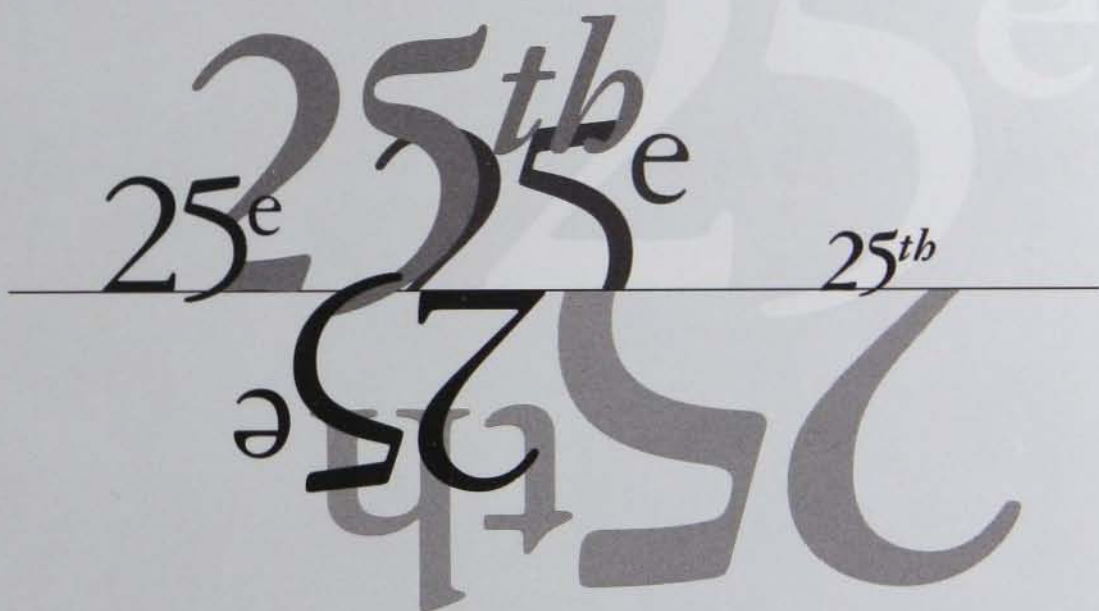


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

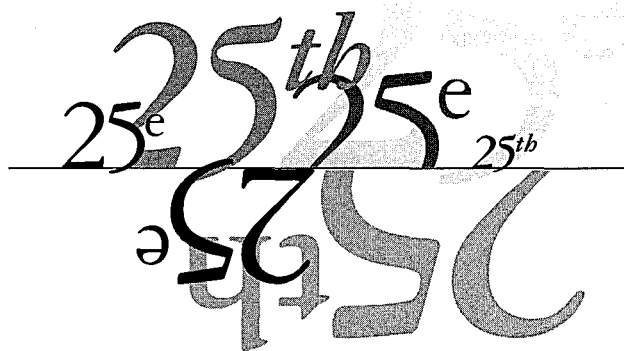


anniversaire / anniversary

Volume XX / 1 & 2
1999

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

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts



25^{ième} Anniversaire
25th Anniversary

Volume XX / 1 & 2
1999

Adresse / Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-4699
jcah@vax2.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

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

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:

28 \$ pour un an / per year
(40 \$ US à l'étranger / outside Canada)
15 \$ le numéro / per single copy
(21 \$ US à l'étranger / outside Canada)

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

This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England),
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Historical Abstracts and America (Santa Barbara, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
Repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)
RILA (MA, U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles par l'*Annales* lui-même à l'adresse suivante: *Annales d'histoire de l'art canadien*, Université Concordia, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432, Montréal, Québec, H3G 1M8, ou jcah@vax2.concordia.ca ou <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* at the following address: *The Journal of Canadian Art History* Concordia University, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432, Montréal, Québec, H3G 1M8, or at jcah@vax2.concordia.ca or <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi Robertson

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Brenda Dionne, Janet Logan

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Pierre Leduc

Distribution:
Diffusion Parallèle inc., Montréal

ISSN 0315-4297
Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada / Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada
Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 500 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$500 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur et rédacteur-en-chef / Publisher and Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint/ Associate Editor:

Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:

Olivier Asselin, Université Concordia / Concordia University

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-Marc Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Musée du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Mario Béland, Musée du Québec, Québec

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

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

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Diana Nemiroff, National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Ruth Phillips, University of British Columbia, Vancouver

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Christine Ross, McGill University/Université McGill, Montréal

Ann Thomas, National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

France Van Lethem, Université du Québec à Montréal, Montréal

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XX/1, XX/2 1999

Sandra Paikowsky	6	Publisher's note / Note de l'éditeur
François-Marc Gagnon	10	LA RÉPUBLIQUE DES CASTORS DE LA HONTAN Savoir indien et mythologie blanche
	25	Summary
Laurier Lacroix	26	LES ENVOIS DE TABLEAUX EUROPÉENS DE PHILIPPE-JEAN-LOUIS DESJARDINS À QUÉBEC, EN 1817 ET 1820. ÉTABLISSEMENT DU CONTENU
	42	Summary
Jean Bélisle	46	UNE RÉSIDENCE OUBLIÉE La maison de Louis-Hippolite LaFontaine
	66	Summary
Brian Foss	68	"SYNCHROMISM" IN CANADA Lawren Harris, <i>Decorative Landscape</i> , and Willard Huntington Wright, 1916-1917
	88	Résumé
Esther Trépanier	92	LES CARNETS DE DESSINS DE MARIAN DALE SCOTT
	126	Summary
Sandra Paikowsky	130	CONSTRUCTING AN IDENTITY The 1952 XXVI Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad"
	178	Résumé
Olivier Asselin	182	LE FLÂNEUR ET L'ALLÉGORIE Fragments sur les photographies de Charles Gagnon
	199	Summary
John Porter	204	RODIN, LALIBERTÉ ET LES AUTRES Réalités et perception d'un musée d'art
	219	Summary
	222	TABLE DES MATIÈRES DES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN, (1974) - Volume I (1974) - Volume XX (1999) CONTENTS OF THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY, Volume I (1974) - Volume XX (1999)

PUBLISHER'S NOTE

It is with great pride and pleasure that we publish this important issue of *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*. The 1999 volume is a celebration of our commitment to Canadian art history for the past twenty-five years. The fact that the periodical has continued to foster and encourage scholarly study of the diverse concerns of the discipline is, in itself, a recognition of our contribution to the country's intellectual and cultural life. *The Journal/Annales'* studies of Canadian visual and material culture have provided a resource to develop and expand the parameters of our discipline within and beyond our borders. We share with many other learned publications in Canada and in Québec, however, the knowledge that we are dedicated to fields of interest that have not yet (and may never) achieve the wide-spread attention that our disciplines so greatly deserve. Nevertheless, *The Journal/Annales* will continue the simple and still unique mandate that was formulated twenty-five years ago. What has changed, of course, is the discourse of Canadian art history and that only gives a greater richness to our original and ongoing purpose.

The content of the 1999 *Journal/Annales* differs from our past issues. We have chosen to celebrate our 25th. Anniversary by presenting writings by the members of our Editorial Board. Each editor was asked to submit an article on any aspect of their current research. The intention of this project was to provide an opportunity to be further inform our readers of the scholarly concerns of the people responsible for the publication. Nevertheless, the encouragement of the work of other scholars has been and continues to be the primary concern of the Editorial Board. This issue of the periodical allows us to participate in the dialogue of Canadian art history in a way that parallels the work we do on the magazine, in the classroom, in museums and in other similar venues.

This issue is also an opportunity to welcome Olivier Asselin as the newest member of the Editorial Board. As well, it allows me to express my deep respect of the Board for their work and dedication over many years. In our year 2000 issue, we will continue this celebratory project by publishing articles by several of our Advisory Board members. At that time, we will include both the research of the newer members to the Board and provide our long-standing advisors with another venue to contribute to art historical scholarship. At the conclusion of our anniversary project, we will return to our tried and trusted procedures of the publication of refereed manuscripts from both young and established scholars.

The future of *The Journal/Annales* is inevitably our responsibility, but it is one that must be shared with the wider community of scholars and the interested public. In other words, our future will be determined as much by our contributors

and supporters as it is by our boards. Looking ahead, we would like to reactivate a column dedicated to our readers' comments on articles published in *The Journal/Annales*. This section of the periodical would function as a site for critical information to enhance our knowledge of particular subjects or issues which have been raised in *The Journal/Annales*. We will expand this column to include short notes on various aspects of research-in-progress and we urge our readers to submit their contributions. We are also most willing to publish research queries in order to assist the scholar's work. It is our intention that this section of the periodical function as forum to encourage greater dialogue among researchers in our discipline. Needless to say, we greatly welcome your comments and suggestions concerning how *The Journal/Annales* can best continue to serve our community. In closing, our 25th. Anniversary is a celebration of our colleagues, our contributors, our readers and our supporters. There is still much to be done — the future is as important as the past.

Sandra Paikowsky
Publisher and Managing Editor

NOTE DE L'ÉDITRICE

C'est avec une grande joie et une grande fierté que nous publions cet important numéro de *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*. Le volume de 1999 veut célébrer notre engagement envers l'histoire de l'art canadien au cours des vingt-cinq dernières années. Le fait que notre revue ait continué à promouvoir et à encourager la recherche savante dans les différents aspects de la discipline est, en soi, une reconnaissance de notre contribution à la vie intellectuelle et culturelle de notre pays. Les essais sur les arts visuels et la culture au Canada publiés dans *The Journal/Annales* sont des ressources pour le développement et l'expansion des paramètres de notre discipline aussi bien chez nous qu'outre frontières. Nous savons toutefois, comme nombre d'autres revues savantes au Canada et au Québec, que nous nous consacrons à des champs d'intérêt qui n'ont pas encore obtenu (et qui n'obtiendront peut-être jamais) l'attention générale que nos disciplines méritent au plus haut point. Néanmoins, *The Journal/Annales* continuera de remplir le mandat simple et toujours unique qu'il s'est donné il y a vingt-cinq ans. Ce qui a changé, naturellement, c'est le discours de l'histoire de l'art canadien; cela ne peut qu'enrichir davantage la vision qui a toujours été la nôtre.

Le contenu du volume de 1999 de *The Journal/Annales* diffère de celui des numéros passés. Nous avons voulu célébrer notre 25^e anniversaire en présentant des articles signés par les membres de notre comité de rédaction. On a demandé à chacun de soumettre un article sur un aspect ou l'autre de ses recherches actuelles. Le but du projet était d'informer nos lecteurs sur les contributions savantes des responsables de notre revue. Le souci premier des membres du comité de rédaction a toujours été d'encourager le travail d'autres chercheurs. Ce numéro nous permet de participer au dialogue de l'histoire de l'art canadien en parallèle avec le travail qui se fait dans la revue dans la salle de cours, dans les musées et dans d'autres lieux semblables.

Ce numéro me fournit aussi l'occasion de souhaiter la bienvenue à Olivier Asselin, le plus nouveau membre de notre comité de rédaction, et d'exprimer au comité mon profond respect pour leur travail et leur dévouement pendant de nombreuses années. Dans notre numéro de l'an 2000, nous poursuivrons cette célébration en publiant des articles par des membres de notre comité de lecture. Nous y incluerons les recherches des plus nouveaux membres du comité, et les plus anciens y trouveront l'occasion d'apporter leur contribution à l'étude de l'histoire de l'art. En conclusion de notre projet d'anniversaire, nous retournerons à une méthode éprouvée en publiant des textes choisis de chercheurs, nouveaux aussi bien que reconnus, œuvrant dans cette discipline.

L'avenir de *The Journal/Annales* dépend en premier lieu de nous, mais cette responsabilité doit être partagée par l'ensemble de la communauté savante et du public intéressé. Autrement dit, notre avenir sera déterminé autant par nos auteurs et nos amis que par nos comités. Parmi nos projets d'avenir, nous comptons faire revivre une rubrique consacrée aux commentaires des lecteurs sur les articles publiés dans la revue. Cette section serait un lieu d'informations critiques afin d'améliorer nos connaissances sur certains sujets ou questions traités dans *The Journal/Annales*. Cette rubrique comportera, en outre, de courtes notices sur divers aspects des recherches en cours et nos lecteurs sont invités à y collaborer. Nous encourageons aussi la présentation de courts articles sur la recherche dans le domaine et nous publierons volontiers des demandes d'informations qui pourraient contribuer à son avancement. Notre intention est de faire de cette section un forum pour le dialogue entre les chercheurs. Il va sans dire que nous recevrons avec plaisir vos commentaires et suggestions sur la façon dont *The Journal/Annales* pourrait le mieux servir notre milieu. Notre 25^e anniversaire est la fête de nos collègues, de nos auteurs, de nos lecteurs et de nos amis. Il reste encore beaucoup à faire où l'avenir a autant d'importance que le passé.

Sandra Paikowsky

Éditrice et directrice de rédaction

LA RÉPUBLIQUE DES CASTORS DE LA HONTAN

Savoir indien et mythologie blanche

Le premier projet de cet article entendait capitaliser sur une recherche déjà faite et publiée il y a quelques années. Il y aurait été question de La Hontan et de ses informateurs indiens et aurait porté essentiellement sur le rôle du langage dans les sociétés animales et spécialement dans celle des castors, telle qu'on l'imaginait au début du XVIII^e siècle. C'est en cherchant à reconstituer le contexte du débat sur le langage des bêtes à cette époque que j'ai découvert un auteur que je ne connaissais pas et qui m'a lancé sur une piste nouvelle — pour moi — et qui m'amène à présenter ici plutôt un complément à mon petit livre¹ qu'une simple reprise de quelques unes de ses conclusions.

L'auteur dont je parle était jésuite. Ceux qui connaissent un peu mes travaux savent que les jésuites — du moins les vieux jésuites — m'ont souvent beaucoup stimulé intellectuellement: des peintres missionnaires au père Louis Nicolas, auteur d'une *Histoire des Indes occidentales*, restée jusqu'à ce jour à l'état de manuscrit, et probablement du fameux *Codex canadiensis*. Le jésuite — nouveau pour moi — était en fait loin d'être un inconnu. C'est le père Guillaume Hyacinthe Bougeant — quel nom pour un jésuite! — auteur de l'*Amusement philosophique sur le langage des bêtes*, Paris, Gisey, 1739, petit ouvrage dont Hester Hastings avait publié une «édition critique» en 1954, et dont elle avait signalé l'importance dès 1936 dans son livre, *Man and Beast in French Thought of the Eighteen Century*. Or, quel ne fut pas ma surprise de lire sous la plume alerte du bon père une description enthousiaste de la société des castors, à l'appui d'une thèse sur le rôle du langage comme ciment des sociétés.

Si l'on suppose qu'elles [les Bêtes qui vivent en société] n'ont point entr'elles un langage, quel qu'il soit, pour s'entendre les unes les autres, on ne conçoit plus comment leur société pourroit subsister. Prenons pour exemple les Castors. Ces animaux pour se mettre à couvert & en sûreté, logent dans de petites cabanes de terre qu'ils construisent eux-mêmes avec une adresse admirable au bord d'un lac & sur pilotis. Mais ils ont compris qu'ayant besoin, pour bâtir leur domicile, d'être aidés les uns des autres, il falloit se mettre en société. Ils s'associent donc trente, quarante, plus ou moins ensemble, & après qu'ils ont choisi le terrain qui leur convient pour habiter, & où ils espèrent trouver plus de commodité pour vivre & plus de sûreté, ils partagent entr'eux les travaux nécessaires pour la construction de leur habitation.

Les uns vont au bois; les autres à la terre glaise que quelques-uns sont chargés d'apporter en se renversant, comme on sçait, sur le dos & faisant de leur corps une espèce de tombereau que les autres tirent jusques sur le lieu où il faut l'employer. Là l'un fait office de maçon, l'autre celui de manoeuvre, un autre celui d'Architecte. Un arbre est rongé par le pied, & tombe dans le lac. Alors d'autres ouvriers le mettent en œuvre. Les uns préparent les pilotis, les autres les enfoncent, tandis que d'autres travaillent les autres bois nécessaires. Tout se fait avec ordre, & un concert parfait. On se représente les Tyriens bâtissant Carthage. Sans doute les paresseux et les mutins sont punis. Les sentinelles font leur devoir. L'ouvrage est conduit à sa perfection, il fait l'admiration des Hommes mêmes; & alors la petite société jouissant paisiblement du fruit de ses travaux ne songe plus qu'à vivre tranquille & à multiplier son espèce chacun dans sa petite famille².

Bien qu'elle semble avoir quelques affinités avec les descriptions de la société des castors avancée par Nicolas Denys et illustrée par Nicolas Guérard (fig.1), cette description retient une idée qui ne se trouve que dans La Hontan, à savoir l'idée, d'ailleurs fausse, que les cabanes de castors sont montées sur pilotis (fig.2). Par ailleurs si dans la carte de Nicolas de Fer, on retrouve bien en H un castor sur le dos, ce n'est pas pour servir de brouette, mais parce qu'il est «Incommodé de la Queüe, pour avoir trop Travaillé», comme dit l'inscription. On trouverait plutôt cette idée dans Sagard. «Quelques-uns tiennent que ces petits animaux ont une invention admirable à charier le bois, et disent qu'ils choisissent celui de leur troupe qui est le plus fainéant ou accablé de vieillesse, et le faisant coucher sur son dos vous disposent fort bien des rameaux entre ses jambes, puis le traînent comme un chariot jusqu'au lieu destiné....³» Mais je doute que Bougeant ait eu besoin de l'ouvrage du frère récollet pour avoir entendu parler de cette «invention admirable», qui se trouve déjà sous la plume d'auteurs médiévaux, comme Thomas de Cantimpré.

On aura noté aussi que Bougeant ignorait ou négligeait de mentionner les fameuses digues de castors, ce qui est en général le fruit d'observations spécifiquement canadiennes. Il ne s'en tenait qu'aux cabanes. C'est que cet exemple de leur talent architectural lui suffisait pour la démonstration qui suit. «N'est-il pas évident qu'une entreprise si bien suivie & si bien exécutée, suppose nécessairement que ces animaux se parlent, & ont entr'eux un langage, par lequel ils se communiquent leurs pensées⁴» Une fois de plus Bougeant semble bien s'appuyer sur La Hontan qui avait affirmé, en s'appuyant sur le témoignage des Indiens: «Je commencerai par vous assurer que ces Animaux font ensemble une société de cent, & qu'ils semblent se parler, & raisonner les uns avec les autres par de certains tons plaintifs non articulés. Les Sauvages disent qu'ils ont un jargon intelligible, par le moyen duquel ils se communiquent leurs sentimens & leurs pensées⁵».

Faisant preuve d'une imagination peu commune, car j'avoue que les cabanes de castor ne m'y auraient pas fait penser spontanément, le père Bougeant fait alors appel au récit biblique pour convaincre sa lectrice, une certaine Mad....C, à qui s'adresse son ouvrage et qu'on est pas arrivé à identifier.

Rappelez-vous, Mad... ce qui est dit de la Tour de Babel. Le moyen que Dieu employa pour faire échouer ce projet insensé, moyen sûr & infailible, fut la confusion des langues. Les Ouvriers ayant tout à coup oublié la langue commune qu'ils parloient auparavant, & ne pouvant plus s'entendre les uns les autres, ne purent plus agir de concert, & furent obligés d'abandonner leur entreprise. C'est ce qui arrivera à toute société qui ne s'entendra pas. Mettez ensemble trente personnes qui parleront chacune une langue différente, & vous verrez bientôt naître parmi elles, le désordre & la confusion. Que seroit-ce, si ces trente personnes ne parloient point du tout, & n'avoient aucun moyen de faire entendre leurs pensées? Supposons que les Castors soient tels en effet: qu'arrivera-t-il? Je vois dans un moment toute la société en désordre: sans chef, sans subordination, sans conseil, sans concert. Je vois tous les travaux qui demandent le concours de la multitude nécessairement abandonnés. Plus de sentinelles qui veillent à la sûreté publique, plus d'habitation commune. Chacun, comme à la Tour de Babel, se retirera pour vivre séparément: plus de société⁶.

Avouez que le rapprochement des huttes de castors et de la Tour de Babel est interloquant! Pas étonnant qu'Aubert de la Chesnaye des Bois, si cet ancien capucin est bien l'auteur de la Lettre à Madame la Comtesse D...pour servir de supplément à l'*Amusement Philosophique sur le Langage des Bêtes*, l'ait accusé d'interpréter «burlesquement» certains passages de l'Écriture?

Laissons cet ancien capucin et revenons à notre jésuite. Bougeant se fait alors une objection. Qu'avons-nous besoin du langage pour expliquer le comportement des castors? L'instinct ne suffirait-il pas à tout expliquer?

L'instinct, dira-t-on, ne peut-il pas suppléer au langage? Deux Castors se rencontrent & se joignent ensemble, parce que leur instinct les porte à se mettre en société. Un troisième & puis un quatrième, plusieurs ainsi de suite, viennent grossir la troupe. Voilà notre société formée. Le même instinct la porte à aller chercher du bois & de la terre pour bâtir leurs cabanes, comme les Oiseaux vont chercher ce qui leur est nécessaire pour faire leur nid. S'ils semblent partager entr'eux les travaux, c'est que les uns voyant les autres apporter la terre, vont à leur tour chercher du bois; & lorsqu'ils voyent pareillement qu'une partie travaille à appliquer le mortier, ils s'emploient, pour ne pas demeurer oisifs, à mettre le bois en œuvre. Il ne faut, ce semble, pour tout cela que l'œil & l'instinct. Si l'on voit des sentinelles posées sur les avenues, c'est que dans une troupe il y a toujours quelqu'un plus timide ou plus prudent, qui rend utiles aux autres les précautions qu'il prend pour lui-même⁸.

Cet argument par l'instinct est, en général, celui des ecclésiastiques — ce sera celui de Charlevoix en 1744 — car il leur semblait que de cette manière la Providence divine se manifestait davantage. *Deus est anima brutorum*. Bougeant rejette tout à fait cette interprétation. Pour lui, l'instinct est «un être de raison, un nom vide de réalité, un reste de Philosophie Péripatécienne». En réalité, raisonne le père Bougeant, si vous accordez déjà la connaissance aux bêtes, qu'avez-vous besoin de l'instinct? Appliquant le principe du rasoir d'Occam, il déclare donc: «N'est-ce pas là ce qu'on appelle multiplier les êtres sans nécessité, & chercher à mettre de l'obscurité dans une chose toute simple & fort claire d'elle même? Pour moi je suis persuadé que ce que nous croyons que les Bêtes font par un instinct particulier, elles le font comme nous par une effet de leur connoissance & avec connoissance⁹». Il est difficile d'être plus affirmatif. Cette objection «spécieuse» écartée, Bougeant revient à ses... castors, j'allais dire à ses moutons.

Je reprens donc mon exemple & mon raisonnement. Si ce n'est pas par un instinct particulier que les Castors font leurs petits établissemens avec tant de concert, c'est donc par un effet de leur connoissance. Or j'ai prouvé par la supposition d'un Peuple absolument muet que la connoissance, sans une communication réciproque par un langage sensible & connu, ne suffit pas pour entretenir la société, ni pour exécuter une entreprise qui demande de l'union & du concert. Concluons donc que puisque la nature, qui agit toujours avec tant de sagesse, a fait les castors pour vivre en société, elle leur en donné tous les moyens nécessaires, & par conséquent la faculté de parler, quelque soit leur langage, puisque sans ce secours il est impossible qu'une société puisse subsister; & comme la nature suit partout les mêmes loix, appliquons ce raisonnement aux abeilles, aux fourmis, & à toutes les espèces de Bêtes qui vivent en société; & voilà déjà une partie fort considérable des Bêtes pourvues de la faculté de parler¹⁰.

Restait en effet le problème de la parole chez les animaux qui ne vivent pas en société, mais que Bougeant règle vite en postulant le besoin de la parole chez tous les animaux qui forment des couples, quel qu'ils soient, la seule exception dans ce système étant les animaux hermaphrodites comme les limaces qui, possédant les deux sexes sur le même individu, n'ont pas besoin de parler.

Certes, le malheureux jésuite fut tancé par ses supérieurs, car en postulant le langage des bêtes, il en était venu à leur reconnaître une âme spirituelle. Cela le plaçait dans une position délicate du point de vue de l'orthodoxie religieuse. Il avait d'ailleurs parfaitement vu le dilemme dans lequel il se plaçait. «Tout le monde (...) convient que les Bêtes connoissent. Elles ont donc une âme. Mais cette âme est-elle matière ou esprit? Il faut qu'elle soit l'une ou l'autre, & vous n'osez cependant dire ni l'un ni l'autre¹¹». Car si leur âme est matérielle, comment pourraient-ils connaître? Mais prétendre qu'elle est un esprit «entraîne des conséquences contraires au principe de la Religion». Il avait cru pouvoir se tirer de

l'impasse, en soutenant — ou plutôt en prétendant rapporter les propos d'un «Auteur» qu'il ne nomme pas et qui ne peut-être qu'un prête-nom — que les bêtes ont bien une âme spirituelle mais que leurs âmes sont en fait les démons que Dieu a condamnés à attendre le Jugement dernier.

Dieu, pour ne pas laisser inutiles tant de légions d'esprits réprouvés, les a répandus dans les divers espaces du monde, pour servir aux desseins de la Providence & faire éclater sa toute-puissance. Les uns laissés dans leur état naturel s'occupent à tenter les hommes, à les séduire, à les tourmenter, soit immédiatement, comme le démon de Job, & ceux qui s'emparent des corps humains, soit par le ministère des Sorciers & des Revenans. Ce sont ces Esprits malfaisants que l'Écriture appelle les Puissances des ténèbres & les Puissances de l'air. Des autres Dieu en a fait des millions de Bêtes de toute espèce qui servent aux usages de l'homme, qui remplissent l'Univers & font admirer la sagesse & la toute puissance du Créateur. Par ce moyen, (...) je conçois sans peine comment d'une part les Démons peuvent nous tenter, & de l'autre comment les Bêtes peuvent penser, connoître, sentir, & avoir une âme spirituelle, sans intéresser les dogmes de la Religion. Je ne suis plus étonné de leur voir de l'adresse, de la prévoyance, de la mémoire, du raisonnement¹².

En fait, on pourrait s'étonner, ajoutait Bougeant, qu'ils n'en aient pas plus, puisque les démons, purs esprits, nous sont supérieurs en intelligence et raisonnement. Mais, c'est que dans les bêtes, comme en nous, «les opérations de l'esprit sont assujettis aux organes matériels». Un esprit, même supérieur, quand il est lié à des organes de brutes, n'est pas capable de grandes prouesses intellectuelles. Quelle humiliation, s'exclame Bougeant, pour ses esprits superbes, «de se voir ainsi réduits à n'être que des Bêtes. (...) C'est un Enfer anticipé¹³».

Il est pourtant important d'observer que comme c'est pour avoir abusé de leur raison & de leurs lumières, que les Esprits rebelles ont mérité ainsi d'être dégradés, Dieu a voulu les humilier par leur raison même, en les assujettissant à des organes si grossiers, qu'elle est extrêmement inférieure à celle des Hommes; de-là vient que nous jugeons bien que quelquefois que les Bêtes font quelque raisonnement; mais nous avons tout lieu de croire qu'elles ne font jamais, comme nous, plusieurs raisonnements suivis & réfléchis, parce que leurs organes se refusent à des mouvements si déliés. C'est ce qui en fait des automates qui agissent le plus souvent que par machine, quoi qu'avec connoissance, & voilà pour un esprit le comble de l'humiliation¹⁴.

Ajoutez à cela qu'à la question qu'arrive-t-il à l'âme des bêtes et donc aux démons à leur mort, il répondait par la croyance de «Pythagore» et des «Philosophes Indiens» en la «Métempsychose», et vous comprendrez l'émoi de ses supérieurs qui lui demandèrent de se rétracter — ce qu'il fit d'ailleurs de bonne grâce dans la préface de l'édition de 1750 de son ouvrage. Il n'en reste pas moins que



fig.3 Chasse aux castors dans C. Le Beau, *Avantures du Sr C. Le Beau, avocat en Parlement ou Voyage curieux et nouveau parmi les sauvages de l'Amérique septentrionale*, Amsterdam, 1738, part. I, p.320, coll.: The John Carter Brown Library, Brown University. (Photo: The John Carter Brown Library)

l'*Amusement* jouira d'une grande popularité. L'année même de sa parution, il avait connu au moins huit éditions et six impressions. Entre 1740 et 1783 parurent dix éditions en quatre pays: la France, l'Angleterre, la Suisse et la Hollande. De nombreuses allusions contemporaines, des traductions en anglais, en allemand et en italien illustrent bien la renommée du livre¹⁵.

Hester Hastings me mit ensuite sur la piste de Pons Augustin Alletz (1705?-1785), auteur d'une prometteuse *Histoire des singes et autres animaux curieux dont l'instinct et l'industrie excitent l'admiration des Hommes. comme les éléphants, les castors*, publié en 1752 à Paris chez Duchesne¹⁶. Il y est en effet longuement question du castor, voire de son langage, mais Alletz ne fait que rapporter sans les commenter les propos d'un «Voyageur», nul autre que le Sieur Le Beau, avocat en parlement (fig.3).

Il me semble même qu'ils se parloient pendant que je les voyois travailler, & qu'ils raisonnaient ensemble par des tons plaintifs & dolens, à peu près comme ceux que nous font entendre quelque fois nos poules & nos canards, avec cette distinction néanmoins, que ces Amphibies me semblaient attentifs aux différens sons de la voix les uns des autres pour agir conformément à l'intention de ceux qui s'exprimoient par leurs petits tons non articulés. Ce qui est certain du moins, c'est qu'ils s'entendent bien entre eux¹⁷.

Mais il va sans dire que les exagérations mêmes de ces opinions furent à la source d'une réaction dans l'autre sens. Les naturalistes les plus sérieux tenteront de montrer, à partir d'observations nouvelles, que ces spéculations ne tenaient pas debout. Il faut citer Réaumur, Buffon et Charles Bonnet. Certes, l'entomologiste R.A.F. de Réaumur ne s'est pas occupé des Castors, mais il a revu en profondeur ce qu'on avait l'habitude de dire sur les fourmis et les abeilles.

Ce sont surtout les éloges qu'on a donnés à l'intelligence des insectes, qui n'ont pas été assés mesurés: on les a fait penser & agir comme nous, & souvent même on les a loués de ce qu'ils pensoient & agissoient mieux que nous. Il n'est sorte de connoissance qu'on ne leur ait accordée; on leur a trouvé toutes les vertus morales, même les plus sublimes; & sur quels fondements? sur des fondements souvent tout-à-fait puérils¹⁸.

Buffon qui, nous le verrons, s'accordait tout à fait avec Réaumur sur les insectes, couvrait un champ plus vaste, de l'Homme à la fourmi, en passant par tous les mammifères, dont bien sûr notre Castor. Ses prises de position ne sont pas simples et peuvent même passer pour contradictoires. À lire ce qu'il dit sur des animaux comme le chien ou le cheval, où, oubliant ses propres théories, il s'emballe et leur prête presque des sentiments humains, on ne croirait pas que dans son «Discours sur la Nature des animaux», il leur dénie toute forme d'âme et s'en tient à une explication mécaniste de leur comportement. Buffon, que les pouvoirs ecclésiastiques avaient déjà obligé à se rétracter par écrit, ne tenait plus à offenser l'Église. Il préférerait nier aux animaux une âme et, s'il leur accordait une forme de langage, c'était un langage qui ne transmettait aucune pensée.

...aucun des animaux n'a ce signe de la pensée [qu'est la parole], ce n'est pas, comme on le croit communément, faute d'organes; la langue du singe a paru aux Anatomistes aussi parfaite que celle de l'homme: le singe parleroit donc s'il pensoit; si l'ordre de ses pensées avoit quelque chose de commun avec les nôtres, il parleroit notre langue, & en supposant qu'il n'eût que des pensées de singe, il parleroit aux autres singes; mais on les jamais vûs s'entretenir ou discourir ensemble; ils n'ont donc pas même un ordre, une suite de pensées à leur façon, bien-loin d'en avoir de semblables aux nôtres; il ne se passe à leur intérieur rien de suivi, rien d'ordonné, puisqu'ils n'expriment rien par des signes combinés & arrangés; ils n'ont donc pas la pensée, même au plus petit degré¹⁹.

Certes, ces affirmations de Buffon ont quelque chose de piquant à propos du singe, puisqu'on croit aujourd'hui que non seulement il est capable de penser, mais que s'il ne parle pas, c'est faute d'organe de phonation analogue au nôtre. Mais Buffon liait de si près la pensée au langage parlé que, constatant l'absence de l'un, il ne pouvait que conclure à l'absence de l'autre. Et les castors? Buffon ne les oublie pas et les rapproche des abeilles, ces autres architectes. Mais, il voit dans l'absence de perfectibilité la preuve que l'instinct et non la raison se manifestent dans leurs ouvrages.

s'ils [les animaux] étoient doués de la puissance de réfléchir, même au plus petit degré, ils seroient capables de quelque espèce de progrès, ils acquerreroient plus d'industrie, les castors d'aujourd'hui bâtiroient avec plus d'art & de solidité que ne bâtissoient les premiers castors, l'abeille perfectionneroit encore tous les jours la cellule qu'elle habite; car si on suppose que cette cellule est aussi parfaite qu'elle peut l'être, on donne à cet insecte plus d'esprit que nous en avons, on lui accorde une intelligence supérieure à la nôtre, par laquelle il apercevrait tout d'un coup le dernier point de perfection auquel il doit porter son ouvrage, tandis que nous-mêmes ne voyons jamais clairement ce point, & qu'il nous faut beaucoup de réflexion, de temps & d'habitude pour perfectionner le moindre de nos arts²⁰.

Les animaux sont-ils capables de progrès? de perfectionner leurs dons innés? C'est en effet une bonne question et qui revient constamment quand on compare les hommes aux animaux. Certes la position de Buffon paraît claire quand on lit, comme nous venons de le faire, ce qu'il dit des castors, mais, dans son chapitre sur le chien, il affirme que l'instinct des animaux peut être amélioré par l'éducation et dans son article sur les «Animaux carnassiers», il affirme sans ambages que certains animaux s'améliorent au contact de l'Homme, montrant à la longue de plus en plus de signes d'intelligence et de sensibilité.

Faudrait-il en conclure qu'en attribuant de «l'esprit» aux bêtes nous sommes victimes d'une illusion qui attribue à la pensée ce qui n'est en fait qu'un effet des grands nombres? C'est bien ce que Buffon croit à propos des abeilles.

...car ces dix mille individus, qui ont été tous produits à la fois, qui ont habité ensemble, qui se sont métamorphosés à peu près en même temps, ne peuvent manquer de faire tous la même chose, &, pour peu qu'ils aient de sentiment, de prendre des habitudes communes, de s'arranger, de se trouver bien ensemble, de s'occuper de leur demeure, d'y revenir après s'en être éloignés, &c. & de là l'architecture, la géométrie, l'ordre, la prévoyance, l'amour de la patrie, la république en un mot, le tout fondé, comme l'on voit, sur l'admiration de l'observateur²¹.

Ailleurs, il va jusqu'à dire qu'on mettrait dans le même lieu «dix mille automates» qu'il n'en sortirait guère autre chose que nos sociétés d'abeilles, y compris l'hexagone régulier de leurs cellules²². Nous sommes loin des observations de Karl

von Frisch (1886-1982) qui démontrera l'existence d'un véritable langage «dansé» chez les abeilles, capable de transmettre des informations aussi précises que non seulement la direction d'une source de pollen, mais sa distance approximative de la ruche. Concédon's tout de même à Buffon que la République n'est pas l'affaire des abeilles, dont le système fait plutôt penser à un régime totalitaire, mais nos castors? Ils ne naissent tout de même pas tous en même temps. Buffon paraît même prêt à concéder qu'ils se réunissent en société de leur plein gré.

Il y a parmi certains animaux une espèce de société qui semble dépendre du choix de ceux qui la composent, & qui par conséquent approche bien davantage de l'intelligence & du dessein, que la société des abeilles, qui n'a d'autre principe qu'une nécessité physique: les éléphants, les castors, les singes & plusieurs autres espèces d'animaux se cherchent, se rassemblent, vont par troupe, se secourent, se défendent, s'avertissent & se soumettent à des alures communes²³...

Faudrait-il en conclure que, dans ces cas du moins, l'intelligence paraît et conséquemment une certaine forme de langage est possible? Imperturbable, Buffon le nie toujours et ne voit dans toutes ces merveilles d'organisation que «des rapports & des convenances physiques».

Qu'on mette ensemble & dans un même lieu un grand nombre d'animaux de même espèce, il en résultera nécessairement un certain arrangement, un certain ordre, de certaines habitudes communes (...). Or toute habitude commune, bien loin d'avoir pour cause le principe d'une intelligence éclairée, ne suppose au contraire que celui d'une aveugle imitation²⁴.

Condillac accusera Buffon de revenir purement et simplement aux animaux-machines de Descartes²⁵, pour qui l'animal était incapable de penser. Dès le *Discours de la Méthode* Descartes marquait clairement «la différence qui est entre les hommes et les bêtes». Ce n'est pas «que les bêtes ont moins de raison que les hommes (...), elles n'en ont point du tout». À vrai dire, Descartes les comparait à des «machines», tellement, expliquait-il, que si, par quelque artifice, on arrivait à faire des machines «qui eussent les organes et la figure d'un singe, ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour reconnaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux», alors qu'un automate de forme humaine se reconnaîtrait aussitôt à son incapacité de poursuivre une conversation sensée quelque peu prolongée et d'agir «en toutes les occurrences de la vie, de même façon que notre raison nous fait agir²⁶». Aussi, il y a tout à parier que Descartes n'aurait pas été bouleversé outre mesure, s'il l'eut connu, par l'«industrie» des Castors.

Mais Buffon n'allait pas aussi loin que Descartes. Il reconnaissait aux bêtes la faculté de sentir, voire même une certaine conscience d'exister. Il ne pensait pas comme les cartésiens le soutiendront, Malebranche en particulier²⁷, qu'elles étaient incapable d'éprouver de la douleur ou du plaisir. Il leur reconnaissait donc

certaines émotions et ne leur niait que la capacité de penser et de réfléchir.

La contribution de Charles Bonnet (1720-1793) enfin rejoint sur plusieurs points celle de Buffon, même s'il n'a pas senti, comme lui, le besoin de revenir aux animaux-machines de Descartes. Comme Buffon, il tire argument des travaux des Castors pour distinguer l'Homme de l'animal.

Ne voit-on pas, que si les Castors avoient nos notions des [sic] Génie & d'Architecture, les Castors d'aujourd'hui ne bâtiroient précisément comme ceux du temps de Vespuce? L'Esprit humain combine & perfectionne sans cesse; L'Esprit des Castors ne combine & ne perfectionne jamais (...). Le limon avec lequel la Nature a pétri les Animaux, n'est point celui avec lequel elle pétrit les Architectes: (...) Chaque Animal a reçu ses dons particuliers & sa mesure d'industrie relatifs à sa destination. Il en est où la mécanique est si palpable, que nous ne pouvons nous la dissimuler. Il en est d'autres où il est si déguisé sous une apparence de réflexion & de génie qui nous séduit d'autant plus sûrement, que nous aimons davantage à l'être. D'ailleurs, il nous est bien plus facile de faire raisonner la Brute en l'Homme, que l'Homme en Brute²⁸.

On a reconnu l'argument de Buffon, tiré de l'absence de perfectibilité chez l'animal. Son incapacité à faire des progrès est perçu comme le signe évident de son absence de pensée. Contrairement à Bougeant, Bonnet ne rejette pas la notion d'instinct. Il tient que le castor, comme les autres animaux architectes, reçoit en naissant l'organisation cérébrale nécessaire à l'exercice de son talent.

Un Architecte ne construit un Bâtiment que parce qu'il en a conçu le plan. L'invention ou le dessein est le fruit de l'étude et du travail. Mais quels effets cette étude et ce travail ont-ils produits dans son Cerveau? ils ont donné à différentes fibres et à différens faisceaux de fibres des déterminations particulières et coordonnées qu'ils ont conservées et en conséquence desquelles l'Ame de l'Architecte a opéré (...)

Supposons maintenant que cet Architecte fût venu au Monde avec un Cerveau pourvu de fibres sensibles dont les déterminations fussent exactement les mêmes que celles qu'y auroient produit l'étude et le travail; cet Architecte, si heureusement né, ne porteroit-il pas dans son Cerveau une Architecture innée, en vertu de laquelle il exécuteroit sans préparation tout ce que le commun des Architectes n'exécute qu'à force d'étude et de travail²⁹.

C'est ce qui se passerait, toujours selon Bonnet, pour l'animal. Dès sa naissance, son cerveau contient le «système de fibres représentatifs de l'Ouvrage et des moyens relatifs à l'exécution». Parmi ces moyens faut-il comprendre le langage? Oui et non. Bonnet, comme plusieurs de ses contemporains, distingue en effet entre le langage «naturel» et le langage «artificiel» ou «articulé». Il accorde le premier aux animaux, mais réserve exclusivement le second aux Hommes.

Dans la première espèce doivent être rangés tous les signes par lesquels l'Animal donne à connoître ce qui se passe dans son intérieur. Mais, si nous voulons nous borner aux seuls sons, le langage naturel sera un assemblage de sons non-articulés, uniformes dans tous les Individus de la même Espèce et liés tellement aux sentimens qu'ils expriment, que le même son ne représente jamais deux sentimens opposés.

La parole humaine au contraire est faite d'un «assemblage de sons articulés et arbitraires, qui n'ont d'autre liaison avec les idées qu'ils représentent, que celle que leur donne l'institution ou la convention». C'est dire que les bêtes ne parlent pas, nonobstant les perroquets. Car, pour parler, il ne suffit pas d'émettre des sons articulés, il faut «lier ces sons aux idées qu'ils représentent. Les bêtes ne sauraient former ces liaisons». La parole est l'expression de la pensée et il n'y a pas de pensée proprement dite chez les bêtes dépourvues de raison. Il n'y a pas non plus de réflexion. Les bêtes ne généralisent pas leurs idées: «leur Attentivité est renfermée dans la sphère de leurs besoins. Ils ne saisissent que les rapports des Choses à ces besoins».

Ces limites mises à l'entendement animal ne rendent pas les constructions des castors, des abeilles ou des fourmis moins extraordinaires. Au contraire, pour un croyant comme Bonnet, elles font mieux éclater la sagesse du Créateur qui les a pourvus du nécessaire pour mener à bien de pareilles entreprises. «Lors donc que je vois un Insecte travailler à la construction d'un nid, d'une coque ou d'un fourreau, je suis saisi de respect, parce qu'il me semble que je suis à un spectacle où le SUPREME ARTISTE est caché derrière la toile³⁰». On ne s'attend pas à ce qu'un penseur aussi mesuré que Bonnet conclu de toutes les considérations précédentes que non seulement les animaux ont une âme, mais que cette âme est immortelle! Seul de tous les penseurs de son temps, en effet, Bonnet soutient pareille opinion. Il y avait donc une justice pour les bêtes. Après avoir été maltraitées sur terre par leurs mauvais maîtres, elles pouvaient aspirer au bonheur dans l'au-delà, comme les pauvres à qui l'Évangile promet la félicité du ciel.

L'Ame des Bêtes & l'Ame de l'Homme sont également indestructibles par les causes secondes. Il faut un Acte aussi positif de la DIVINITÉ pour anéantir l'Ame du Ver que pour anéantir celle du Philosophe. Mais quelles preuves nous donne-t-on de l'anéantissement de l'Ame des Bêtes? On nous dit qu'elles ne sont pas des Etres moraux. N'y a-t-il donc que les Etres moraux qui soient capables de bonheur? Les Etres qui ne sont point moraux ne sauraient-ils le devenir? (...) Pourquoi bornez-vous le cours de la BONTÉ DIVINE? Elle veut faire le plus d'Heureux qu'il est possible. Souffrez qu'ELLE élève par degrés l'Ame de l'Huître à la Sphere de celle du Singe; l'Ame du Singe à la sphere de celle de l'Homme³¹».

On serait tenté d'arrêter sur cette vision céleste cette exploration préliminaire de la pensée du XVIII^e siècle sur les castors. Mais je m'en voudrais de terminer cet

article sans signaler que même le grand Jean-Jacques Rousseau n'a pas dédaigné notre humble sujet. Pour Jean-Jacques: «La parole distingue l'homme entre les animaux». Aussi bien, proposait-il, dans son *Essai sur l'origine des langues*, une explication du langage des Castors qui ne faisait pas appel à la parole proprement dite. Ayant fait la remarque que «l'invention de l'art de communiquer nos idées dépend moins des organes qui nous servent à cette communication que d'une faculté propre à l'homme», — idée qu'il emprunte à Buffon — il ajoutait:

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, et jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entre eux qui travaillent et vivent en commun, les Castors, les fourmis, les abeilles ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Castors et celle des fourmis sont dans le geste et parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes et les autres de ces langues sont naturelles, elles ne sont pas acquises; les animaux qui les parlent les ont en naissant, ils les ont tous, et partout la même: ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès soit en bien soit en mal, et pourquoi les animaux n'en font point³².

On le voit, Rousseau rejoignait la pensée de Bonnet sur la distinction des langues naturelle et de convention, même s'il cherchait dans un système de signes visuels ce que La Hontan et beaucoup d'autres avec lui avaient cru remarquer dans les signes auditifs, quand il parlait «de certains tons plaintifs non articulés». Il aurait été bien surpris d'apprendre le caractère chimique des signaux des fourmis. Mais, il ne met pas en doute l'existence d'une forme de langage chez les bêtes. Ce qu'il conteste, c'est que ce langage inné des bêtes puisse faire l'objet d'un apprentissage ou d'un progrès.

Rousseau se trouvait à exprimer une sorte de juste milieu entre les penseurs de son siècle qui se divisaient entre les «thériophiles», pour reprendre une expression du professeur George Boas, qui avaient tendance à leur reconnaître non seulement un langage, mais une âme capable de sentir et de juger, d'une part, et les naturalistes, plus objectifs, que les exagérations du premier groupe exaspéraient.

FRANÇOIS-MARC GAGNON
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal

Notes

- 1 François-Marc GAGNON, *Images du castor canadien. XVI^e-XVIII^e siècles*, Septentrion, Québec, 1994.
- 2 Guillaume Hyacinthe BOUGEANT, *Amusement philosophique sur le langage des Bêtes*, édition critique par Hester HASTINGS, Genève et Lille, 1954, p.74-75.
- 3 Gabriel SAGARD, *Grand Voyage du pays des Hurons*, édition de Marcel TRUDEL, Montréal, HMH, 1976, p.226.
- 4 BOUGEANT, *op. cit.*, p.75.
- 5 LAHONTAN, *Mémoires de l'Amérique septentrionale ou la suite des voyages de Monsieur le Baron de La Hontan*, Amsterdam, 1705, vol. I, p.158.
- 6 BOUGEANT, *op. cit.*, p.75.
- 7 Voir D.J. ADAMS, *Lettre à Madame la Comtesse D...pour servir de supplément à l'Amusement Philosophique sur le Langage des Bêtes*, Devon, University of Exeter, 1984, p.4.
- 8 BOUGEANT, *op. cit.*, p.75-76.
- 9 *Ibidem*, p.77.
- 10 *Ibid.*, p.77-78.
- 11 *Ibid.*, p.55.
- 12 *Ibid.*, p.60.
- 13 *Ibid.*, p.61.
- 14 *Ibid.*, p.66-67.
- 15 *Ibid.*, p.21.
- 16 Hester HASTINGS, *Man and Beast in French Thought of the Eighteenth Century*, Baltimore, The John Hopkins Press, Londres, Oxford University Press et Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1936, p.82.
- 17 Pons Augustin ALLETZ, *Histoire des singes et autres animaux curieux dont l'instinct et l'industrie excitent l'admiration des Hommes. comme les éléphants, les castors*, Paris, chez Duchesne, 1752, p.128-129. Le «Voyageur» est identifié par Alletz à Le Beau, en p.133 de son ouvrage.
- 18 *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris, Imprimerie Royale, 1734, vol. I, premier mémoire, p.18-19, cité dans HASTINGS, *op. cit.*, p.88.
- 19 Comte de BUFFON, «Discours sur l'Homme», dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, Paris, à l'Imprimerie Royale, 1750, t. II, p.439.
- 20 *Ibidem*, p.440-441.
- 21 Comte de BUFFON, «Discours sur la nature des animaux», dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, Paris, à l'Imprimerie Royale, 1753, t. IV, p.94.
- 22 *Ibidem*, p.98-99.
- 23 *Ibid.*, p.95.
- 24 *Ibid.*, p.96.

- 25 CONDILLAC, *Traité des animaux*, 1755.
- 26 René DESCARTES, *Discours de la Méthode*, 1637, 5^e partie; édition de François MIZRACHI, Paris, U.G.E., 1963, p.70-71.
- 27 Il semble bien en effet qu'on ne trouve pas telle quelle dans Descartes l'idée que les animaux n'éprouvent aucune douleur ni plaisir, mais les cartésiens et spécialement Malebranche la soutinrent pour ne pas tomber dans l'opinion contraire à la religion qui affirmerait qu'ils ont une âme. Ils en ont donc fait non seulement des automates, comme Descartes, mais des automates insensibles, qui ont des yeux pour ne pas voir, des oreilles pour ne pas entendre, etc...
- 28 *Collection complète des œuvres de Charles Bonnet*, Neuchatel, S. Fauche, 1779-1783, IX, xi, 30, p.290, cité dans HASTINGS, *op. cit.*, 1936, p.92.
- 29 Charles BONNET, *Hypothèse sur l'Ame des Bêtes*, t. VIII, p.369-370, cité par Raymond SAVIOZ, *La Philosophie de Charles Bonnet de Genève*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1948, p.276.
- 30 Charles BONNET, *Contemplation de la Nature*, XII, ch. 38, p.443, cité par SAVIOZ, *La Philosophie de Charles Bonnet de Genève*, p.275.
- 31 Charles BONNET, *Œuvres d'histoire naturelle et de philosophie*, Neuchatel, Fauche, 1783, 8 vol.; *Essai de psychologie*, VIII, p.106-107.
- 32 Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Gallimard, 1990, p.65; la phrase que nous citons plus haut est à la p.59 du même ouvrage.

Summary

THE REPUBLIC OF BEAVERS BY LA HONTAN

To know Native and White Mythology

This article presents a preliminary exploration of eighteenth-century thought on the language of animals, especially beavers. Illustrations of the period which show beavers working together on the construction of their lodges and their dams can be examined in this context. The perceptions of Father Guillaume Hyacinthe Bougeant, Buffon and Charles Bonnet, as well as Jean-Jacques Rousseau, who dedicated a few lines to the subject, are each examined. Certain thinkers, such as Bougeant, endowed beavers with a soul and language. Others hesitated to go so far; Buffon's opinion seemed to vacillate between the Cartesian concept of animal as mere machines, devoid of a soul and the ability to reason, and the view that acknowledges the emotions of domestic animals. Bonnet and Rousseau added to the debate, by introducing an important distinction between natural and conventional language, of which the latter is the sole privilege of human beings.

Translation: Brenda Dionne



fig. 1 Jean Restout, Christ servi par les anges, n.d., détruit 1922.
(Photo: J.E. Livernois)

LES ENVOIS DE TABLEAUX EUROPÉENS DE PHILIPPE-JEAN-LOUIS DESJARDINS À QUÉBEC, EN 1817 ET 1820. ÉTABLISSEMENT DU CONTENU

À la mémoire de John Russell Harper

«Il y aura 4 rouleaux & une caisse. Dans les 4 rouleaux, 100 tableaux de toute grand[eur], & 20 petits dans la caisse. Total 120. Il y aura de quoi tapisser toutes les Eglises de la nouv[elle] Fr[ance]».

Archives nationales du Québec à Montréal - M72-84, Extrait d'une lettre de l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins à son frère l'abbé Louis-Joseph Desjardins, Paris, 19 juin 1815.

L'arrivée de 180 grands tableaux à sujet religieux à Québec en 1817 et 1820, connus sous le terme impropre de «collection Desjardins» occupe une place relativement importante dans l'histoire de l'art au Québec¹. Alors que les principaux acteurs, les abbés Philippe-Jean-Louis (1753-1833) et Louis-Joseph Desjardins (1766-1848)² ont tout fait pour amenuiser le rayonnement public de leur action³, vers 1880 commence à se construire un discours de célébration du geste des deux prêtres émigrés qui avaient trouvé asile dans le diocèse de Québec. Cette mise en valeur d'un héritage français de l'Ancien Régime a favorisé l'émergence du concept de «collection» afin de distinguer les tableaux qui ont transité par les abbés Desjardins⁴. Il me semble plus juste de qualifier ces deux envois comme un «fonds de tableaux⁵», et non pas comme un regroupement cohérent d'œuvres réuni en vue d'être apprécié dans son ensemble. Ces envois se comparent plutôt à des lots de tableaux hétérogènes, voire disparates, et qui étaient destinés au commerce.

Une des difficultés majeures que pose l'étude du fonds Desjardins est celle de l'établissement du contenu des envois de 1817 et 1820. Quelles furent les œuvres qui arrivèrent à Québec grâce à Philippe-Jean-Louis Desjardins? Le fonds Desjardins se caractérise avant tout par une absence de programme. Certes, l'intention de Philippe Desjardins d'envoyer des tableaux à sujet religieux «pour tapisser toutes les églises de la Nouvelle-France» est un élément structurant du projet qui cependant ne détermine pas la nature de ses choix. Son action énergique



fig. 2 Aubin
Vouet, *Sainte Famille
à Nazareth*, n.d., 2.24
x 1.45 m, église Saint-
Denis-sur-Richelieu.
(Photo: ministère de la
Culture et des
Communications,
fonds photographique,
74.284 [45])



fig. 3 Michel
Dorigny, *Annonciation*,
n.d., 2.60 x 2.40 m,
église Saint-Michel-de-
Sillery.
(Photo: ministère de la
Culture et des Commu-
nications, fonds pho-
tographique, 76.016
[45])

ne pas semble avoir été accompagnée par une sélection rigoureuse lors de ses achats de tableaux.

La recherche documentaire m'a permis de réaliser l'ampleur des lacunes dans les sources relatives au fonds Desjardins. L'absence d'information sur les modes d'approvisionnement de Philippe Desjardins et les moments exacts de ses achats empêchent de constituer d'une façon satisfaisante la liste des tableaux acquis puis envoyés au Bas-Canada⁶. Le document connu et publié comme l'inventaire des tableaux du fonds Desjardins (D) et conservé chez les Ursulines de Québec⁷, porte comme intitulé: «Envois de Tab[il]eaux, de Paris, en 1817 & 1820 par mes frères⁸ & Placés par moi en Canada». Ce texte ne fournit en fait que la liste des 120 tableaux placés dans les quatre rouleaux et la caisse (c.) mentionnés par Philippe Desjardins et reçus à Québec en mars 1817. On y retrouve cependant en annexe, deux listes de tableaux «placés» chez les Ursulines et chez les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (l.). Ces listes supplémentaires, qui fournissent d'autres titres d'œuvres, compliquent la tâche de déterminer avec précision le contenu du premier envoi, car certains des tableaux qui y sont mentionnés étaient déjà à Québec et transitèrent vers les deux communautés par l'intermédiaire des abbés Desjardins. Par ailleurs, aucune liste n'a été retracée qui permette d'établir la teneur exacte de l'envoi de 1820, composé de 60 tableaux, comme nous l'apprend la lettre de Philippe Desjardins en date du 13 mai 1820⁹.

Ainsi, à la liste des 120 tableaux parvenus en 1817, il faut donc ajouter certains des titres contenus sur une feuille annexe: une liste de tableaux «placés chez les Ursul[ine]e[s] de Québec» et une autre des tableaux «Donné[s] à L'hôtel Dieu de Québec». Dans le contenu de ces deux relevés on retrouve le titre de sept toiles qui ne figurent pas sur la liste de l'envoi de 1817 et dont on peut avancer avec certitude, par confrontation avec d'autres documents, qu'ils arrivèrent au Canada grâce à Philippe Desjardins¹⁰. Faut-il penser qu'ils vinrent tous dans l'envoi de 1820? Cela est plausible si l'on considère la nature du document, car cet inventaire Desjardins est une copie de la liste originale. Louis-Joseph Desjardins, en transcrivant l'original de la liste de 1817, a ajouté, à la suite, le titre des œuvres dont il avait approvisionné les Ursulines et les Augustines de l'Hôtel-Dieu, justifiant ainsi le «Placés par moi en Canada» que l'on retrouve également dans le titre de ce document capital. L'hypothèse de Gérard Morisset concernant la date tardive de cette transcription est plausible et confirmée par le fait que l'on retrouve sur ces listes annexes le titre d'un tableau qu'il a offert à l'Hôtel-Dieu aussi tard qu'en 1841¹¹. Le fait qu'il s'agisse d'une copie de la liste originale pourrait ainsi expliquer, du moins en partie, les erreurs qui ont pu se glisser quant à la localisation de certaines œuvres¹². L'inventaire Desjardins fournit donc les titres de 120 tableaux arrivés en 1817 et de 7 tableaux qui devaient faire partie de l'envoi de 1820 et qui sont documentés par le biais des listes complémentaires, soit un total de 127 œuvres.



fig. 4 Simon Vouet, *Saint François de Paule ressuscitant un enfant*, vers 1630, 3.35 x 1.87 m, église de Saint-Henri de Lévis. (Photo: ministère de la Culture et des Communications, fonds photographique, 82.0302 [45])

Une source secondaire, le catalogue de la Galerie de peinture de Joseph Légaré, paru en anglais en 1852¹³, contient à la page trois une indication précieuse sur une partie du contenu de l'envoi de 1820 (L). À la suite de la description du *David contemplant la tête de Goliath*, de Pierre Puget, Légaré dresse un historique des envois du fonds Desjardins et il ajoute en conclusion: «All the paintings included between nos 1 and 33 belonged to that rare collection». Cette source secondaire paraît plausible et rien ne permet d'infirmer la justesse de cette affirmation. Le catalogue de Légaré fournirait donc les titres de 27 œuvres qui faisaient partie de l'envoi de 1820. En effet, sur les 33 titres donnés, il faut en soustraire 6 qui figuraient déjà dans l'inventaire Desjardins, ce qui apporte un élément de preuve à l'affirmation de l'artiste sur la provenance de cette partie de sa propre collection¹⁴. Cet ajout porte le nombre de tableaux connus à 154, sur les 180 parvenus à Québec lors des deux envois.

En plus de ces deux sources principales d'information, la correspondance de Louis-Joseph Desjardins regorge d'un nombre impressionnant de titres d'œuvres. Ces mentions peuvent-elles être considérées comme désignant des tableaux qui faisaient partie du fonds constitué par Philippe Desjardins? Je ne le crois pas¹⁵, étant donné qu'on y retrouve mention de certaines copies que Louis-Joseph fait faire à Québec à partir des originaux qu'il possédait ou qu'il avait déjà vendus. De plus, des factures qui ont été conservées indiquent que Louis-Joseph Desjardins a

acheté des œuvres d'art directement de marchands de Québec pour les donner ou les revendre à son compte¹⁶. Il s'agissait principalement d'un commerce de gravures, mais des tableaux figurent à l'occasion. Ses inventaires après décès¹⁷ sont révélateurs sur ce point, car y sont mentionnés des tableaux qui n'apparaissent pas dans la liste des 154 œuvres précédemment établie. Ces tableaux ne proviennent pas avec certitude de Philippe Desjardins. Ils ne peuvent donc être considérés, dans l'état actuel des connaissances, comme faisant partie du fonds Desjardins qui est arrivé à Québec en deux groupes, en 1817 et 1820. Par conséquent, ces relevés d'achats ne peuvent être utilisés pour connaître les sujets des 26 tableaux manquants du deuxième envoi.

Onze autres titres s'ajoutent à la liste des 154 tableaux déjà colligés (1820). Ces onze tableaux, non mentionnés dans l'inventaire ou dans la correspondance, méritent selon moi d'être inclus dans le catalogue. Les raisons qui expliquent ce choix sont le sujet du tableau, son grand format, sa localisation dans une église où il se trouve avec d'autres tableaux achetés de Louis-Joseph Desjardins, la présence d'une mention ancienne ou le fait que ces œuvres furent copiées dès le début des années 1820. Ces éléments s'ajoutent au fait qu'aucun autre historique n'est connu pour les tableaux ainsi retenus. Leur inclusion demeure sujette à caution et l'on ne peut pas exclure la possibilité de leur provenance d'une autre source¹⁸.

Dans leur correspondance, les abbés Desjardins mentionnent trois autres tableaux envoyés par Philippe Desjardins au Canada: un *Ecce homo au nègre* offert à l'Hôpital-Général¹⁹ et deux médaillons devant servir comme ornement d'un parement d'autel chez les Ursulines de Québec et représentant le *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes*²⁰. Ces trois œuvres ont été retenues à cause de la certitude de l'authenticité de leur provenance, même s'ils ne voyagèrent pas avec les deux principaux envois et si les deux médaillons ne faisaient pas partie des achats regroupés de tableaux effectués par Philippe Desjardins entre 1803 et 1810, mais étaient plutôt une commande destinée spécifiquement aux religieuses. Sur les 183 tableaux qui, dans l'état actuel des connaissances, peuvent être considérés comme venant de l'abbé Philippe Desjardins (120 du premier envoi, 60 du second et trois par deux envois séparés) j'ai pu en reconstituer la liste à 92 p. cent, en cataloguant ou en documentant 168 œuvres. Cependant 75 d'entre elles, soit près de 45 p. cent, ont été détruites ou n'ont pas été encore localisées. Ceci rend compte de l'état lacunaire de nos connaissances sur ces tableaux qui seraient à l'origine d'un renouveau de la peinture d'histoire au Bas-Canada avec l'émergence des carrières artistiques de Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-v.1848), de Joseph Légaré (1795-1855) et d'Antoine Plamondon (1804-1895).

LAURIER LACROIX

Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Liste des tableaux importés par les abbés Desjardins à Québec en 1817 et 1820

catalogue actuelle	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation	localisation ancienne
D01/L33	C. Vignon	S. Jérôme dans le désert	Vignon	Cadieux/Légaré	Musée Amérique française
D02		Repas d'Hérode	école de Rubens	Urs. Qc/Plamondon	disparu
D03		Adoration des mages	Restout	Verchères	disparu
D04	C. Monnet	Christ expirant sur la croix	Monnet	Séminaire de Québec	détruit 1888
D05		Vierge de douleurs et 4 anges	Vignon		St-Henri de Lévis
D06		Christ au jardin des oliviers	Procaccini	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D07	C. Vignon	Adoration des mages	Vignon	St-Henri de Lévis	St-Henri de Lévis
D08		Adoration des mages	Bounieu	Séminaire de Québec	détruit 1888
D09	J.J. Lagrenée (?)	Christ et la Samaritaine	Lagrenée	Séminaire de Québec	détruit 1888
D10	J.-J. Lagrenée	Mise au tombeau	Lagrenée	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D11	J.-J. Lagrenée	Incrédulité de s. Thomas	Lagrenée	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D12		Religieux guérissant un malade	Maratta	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D13		S. Louis	Hallé	Cap St-Ignace	disparu
D14		Enfant Jésus	Le Brun	St-Roch de Québec	disparu
D15		Pêche miraculeuse	école de Rubens	Berthelot	non localisé
D16	d'ap. G. Huret	Christ outragé	Huret	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D17		S. Jérôme	Vinius/Boucher	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D18/L31	A. Vouet	S. Michel terrassant Lucifer	A. Vouet	Cadieux/Légaré	Musée Amérique française
D19		Cène	école de P. Cortone	Verchères	disparu
D20		Pentecôte	Fr. André	Verchères	disparu
D21	N. Hallé	Baptême du Christ	Hallé	Séminaire de Québec	détruit 1888
D22		Annonciation		Notre-Dame de Québec	détruit 1922

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
D23	d'ap. L. Baugin	Martyre de s. Barthélémy	Delaistre	St-Denis de Sorel	St-Denis sur Richelieu
D24		Allégorie chrétienne - Charité	Vouet	St-Henri de Lévis	St-Henri de Lévis
D25		S. Jean évangéliste	Maître Roux (Rosso)		non localisé
D26		Mort de la Vierge	Goulai	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D27		Ecce homo	Segui		non localisé
D28		S. Famille aux cerises	Blanchard	Notre-Dame de Québec	volé
D29	d'ap. Van Dyck	Christ en croix avec des anges	d'ap. Van Dyck	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D30		Ange gardien	Goulai		non localisé
D31		S. Jérôme écrivant		Séminaire de Québec	détruit 1888
D32	M.-A. Challe	Repas d'Emmatis	Challe	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D33		Dieu le Père		Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D34		Apparition de la Vierge à s. Antoine	Vignon	St-Henri de Lévis	non localisé
D35		Nativité	d'ap. Corrège	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D36	d'ap. G. Reni	Adoration des bergers	d'ap. G. Reni	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D37/L30		S. Élisabeth de Hongrie (?)	Dumini	Cadieux/Légaré	Musée Amérique française
D38	d'ap. L. Boulogne	Baptême de s. Augustin	L. de Boulogne	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D39	G. Lallemand	Pentecôte	Vignon	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D40	d'ap. P. Battoni	Pie VI			Archévêché de Québec
D41/L16	d'ap. C. Allori	Judith tenant la tête d'Holopherne		coll. Légaré	Musée Amérique française
D42		S. Jean Baptiste	Blanchet	Cap St-Ignace	disparu
D43	at. C. Le Brun	Deux anges pleurant	Le Brun	Séminaire de Québec	Musée Amérique française
D44	d'ap. G. Reni	Adoration des bergers	d'ap. G. Reni	Cap St-Ignace	disparu
D45	J. Restout	Christ servi par les anges (fig. 1)	Restout	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D46		Éduca. de la Vierge avec s. Joseph	E. Vinius	St-Denis sur Richelieu	St-Denis sur Richelieu

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
D47		Vierge et s. Jean		Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D48	A. Vouet	S. Famille à Nazareth (fig. 2)	A. Vouet	St-Denis sur Richelieu	St-Denis sur Richelieu
D49		S. Famille en Égypte	A. Vouet	St-Antoine-de-Tilly	St-Antoine-de-Tilly
D50	A. Sacchi	Mort de s. François d'Assise	Sacchi	Château-Richer	St-Michel de Sillery
D51	Frère Luc	Christ dicte la règle à s. François	Poerson	St-Antoine-de-Tilly	St-Antoine-de-Tilly
D52	G. Calandrucci	Apothéose de s. Paul	Maratta	Notre-Dame de Québec	détruit 1922
D53		S. Laurent	Vignon	Nicolet/Hôp.Gén.(?)	non localisé
D54		S. Grégoire (Thaumaturge)	Levesque	Nicolet	disparu
D55		Ecce homo	Mellan	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D56		S. François méditant sur la mort	Laurry	St-François	St-François de Beauce
D57		Pietà [Christ remis à sa mère]			St-Denis sur Richelieu
D58		Visitation	Plattemontagne	Verchères	disparu
D59	S. Vouet	Apparition de la Vierge à l'enfant à s. Antoine	Blanchard	St-Roch de Québec	St-Roch de Québec
D60		Vision de s. Antoine de Padoue	Parrocel	Séminaire de Québec	Musée Amérique française
D61	d'ap. B. Strozzi	Incrédulité de s. Thomas	Stella	Montréal (?)	Ev. Sherbrooke
D62	J. Oudry	Visitation	Oudry	St-Antoine-de-Tilly	St-Antoine-de-Tilly
D63	M.A. Challes	Résurrection	Challes	St-Roch de Québec	Musée du Québec
D64	S. Massé	Recouvrement de Jésus	Massé	St-Antoine-de-Tilly	St-Antoine-de-Tilly
D65		Anges et bergers adorant l'E.-Jésus	A. Coypel	St-Denis sur Richelieu	St-Denis sur Richelieu
D66	M. Dorigny	Annonciation (fig. 3)	Dorigny	Château-Richer	St-Michel de Sillery
D67	d'ap. Rubens	Érection de la croix	école de Rubens	N-D des Victoires	N-D des Victoires
D68		S. Famille en Égypte	C. de Vermont	St-Roch de Québec	St-Roch de Québec
D69		Fuite en Égypte	C. de Vermont	St-Denis sur Richelieu	St-Denis sur Richelieu
D70		Adoration des mages	Eyckens	Château-Richer	St-Michel de Sillery

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
D71/l.05		Visitation	Collin de Vermont	Nicolet/Ursulines Québec	Ursulines Québec
D72		S. Pierre délivré de prison	Lafosse	Séminaire de Québec	détruit 1888
D73		Annonciation	Marissal	Château-Richer (?)	disparu
D74	d'ap. G. Huret	La montée au calvaire	Huret	N-D des Victoires	N-D des Victoires
D75		Repas à Emmaüs	Pourbus	Château-Richer	St-Michel de Sillery
D76		Ange gardien	Maratta	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D77	P. Dulin	S. Jérôme entendant la trompette	Dulin	Séminaire de Québec	Musée Amérique française
D78/l.02	d'ap. J. Jouvenet	Pêche miraculeuse	A. Dieu	Nicolet/Ursulines Québec.	Ursulines Québec
D79	J. Christophe	S. François recevant les stigmates	Christophe	Château-Richer	St-Michel de Sillery
D80/l.10	F. G. Ménageot	La Vierge plaçant s. Thérèse sous la protection de s. Joseph	Ménageot	Hôtel-Dieu de Québec	Hôtel-Dieu Québec
D81		Songe de s. Joseph	J-B Champaigne	Baie-du-Febvre	Musée du Québec
D82		Vierge servie par les anges	A. Dieu	Séminaire de Québec	détruit 1888
D83		<i>Christ en croix</i>	Romanelli	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D84		Jésus à la colonne / Flagellation	Challes	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D85		Annonciation	Restout	St-Roch de Québec	détruit 1820
D86		S. Ambroise	Girod	St-Ambroise de Lorette	disparu
D87	d'ap. P. de Champ.	Pentecôte	P. de Champaigne	Séminaire de Québec	détruit 1888
D88		Ascension	P. de Champaigne	Séminaire de Québec	détruit 1888
D89/L32		S. Michel combattant les anges rebelles	Vignon	coll. Légaré	Musée Amérique française
D90		S. Famille	Dusaultchoy	Cap-Santé	disparu
[D91]		David et Achimelech		Nicolet	détruit 1906
D92		Visitation	Cignani	coll. Légaré(?)	non localisé(?)
D93		Mort de s. Claire	Murillo	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
D94		S. Bruno	J.B. Champaigne	St-Michel de Bellechasse	détruit 1872
D95		Vierge aux cœurs		Nicolet/Burlington	détruit 1834
D96/L15	d'ap. J. Jordaens	S. Famille avec Élisabeth, Zacharie et un ange	Jordaens	coll. Légaré	Ursulines Québec
D97	L. Guyot	Ermites de la Thébaïde		Séminaire de Québec	Musée Amérique française
D98	C. Vanloo	Madeleine au désert	Vanloo	Urs./Cadieux/Lég.	non localisé
D99		Jésus au sein de son père ?		Nicolet	détruit 1906
D100		Christ mis au tombeau	Stella	Séminaire de Québec	détruit 1888
c.01		Christ en croix	Mignard	Raby	disparu
c.02		Christ en croix avec Marie-Madeleine		Turgeon	Archévêché de Québec
c.03	d'ap. F. Trevisani	Christ en croix avec Marie-Madeleine		Viger	Archévêché de Montréal
c.04		Christ en croix		Parant	non localisé
c.05		Vierge	Mignard	Viger	Archévêché de Montréal
c.06		Vierge	Mignard	Papineau	disparu
c.07		Vierge [Annonciation]		Orfroy	non localisé
c.08	d'ap. Raphaël	Vierge / petite jardinière	école de Raphaël	Robert	disparu
c.09		Descente de croix	d'ap. Le Brun	Berthier (?)	disparu
c.10	d'ap. I. Imola	S. Jean à Patmos	école de Raphaël	Raimbault	Nicolet
c.11	d'ap. F. Boucher	Jacob obtenant la bénédiction d'Isaac		Viger	Archévêché de Montréal
c.12		S. Charles Borromée		Berthelot	non localisé
c.13		Madeleine	Boucher	Viger	disparu
c.14		Madeleine		Raby	non localisé
c.15	d'ap. Wicar	Pie VII		Plessis/St-Roch	Musée du Québec
c.16	d'ap. S. François	S. Vincent de Paul		Nicolet	Nicolet
c.17		Flagellation		Cuthbert	non localisé

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
c.18		S. Ignace de Loyola		Orfroy	non localisé
c.19		S. François Xavier		Orfroy	non localisé
c.20		Vierge/enfant/s. François et une donatrice		Ursulines Québec	Ursulines Québec
corr.	C. Meynier	Martyre de s. Ursule		Ursulines Québec	Ursulines Québec
corr.		Martyre de s. Ursule		Ursulines Québec	Ursulines Québec
corr.		Ecce homo		Hôp.-Général Québec	Hôp.-Général Québec
l.01	J. Preudhomme	Repas chez Simon		Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.03		Rachat des captifs par les religieuses de la Merci	Hallé	Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.04	d'ap. T. Vincidor	Vierges sages et vierges folles	école de P. Cortone	Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.06		Christ prêchant	P. Champaigne	Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.07	J. Preudhomme	L'évêque Nonnus recevant la pénitente Pélagie		Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.08	J. Preudhomme	Anachorète implorant pour une pénitente l'entrée au monastère		Ursulines Québec	Ursulines Québec
l.09		Christ app. à des religieuses	école de Le Brun	Ursulines Québec	Ursulines Québec
L01	P. Puget	David contemplant la tête de Goliath	Puget	coll. Légaré	Musée Amérique française
L02		Martyre de s. Catherine	Chauveau	coll. Légaré	Musée Amérique française
L03	d'ap. G. Seghers	Reniement de s. Pierre		coll. Légaré	Musée Amérique française
L04		Christ couronné d'épines	A. Mytens	coll. Légaré	Musée Amérique française
L05		Vierge (en buste)		coll. Légaré	non localisé
L06	N. Coypel	Nativité de Jésus	N. Coypel	coll. Légaré	Musée Amérique française
L07		Moïse et les tables de la loi	Lanfranco	coll. Légaré	Musée Amérique française
L08		Vue imaginaire d'un port	J. Vernet	coll. Légaré	disparu
L09	M. Stomer	Elie jetant son manteau à Élysée	Van Ouwater	coll. Légaré	Musée Amérique française

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
L10		Dieu entouré d'anges	N. Poussin	coll. Légaré	Musée Amérique française
L11		Vue de ruines - Antiquités romaines	H. Robert	coll. Légaré	Musée Amérique française
L12	d'ap. Raphaël	École d'Athènes	R. de Séry	coll. Légaré	Musée Amérique française
L13		Présentation de Jésus	Feti	coll. Légaré	Musée Amérique française
L14		Présentation de Marie	Feti	coll. Légaré	Musée Amérique française
L17		S. Barthélémy		coll. Légaré	Musée Amérique française
L18		S. Pierre guérissant un malade	Jouvenet	coll. Légaré	disparu
L19		S. Pierre ressuscitant une femme	Jouvenet	coll. Légaré	disparu
L20		Moïse et les filles de Jethro	Romanelli	coll. Légaré	Musée Amérique française
L21		Enfant Jésus au berceau		coll. Légaré	non localisé
L22	A. C. G.Lemonnier	S. Marie-Madeleine	L.A. David	coll. Légaré	Musée Amérique française
L23		Jésus au jardin des oliviers		coll. Légaré	non localisé
L24		Adoration des bergers		coll. Légaré	Musée Amérique française
L25	L. Gramiccia	S. Famille/ Jean B./ Élizabeth/ Anne/ Zach.	L. Ricci	coll. Légaré	Musée Amérique française
L26		S. François d'Assise	Le Sueur	coll. Légaré	disparu
L27		S. Ignace de Loyola	P. Laurie	coll. Légaré/Séminaire de Qc	disparu
L29	J.-B. Corneille	Christ prêchant les Béatitudes	Le Brun	coll. Légaré	Musée Amérique française
L28	d'ap. Van Dyck	François Langlois, le cornemuseur	Molinaer	coll. Légaré	Musée Amérique française
1820	d'ap. P. Champaigne	Christ en croix/Vierge/Jean/ Madeleine Champaigne			Nicolet
1820	J.-B. Corneille	Résurrection		St-Henri de Lévis	St-Henri de Lévis
1820	D. Hallé	App. Vierge/enfant à ss. François et Antoine	St-Henri de Lévis	St-Henri de Lévis	
1820	d'ap. Raphaël	Grande s. Famille de François 1er	Stella d'ap. Raphaël	Nicolet	détruit 1906
1820	d'ap. M. de Vos	Paphnuce délivrant la pénitente Thaïs		Ursulines Québec	Ursulines Québec

catalogue	attribution actuelle		attribution Desjardins	localisation ancienne	localisation actuelle
1820	S. Vouet	S. François de Paule ressuscitant un enfant (fig. 4)		St-Henri de Lévis	St-Henri de Lévis
1820	A. Wollfort	Christ à la piscine de Bethesda			non localisé
1820		Pietà	Van Dyck	Ursulines Québec	disparu
1820		Résurrection			disparu
1820		Diacre Philippe/ eunuque reine Candace			St-Henri de Lévis
1820		Vision séraphique de s. Thérèse		Nicolet	détruit 1906

D = inventaire Desjardins;

c. = caisse;

l. = listes annexes de l'inventaire Desjardins;

corr. = mentionné dans la correspondance;

L = catalogue Légaré;

1820, envoi de 1820.

N.B.: Les sections laissées vides dans les catégories attribution actuelle, attribution Desjardins et localisation ancienne indiquent que l'information n'est pas disponible.

Notes

1 Cet article reprend des éléments de la première section du chapitre 4 de ma thèse, *Le fonds de tableaux Desjardins: nature et influence* (Université Laval, département d'histoire, 1998, 1169, lii p.). Pour une analyse du discours historiographique du fonds de tableaux Desjardins, voir: section 1.3, p.48-69 de ce même texte.

2 Les abbés Desjardins, deux frères, étaient originaires de Messas (près de Beaugency) en France. Suite à la Révolution, ils quittèrent leur pays en septembre 1792, en direction de l'Angleterre. Philippe-Jean-Louis Desjardins arrive à Québec en mars 1793 en vue de faire un rapport sur l'immigration au Canada de prêtres catholiques réfugiés en Angleterre. Son frère vint le rejoindre en 1794. Alors que Philippe retourna en France en 1803, Louis-Joseph vécut à Québec jusqu'à son décès. Entre 1803 et 1810, Philippe acheta les tableaux qu'il envoya d'abord par l'intermédiaire du ministre plénipotentiaire de France aux États-Unis, Hyde de Neuville et, en 1820, par l'évêque de Québec, Mgr Joseph-Octave Plessis qui rentrait d'un voyage en Europe et en Angleterre. Voir sections 2.1, 2.3 et 2.4 de ma thèse.

3 Les raisons de cette discrétion sont inspirés par des motifs pécuniaires. Philippe-Jean-Louis Desjardins a acheté ces tableaux dans le but explicite de faire des profits et, d'autre part, les tableaux sont entrés au Canada sous une fausse déclaration, non pas comme des biens commerciaux, mais comme des œuvres réservées au culte et dont la destination était déjà prédéterminée. (Archives nationales du Canada, RG4 A1, série S, vol. 155, n° 66, lettre de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Sir John Coape Sherbrooke, Paris, 16 octobre 1816).

4 Ce sont les articles de Gérard Morisset parus dans *Le Canada français* de mai 1934 à octobre 1936 qui vont consacrer cette expression. La constitution du mythe de la «collection Desjardins» est présentée dans ma thèse, p.14-30.

5 L'expression est calquée sur celle de fonds de commerce pour désigner un inventaire des marchandises destinées à la vente.

6 La section 2.3 de ma thèse propose des pistes pour reconstituer l'historique des achats de tableaux. À la décharge de Philippe Desjardins, il faut dire qu'il a perdu tous ses biens personnels lors des troubles qui ont marqué la Révolution de juillet 1830. Mais Louis-Joseph Desjardins n'a pas conservé la correspondance où auraient été consignées plus précisément les sources d'approvisionnement des tableaux.

7 Archives des Ursulines de Québec, 1/B, 5, 3, 4 pièces. Cet inventaire fut publié par Hormisdas Magnan, avec certaines corrections et des ajouts, à deux reprises, d'abord sous le titre: «Les abbés Desjardins bienfaiteurs des arts au Canada» (*L'Action Sociale*, 21 octobre 1909, p.1); puis comme: «Liste des tableaux envoyés de Paris au Canada de 1817 à 1820» (*Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXII, n° 2, février 1926, p.93-103).

8 Cette indication laisse entendre que non seulement l'abbé Philippe Desjardins fut responsable des envois, mais que le frère aîné, Jacques Desjardins, fut également mis à contribution.

9 Archives de l'archevêché de Québec, V.G., VI-164, Lettre de Jacques Desjardins et Philippe-Jean-Louis Desjardins à Mgr Joseph-Octave Plessis, Paris, 13 mai 1820.

10 Chez les Ursulines de Québec, il s'agit des œuvres suivantes: *Le Repas chez Simon*, *Le Rachat des captifs par les religieux de la Merci*, *La Parabole des vierges sages et des vierges folles*, *Le Christ prêchant*, *L'Évêque Nonnus recevant la pénitente Pélagie*, *Un Anachorète implorant pour une pénitente l'admission dans un monastère* et *Le Christ apparaissant à des religieuses*.

11 Il s'agit de *L'Adoration des bergers* d'après Carle Vanloo.

12 C'est surtout lorsqu'il s'agit de tableaux du même sujet que Louis-Joseph Desjardins a tendance à confondre la destination des œuvres.

13 *Catalogue of the Quebec Gallery of Painting, Engravings, Etc., The Property of Jos. Légaré*, Québec, E.R. Fréchette, 1852.

14 Soit les numéros 1, 18, 37, 41, 89, 96 de l'inventaire Desjardins (D), respectivement les numéros 33, 31, 30, 16, 32 et 15 du catalogue Légaré (L).

15 Cette affirmation pourrait être nuancée. L'historique peu défini de certaines toiles suggère plus de circonspection. J'attire particulièrement l'attention sur les 6 tableaux suivants qui pourraient être parvenus à Québec avec l'envoi de 1820: *Vierge à l'enfant (Immaculée Conception)* au revers *Sainte Agnès* (Ursulines de Québec); *Le Christ tombant sous le poids de la croix* (Ursulines de Québec); *Mariage mystique de sainte Catherine* (Ursulines de Québec); *Martyre de saint Érasme* (détruit); *Mort de saint Joseph* (Hôtel-Dieu de Québec) et *Sainte Marguerite d'Antioche* (Hôpital-Général de Québec).

16 Archives des Ursulines de Québec, 1/B, 5, 3 - Il s'agit de factures pour la période 1843-1847 provenant des marchands ou vendeurs suivants: Joseph Bailey, C.F. Hamel, Joseph Légaré et la veuve LeFrançois. Seules les preuves d'achat tardives semblent avoir été conservées, mais la correspondance témoigne abondamment d'achats comparables au cours des années antérieures.

17 Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec, tiroir 2, carton 99, n° 17, Inventaire après décès et évaluation des tableaux et gravures de L.J.D., n.d.; tiroir 4, carton 600, n° 13, Inventaire après décès et évaluation des tableaux et gravures de L.J.D., n.d. Ces inventaires listent 8 tableaux et 10 gravures qui appartenaient à Louis-Joseph Desjardins à son décès.

18 Il ne faut pas oublier que les deux envois Desjardins, même s'ils sont importants en nombre, s'intègrent dans un marché développé d'œuvres d'art importées, y compris de tableaux à sujets religieux. Yves LACASSE, *Antoine Plamondon. Le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, p.93.

19 Il s'agit d'un tableau qui serait venu à l'automne de 1816 dans les bagages de Malartic Julien Besserer et qui fut donné à l'Hôpital-Général en 1817. Bibliothèque Saint-Sulpice de Paris, Carton Desjardins, fol. 56, 2 pièces. Lettre de Louis-Joseph Desjardins à Philippe-Jean-Louis Desjardins, 1er janvier 1818.

20 Ces médaillons furent envoyés en mars 1821. Voir *Le Grand Héritage L'Église catholique et les arts au Québec* (sous la direction de Jean Trudel), Québec, Musée du Québec, 1984, p.96-97, repr.

SHIPMENTS OF EUROPEAN PAINTINGS SENT BY PHILIPPE-JEAN-LOUIS DESJARDINS TO QUÉBEC IN 1817 AND 1820. ESTABLISHING THE CONTENTS

“There will be 4 rolls and a crate. In the 4 rolls, 100 paintings of all sizes, and 20 small ones in the crate. Total 120. There will be enough to cover the walls of all the churches of New France.”

In 1817 and 1820, 180 large religious paintings arrived in Québec. These paintings occupy a relatively important place in Québec art history and have become known inappropriately as the “Desjardins Collection.” Although the principal protagonists, the abbés Philippe-Jean-Louis (1753-1833) and Louis-Joseph Desjardins (1766-1848), did everything possible to keep their actions from becoming public, around 1880 a discourse began celebrating the gesture of these two emigré priests who had found a refuge in the Diocese of Québec. The emphasis on the French heritage of the *Ancien Régime* encouraged the concept of a “collection” in order to distinguish those paintings that had passed through the hands of the abbés Desjardins. It would seem more accurate to describe these two shipments as a *fonds* of paintings, as they were not a coherent group of works brought together to be appreciated as a whole. Instead, the paintings should be compared to lots of mixed, even mismatched paintings which were intended for commercial sale.

One of the major difficulties posed in studying the Desjardins material is establishing the contents of the 1817 and 1820 shipments. Which works did Philippe-Jean-Louis Desjardins send to Québec? The absence of a programme or plan is one of the main characteristics of the Desjardins *fonds*. Certainly, Philippe Desjardins’ intention to send religious paintings “to cover all the churches in New France” is the structuring element of the project but it did not determine how he made his choices. His energetic buying does not seem to have been accompanied by a rigorous selection process.

Having researched the documentation, I can now see the extent of the *lacunae* in the Desjardins *fonds*. The absence of information on Philippe Desjardins’ buying methods and the exact dates of his purchases prevents me from making a

satisfactory list of the paintings acquired and sent to Lower Canada. The document published and known as the Desjardins *fonds'* inventory of paintings (D), which is kept at the Ursulines of Québec, carries the heading, "Shipment of Paintings, from Paris, in 1817 & 1820 by my brothers & Placed by me in Canada." In fact, this text only provides the list of 120 paintings placed in the four rolls and the packing crate (C) mentioned by Philippe Desjardins and received on March 1817 in Québec. However, two lists of paintings "placed" with the Ursulines and with the Augustines of the Hôtel-Dieu in Québec (I) are annexed to the document. These additional lists include titles of other works. This complicates the task of precisely determining the contents of the first shipment because certain paintings mentioned there were already in Québec and had been sent to the two communities through the mediation of the abbés Desjardins. No other list has been found that enable me to establish the exact contents of the 1820 shipment composed of 60 paintings, according to a letter from Philippe Desjardins, dated May 13, 1820.

Thus, in addition to the list of the 120 paintings which arrived in 1817, it is necessary to add certain titles contained on one of the annexed sheets: a list of paintings "placed with the Ursulines de Québec" and paintings "given to the Hôtel-Dieu de Québec." The contents of these two lists record the titles of seven paintings which do not appear on the 1817 shipment list, but when compared to other documents it can be proposed with certainty that they arrived in Canada through Philippe Desjardins. Did they all arrive in the 1820 shipment? This is plausible if the nature of the document is considered, since this Desjardins inventory is a copy of the original list. When Louis-Joseph Desjardins transcribed the original list of 1817 he added the titles of the works that he had supplied to the Ursulines and the Augustines of the Hôtel-Dieu, which justifies the phrase "Placed by me in Canada" that is also found in this important document. Gérard Morisset's hypothesis concerning the late date of this transcription is confirmed by the fact that the title of a painting given to the Hôtel-Dieu as late as 1841 is on these annexed lists. The fact that it is a copy of the original list could then explain, at least in part, the mistakes that were made regarding the location of certain works. The Desjardins inventory provides the titles of the 120 paintings that arrived in 1817, as well as of the 7 paintings that should have been part of the 1820 shipment and that are documented on the basis of the additional lists. This makes a total of 127 works.

A secondary source is the catalogue of Joseph Légaré's *Gallery of painting*, which appeared in English in 1852; page three contains invaluable information about part of the contents of the 1820 shipment (L). Following the description of *David contemplant la tête de Goliath* by Pierre Puget, Légaré reviews the history of the Desjardins *fonds'* shipments and adds that "all the paintings included between nos 1 and 33 belonged to that rare collection." This secondary source appears

plausible and there is nothing to invalidate the accuracy of its assertion. Six titles must be subtracted from the 33 because they were already in the Desjardins inventory, supporting Légaré's claim about the provenance of this part of his collection. The Légaré catalogue, then, seems to provide the titles of 27 works that were part of the 1820 shipment. This addition brings the number of known paintings to 154, of the 180 sent to Québec in the two shipments.

In addition to these two main sources of information, Louis-Joseph Desjardins' correspondence abounds with numerous titles of works. Can these be regarded as paintings that were part of the *fonds* made by Philippe Desjardins? I do not believe so in view of the fact that he mentions certain copies that Louis-Joseph had made from originals he owned or had already sold. Moreover, the extant invoices show that Louis-Joseph Desjardins bought the works of art directly from Québec dealers in order to give them away or resell them. It was mainly a matter of selling engravings, but paintings are occasionally mentioned. The inventories made after his death are revealing because some of the paintings mentioned do not appear on the list of the 154 previously established paintings. It is not certain that these paintings came from Philippe Desjardins. Therefore they cannot be considered part of the Desjardins *fonds* that arrived in Québec in 1817 and 1820. Consequently, these purchase statements cannot be used to identify the subjects of the 26 missing paintings from the second shipment.

Eleven other titles can now be added to the list of 154 paintings already compiled (1820). Although these eleven paintings are not mentioned in the inventory or in the correspondence, I think that they should be included in the catalogue. The reasons for this decision include the subject of a work, its large format, its location in a church or with other paintings bought by Louis-Joseph Desjardins, and historical references or the fact that these works were copied at the beginning of the 1820s. Added to these considerations is the fact that nothing else is known about the history of these paintings. Their inclusion is made with caution, and the possibility that they originated from another source cannot be excluded.

In their correspondence, the abbés Desjardins mention three other paintings that Philippe Desjardins sent to Canada: an *Ecce homo au nègre* given to the Hôpital général and two medallions representing the *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes* to decorate the front of an altar at the Ursulines of Québec. These three works have been included because the authenticity of their origin is certain even if they did not travel with the two main shipments. The two medallions were not part of the groups of paintings purchased by Philippe Desjardins between 1803 and 1810, but were a commission intended specifically for the religious order. Of the 183 paintings that can be considered to have come from Abbé Philippe Desjardins (120 in the first shipment, 60 in the second and three in two separate

shipments), I have been able to reconstruct 92% of the list by cataloguing or documenting 168 works. However, 75 of them, or nearly 45%, have been destroyed or have not yet been located. This shows the incomplete state of our knowledge about the paintings that have been considered responsible for the revival of history painting in Lower Canada and thus the emergence of the artistic careers of Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-*v.* 1848), Joseph Légaré (1795-1855) and Antoine Plamondon (1804-1895).

Translation: Janet Logan



fig. 1 Portrait photographique de Louis-Hippolyte LaFontaine à la fin de sa vie, tiré de *Hommage à LaFontaine*, Montréal: Le comité du monument LaFontaine, 1931, contre p. I.

UNE RÉSIDENCE OUBLIÉE

La maison de Louis-Hippolite LaFontaine

Le 25 avril 1999¹, on célèbre sur la Place d'Youville le cent cinquantième anniversaire des émeutes qui en 1849, ont marqué l'adoption par Lord Elgin du «Bill à l'effet d'indemniser ceux qui ont subi des pertes durant les troubles politiques²». Les événements sont bien connus. Suite à la promulgation de la loi, Elgin doit quitter le parlement du Canada-uni sous une pluie d'oeufs. Le parlement se trouvait à cette époque dans le marché Sainte-Anne sur la Place d'Youville³. Au cours de la soirée, alors que les parlementaires discutaient un projet de loi de LaFontaine (fig.1) pour améliorer l'administration de la justice, le marché Sainte-Anne est attaqué par les émeutiers. Ces derniers envahissent le parlement et y mettent le feu. En moins d'une heure le parlement est réduit à l'état de ruines⁴. Sa célèbre bibliothèque s'envole en fumée. Les émeutiers se dirigent ensuite vers le faubourg Saint-Antoine pour s'en prendre à la résidence du premier ministre.

Le cri «LaFontaine, LaFontaine» se fait ensuite entendre, et les furieux se dirigent vers le faubourg Saint-Antoine, lancent des pierres dans les fenêtres en passant à la maison de pension de MM. Baldwin et Cameron, brisent tout chez M. McMamee, puis se rendent enfin chez M. LaFontaine, non pas à sa demeure actuelle, mais à une jolie maison en pierres de taille, du côté de la montagne. Cette maison venait d'être achevée, toute l'architecture et la menuiserie étaient d'un ouvrage très précieux; elle était richement meublée et ne manquait de rien pour en faire un séjour agréable; tous les objets de ménage y étaient transportés et la famille de M. LaFontaine devait aller l'habiter dans quelques jours; sa bibliothèque même y était rendue. Eh bien, tout a été détruit et a été mis en morceaux; les sofas, les chaises, les tables et autres meubles d'acajou, les portes, les châssis, les volets, les cadres, rien n'a été épargné; il ne resta pas un seul carreau de vitre intact, le plancher en était couvert ainsi que d'éclats de miroir les lits avaient été déchirés et toute la plume jetée au vent, les poêles renversés, les portes d'armoires enfoncées. Ces vandales sans pareils firent plusieurs tentatives pour mettre le feu, dans les bourrures des chaises et des sofas, dans la literie, dans des papiers et un certain nombre de livres de la bibliothèque. Nous avons au moins la faible consolation de voir que toutes ces tentatives n'ont pas réussi, et que la bibliothèque n'a pas été considérablement endommagée. Pendant ce temps le feu avait réduit en cendres les écuries et plusieurs belles voitures d'hiver et d'été. Les flammes avaient décidé un petit détachement de soldats, et les hommes

de la police à se rendre sur les lieux, et c'est probablement cette circonstance qui a pu prévenir la destruction totale de la maison⁵.

Mais les ennuis de LaFontaine ne sont pas terminés. Quatre mois plus tard, en août, la maison sera à nouveau la cible des émeutiers. Après un échange de coups de feu, les émeutiers vont devoir se retirer avec un mort dans leurs rangs⁶. Puis la maison disparaît de l'histoire. Dans leur célèbre *Histoire du Canada*, les historiens Farley et Lamarche ne signalent que l'incendie du parlement en passant sous silence l'attaque de la maison⁷. Elle réapparaît indirectement dans une citation tirée du journal de monsieur Seaver et publiée dans l'ouvrage des historiens Bouchard, Lacoursière, Vaugeois et Provencher *Canada-Québec synthèse historique*⁸. Dans une publication récente de la Ville de Montréal sur son patrimoine, la maison n'est pas mentionnée. Toutefois, on signale la redécouverte des vestiges du marché Sainte-Anne par les archéologues Pierre Chénier et Christian Bélanger⁹. Ainsi, 150 ans après les événements dramatiques d'avril et d'août 1849, la maison LaFontaine semble avoir disparu de la mémoire collective. Et pourtant, une série d'événements récents vont, de nouveau, mettre cette demeure historique au devant de l'actualité.

Au cours de l'été 1987, deux promoteurs immobiliers, Douglas Cohen et Robert Landau, annoncent un important projet de redéveloppement urbain sur le quadrilatère bordé par les rues Mackay, Overdale, Lucien-Lallier et René-Lévesque (à l'époque Dorchester)¹⁰. Pour réaliser le projet, comprenant entre 700 et 800 unités de logements incluant deux tours de 38 étages, il faut détruire tous les bâtiments se trouvant dans les limites du quadrilatère. Les résidents du secteur s'organisent pour contrer le projet. Les promoteurs des Jardins Dorchester (aussi connu comme Galleria Dorchester) offrent d'investir un million de dollars pour relocaliser les locataires¹¹. Ces derniers répliquent qu'ils n'ont pas les moyens de payer les loyers demandés. Les choses s'enveniment au point que la police doit intervenir. Puis le 6 juillet, les opposants au projet avancent un nouvel élément. Le quadrilatère recèle la maison qu'a habité Sir Louis-Hippolite LaFontaine de 1849 jusqu'à son décès le 26 février 1864¹². Tout le monde est pris par surprise. La Ville de Montréal et les promoteurs sont pris à contre-pied. Douglas Cohen explique «Right now, it's 14 ticky-tacky apartments [...] There's a stairwell like you'd see in any tourist rooms that's been there for 60 or 70 years. The brick at the back doesn't match. So I didn't believe it at first¹³». Cohen et son associé retombent rapidement sur leurs pieds et précisent à la journaliste de la Gazette Peggy Curran «Obviously it's a tremendous asset for the project¹⁴». La Ville de Montréal, de son côté, demande un avis à son Comité consultatif sur la protection des biens culturels. La recommandation du comité, n° 87-13, se lit comme suit «- Le Comité recommande de citer monument historique la totalité de la maison L.-H. LaFontaine, 1395, avenue Overdale; de ne pas citer monument historique le bâtiment adjacent portant les numéros civiques 1397-1401, avenue Overdale¹⁵».



fig.2 La maison LaFontaine vue de la rue Lucien-Lallier, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)



fig.3 La maison LaFontaine au milieu des stationnements, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)

L'extérieur de la maison est dorénavant protégé, mais pas ses aménagements intérieurs. En juillet 1988, les équipes de démolition se présentent sur le quadrilatère avec leur équipement lourd¹⁶. La résistance se durcit. Arrestations, incendies d'origine suspectes se succèdent¹⁷. Enfin en octobre 1989, les promoteurs annoncent qu'ils arrêtent le projet¹⁸.

Toutefois la saga LaFontaine ne se termine pas pour autant. En septembre 1990, l'entrepôt frigorifique qui flanquait la maison sur son côté est, tombe sous le pic des démolisseurs¹⁹. La restauration de la maison LaFontaine s'engage presque aussitôt sans qu'aucune étude sérieuse sur le bâtiment n'ait été réalisée (fig.2). L'intérieur est complètement détruit. Cloisons, escaliers, planchers, plafonds, portes, fenêtres, éléments décoratifs, tout disparaît! Si on ne touche pas à la façade principale, en revanche les murs est, nord et une partie du mur ouest sont complètement refaits à neuf.

De nos jours la maison LaFontaine est toujours à louer au beau milieu de stationnements de plus en plus envahissants (fig.3). Mais que nous reste-t-il réellement de la maison qui a subi par deux fois les attaques des émeutiers en 1849 et l'attaque plus récente des «restaurateurs»? Récemment, la maison située au 1397-1407 Overdale, la voisine immédiate du côté ouest de la maison LaFontaine, a été démolie à son tour. Après de nombreuses années d'abandon, elle menaçait ruine. Un de ses murs s'était déjà partiellement écroulé au cours de l'hiver 1996-1997²⁰. La démolition de la voisine de la maison LaFontaine a dégagé son mur original ouest. Elle nous permet de dresser un portrait plus réaliste de ce que fut ce bâtiment historique.

Jusqu'à maintenant, nous avons présumé que la maison située au 1395 Overdale était bien la maison de LaFontaine. La seule façon d'établir avec certitude l'identité des propriétaires successifs de la propriété est de consulter les registres des transactions conservés au bureau d'enregistrement de Montréal. Dans un premier temps, nous avons déterminé le numéro de cadastre de la propriété. La maison se trouve sur le lot 1574 du quartier Saint-Antoine de la paroisse de Montréal²¹. Entre 1796 et 1915 pas moins de 14 propriétaires vont se succéder sur le lot 1574²².

Cadastre 1574

Division d'enregistrement de Montréal

1915, 2 janvier	L. P. Delisle	à	B.B. Lusher	maison
1912, 29 octobre	B.B. Lusher	à	L.P. Delisle	maison
1905, 8 août	C. Cushing	à	B.B. Lusher	maison
1899, 21 avril	W. Hood	à	C. Cushing	maison
1893, 25 août	T.O. Roddick	à	W. Hood	maison
1893, 13 juin	Shaughnessy	à	T.G. Roddick	maison

1887, 25 août	R.G. Reid	à	Shaughnessy	maison
1886, 12 octobre	J. Sheridan	à	R.G. Reid	maison
1870, 6 septembre	J.P. Clarke	à	J. Sheridan	maison
1864, 3 décembre	Lady LaFontaine	à	J.P. Clarke	maison
1849, 3 février	G. & W. Bourne	à	L.H. LaFontaine	maison
1844, 23 janvier	J.A. Cardinal	à	G. Bourne	libre
1841, 3 mai	Succ. Lusignan	à	J.A. Cardinal	libre
1796, 9 décembre	J.-B. Leduc	à	C.A. Lusignan	libre

Le contrat de vente de Joseph Augustin Cardinal à George Bourne passé le 23 janvier 1844 précise dans sa description de la propriété «...without any buildings thereon erected...planted with fruit tree...²³». Donc la maison n'existe pas au moment où Bourne prend possession du terrain. Cinq ans plus tard Bourne fait faillite et toutes ses propriétés incluant le lot 1574 sont mises en vente. Le 3 février 1849, l'honorable Louis-Hippolyte LaFontaine acquiert la propriété. Nous pouvons lire au contrat que la propriété située sur la rue de L'Aqueduc (de nos jours Lucien-Lallier) compte «...a large cut stone front, two story house, facing towards the River St Lawrence, stables, sheds, coach house and other buildings thereon erected...²⁴». Il est clair que la maison qui nous intéresse n'a pas été construite par LaFontaine mais bien par George Bourne. De plus, si l'on se fie aux publicités annonçant la vente, la maison était neuve²⁵. Il y a fort à parier que les coûts de construction ne sont probablement pas étrangers à la faillite de Bourne.

À ce stade de notre exposé, nous pouvons affirmer sans crainte que la résidence située sur le lot 1574 a été construite entre 1844 et 1849 pour un nommé George Bourne qui ne l'a probablement jamais habitée. Louis-Hippolyte LaFontaine en fut son second propriétaire et selon toute vraisemblance son premier résident. Cela dit, retournons dans le stationnement. La maison est là, couverte de cicatrices témoignant de plus de 150 années d'évolution. Pour comprendre la résidence Bourne/LaFontaine (dorénavant maison LaFontaine), nous devons examiner chacun de ses murs en éliminant, tout en les datant, tous les ajouts faits au bâtiment après 1849, de même que ceux laissés par ses deux voisins immédiats: l'entrepot frigorifique et le 1397-1401 Overdale.

Le bâtiment (extérieur)

Au début des années 1990, la résidence, comme nous l'avons déjà souligné, a été «restaurée». Cette «restauration» va faire disparaître nombre d'éléments originaux. Certains vont, comme le chaînage nord-ouest, être refaits à l'identique. Il n'en reste pas moins qu'à la suite de ces travaux, trois des quatre murs extérieurs vont être considérablement modifiés. Si le mur de la façade principale (donnant sur le sud montréalais)²⁶ demeure pratiquement intact, en revanche il ne reste qu'environ 10% du mur arrière (nord montréalais), 11,2% du mur donnant vers



fig.4 Maçonnerie à bossage continu en table à angle, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)



fig.5 Maçonnerie à appareil régulier allongé, juin 1999. (Photo: Jean Bélisle)

l'est et curieusement 87,9% du mur donnant vers l'ouest. Le toit a été complètement refait, de même que tous les aménagements intérieurs.

Mur sud (façade principale)

De tous les murs de la maison, le mur sud est celui qui a subi le moins de modifications lors de la campagne de 1990. La façade comme telle n'a pas été touchée. Sa maçonnerie en pierre de taille est restée intacte. Au niveau du soubassement, la maçonnerie est à bossage continu en table à angle (fig.4). Au rez-de-chaussée, l'avant-corps présente une maçonnerie à appareil régulier allongé (fig.5). Au même niveau, la maçonnerie des deux ailes est, pour sa part, à bossage continu en table à chanfrein (fig.6). L'étage présente un appareil régulier allongé tant pour l'avant-corps que pour les ailes (fig.5). Toutes ces pierres de taille sont bouchardées (fig.7). Malheureusement toutes les fenêtres ont été remplacées à cette époque.

L'étage de soubassement a été modifié au début de ce siècle selon toute vraisemblance pour recevoir l'entrée principale de la demeure de LaFontaine transformée en maison à appartements. Cette entrée s'inscrit dans un espace rectangulaire de 2,45 m. sur 3,50 m. Cet espace correspond probablement à l'emprise du perron mentionné en 1849²⁷. Ce perron a disparu selon toute vraisemblance au début des années 1870 lorsque James Sheridan fit construire les quatre premières maisons en rangée de la future rue Overdale. Sheridan dut démolir le perron pour faire place à un nouvel accès plus restreint pour calèche devant la maison²⁸.

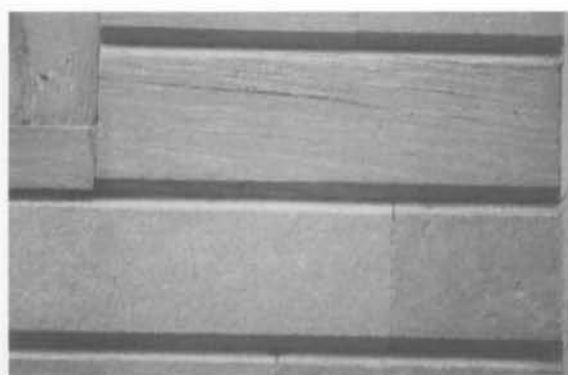


fig.6 Maçonnerie à bossage continu
en table à chanfrein, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)

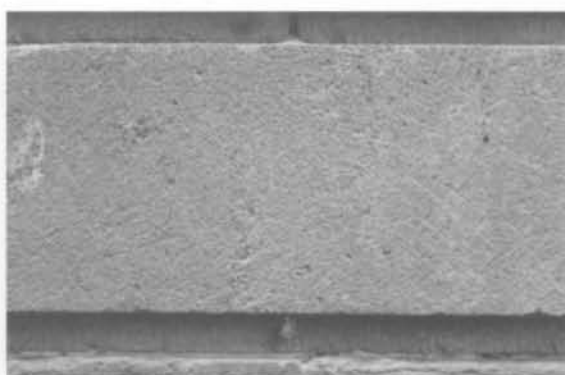


fig.7 Pierre de taille bouchardée, juin
1999. (Photo: Jean Bélisle)

L'ouverture du nouveau portique, au début du XX^e siècle, à l'emplacement de l'ancien perron, va obliger le propriétaire d'alors à excaver le devant de la maison de près d'un mètre. La fondation en moellons (fig.8) va ainsi être exposée puis par la suite recouverte d'un enduit à plein. La principale conséquence de ce réaménagement sera la destruction de la terrasse qui supportait le perron à l'origine. Les points de vue vers la maison vont s'en trouver considérablement modifiés. Au niveau du rez-de-chaussée, les modifications ne sont pas aussi spectaculaires. Mais la porte d'entrée originale va disparaître pour être remplacée par une fenêtre. Le travail de maçonnerie qu'a exigé cette transformation a été très bien exécuté. La transition entre le mur ancien et le nouveau demeure presque imperceptible. Au niveau de l'étage, on ne retrouve aucune modification majeure. On a simplement ajouté un balcon en fer forgé devant les trois fenêtres cintrées de l'avant-corps. L'étage des combles original a complètement disparu pour être remplacé par un toit plat avec une fausse mansarde dont le brisis est recouvert d'ardoises grises. Ce brisis est percé de cinq lucarnes, trois correspondant aux fenêtres de l'avant-corps et deux pour les ailes. Cette modification majeure doit dater de la période de construction du 1397-1401 Overdale, soit le début du siècle. Somme toute, la façade n'a peut être pas été «restaurée» dans les années 1990, mais elle l'a été au début du siècle quand on a relocalisé l'entrée principale. Ajoutons que cette «restauration» a été, malgré tout, plus respectueuse du bâtiment que celle que nous avons connue en 1990.



fig.8 Maçonnerie de moellons, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)

Mur est

Le mur est a été presque intégralement reconstruit au début de 1990. Selon nos calculs de surface, seulement 11,2% de ses éléments témoignent de l'état antérieur à 1990. Et ce 11,2% ne correspond en gros qu'aux fondations. Celles-ci se présentent en deux parties bien distinctes. La partie inférieure, qui, à l'origine, devait être enterrée, est constituée d'une maçonnerie de moellons. Elle affecte la forme d'un escalier correspondant à la pente originale du terrain. La partie supérieure est, pour sa part, constituée d'une maçonnerie en pierres de taille à bossage continu en table à anglet. La première assise, tout comme le chaînage de l'angle nord-est, a été refaite à neuf à l'identique dans les années 1990. Le reste du mur, soit près de 90% de sa surface, a été complètement refait à neuf en brique. La disposition des ouvertures qui le percent, tout en s'inspirant de l'état antérieur, est moderne.

Mur nord

Comme le mur est, la façade arrière nord a été pratiquement complètement reconstruite dans les années 1990. Il ne reste de relativement intact, que les fondations. Les deux premières assises en pierres de taille devaient être visibles et celles de moellons, enterrées. Cela revient à dire que le niveau d'occupation du sol, à l'époque de LaFontaine, était supérieur au niveau actuel d'environ un mètre. Les fondations comptent quatre soupiraux répartis également de chaque côté d'un espace nu qui, selon toute vraisemblance, se trouvait sous une galerie. Des traces de peinture grise retrouvées sur la première assise en pierres de taille viennent confirmer cette hypothèse. Le reste de la façade nord a été refait à l'identique pour les

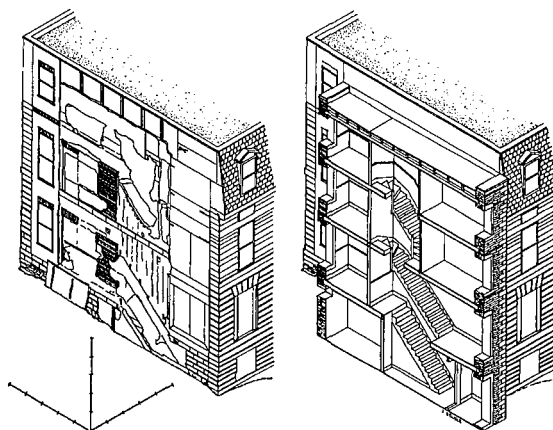


fig.9 Vue isométrique du mur ouest présentant le relevé technique et une hypothèse de reconstitution. (Dessin: Jean Bélisle)

chaînages d'angle et en brique contemporaine pour le mur. On semble avoir respecté la disposition des ouvertures. Enfin, le sommet original du mur a été souligné par une assise de briques posées verticalement.

Mur ouest

Le mur ouest est de tous les murs de la résidence de LaFontaine, celui qui nous parle le plus. Lorsque, entre 1890 et 1907, on a accolé le 1397-1401 à son mur ouest, on a tout simplement scellé le mur original. On l'a encapsulé. Il nous suffit donc pour retrouver l'apparence du mur original d'éliminer les malheureuses modifications léguées par la «restauration» des années 1990 ainsi que les cicatrices laissées par le 1397-1401 au début du siècle.

L'impact de 1990 ne se retrouve qu'à l'angle nord-ouest du mur, seul endroit qui se trouvait à l'extérieur du carré du 1397-1401. La remède appliqué a été identique à celui subi par les murs nord et est. Et comme si ce n'était pas suffisant, on a percé trois nouvelles fenêtres dans ce petit bout de mur, une à chacun des étages.

Les traces du 1397-1401 Overdale

Entre 1890 et 1907, le 1397-1401 est construit pour s'insérer entre deux bâtiments déjà existants, la maison LaFontaine et le 1403-1419 Overdale²⁹. Les traces retrouvées sur le mur ouest nous indiquent que le 1395 comptait quatre étages: un étage de soubassement par où on accédait au bâtiment, un rez-de-chaussée et deux étages supérieurs. Sur le plan horizontal, l'édifice se divise en trois sections: l'avant avec ses pièces de séjour, le centre occupé par la cage d'escalier et l'arrière

également occupé par des pièces de séjour. La lecture attentive des cicatrices révèle que le mur arrière du 1397-1401 ne faisait que s'appuyer sur le mur LaFontaine. Sa façade avant était, pour sa part, légèrement à l'extérieur de l'alignement de la façade LaFontaine d'environ 40 centimètres.

Pénétrons dans ce 1397-1401 virtuel (fig.9). On y accède au niveau de l'étage de soubassement. La porte d'entrée passée, nous nous retrouvons dans un portique d'environ 1,70 mètre de profondeur. De là, nous accédons à la maison proprement dite. Face à nous, sur notre gauche, nous trouvons un passage conduisant à l'arrière du bâtiment et, sur notre droite, une volée d'escalier s'appuyant directement sur le mur LaFontaine. Ce dernier est plâtré et comporte une moulure servant de support à une main courante. Nous empruntons l'escalier. Au niveau du premier palier, nous nous retrouvons dans un corridor sur lequel s'ouvrent les portes donnant accès aux appartements. Nous suivons ce corridor vers l'avant, vers la rue Overdale, pour rejoindre un espace à aire ouverte donnant sur la façade. De là, nous nous engageons sur la seconde volée droite de l'escalier toujours appuyée contre le mur LaFontaine. À l'étage, nous nous trouvons sur un palier qui, comme précédemment, donne accès au corridor. Ce corridor est cependant plus court, car l'avant du bâtiment est à ce niveau occupé par une pièce fermée. L'escalier menant au second étage tourne autour d'un noyau, avant de longer le mur LaFontaine. L'espace de dégagement au-dessus de cette troisième volée va jusqu'au toit. Un dernier palier et nous nous retrouvons dans un dernier corridor donnant accès aux appartements. Les revêtements de la cage d'escalier sont différents selon les étages. De l'étage de soubassement au rez-de-chaussée, l'enduit de plâtre est posé directement sur la maçonnerie du mur LaFontaine. Entre le rez-de-chaussée et le premier étage en raison de la présence d'un bandeau en pierre de taille sur le mur LaFontaine, on a été obligé de souffler le mur. Des fourrures ont été clouées sur le mur LaFontaine. Sur ces fourrures on a par la suite cloué des lattes puis le tout a été plâtré et peint. Ce revêtement a complètement disparu. Il ne reste que les traces laissées par les fourrures et leurs clous. Entre le premier et le second étage, on a plâtré directement sur le mur LaFontaine. Les pièces situées à l'arrière du bâtiment ont également été plâtrées directement sur le mur LaFontaine. On a, de plus, posé une moulure décorative servant d'appui-chaise. Il ne reste pratiquement rien des pièces avant car le mur mitoyen a disparu lors des travaux effectués au début des années 1990.

Les traces de la maison LaFontaine

Cela dit, que nous reste-t-il de la maison LaFontaine sur ce mur ouest? Au niveau de l'étage de soubassement tous les éléments originaux sont encore présents: la pierre de taille à anget et les trois soupiraux. Comme pour le mur est, nous constatons que la pente du terrain, à l'époque de LaFontaine, était plus prononcée. Au niveau du rez-de-chaussée, le mur LaFontaine révèle sa vraie nature. La maçon-

nerie n'est plus de pierre, mais bien de brique. Le mur est constitué de trois épaisseurs de briques reliées par des boutisses. Les briques sont de format standard (21 cm x 10 cm x 6 cm). Mais comme la brique rouge se démarque trop de la texture et de la couleur de la pierre de taille de la façade, on a recouvert ce mur de briques d'un enduit à plein teinté en gris imitant le calcaire. De faux joints tirés à la pointe ont été ajoutés pour renforcer l'illusion (fig.10). Curieusement, ces fausses pierres de taille sont plus régulières que les vraies. Les chaînages d'angles en pierre de taille se marient avec l'enduit gris du mur et leurs joints se prolongent avec ceux tirés à la pointe. Les trois fenêtres sont disposées de façon asymétrique. Les deux donnant sur l'avant semblent flanquer une cheminée dont la souche est visible à l'étage des combles. La fenêtre arrière, plus étroite, doit donner sur une autre pièce. Toutes les fenêtres possèdent des linteaux en plate-bande. La fenêtre avant a conservé un fragment de son chambranle d'origine. Cette moulure d'assemblage en bois mesure 12,5 cm de largeur et est clouée directement sur la maçonnerie (fig.11). Selon nos observations, l'enduit gris a été posé après la mise en place des chambranles. Le passage du rez-de-chaussée à l'étage est souligné par un bandeau en pierre de taille. L'étage reprend en gros la même disposition que celle retrouvée au rez-de-chaussée. La seule différence réside dans le fait que la fenêtre arrière est aveugle. Sa fonction est essentiellement esthétique.

Une partie de l'étage des combles existe toujours. À quatre mètres de l'angle sud-ouest, nous retrouvons une souche de cheminée (fig.12). Celle-ci compte deux assises en pierres de taille surmontées d'un conduit en brique recouvert de l'enduit gris. Un bris dans la maçonnerie permet de constater la présence de l'enduit sur le côté de la souche. Ce fait nous permet d'affirmer que la toiture originale était à croupes. La bande de maçonnerie de brique surmontant le mur, et qui à l'origine se trouvait à l'intérieur des combles, présente deux séries de pièces de bois superposées. La série inférieure constituée de blochets sert de support à la seconde constituée pour sa part de chevrons. Ceci, tenant compte d'une pente de toit de 30°, signifie que la toiture débordait du mur d'environ 70 cm.

Le mur ouest, mis en relation avec la façade, nous permet une reconstitution très vraisemblable de l'apparence extérieure de la résidence de Louis-Hippolyte LaFontaine (fig.13).

Le bâtiment (aménagements intérieurs)

Les aménagements intérieurs, comme nous l'avons déjà souligné, ont été complètement détruits. Il n'en reste absolument rien. Cependant, à l'aide du procès-verbal dressé après les deux attaques subies par la maison en 1849, il devient possible de se faire une idée générale de ce que fut l'intérieur de la maison³⁰. La lecture de ce document capital, donne à penser que les évaluateurs³¹ ont commencé leur visite du bâtiment par les combles pour passer à l'étage puis au rez-de-chaussée et enfin à la cave. Selon ce document les combles ne semblent pas



fig.10 Fausse pierre de taille avec faux joints tirés à la pointe, juin 1999. (Photo: Jean Bélisle)



fig.11 Fragment du chambranle, juin 1999. (Photo: Jean Bélisle)



fig.12 Souche de cheminée du mur ouest, juin 1999. (Photo: Jean Bélisle)

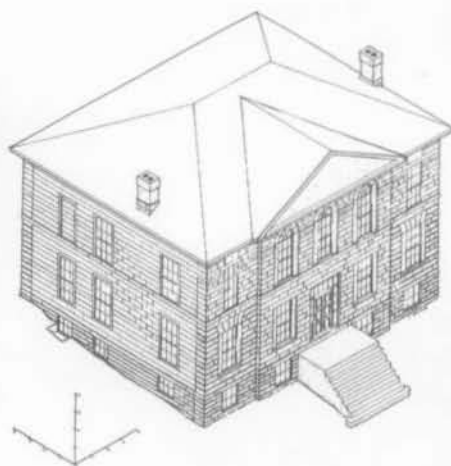


fig.13 Vue isométrique reconstituant l'apparence extérieure de la maison LaFontaine en 1849. (Dessin: Jean Bélisle)

occupés. L'étage compte pour sa part deux chambres, dont une située à l'angle nord-est, une chambre de bain et la bibliothèque. Au rez-de-chaussée, on trouve comme il se doit pour une maison de cette importance, les pièces d'apparat; le salon, la salle à manger, la chambre des maîtres, une chambre de toilette ainsi qu'une chambre de bain. Le hall d'entrée est peint en imitation de marbre comme le veut le goût de l'époque. Le soubassement est pour sa part, occupé par la cuisine, probablement située sous la salle à manger. Il est évident que cette description ne peut qu'être vague, compte tenu du manque de points de repère. Toutefois cela nous donne une idée générale de l'agencement intérieur. Le document nous donne également le nombre et les dimensions des carreaux de vitre détruits lors des émeutes d'avril et août. Ceci nous permet d'affirmer que les fenêtres étaient à guillotine et comportaient douze carreaux de verre de 20 pouces sur 12 (50,8 cm x 30 cm).

L'environnement

L'aménagement paysager ainsi que les bâtiments secondaires ont disparu. Il ne reste des écuries qu'un petit bout de mur à l'arrière de la propriété près de la rue Lucien-Lallier (fig.14). Heureusement, le procès-verbal de décembre 1849 donne les dimensions des matériaux nécessaires à sa reconstruction. Nous pouvons, par déduction, reconstituer l'apparence générale du bâtiment. Ce dernier s'adosse à la limite nord de la propriété. Son pignon longe la rue Lucien-Lallier. Le carré de l'écurie est en bois sur une fondation de pierres. Il mesure 61 pieds de longueur (18,5 m) sur 16 pieds de profondeur (4,8 m). Son toit en appentis est surmonté d'un fronton classique percé d'un œil de boeuf.

L'examen des plans et des comptes rendus des émeutes de 1849, nous permet de nous faire aussi une idée générale de l'environnement de la maison. On accédait à la propriété par la rue de l'Aqueduc, en passant par un portail comportant un passage pour les véhicules et un pour les piétons³². De là un chemin nous amenait à travers un verger devant la maison (fig.15). À l'époque de sa construction, en raison de sa position au sommet de la pente reliant Saint-Antoine à Dorchester, la maison avait une vue complètement dégagée vers le fleuve. Les maisons situées sur la rue Saint-Antoine étaient trop basses pour obstruer la vue de LaFontaine. Le verger de la propriété accentuait l'isolement de la maison.

L'architecture

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout parlé de la maison LaFontaine, mais, dans les faits, il s'agit de la résidence montréalaise de George Bourne, un brasseur de Laprairie³³. Comme le contrat de construction n'a pu, jusqu'à maintenant, être retracé, nous ne connaissons ni le nom de l'architecte, ni la date de sa construction. Mais, comme Bourne acquiert la propriété en janvier 1844³⁴ et que la maison apparaît sur la carte publiée par James Cane en 1846³⁵, la maison a du être



fig.14 Vestiges du mur arrière de l'écurie
de LaFontaine, juin 1999.
(Photo: Jean Bélisle)

construite entre 1844 et 1846. Au milieu du XIX^e siècle, Montréal compte plusieurs architectes actifs; George Browne³⁶, Hacker & McFarlane³⁷, William Footner³⁸, James Springler³⁹ et John Ostell pour n'en mentionner que quelques-uns. Ce dernier, comme nous l'avons déjà vu, est un des évaluateurs des dommages en 1849. Est-il l'architecte? Nous ne pouvons l'affirmer.

Le bâtiment de toute évidence se veut imposant. Il a du style! Son architecte inconnu s'est probablement inspiré des recueils d'architecture qui circulaient à l'époque dans le milieu de la construction: James Gibbs, Asher Benjamin et Minard Lafever⁴⁰. Le bâtiment présente des éléments de vocabulaire néo-classique mais également des réminiscences du style palladien.

La composition de la façade principale s'articule autour d'un module de dix pieds (3,03 m). L'ensemble de la façade mesure 50 pieds (12,15 m); elle se divise en cinq modules verticaux (fig.16). Les murs latéraux, avec leurs 40 pieds (12,15 m), ne comptent que quatre modules. Curieusement, l'avant-corps central ne mesure que 28 pieds (8,54 m). On s'attendrait à 30 pieds, pour respecter la mathématique du bâtiment. Pourtant, en observant la façade actuelle, force est de constater que cette dernière se tient. Il est possible que la position du visiteur en contre-bas crée une forme d'illusion d'optique. Quoi qu'il en soit, il semble à peu près certain que l'architecte comptait construire un avant-corps de 30 pieds. Mais il semble avoir changé d'idée en cours d'exécution. La preuve de ce repentir se retrouve dans la fondation qui, à l'époque, était invisible. L'avant-corps au niveau

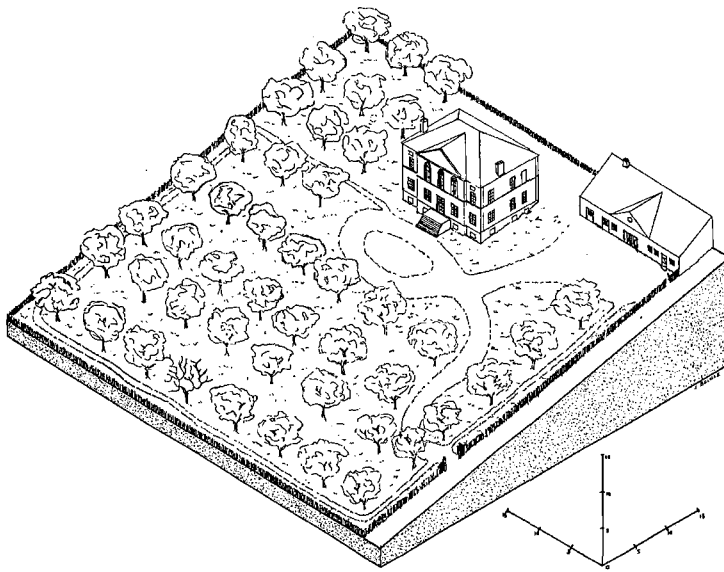


fig.15 Vue isométrique de la propriété de Louis-Hippolyte LaFontaine en 1849. (Dessin: Jean Bélisle)

de la fondation mesure 9,55 mètres, soit plus d'un mètre que l'avant-corps hors terre. L'architecte avait donc bien prévu un avant-corps de 30 pieds mais, pour des raisons esthétiques, il a modifié la composition de sa façade. Ceci montre bien qu'entre la conception sur papier et la réalisation en dur, il y a un monde.

Nous convenons tous que la maison LaFontaine est un excellent exemple d'architecture néo-classique à Montréal. Mais peut-on y trouver d'autres significations? Au début du XIX^e siècle, la vieille ville de Montréal est étranglée par son corset de fortifications. Avec la disparition de celles-ci, à partir de 1801, la ville commence à s'étendre selon trois axes principaux, vers le nord le long de la rue Saint-Laurent, vers l'est le long de Notre-Dame et vers l'ouest sur Notre-Dame et sur Saint-Antoine. À l'est, au faubourg Sainte-Marie, Sir John Johnson se fait construire en 1817 une superbe résidence en brique tout à côté de la brasserie de John Molson⁴¹. À l'ouest du «Vieux Montréal», John Torrance érige en 1823 sa résidence sur Saint-Antoine près de la rue de la Montagne⁴². Dans les années 1840, plusieurs bâtiments importants sont érigés dans ce secteur à la mode. Le Canada Baptist College s'élève à partir de 1846 sur la rue Guy⁴³. Le secteur est populaire parce qu'il est à la fois la campagne et la ville. Lorsque Bourne fait construire sa résidence montréalaise, il ne fait que suivre le mouvement, mais avec un peu de retard! À la même époque, Charles Phillips, son voisin, se fait bâtir une résidence donnant vers la montagne sur la rue Dorchester⁴⁴. Le seigneur Masson de Terrebonne fait de même pour sa villa «Mon bonheur» en 1850⁴⁵. Graduellement

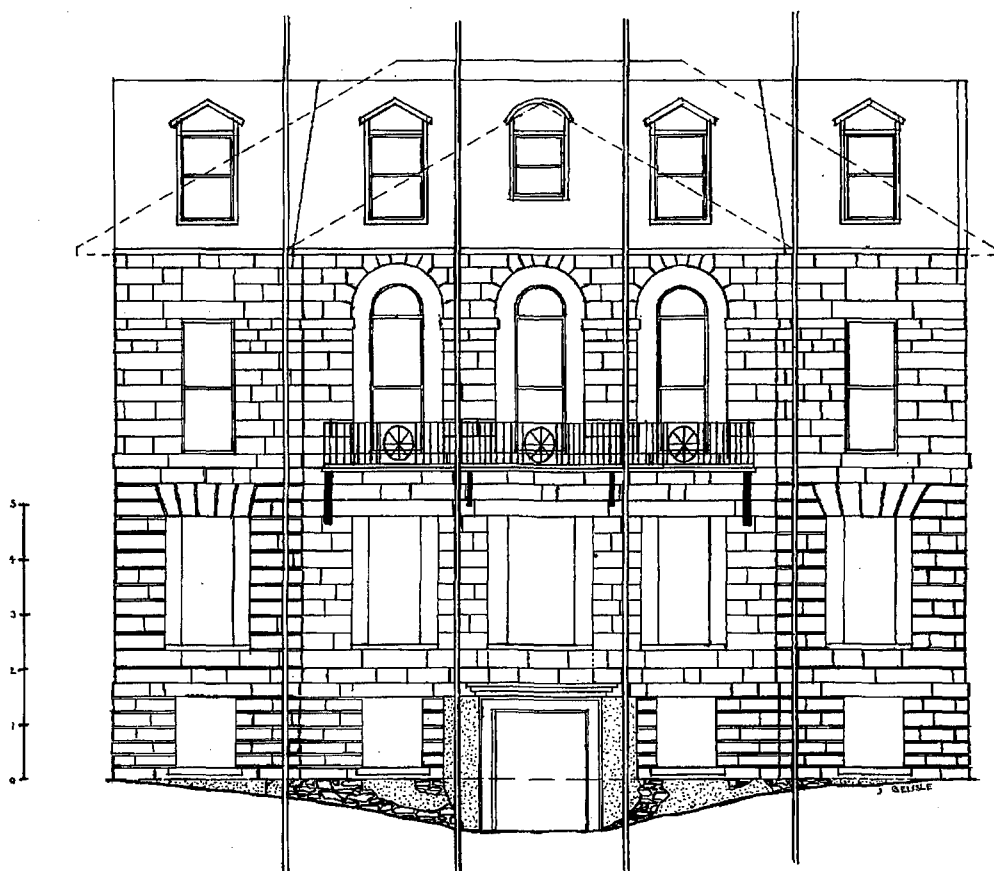


fig.16 Élévation géométrale de la façade sud de la maison LaFontaine
 (état 1999) avec le module de composition en surimpression.
 (Dessin: Jean Bélisle)

le développement s'écarte de la rue Saint-Antoine pour se tourner vers la montagne. Le résultat de ce changement sera la constitution du fameux *Golden Square Mile*. La maison de Bourne devient ainsi une des dernières grandes résidences à s'orienter en fonction de la rue Saint-Antoine. Il en va de même pour son style. Elle est une des dernières grandes réalisations de style néo-classique domestique à Montréal. La maison construite pour George Bourne entre 1844 et 1846 devient, en quelque sorte, un pivot autour duquel le quartier aisé de Montréal va pivoter à 90° vers la montagne.

De nos jours la maison Bourne/LaFontaine n'est que l'ombre d'elle-même. Souhaitons qu'elle retrouve son apparence grâce à une vraie restauration. Il n'est pas trop tard. Il n'est que minuit moins cinq!

JEAN BÉLISLE

Département d'histoire de l'art
Université Concordia

Notes

- 1 Marie-Claude GIRARD, «Il y a 150 ans, des émeutiers incendiaient le parlement du Canada-uni à Montréal», *La Presse*, 26 avril 1999.
- 2 Alfred D. DE CELLES, *LaFontaine et son temps*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1925, p.125.
- 3 Les fondations de cet édifice historique ont été retrouvées par les archéologues à partir de 1980.
- 4 DE CELLES, *op. cit.*, p.137.
- 5 *La Minerve*, Montréal, 1er mai 1849.
- 6 *La Minerve*, 16 août 1849.
- 7 Paul-Emile FARLEY, Gustave LAMARCHE, *Histoire du Canada*, Montréal, Librairie des clercs de St-Viateur, 4e édition, 1945, p.336.
- 8 Claude BOUCHARD, Jacques LACOURSIERE, Denis VAUGEOIS, Jean PROVENCHER, *Canada-Québec synthèse historique*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 1973, p.346-50.
- 9 Collaboration, *Le patrimoine de Montréal, document de référence*, Montréal, Ministère de la Culture et des Communications du Québec, Ville de Montréal, 1998, p.148.
- 10 Michel ROUSSEAU, «Les jardins Dorchester ne font pas l'affaire d'un groupe de locataires», *Le Journal de Montréal*, 22 juin 1987.
- 11 *Ibid.*
- 12 Angèle DAGENAIS, «Sauvera-t-on la demeure de Louis-Hyppolyte LaFontaine?», *Le Devoir*, 6 juillet 1987.
- 13 Peggy CURRAN, «Historic home saved from wreckers», *The Gazette*, 10 juillet 1987.
- 14 *Ibid.*
- 15 Comité consultatif de Montréal sur la protection des biens culturels, *Premier rapport annuel 16 février 1987-31 décembre 1987*, Montréal, Ville de Montréal, mai 1988, p.32-33.
- 16 Julien FELDMAN, «Overdale buildings bite dust», *Montreal Daily News*, 11 juillet 1988.
- 17 Conrad BERNIER, «Démolition dans l'îlot Overdale: six contestataires arrêtés et incarcérés», *La Presse*, 5 octobre 1988.
- 18 Agnès GRUDA, «L'îlot Overdale est devenu un terrain de stationnement...», *La Presse*, 5 octobre 1989.
- 19 «Ice factory Iced», *The Downtowner*, 26 septembre 1990.
- 20 Observations personnelles de l'auteur.
- 21 La recherche pour la chaîne de titres a été effectuée par Robert Lemire pour le Centre Canadien d'Architecture en 1981.
- 22 *Ibid.*
- 23 Archives nationales du Québec, Montréal (dorénavant ANQM), minutier J.H. Griffin, n° 4176, 23 janvier 1844, vente de Joseph A. Cardinal à George Bourne.
- 24 ANQM, minutier J. Belle, n° 10,764, 3 février 1849, vente des cessionnaires de la faillite Bourne à l'honorable Louis Hyppolyte LaFontaine.

- 25 *The Canada Gazette*, 20 janvier 1849, p.6129-30.
- 26 À Montréal, l'axe créé par le boulevard Saint-Laurent devient par tradition un axe nord-sud et ceci même si, en réalité, il est est-ouest. Donc à Montréal les points cardinaux sont tous décalés de 90°. Le nord réel devient l'est, le sud l'ouest, l'ouest le nord et enfin l'est devient le sud!
- 27 «Le Capt. Wetherall juge de paix, mercredi soir, s'est rendu chez M. LaFontaine avec une troupe de dragons, et rencontra ce monsieur sur le perron», *La Minerve*, 20 août 1849.
- 28 La date de la disparition du perron reste très hypothétique. Elle s'appuie sur un examen attentif de deux plans montrant l'évolution de la propriété sous le «règne» de James Sheridan. Plunkett & Brady, *Plan of the City of Montreal*, décembre 1872. H.W. HOPKINS, *Atlas of the City and Island of Montreal*, Provincial Survey and Publishing Co., 1879, planche 55.
- 29 Le 1397/1401 Overdale a été construit en se basant sur l'Atlas d'Hopkins et la carte de Plunkett & Brady entre 1872 et 1879.
- 30 Archives de la Ville de Montréal, Comité des finances, «Report of Finance Committee on the payment of certain claim for compensation, for losses sustained by mobs», 24 décembre 1849.
- 31 *Ibid.*, Les entrepreneurs Joseph Grenier et Olivier Frechette et l'architecte John Ostell.
- 32 «The gate leading to the house is below the house - nearer St. Antoine Street than Dorchester. To reach the house you must ascend a little after passing a level avenue from the gate. There are trees on each side of (...) and opposite the house». *Montreal Gazette*, 21 août 1849.
- 33 George et William Bourne lors de leur faillite mettent en vente toutes leurs propriétés; trois maisons dans le «Vieux Montréal» rue Saint-Jacques, deux terrains vacants au faubourg Sainte-Anne, la brasserie de Laprairie et ses dépendances ainsi que deux fermes également à Laprairie. *The Canada Gazette*, 20 janvier 1849, p.6129-30.
- 34 ANQM, minutier J.H. Griffin, n° 4176, 23 janvier 1844, vente de Joseph A. Cardinal à George Bourne.
- 35 James CANE, *Topographical and Pictorial Map of the City of Montreal*, Montréal, Robert W.S. MacKay, 1846.
- 36 *Montreal Gazette*, 22 février 1844.
- 37 *Ibid.*
- 38 *Montreal Gazette*, 3 février 1844.
- 39 *Montreal Gazette*, 27 janvier 1844.
- 40 James GIBBS, *Book of Architecture, containing Designs of building and Ornaments*, 2e éd., Londres, Innys Manby, 1739. Asher BENJAMIN, *The American builder's companion*, Boston, R.P. & C. Williams, 1827. Minard LAFEVER, *The Beauties of Modern Architecture*, New York, D. Appleton, 1835.
- 41 ANQM, minutier H. Griffin, n° 1877, 23 mai 1817, marché entre Jacques Perrault et Sir John Johnson.
- 42 ANQM, minutier N.B. Doucet, n° 10,470, 1er mars 1823, marché entre Charles Hogg et John Torrance.
- 43 Pierre GALARNEAU, «Mont Sainte-Marie», *Comptes rendus de certains bâtiments dans la ville de Montréal (P.Q.) et dans les municipalités avoisinantes*, Travail inédit n° 300, Ottawa, Parcs Canada, 1978, p.111-115.
- 44 CANE, *op.cit.*
- 45 ANQM, minutier J. Belle, n° 11,366, 2 février 1850, marché entre François-Xavier Boucher, André Auclair et Joseph-Wilfrid-Antoine-Raymond Masson.

A FORGOTTEN RESIDENCE

The Louis-Hippolyte LaFontaine House

One hundred and fifty years ago, on April 25th, 1849, the Parliament of United Canada was destroyed by a fire started by rioters protesting the indemnification law intended to compensate people who had suffered losses during the 1837 and 1838 rebellions. Not satisfied with the destruction of the Parliament, the protesters decided to take over Louis-Hippolyte LaFontaine's house in the Faubourg Saint-Antoine. The house was sacked and the outbuildings burned by rioters. Then, strangely, the LaFontaine house disappeared from our collective memory until 1987 when two entrepreneurs, Douglas Cohen and Martin Landau, decided to develop the property where the house is situated. This was met with ferocious opposition when it was discovered that the building, where LaFontaine died on February 26, 1864, was located in the area. The house was then named an historic monument by the City of Montréal. In September 1990 the refrigerated warehouse next to its east wall was demolished and the "restoration" of the house began. This was, however, a disaster. All the interior walls were destroyed, and the east, north and west facades were almost completely reworked. When the work was finished, very little remained of the original house which had now been vandalized twice.

During the winter of 1996-97, one of the walls of a building flanking the west side of the house collapsed. To avoid a serious accident, the decision was made to tear that building down. As a result the LaFontaine house was left completely free from the constructions overshadowing it. The west wall, which had been enclosed at the turn of the century during the construction of the neighbouring house, had thereby been protected from the "restorers" of 1990. Through careful examination of this west wall, it is possible to formulate a fairly accurate portrait of the 1849 exterior appearance of the entire LaFontaine house. To do this involves eliminating all the parasitic constructions and then reconstructing the house based on the traces and scars remaining on the west wall and south facade. For the interior arrangements it is necessary to consult archival documents concerning of the 1990 "restoration." The most important document is unquestionably the statement of damage drawn up by Joseph Grenier, Olivier Fréchette and John Ostell on December 24th, 1849. Here we learn that the upstairs housed LaFontaine's library as well as the bedrooms. The reception rooms, the sitting room, the dining room and also the master bedroom, bathroom and dressing room were on the ground floor. As was the fashion of the day, the hallway was painted

in imitation marble. The kitchen was in the basement, beneath the dining room.

It had long been accepted that the house had been built by LaFontaine, but this has recently been proven to be incorrect. A title-search reveals that the instigator of the project was George Bourne, a brewer from La Prairie. Shortly after being built, the house was put up for sale as Bourne had declared bankruptcy. The high costs of the house's construction probably contributed to the brewer's financial collapse. Actually, we do not know who the architects were or precisely when the house was constructed. Ostell's name appeared in the file, so could he be the mysterious architect? Perhaps, but we cannot be certain. The date of the construction is easier to establish. Bourne acquired the property on January 23rd, 1844, without a building on it. Two years later the house appeared on a map by James Cane. Therefore, the Bourne/LaFontaine house was built between January 1844 and 1846.

What were the architectural models in the mid-nineteenth century? We know that the "pattern book" of James Gibbs, Asher Benjamin and Minard Lafever circulated in United Canada. The LaFontaine house architect was probably inspired by it because the facade of the house has several points in common with those popularized by Gibbs, Benjamin and Lafever. Its facade is staunchly neo-classical in its design and is composed up of five units: the three in the centre project slightly and may have been topped by a pediment. The three central upstairs windows are arched. The masonry work was very carefully done and interestingly, although the side and back walls are of brick, they are covered with a facing to imitate cut stone. Did Bourne not have adequate financial resources to use stone? Whatever the reason, the Bourne/LaFontaine house is one of the finest examples of neoclassical domestic architecture in Montréal. It also very eloquently depicts the era when Saint-Antoine Street was a focal point for urban development. Situated below today's Boulevard René-Lévesque, the house looks toward the St. Lawrence River and thus towards Saint-Antoine Street. The Bourne/LaFontaine house was one of the last great residences to have been constructed along the Saint-Antoine axis. During the following decade development was directed north, towards Mount Royal and the "Golden Square Mile."

It is to be hoped is the Bourne/LaFontaine house, which is so important both for its architecture and for the historic events that happened there, will someday be restored to its original 1849 appearance.

Translation: Janet Logan



fig.1 Lawren Harris, *Decorative Landscape*, 1917, oil on canvas, 123 x 132 cm, National Gallery of Canada. (Photo: National Gallery of Canada)

"SYNCHROMISM" IN CANADA

Lawren Harris, *Decorative Landscape*,
and Willard Huntington Wright, 1916-1917

On 10 March 1917 the (Toronto) *Mail and Empire* published a review of the annual exhibition of the Ontario Society of Artists. The unidentified critic observed that, because Lawren Harris was serving in the Army, he had opted to exhibit only one picture: his aptly-titled *Decorative Landscape* (fig.1). This painting, the critic noted, "is an experiment in color. He has painted a bright yellow sky, a sky so yellow that it seems to give off light, and against it are outlined stiff, brittle fir trees with rocks in the foreground. It suggests a little of the technique of a stained glass window and is not Mr. Harris at his best."¹

This is one of the four known published references to *Decorative Landscape* prior to the early 1990s when, after more than eight decades out of the public view, it was purchased by the National Gallery of Canada.² Also reviewing the 1917 OSA exhibition, Estelle Kerr referred to Harris' entry only in passing, Eric Brown characterized it briefly as "curious and arresting" and as "decorative in the extreme," while Hector Charlesworth considered the trees well-drawn but judged that "one cannot speak highly" of the picture overall.³ Thus, cursory though it was, the *Mail and Empire* review provided the most detailed description of the painting. However, it failed almost completely to prepare readers for its striking appearance.

Decorative Landscape has a bold and imposing composition in which several severely delineated spruce trees, sharply silhouetted from behind by an intense light, rise powerfully and spikily skyward behind thickly-painted foreground rocks. The composition is highly dramatic and hieratic, and this — as well as the pronounced implication of spirituality expressed through the upward thrust of trees and the intense light — may indicate Harris' recollection of at least some of the thirty Caspar David Friedrich paintings exhibited in *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*, which he had seen while living as an art student in Berlin in 1906.⁴ However, what distinguishes the painting from the rest of Harris' *oeuvre*, and what clearly impressed the *Mail and Empire* critic most forcefully, is its sharply unnatural colour. The spruce trees are a rich blue with green highlights, while the foreground rocks in particular are built up of clearly visible strokes of blue and purple. Most startling is the sky, which ranges from a deep egg-yolk yellow in the lower half of the canvas to a lighter but still intense yellow with light turquoise highlights. The intensity and omnipresence of the colours (the yellow, for example, permeates not just the horizon but the entire sky) transcend the objective visual facts and imbue the



fig.2 Lawren Harris, *Snow II*, 1915, oil on canvas, 120 x 127 cm, National Gallery of Canada. (Photo: National Gallery of Canada)

image with a depth and intensity of emotional subjectivity unseen in Harris' work prior to this date.

Harris was no stranger to the decorative manipulation of colour during the years 1914-18. Jeremy Adamson has noted that his juxtapositioning of thickly-painted strokes of complementary colours in *Laurentian Landscape* of 1913-14 (private collection) can be traced to his knowledge of the "Segantini stitch" in paintings by the Swiss impressionist Giovanni Segantini.⁵ More generally, these paintings have been related to works seen by Harris at the *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art* (Albright Art Gallery, 1913), and especially to what J.E.H. MacDonald termed Gustav Fjaestad's "finely harmonized pinks and purples and blues and cream yellows."⁶ Harris' decorative winter landscapes of 1914-18 frequently feature such things as mauve snow, green skies and pink trees. In *Snow II* (fig.2), for example, his use of broad brushstrokes of turquoise and yellow in the

sky, and mauve shadows around the foreground trees, complements the patterning of the trees to create an overall decorative effect. This is in keeping both with the paintings seen in the 1913 Buffalo exhibition and with contemporary Swedish tapestries reproduced in *The Studio*.⁷ Purple, yellow and white paint also constitute the sky and the foreground snow in, among other paintings, *Spruce and Snow, Northern Ontario* (1916; AGO) and *Snow VI* (now *Winter Landscape With Pink House*, 1917; Toronto-Dominion Bank). Although its colours are significantly less dominant than those Harris used in *Decorative Landscape*, *Snow VI* was considered sufficiently disturbing when it was exhibited at the 1919 Ontario Society of Artists' exhibition to be criticized for its "exaggerated" yellow snow, green sky, and decorative mauve trees.⁸

As in *Snow II*, the colours that dominate *Decorative Landscape* enhance the surface-oriented, decorative effect which characterizes Harris' landscapes at this time. This effect is further supported by the generally thick paint application in the rocks, the high key of most of the colours, the strong imposition of pattern through the spiky branches and trunks of the trees, the nearly square shape of the canvas, and the very title of the painting. Even the distant hills help to collapse the pictorial space, as they are painted in the same tones as the foreground rocks. The small open area in front of them accomplishes the equivalent end through being the same yellow as the sky, from which it is separated by the hills. However, the combination of intensity and artificiality in the colour scheme of *Decorative Landscape* makes this painting unique in Harris' oeuvre, and calls for further explanation.

It is in this regard that Harris' hitherto unexplored interest in Synchronism (from the Greek for "with colours") lends itself to examination. Although the art of the various members of the Group of Seven has often been discussed in relation to its supposedly isolationist Canadian chauvinism and its European roots, it has only rarely been situated within a North American aesthetic context.⁹ Yet Harris, in particular, was unusually well-read, and had a number of friends and professional contacts in the United States long before he moved to New Mexico in 1934. (Among other things he visited New York — including Alfred Stieglitz's Gallery 291.¹⁰) Examination of Harris' degree of attraction to Synchronism as manifested in *Decorative Landscape* offers an opportunity to consider a neglected aspect of Canadian-American artistic interaction.

The earliest indication that Harris was aware of Synchronism occurs in a letter written by J.E.H. MacDonald to Arthur Lismer in December 1916. Lismer had moved from Toronto to Halifax in the late summer to accept a teaching position at the Victoria School of Art and Design, and MacDonald wrote to acquaint him with an ongoing debate at the Arts and Letters Club. According to MacDonald:



fig.3 Thomas Hart Benton, Sketch of Willard Huntington Wright, c.1915, now lost, coll. S.S. Van Dine Scrapbook 42, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. (Photo: Princeton University Library)

There was one very interesting evening discussion in connection with the French paintings purchased by the C.N.E. last fall, and put on exhibition at the Club. Your old friend Langton [W.A. Langton, architect, Arts and Crafts enthusiast and first President of the Club] was the presiding[?] spirit, & though there were only a score or so present, & the time too short for conclusions, the talk was lively, good-natured and stimulating. It began a controversy which still flares up, at the lunch tables, with Lawren strong & extreme on the Wright wing, & [George Agnew] Reid & Langton in opposition. Of course, we haven't got anywhere, but we are enjoying the journey.¹¹

As will become evident below, "Wright" in this quote refers to the American art writer and critic Willard Huntington Wright (1888-1939), Synchronism's most active promoter (fig.3). His position as an enthusiastic advocate of the movement was expedited by the fact that his brother was Stanton Macdonald-Wright (1890-1973) who, with Morgan Russell (1886-1953), founded Synchronism in 1912-13. Willard Wright was the art critic of *Forum* magazine, a contributing critic with *International Studio* and the author of a book, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning*, published in 1915.¹² Thus, by December 1916 he had published extensively on American and French painting. All of these texts deal with aspects of modern and contemporary art, several concerning themselves entirely or in large part with the pre-history and theoretical underpinnings of Synchronism. It was through Wright's publications that Harris most likely gained familiarity with the movement. In any case, the fact that in his 1916 letter J.E.H. MacDonald clearly expected Lismar to know who Wright was, indicates that the American writer's work had been discussed by the members of Harris' circle or, at the very least, had been raised in correspondence.

Eleven months after his letter to Lismar, MacDonald mentioned the subject again, though more obliquely, in an article in *The Rebel* on Tom Thomson. Thomson had drowned four months earlier, and MacDonald's article constituted an appreciation of his colleague and a description of the commemorative cairn erected at Canoe Lake. It opened with an attempt to locate Thomson's art within a broad historical context:

A remote and simple Ruskin of ancient China, surveying nature and the Modern Painters of his own Celestial day, wrote as follows: "With the breath of the Four Seasons in one's breast, one will be able to create on paper. The Five Colours, well applied, enlighten the World".

Some of our most potent, learned and rebellious Mentors could, doubtless, identify and describe the old Chinese author. They would discover his subtleties of meaning. ... They might digress into Post-Impressionism, Cubism, Vorticism, Synchronism, lining up as rebels or retrogrades according to their ages and the source of their degrees.¹³



fig. 4 Morgan Russell, *Cosmic Synchrony*, c.1913, oil on canvas, 41 x 33 cm, Munson-Williams-Proctor Institute, Museum of Art, Utica, New York. (Photo: Munson-Williams-Proctor Institute)

This does not specifically link Harris with Synchronism, but MacDonald must have intended the reference to apply at least in part to his friend who, a year earlier, he had identified as "strong & extreme" in support of Willard Wright's ideas.

MacDonald's article was published almost four years after Russell Morgan and Stanton Macdonald-Wright first exhibited examples of Synchronism at Der Neue Kunstsalon in Munich (June 1913). Later that year they held a second show, at Bernheim-Jeune & Cie., Paris. In March 1914 they opened a third joint exhibition, their first in the United States, at the Carroll Galleries in New York. The exhibited paintings employed non-local colour ("color-forms") to define mass, volume and "pure rhythmic composition." The artists declared their intention was "to fathom the mysterious relations between color and form, between the colors and the characters of form: its organic rhythm, spatiality, density, transparency, luminosity, etc.," and in so doing "to express the emotion of their discoveries through the language of color."¹⁴ An excellent example of mature Synchronism as thus described was Russell's *Cosmic Synchrony* (fig.4) which was, appropriately, one of the few reproductions featured in Willard Wright's 1915 book on the development of modern art. Here a panoply of "color rhythms" eliminate refer-

ences to optical reality in "a spiralic plunge into space, [that is] excited and quickened by appropriate color contrasts."¹⁵

In his various publications Wright explained at length the derivation, ambitions and importance of paintings like *Cosmic Synchrony*. Impressionism, according to him, employed colour-as-light as "the one element that welded the forms of landscape into one indivisible whole." Wright regarded Gauguin's subsequent use of colour as mere decoration, whereas Cézanne — his greatest hero among recent artists — went beyond the Impressionists' recreation of transient conditions of light and atmosphere. Cézanne instead handled colour so as to organize volumes and create form, both on the surface of his paintings and in depth. The result was for Wright "an aesthetic ensemble which would give pleasure intrinsically, and which did not depend for charm on its resemblance to natural objects."¹⁶ He believed that Cubism's contribution to this progress-driven view of art history lay in its insistence upon painting reality as it was subconsciously conceived rather than in its external aspects. Orphism, though similar to Synchronism insofar as it emphasized colour, was, according to Wright's dismissive characterization, merely tinted Cubism.

For Wright it was Synchronism that marked the radical culmination of nineteenth- and early-twentieth-century colour experiments — experiments which, over a century-long span, had seen colour exploited, successively, for its verity, its ornamental qualities, its drama, and its beauty as light.¹⁷ Synchronism both unified and purified what he believed to have been, before its own advent, the highest development in the use of colour (Cézanne) with both the greatest intensity of composition (Rubens; Wright held that composition had been lost in recent art — a victim of "the feverish search for new methods"¹⁸), and the most profound freedom from objective form (Cubism). In his writings, therefore, Synchronism is championed as the apogee of art, driving to new heights the greatest achievements of past art by freeing painted colour from fidelity to "true" local colour in order to give it an intrinsically organic and inherently subjective function:

Synchronism raised color to the emotional significance of a generating function, and eschewed the infantile delight of using color merely as a dramatic or decorative medium. Furthermore, the Synchronists brought to modern art an original conception for the creation of composition. They were the first to abrogate illustration. They completely divorced from their art the preoccupation of imitating nature to be found in the varying degrees of Impressionism, Cézanne, Matisse, Picasso and the Futurists. Instead, they treated painting as an organized series of plastic emotions expressed entirely by color and line.

...Synchronism has sensed the meaning of color in its tactile relation to form and light; and by rationalizing the palette into gamuts, it has given to color

a far more significant function than that of its former rôle, which was the dramatic reinforcement of drawing. The emotion of plastic volume one feels in Synchromist pictures is obtained, not by the old methods of disappearing lines (perspective) and the gradation of light and shade, but by the perfect coalition of color with form.¹⁹

Lawren Harris' initial exposure to Wright's work may have been through the latter's 1915 book, *Modern Art: Its Tendency and Meaning*. This was available at an early date from the prominent Toronto bookseller Wm. Tyrrell & Co., though it is unknown whether Harris owned a copy.²⁰ Harris may also have read one or more of the several journal articles Wright published between December 1914 and March 1916, the last of which appeared nine months before MacDonald's letter to Lismar. Of particular interest among these is Wright's contribution to the October 1915 issue of *International Studio*. This periodical was published in New York City, and was available in Canada by the second decade of the century.²¹ Each issue consisted of the articles from the corresponding issue of *The Studio* (London), together with appended pages numbered with Roman numerals. The October 1915 issue should have been of particular interest to Harris, as it reprinted from *The Studio* a survey by Harold Mortimer-Lamb of recently-exhibited Canadian painting and included a full-page reproduction of Harris' *Corner Store* (1912; AGO).²² In that same issue was Willard Wright's article entitled "Synchromism," in which the author surveyed the precursors of the movement, from Delacroix to Cézanne, and expounded on its merits.²³

Although it cannot be confirmed that Harris was aware of Wright's book or any of his articles, he is known to have owned a copy of the exhibition catalogue that accompanied *The Forum Exhibition of Modern American Painters*. This exhibition was conceived by Wright and was held at the Anderson Galleries (East 40th Street, New York) on 13-25 March 1916. Wright was not only — with the assistance of Alfred Stieglitz and John Weichsel — the principal organizer of the show,²⁴ but also the editor of the catalogue and the author of two of its texts, including the main essay, "What is Modern Painting?," which had first been published five months earlier in *The Forum* under the title "The Truth About Painting." It is even possible that Harris saw the show, which was on display three months before he entered the Canadian Army in June 1916. He is known to have kept up-to-date with contemporary exhibitions and to have travelled to New York to visit galleries during much or all of a precious one-week leave beginning 30 December 1916,²⁵ though there is no record of him having been in the city the previous March. In any case, his annotated copy of the catalogue (now in the National Gallery of Canada Archives) bears a stamp indicating that it was acquired from Wm. Tyrrell & Co. Speculation that he obtained it while he was working on *Decorative Landscape* (which was completed in time to be shown at the OSA exhibition in March 1917)²⁶ is supported by the fact — indicated in

MacDonald's letter to Lismer — that by December 1916 he knew enough about the tenets of Synchronism to engage in forceful debate about them.

The Forum Exhibition, now recognized as a landmark event in the history of American art,²⁷ was first conceived as a showcase for the recently-developed Synchronist movement. It was subsequently expanded to include the work of other contemporary artists such as Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin and Man Ray.²⁸ When it finally opened it featured 193 works by seventeen contributors, including Russell's *Cosmic Synchrony*, and was accompanied by a substantial catalogue. Although the artists' aesthetic approaches ranged from Synchronism to derivations of Impressionism, Fauvism and Analytic Cubism, their brief "Explanatory Notes" united their various approaches with Synchronism through shared emphasis on formal qualities — most frequently colour, and the reduction or simplification of form at the expense of naturalism.²⁹

The organizers of, and participants in *The Forum Exhibition* hoped that by displaying recent work by some of America's most avant-garde artists they would counter the European-dominated *International Exhibition of Modern Art* (the *Armory Show*), held three years earlier.³⁰ Although sales ultimately proved disappointing, the show attracted much attention, vindicating Macdonald-Wright's prediction that "after the Armory Show it will be the most talked of exhibition ever given" in New York.³¹ Publicity was enhanced by the reputation of the Anderson Galleries as, in Macdonald-Wright's words, "the biggest selling gallery in the world, and by the way, the most sumptuous and whose patrons are the Rockefellers, the Yerkes, Harrimans, the Morgans and the rest of the rich ones."³² Indeed, the Anderson Galleries were a central fixture of art in New York and a venue for some of the most interesting exhibitions seen in that city. Among other events, in 1913 they had hosted the *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art* prior to its showing in Buffalo. In 1927 they became the second institution, after the Brooklyn Museum, to display the Société Anonyme's touring *International Exhibition of Modern Art* — the same exhibition that Lawren Harris was instrumental in bringing to the Art Gallery of Toronto later that year. Anderson Galleries activities were thus sufficiently important to attract the attention of those with more than a passing interest in modern and contemporary art, and Harris' acquisition of *The Forum Exhibition* catalogue is therefore not especially surprising.

Willard Wright's twelve-page catalogue essay titled "What is Modern Painting?," like his earlier book and his periodical articles, offers in part an ardent defence of late-nineteenth- and early-twentieth-century painting, culminating in Synchronism. Harris used his pencil to highlight Wright's insistence that the most important means employed by modern painters is colour: "Color is capable of producing all the effects possible to black and white, and in addition of exciting an emotion more acute. The old static system of copying trees in green, shadows in black and skies in blue did not, as was commonly believed, produce realism."³³

This claim was of course not new, especially by 1916, as Wright fully knew. Nor was it a novel idea to Harris, who had a good knowledge of recent art history and whose winter and urban landscapes had already made use of imaginative colour choices. Instead, Harris may have highlighted Wright's statement because the author provided an intellectual and historical context by systematically tracing the development of colour in modern art, thus linking Synchromism with questions of form, composition, and what Wright conceived as the almost evolutionary development of painting's formal tools. In addition Wright's essay engaged in a somewhat more complex elaboration of Synchromist colour practice, expanding on the passage quoted above, and reiterating points that he had already detailed at greater length in other writings, including his article in the October 1915 issue of *International Studio*.

Wright's essays in *International Studio* and other publications are particularly interesting because they discuss Synchromist use of colours in terms that are directly applicable to the choice of hues in *Decorative Landscape*, just as the brightness of colour in the painting recalls Synchromist painting more generally. In the October 1915 *International Studio* article, for example, Wright analyzed how Morgan Russell and Stanton Macdonald-Wright had come to similar conclusions about the use of colour to generate form, though they had originally approached the problem from different perspectives.³⁴ Russell, he explained, developed Synchromism by "extending and completing" Impressionist observations that sunlight is yellow and that shadows contain violet:

Russell went further, and discovered that quarter and half tones also possess colours by which they can be interpreted. He thus arrived at a complete chromatic interpretation of the degrees of light forces or tones. By modulating from light to dark (from yellow to violet) not only was light conceived forcibly, but form resulted naturally and inevitably. This was the principle by which Cézanne achieved his eternal light which brought form into being; but the principle with him was subjugated to the influences of local colour, varying *milieu*, reflections, etc. Russell stated the principle frankly and applied it purely.

In contrast, Macdonald-Wright's starting point had been to study pure colours more from the standpoint of form than from that of light:

He recorded their inherent tendencies to express degrees of material consistency. Thus with him a yellow, instead of meaning an intense light, represented an advancing plane; and a blue, while having all the sensation of shadow about it, receded to an infinity of subjective depth. The relative spacial [*sic*] extension of all the other colours was then determined, and a series of colour scales was drawn up, which gave not only the sensation of light and dark, but also the sensation of perspective. Thus it was possible to obtain any degree of depth by the use of colour alone, for all the intermediate steps from extreme projection to extreme recession were expressible by certain tones or pure hues.³⁵

Thus, though Russell and Macdonald-Wright had approached Synchromism through analyzing colour from different starting points, Wright linked their differing trajectories by describing their aesthetic development in terms of a polarity between yellow and blue/violet. This was a polarity that both artists discussed in their own writings.³⁶ The fact that *Decorative Landscape* is constructed almost entirely through the juxtaposition of large areas dominated either by yellow or by blue and violet thus seems to acknowledge the importance Wright attached in the exhibition catalogue, the *International Studio* article and elsewhere to these colours as cornerstones of Synchromist theory. It further raises the possibility that Harris may have wished to initiate experiments in Synchromist painting by relying at first upon the very colours most frequently discussed in texts sympathetic to the movement, thus starting with basic considerations and later working towards greater complexity. In any case, *Decorative Landscape* was painted at a time when — as J.E.H. MacDonald's 1916 letter indicates — Harris was ardent in his support of Wright's ideas. It is therefore entirely conceivable that the painting owes its striking colouration in large part to Harris' 1916-17 reading of Wright, even though its colouration was grounded in Harris' earlier and less adventurous alterations of local hues. It is likewise intriguing that, just as no references linking Harris with an interest in Synchromism after 1917 have been found, so *Decorative Landscape* has no comparably colourful successor. What might have been the first step in a series of colour experiments is instead Harris' only painting for which Synchromism can be understood as a noteworthy source.

In addition to the structuring of the image as a dynamic relationship between yellow, blue and violet, other aspects of *Decorative Landscape* also accord closely with Synchromist colour theory and use. Synchromist artists' belief in the rejection of local colours as an inadequate basis for the organization of pictorial form and coherence was resolutely defended by Wright and is visually present in *Decorative Landscape*. Synchromist colours also tended toward richness and, often, to high saturation, and those in *Decorative Landscape* are, indeed, rich and highly saturated compared with the colours in Harris' other decorative landscapes of 1914-18. Harris' close fusing of colour with form is also more complete in this painting than in any of his other winter landscapes, and may thus be associated with Wright's persistent avowals that colour creates form, and that colour, form and composition are therefore firmly inter-related and interdependent. Further, the intensity and unnaturalness of the colours, combined with the upward-thrusting motif of the spruce trees, suffuses the painting with a sense of spiritual yearning. This yearning, much more pronounced in *Decorative Landscape* than in Harris' other paintings of these years, is in sympathy with Wright's many references to how Synchromist colour strives for the evocation of subjective emotion through colour-defined forms. Harris' insistence upon this matter was, if not identical to,

at least in harmony with Wright's explanations, and was repeatedly articulated in his statements that Canadian landscape painting should convey the subjective qualities of "mood," "character" and "spirit."³⁷

The impact on *Decorative Landscape* of the theories explained by Wright thus seems evident. However, the reasons for Harris' attraction to Synchronism at this point in his career are less clear. Attempts to identify and address the nature of his involvement with the movement could begin with a letter written by his wife, Bess, to J. Russell Harper in 1962:

You will have a difficult time to pinpoint the influence of this or that writer or painter to particular canvases. I do not think Lawren works that way. A few months after he has read a book he might be unable to recall its contents — but he would be acutely aware of what he had gleaned from it.³⁸

When viewed in this context at least some of the reasons for Harris' interest in Wright's work can be situated within relatively tangential aspects of Synchronism. Tentative efforts can be made to elucidate them by, for example, identifying points of potential overlap between Wright's ideas and Harris' later obsession with Theosophy, the movement with which he became increasingly engaged between c.1918 and the beginning of the 1920s following his earlier exposure to spiritualist concerns.³⁹ It would be misleading to posit a simple relationship between his interest in the two phenomena; his involvement with Synchronism was a flirtation compared to the longevity and profundity with which he embraced Theosophy as a philosophy and as a basis for his artmaking. There are, however, suggestive parallels between Synchronism and Harris' developing spiritualist ideas and ideals. In particular, his exposition of Theosophical principles of universal rhythm was foreshadowed in Willard Wright's introductory essay in the catalogue for *The Forum Exhibition*. "The forces of all art are the forces of life, coordinated and organized," wrote Wright. "No plastic form can exist without ... the rhythm which underlies the great fluctuating and equalizing forces of material existence. Such rhythm is symmetry in movement. On it all form, both in art and life, is founded."⁴⁰ Similarly, the insistence of Wright and the principal Synchronist artists upon the primacy of subjectivity in art clearly struck a chord in Harris, and may be seen to have anticipated his later Theosophical championing of artists as humanity's prophets — creators who earned their place at the apex of the Theosophical triangle of spiritual evolution through their personal access to transcendental truths. Even the dominant colours in *Decorative Landscape* were of particular importance to Theosophists; yellow represented intelligence, blue represented religious feeling, and the occult significance of the yellow-blue polarity was explored by Rudolf Steiner, Kandinsky and others.⁴¹ While it may be premature to propose that the colours in *Decorative Landscape* are unprecedentedly early evidence of Harris' interest in Theosophy, the leading role they play in this painting does at least raise the possibility.

Bess Harris' letter to Harper is also a useful basis for considering other evidence that Harris' attraction to Wright's ideas was at least partly grounded in aspects of Synchronism outside its central concerns with colour and form. These are aspects that, while not unique to Synchronist theory, reinforced or validated his own views. Here it is instructive to consider the sections that Harris highlighted in his copy of *The Forum Exhibition* catalogue. For example, his highlighting of text often suggests that he was interested not only in Wright's explanations of colour, but equally in his argument that modern painting is on a continuum with the great art of the past, with which it shares "the inherent aesthetic qualities of order, rhythm, composition and form" but upon which it advances by incorporating new techniques.⁴² Harris himself would reiterate exactly these ideas in print several times in the following years, as for example in an essay published in 1925: "Though creative activity is ever the same in its gift of understanding, its results are not the same in any two ages or in any two nations, and thus the creative individual has creative freedom only within the limits of the possible vision, first of his people, then of his day."⁴³ In a related vein Harris' pencil notations in *The Forum Exhibition* catalogue indicate that he approved of Wright's declaration that modernism "is not a fad ... [or] a transient aspect of art."⁴⁴ Ideas such as these about aesthetic continuity, technical innovation and the legitimacy of contemporary art were of course not inherently or uniquely Synchronist, but they were of obvious importance and support to Harris as he worked towards a modern art for Canada. In the end, however, they were not sufficiently novel or specific to Synchronism to lead to a full or long-lasting endorsement of Synchronist practice.

Whatever the reasons for Harris' 1916-17 interest in Synchronist theory, they were clearly too diffuse to extend that interest much beyond the painting of *Decorative Landscape*. As the preceding paragraphs propose, one reason was probably that his interest in the movement was to some extent predicated upon ideas that it endorsed but that were not particular to it. A second factor relates more directly to the technical aspects of Synchronism, and can be traced to the question mark he wrote beside the claim, in Willard Wright's catalogue essay, that colour must be employed to give "the sensation of rhythmically balanced form in three dimensions."⁴⁵ This was of course a central aspect of Synchronist art, but one that was out of keeping with the broad, flat decorativeness that Harris had been pursuing in his 1914-18 series of winter landscapes. His use of relatively broad areas of two dominant colours is an essential component in achieving this effect in *Decorative Landscape*. He seems to have been interested in using colour not to explore Synchronist ideals, but to enhance the unnatural colour he had already used to imbue his other landscapes of the period with the same decorative qualities he had admired at the 1913 exhibition of Scandinavian art. This quality is pushed to its furthest extent in *Decorative Landscape* (as the painting's title sug-

gests), but has very little in common with Synchronism's approach to, and goals regarding, the use of colour.

A third possible explanation for the brevity of Harris' involvement with Synchronism is rooted in the issue of rules versus subjectivity, especially as he understood it in texts by Willard Wright, Stanton Macdonald-Wright and Morgan Russell. His reaction to Macdonald-Wright's "Explanatory Note" in *The Forum Exhibition* catalogue is singularly relevant. In his brief statement Macdonald-Wright reflected on how he had "determined, by years of color experimentation, the relative spatial relation of the entire color gamut."⁴⁶ Harris' response was laconic and to-the-point: "scientific divorced from life meaning." In *Decorative Landscape* he in fact transgressed Wright's prescriptive recommendations regarding the use of blue and violet. "Yellow," according to Wright, is "tangible" and "advances toward the spectator's eye," whereas violet "is limpid" and expresses "not solidity but a quality of space, something intangible and translucent." He warned that ignoring these considerations would result in paintings in which there would be "a continuous warring between linear composition and color values."⁴⁷ Yet Harris made extensive use of blue and violet in the foreground rocks in *Decorative Landscape*, thus violating Synchronist desiderata as explained by Wright. It is therefore unsurprising that, though his later adherence to Theosophy was adamant and profound, colours in his Theosophy-based paintings are not necessarily consistent with the codes of symbolism expounded in Annie Besant and C.W. Leadbeater's *Thought Forms*, an important Theosophical primer with which he was almost certainly familiar.⁴⁸ Instead, the hues in Harris' abstract paintings — though strongly influenced by Theosophical doctrine — are not restricted to a specific set of guidelines detailing colour symbolism.

Indeed, throughout his career Harris remained critical of any artmaking based on sets of rules rather than on "living attitude" and subjective content.⁴⁹ It is critically relevant that *Decorative Landscape's* colours, exaggerated though they are, help structure an image of concentrated emotion and diffuse spirituality. They accomplish this in large part through their emphasis on the presence or absence of light: the painting shows an exaggeratedly intense dawn or sunset blazing behind the foreground trees and casting them into unnaturally blue shadow.⁵⁰ The implied spiritual ramifications of this — exemplified by the subtle but unmistakable rays of light emanating in lines from the unseen sun — oppose what Harris inaccurately interpreted as the drive for excessive codification of regulations in Stanton Macdonald-Wright's and Willard Wright's catalogue texts. It is telling that Harris approvingly highlighted Morgan Russell's "Explanatory Note" in *The Forum Exhibition* catalogue. Russell — the Synchronist who, as Wright had explained in *International Studio* in 1915, had begun his colour experiments from the Impressionist equation of colour with light — makes an uncompromising assertion of the importance of subjectivity in art. "I infuse my own vitality into

my work," wrote Russell. "The difference between a picture produced by precise formulas and one which is the result of *sensibilité*, is the difference between a mechanical invention and a living organism."⁵¹

Finally, analysis of why Harris' interest in Synchronism did not endure beyond *Decorative Landscape* must take into account his concern to create an art of recognizable content encompassing nationalist dimensions. Intriguingly, his marginalia indicate that he seems to have been particularly interested in the "Explanatory Notes" of the artists whose reproductions in *The Forum Exhibition* catalogue showed figurative works, most notably Ben Benn, Thomas Hart Benton, Oscar Bluemner, Alfred Maurer and George Of. His desire to create a specifically Canadian art, using the northern landscape as its lodestone, encouraged him at this early date to be wary of abstraction beyond the level of stylization. "Pure" Synchronism, by contrast, logically implied complete abstraction. In *The Forum Exhibition* this was exemplified by the work of Macdonald-Wright and Russell, and was vociferously defended by Willard Wright. The "real importance" of the Synchronists, the latter repeatedly insisted, "lies in the fact that they have emancipated painting from the primitive demands of illustration, and have purged it of its dependence for effect on scenes, portraits and *genre* subjects."⁵² For Harris, adequate justification for abandoning figuration in favour of abstraction would not come until the late 1920s, when his Theosophical beliefs made the faithful transcription of optical reality increasingly irrelevant to him.

Whatever Harris' degree of, and grounds for, interest in Synchronism in 1916-17, he moved on from it fairly quickly. No mention of the movement has been found in his extant published and extensive unpublished writings. As for *Decorative Landscape*, it seems to have been exhibited only once during his lifetime: at the Ontario Society of Artists' *Forty-fifth Annual Exhibition* in March 1917.⁵³ Reviews were generally polite, if not particularly enthusiastic, though Hector Charlesworth — no friend of the members of the future Group of Seven — described its general effect as "merely that of a garish poster."⁵⁴ It was not included in any subsequent group show or in either of Harris' solo exhibitions that featured figurative work and for which he assisted in the selection of pictures (1948, 1963).⁵⁵ Nor is it illustrated in Bess Harris's 1969 book about his art, the images of which were selected with Lawren Harris' assistance.⁵⁶ Unusually for such an ambitious work, it remained in his studio until the mid-1960s, unknown to most of Harris' friends and critics.⁵⁷ It entered a public collection and public visibility only in 1992, twenty-two years after Harris' death.

Nor was the short-lived character of Harris' interest in Synchronism unusual. The same was true even for artists with a broader knowledge of, and a deeper sympathy for, the movement. By the date of *The Forum Exhibition* Morgan Russell's growing religious and philosophical concerns were leading him away from his previous adherence to abstract Synchronist compositions and toward a more clas-

sical approach to figure painting. (The composition of even his 1915 *Cosmic Synchrony* was based on a series of drawings showing a human figure, although these are completely obscured in the finished work.⁵⁸) Wright's editing of Russell's "Explanatory Note" in the exhibition catalogue — editing so severe that it caused a rift between the two men — minimized this impression.⁵⁹ Stanton Macdonald-Wright painted his final *Synchrony* in 1920. The movement exercised a significant influence on such artists as Thomas Hart Benton and Andrew Dasburg but, despite the milestone status of *The Forum Exhibition*, it was not a force in American art after 1921.⁶⁰ In Canada, in the short term, it became a factor in the singing colour of *Decorative Landscape*. On a more subterranean and ephemeral level Willard Wright's championing of an art of radical formal innovation, underlying rhythm, structural and emotional synthesis, and subjective profundity shadowed many of Harris' established and emerging convictions. Those convictions — though not their manifestation in Synchronist theory — shaped and informed his subsequent work, first as he staked out a new art for a new country and later as he moved into abstraction, transcending the surface of the world to plumb its underlying order.

BRIAN FOSS

Department of Art History
Concordia University

Notes

I am grateful to Charles Hill (Curator of Canadian Art, National Gallery of Canada) for drawing my attention to the possibility of Lawren Harris having interest in Synchronism and for his invaluable assistance in the research for this article.

1 "Ontario Artists Do Vigorous Work," *Mail and Empire*, 10 Mar. 1917.

2 Acquired from the artist in the 1960s by Blair Laing, it was subsequently purchased by a private collector. Prior to being bought by the NGC it appears to have been exhibited only in the 1917 OSA exhibition, and to have been reproduced on only one occasion. For a colour reproduction of *Decorative Landscape*, see Roger BOULET, *The Canadian Earth: Landscape Paintings by the Group of Seven* (Toronto: Cerebrus/Prentice Hall, 1982), 89.

3 Hector CHARLESWORTH, "Good Pictures at O.S.A. Exhibition," *Saturday Night*, 24 Mar. 1917; Estelle M. KERR, "Paintings at O.S.A.," *Canadian Courier* 21, no. 7 (24 Mar. 1917); and Eric BROWN, "Two Spring Exhibitions of Canadian Art," *Christian Science Monitor*, 6 July 1917.

4 On Harris and the 1906 exhibition see Peter LARISEY, *Light for a Cold Land: Lawren Harris' Work and Life — An Interpretation* (Toronto: Dundurn Press, 1993), 14-15.

5 Jeremy ADAMSON, *Lawren S. Harris: Urban Scenes and Wilderness Landscapes, 1906-1930* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), 50.

6 J.E.H. MACDONALD, "Scandinavian Art." Hand-written text (Public Archives of Ontario; typescript version in E.P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario) for a lecture

delivered 7 April 1931. Published in full in J.E.H. MACDONALD, "Scandinavian Art," *Northward Journal* 18/19 (1980): 9-35 (quoted material on p.18).

7 Agnes BRANTING, "Modern Tapestry Work in Sweden," *The Studio* 53, no. 240 (March 1913): 102-11.

8 Diana [Emma Griesbach], "In the Gallery and at the Station," *The Weekly Sun*, 26 Mar. 1919; quoted in ADAMSON, *Lauren Harris*, 76.

9 Two noteworthy exceptions are: Roald NASGAARD, *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1880-1940* (Toronto: University of Toronto Press, in association with the Art Gallery of Ontario, 1984), and Peter MORRIN, Judith ZILCZER and William C. AGEE, *The Advent of Modernism: Post-Impressionism and North American Art, 1900-1918* (Atlanta: High Museum of Art, 1986).

10 See, for example, Dennis REID, *Atma Buddhi Manas: The Later Work of Lauren S. Harris* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985), 24.

11 J.E.H. MACDONALD to Arthur Lismer, 21 Dec. 1916 (Library, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg). The selection of modern French art shown at the 1916 *Canadian National Exhibition* was drawn from the *Panama Pacific International Exposition* (San Francisco, 1915) and offered Torontonians their first opportunity to see a broad survey of contemporary French painting, including work by Impressionists and Post-Impressionists. A small number of the more conservative works were acquired by the Art Gallery of Toronto from the C.N.E., and it would have been these — by artists such as Alfred Pierre Agache, Jules Cyrille Cavé and Lucien Simon — that were shown at the Arts and Letters Club. See Sybille PANTAZZI, "Foreign Art at the Canadian National Exhibition, 1905-1938," (National Gallery of Canada) *Bulletin* 22 (1973), especially p.27-28 and illustrations 12, 13 and 14.

12 Willard Huntington WRIGHT's articles included: "Impressionism to Synchromism," *The Forum* (December 1914); "Cézanne," *The Forum* (July 1915); "Modern Painting," *Reedy's Mirror* (20 Aug. 1915); "Synchromism," *International Studio* (October 1915); "The Truth About Painting," *The Forum* (October 1915); "Modern American Painters — and Winslow Homer," *The Forum* (December 1915); "Art, Promise, and Failure," *The Forum* (January 1916); "The Aesthetic Struggle in America," *The Forum* (February 1916); "Paul Cézanne," *International Studio* (February 1916); "An Abundance of Modern Art," *The Forum* (March 1916); and "John Marin's Water-Colours," *International Studio* (March 1916). In addition to these articles and his book he helped organize the first American exhibition of Synchromism and was the author of the "Foreword" in the accompanying catalogue; see *Exhibition of Synchromist Paintings by Morgan Russell and S. Macdonald-Wright* (New York: Carroll Galleries, 1914).

13 J.E.H. MACDONALD, "A Landmark of Art," *The Rebel* 2, no. 2 (November 1917): 45.

14 Willard Huntington WRIGHT, "Foreword," *Exhibition of Synchromist Paintings by Morgan Russell and S. Macdonald-Wright* (New York: Carroll Galleries, 1914); Stanton MACDONALD-WRIGHT and Morgan RUSSELL, "General Introduction," *Les Synchromistes S. Macdonald-Wright et Morgan Russell* (Paris: Bernheim-Jeune & Cie., 1913).

15 Morgan RUSSELL, "Explanatory Note," *The Forum Exhibition of Modern American Painters* (New York: Anderson Galleries, 1916), n.p. *Cosmic Synchromy* was one of two paintings given by Russell to Wright as gifts after *The Forum Exhibition*; see Anne HARRELL, *The Forum Exhibition: Selections and Additions* (New York: Whitney Museum of American Art, at Philip Morris, 1983), n.p. (exhibition checklist).

16 WRIGHT, "Modern Painting," 8-9.

17 WRIGHT, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning* (New York: John Lane, 1915), 281. For criticism of Wright's characterization of Synchromism as a new vision of painting see Marilyn S. KUSHNER, *Morgan Russell* (New York: Hudson Hills Press in association with The Montclair Museum, 1990), 18.

- 18 WRIGHT, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning*, 283.
- 19 WRIGHT, "Modern Painting," 9.
- 20 The copy owned by the National Gallery of Canada Library bears the Tyrrell store stamp and was accessioned by the Library in February 1921, although it was acquired earlier than that; see Library Accession Book, NGC Fonds, NGC Archives, entry no. 757.
- 21 The National Gallery of Canada Library acquired the 1915 and 1916 issues at an unknown date but certainly before the end of 1919; see Library Accession Book, entries no. 256 and no. 257.
- 22 Harold MORTIMER-LAMB, "Canadian Artists and the War," *International Studio* 56, no. 224 (October 1915): 259-64. *Corner Store* is enthusiastically described on p.264, and is reproduced on p.261.
- 23 WRIGHT, "Synchromism," *International Studio*, xcvi-c.
- 24 William C. AGEE, "Willard Huntington Wright and the Synchromists: Notes on the Forum Exhibition," *Archives of American Art Journal* 24, no. 2 (1984): 10. Three others — Christian Brinton, Robert Henri and W.H. de B. Nelson — were added to the list of organizers, but their involvement seems to have been limited to the writing of brief introductory texts; see Thomas Hart BENTON, *An Artist in America* (New York: Robert M. McBride & Company, 1937), 37. Harris' interest in the catalogue might have been stimulated by the fact that writer and editor Christian Brinton was also the author of the catalogue for the *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art* (New York: American Scandinavian Society, 1912).
- 25 ADAMSON, *Lawren Harris*, 72.
- 26 Although he was in the Army, Harris also attended lunches at the Arts and Letters Club, and had opportunities to paint during evenings and while he was on leave; see *ibid.*, 72, 185 note no. 32.
- 27 The historical importance of *The Forum Exhibition* has made it the subject of three subsequent exhibitions in New York City: *The Forum Exhibition, 1916* (Zabriskie Gallery, 1963); *The Forum Exhibition of Modern American Painters* (A.C.A. Galleries, 1966); and *The Forum Exhibition: Selections and Additions* (Whitney Museum of American Art, at Philip Morris, 1983).
- 28 Ben Benn, Thomas Hart Benton, Oscar Bluemner, Andrew Dasburg, Arthur Dove, Marsden Hartley, Stanton Macdonald-Wright, John Marin, Alfred Maurer, Henry McFee, George Of, Man Ray, Morgan Russell, Charles Sheeler, A. Walkowitz, William Zorach and Marguerite Zorach.
- 29 HARRELL, *The Forum Exhibition*, 6.
- 30 "In Explanation," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, 5.
- 31 Stanton MACDONALD-WRIGHT to Morgan Russell, early 1916. Smithsonian Institution, Archives of American Art, Morgan Russell Papers, microfilm roll 1266, frames 1261-3; quoted in AGEE, "Willard Huntington Wright and the Synchromists," 11. Gail LEVIN verifies the accuracy of Macdonald-Wright's prediction, in *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925* (New York: George Braziller, in association with The Whitney Museum of American Art, 1978), 30.
- 32 Stanton MACDONALD-WRIGHT to Morgan Russell, early 1916. Smithsonian Institution, Archives of American Art, Morgan Russell Papers, microfilm roll 1266, frames 1261-3; quoted in AGEE, "Willard Huntington Wright and the Synchromists," 11.
- 33 Willard Huntington WRIGHT, "What is Modern Painting?," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, 22.
- 34 For detailed studies of the work of these artists see: David W. SCOTT, *The Art of Stanton Macdonald-Wright* (Washington: Smithsonian Press, for the National Collection of Fine Arts, 1967), and KUSHNER, *Morgan Russell*.

- 35 WRIGHT, "Synchronism," *International Studio*, xcvi. Yellow and violet are also the colours discussed by Wright in *Modern Painting: Its Tendency and Development*, 295-96.
- 36 Stanton MACDONALD-WRIGHT and Morgan RUSSELL drew attention to the significance of the Impressionists' association of yellow with strong light, and of blue and violet with shadows, in "In Explanation of Synchronism," *Ausstellung Der Synchronisten Morgan Russell, S. Macdonald-Wright* (Munich: Der Neue Kunstsalon, 1913) and *Les Synchronistes S. Macdonald-Wright et Morgan Russell*.
- 37 Lawren HARRIS, "The Group of Seven in Canadian History," *The Canadian Historical Association: Report of the Annual Meeting Held at Victoria and Vancouver, June 16-19, 1948* (Toronto: CHA, 1948), 31; and HARRIS, *The Story of the Group of Seven* (Toronto: Rous and Mann, 1964), 14-15. Though published in 1948 and 1964, these statements summarize Harris' reactions to the 1913 exhibition of Scandinavian art.
- 38 Bess HARRIS to J. Russell Harper, 14 July 1962 (NGC Archives). In this regard see especially Michael BAXANDALL's important discussion of the complicated logistics of artistic "influence," in *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven/London: Yale University Press, 1985), 58-62.
- 39 On possible sources of exposure to spiritual ideas from as early as 1908 see Brian LAUDER, "Two Radicals: Richard Maurice Bucke and Lawren Harris," *Dalhousie Review* 56, no. 2 (Summer 1976): 307-18. The first issue of *The Canadian Theosophist* was published in Toronto in 1921. According to A.Y. Jackson, Harris was discussing Theosophy between 1919 and 1921; see JACKSON, *A Painter's Country: The Autobiography of A.Y. Jackson* (Toronto: Clarke, Irwin & Company Limited, 1958), 56. Peter LARISEY (*Light for a Cold Land*, 7, 41-2) argues that Harris' interest in spiritual concerns was catalyzed by his 1918 nervous breakdown, and records that in 1919 he gave a copy of the *Upanishads* to Fred and Bess Housser.
- 40 WRIGHT, "What is Modern Painting?," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, 14.
- 41 ADAMSON, *Lawren S. Harris*, 190. On Harris' overall use of colour in his Theosophical paintings see REID, *Atma Buddhi Manas: passim*.
- 42 Willard Huntington WRIGHT, "Foreword," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, 40.
- 43 Lawren HARRIS, "Artist and Audience," *The Canadian Bookman* 8, no. 12 (December 1925): 197. See also: HARRIS, "Revelation of Art in Canada," *The Canadian Theosophist* 7, no. 5 (15 July 1926): 87; and "Theosophy and Art," *The Canadian Theosophist* 14, no. 5 (15 July 1933): 130.
- 44 WRIGHT, "Foreword," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, 40.
- 45 WRIGHT, "What is Modern Painting?," in *ibid.*, 24.
- 46 Morgan RUSSELL, "Explanatory Note," in *ibid.*, n.p.
- 47 WRIGHT, "What is Modern Painting?," in *ibid.*, 20, 24. See also WRIGHT, "Synchronism," *International Studio*, xcix. Wright used "dense" as a synonym for "tangible" in his "Modern Painting," 9.
- 48 *Thought Forms*, originally published in 1921, was reissued in 1925. It was reviewed in *The Canadian Theosophist* on 15 June 1926, and Harris must therefore have known about it, but his use of some of the colours in his contemporaneous work more accurately recalls the colour symbolism set forth in Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art*, 1912. See ADAMSON, *Lawren S. Harris*, 190, 193, and REID, *Atma Buddhi Manas*, 16-17.
- 49 On art being based on "a living attitude and not a formula" see, for example, Lawren HARRIS, "Theosophy and Art," *The Canadian Theosophist* 14, no. 6 (15 Aug. 1933): 161-2.
- 50 The symbolism of light in Harris' art — though not in *Decorative Landscape* — is discussed

in Dennis REID, "Lawren Harris," *artscanada* 25, no. 5 (December 1968): 9-16.

51 RUSSELL, "Explanatory Note," *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, n.p.

52 WRIGHT, "Modern Painting," 9.

53 It was also perhaps shown at Hart House five years later, though the evidence for this is scant and inconclusive. A November 1922 review commenting on an unnamed painting shown at Hart House states that "Lawren Harris has one of his antagonizing studies on the general subject of landscape, this time running into bluey-greens and a sickly yellow. One likes it, but feels he shouldn't, for it is most uncompromisingly cold and feelingless" ("Hart House Pictures," *The Varsity* 42, no. 24 [24 Nov. 1922]: 2).

54 CHARLESWORTH, "Good Pictures at O.S.A. Exhibition."

55 *Lauren Harris: Paintings, 1910-1948* (Toronto: Art Gallery of Toronto, 1948); *Lauren Harris: Retrospective Exhibition, 1963* (Ottawa: NGC, 1963).

56 Bess HARRIS and C.P. COLGROVE, eds., *Lauren Harris* (Toronto: MacMillan of Canada, 1969).

57 The painting is included on an inventory of Harris paintings in Toronto, prepared by Doris Huestis Mills, "The Paintings of Lawren Harris compiled by Mrs. Gordon Mills, July-Dec 1936" (typescript; NGC Archives), and in Ian McNairn's 1963 inventory of works still owned by Harris (NGC Archives: Exhibition files for 1963 *Retrospective Exhibition of Painting by the Group of Seven, 1919-1933*). It is not mentioned at all in Peter Larisey's monograph on the artist, and, in the other major study examining his figurative work, Jeremy ADAMSON (*Lauren Harris*, 73), its title is incorrectly proposed as an alternate name for *Kempfenfelt Bay* (c.1917).

58 KUSHNER, *Morgan Russell*, 94-95. The figurative basis in Russell's art is well-discussed in Gail LEVIN, "The Tradition of the Heroic Figure in Synchromist Abstractions," *Arts Magazine* 51 (June 1977): 138-42.

59 AGEE, "Willard Huntington Wright and the Synchromists," 10-15.

60 LEVIN, *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925*, 44.

Résumé

LE «SYNCHROMISME» AU CANADA

Lawren Harris, *Decorative Landscape* et

Willard Huntington Wright, 1916-1917

En 1992, le Musée des beaux-arts du Canada achetait *Decorative Landscape* (1917), une grande (122.5 x 131.7 cm) et visuellement impressionnante huile sur toile de Lawren Harris. Le tableau avait été présenté à l'exposition de mars 1917 de l'Ontario Society of Artists, puis ne fut plus exposé par la suite. Pendant les cinq décennies qui suivirent, la toile fut reléguée dans le studio de Harris et ne fut jamais présentée dans une exposition personnelle ou collective. Lorsque le Musée en fit l'ac-

quisition, elle était pratiquement inconnue des historiens de l'art canadien.

Decorative Landscape est une composition hardie empreinte d'une intense spiritualité. Cette dernière s'exprime vigoureusement par les silhouettes des arbres et par le soleil, bas sur l'horizon et irradiant des rayons de lumière subtils, mais cependant très perceptibles. Toutefois son principal intérêt, dans le contexte de l'œuvre de Harris, réside dans son coloris intense et nettement artificiel. Les épinettes sont d'un bleu profond avec des rehauts verts, les rochers au premier plan sont d'épaisses couches de bleu et de violet et le ciel est d'un jaune qui va du jaune d'œuf profond jusqu'à un jaune plus léger, mais très intense, avec de légères taches turquoise. Bien que plusieurs des paysages que Harris a peints à cette époque (p. ex., *Snow II*, 1915) aient été des essais de manipulation décorative de la couleur, l'intensité et l'artificialité de la couleur dans *Decorative Landscape* imprègnent l'image d'une profondeur et d'une intensité de subjectivité émotive qu'on ne retrouve pas dans ses autres œuvres de la même époque.

Le présent essai veut démontrer que *Decorative Landscape* doit beaucoup à l'intérêt, jusqu'à présent non documenté, de Harris pour le synchronisme, mouvement américain contemporain dont Stanton Macdonald-Wright et Morgan Russell furent les pionniers et que le frère de Stanton Macdonald-Wright, Willard Huntington Wright (1888-1939), fit connaître au public dans une série de textes enthousiastes. La peinture synchroniste utilisait la couleur pour définir la masse, le volume et ce que Macdonald-Wright, Russell et Willard Wright appelaient «la composition rythmique pure». Dans des tableaux presque entièrement abstraits, les artistes tentaient «de sonder les rapports mystérieux entre la couleur et la forme, entre les couleurs et les caractères de la forme: rythme organique, spatialité, densité, transparence, luminosité, etc.». Harris était bien placé pour connaître l'art et la théorie synchronistes. Il avait des relations aux États-Unis et s'y rendait souvent, y compris à New York où Macdonald-Wright et Russell avaient exposé des œuvres synchronistes en 1914. On sait aussi qu'il s'intéressait aux idées publiées par Willard Wright, comme en fait foi une lettre de 1916 de J.E.H. MacDonald à Arthur Lismer (Collection McMichael d'art canadien). Entre autres sources venant de Wright, son livre de 1915, *Modern Painting: Its Tendency and Meaning*, qui comportait un chapitre important sur le synchronisme, était disponible à Toronto peu après sa publication. L'opinion de Wright, que le synchronisme constituait l'étape ultime dans une histoire évolutive de l'art, était aussi exposée dans des articles publiés entre décembre 1914 et mars 1916 dans divers journaux, dont *International Studio*, publié à New York et disponible au Canada jusqu'à la fin des années vingt. Le numéro d'octobre 1915, dans lequel Wright a publié un article sur le synchronisme, a dû être d'un intérêt particulier pour Harris, car on y retrouvait aussi une étude par Harold Mortimer-Lamb sur des expositions récentes de peintres canadiens, illustrée par une reproduction pleine page du tableau de Harris *Corner Store* (1912, Art Gallery of Ontario).

Le plus révélateur toutefois, c'est que nous savons que Harris possédait un

exemplaire du catalogue de l'exposition *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, tenue aux prestigieuses Anderson Galleries de New York en mars 1916, un an avant qu'il a peigne *Decorative Landscape*. Wright avait dirigé la publication du catalogue dont il avait aussi écrit ou révisé plusieurs des textes. L'exposition, considérée aujourd'hui comme un événement marquant dans l'histoire de l'art américain, avait été conçue comme une vitrine du mouvement synchroniste et, bien qu'elle y ait subséquemment ajouté les œuvres d'autres artistes contemporains, tels Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin et Man Ray, elle gardait un parti pris en faveur du synchronisme. La copie annotée de Harris, achetée à Toronto, est maintenant conservée aux archives du Musée des beaux-arts du Canada.

Ainsi, bien que nous ne sachions pas dans quelle mesure Harris connaissait la théorie synchroniste, en 1917, il ne fait aucun doute qu'il en avait une certaine idée, grâce aux écrits de Willard Wright, et cela est évident dans *Decorative Landscape*. Tout comme l'éclat général du tableau rappelle la méthode synchroniste, les couleurs dominantes — le bleu, le violet et le jaune — sont celles que Wright, Macdonald-Wright et Russell nommaient constamment dans leurs nombreux écrits sur la théorie et le développement du synchronisme. De plus, bien que fortement figuratif, *Decorative Landscape* se caractérise par le rejet synchroniste de la couleur «réelle» du sujet. D'autre part, la fusion de la couleur et de la forme est plus poussée dans ce tableau de Harris que dans tous ses paysages d'hiver de la même époque. On peut donc l'associer aux affirmations de Wright que la couleur crée la forme, et que la couleur, la forme et la composition sont intimement interreliées et interdépendantes. Même le sentiment diffus de quête spirituelle que dégage le tableau — sentiment qui va bien au-delà de ce qu'on trouve dans les autres tableaux de Harris de la même époque — s'accorde avec l'idée de Wright que la couleur synchroniste tend à évoquer l'émotion subjective au moyen de formes définies par la couleur.

Toutefois l'intérêt évident que Harris portait au synchronisme, au moment où il peignait *Decorative Landscape*, peut fort bien avoir été fondé en grande partie sur des aspects du mouvement relativement secondaires par rapport à l'importance primordiale de la couleur. Ainsi, alors que Harris adoptait de plus en plus des principes spiritualistes, l'article d'introduction de Willard Wright dans le catalogue de *The Forum Exhibition* annonçait les idéaux spiritualistes — tels le concept de rythme universel — qui allaient plus tard dominer son art et sa vie. De même, l'insistance de Wright et des principaux artistes synchronistes sur l'importance de la subjectivité dans l'art touchait clairement une corde sensible chez Harris. On peut déjà y voir comment il allait éventuellement devenir, en tant que théosophe, le champion des artistes comme chefs de file de l'évolution spirituelle de l'humanité. Par coïncidence, même les couleurs de *Decorative Landscape* avaient une importance particulière pour les théosophes: le jaune représentait l'intelligence, le bleu le sentiment religieux, et le sens occulte de la polarité jaune-bleu — telle qu'on peut la voir dans *Decorative Landscape* — a été explorée par Rudolf Steiner, Kandinsky et

autres. Dans un autre ordre d'idées, les annotations de Harris dans son exemplaire du catalogue *The Forum Exhibition* suggèrent qu'il trouvait intéressant l'argument de Wright que la peinture moderne est dans la droite ligne du grand art du passé, dont elle partage les qualités esthétiques inhérentes d'ordre, de rythme, de composition et de forme, mais qu'elle dépasse en lui incorporant des techniques nouvelles. Ces annotations indiquent aussi qu'il approuvait les déclarations de Wright que le modernisme n'est pas l'objet d'un engouement passager, mais plutôt une extension naturelle d'idées développées dans le passé.

En dernière analyse toutefois, ces éléments n'étaient pas suffisamment nouveaux ou particuliers au synchronisme pour qu'on puisse affirmer que Harris souscrivait encore à la méthode synchroniste après 1916-1917. Le synchronisme lui permettait d'aller plus loin dans l'expérimentation avec la couleur qu'il avait déjà entreprise dans ses paysages d'hiver, mais il n'était pas prêt, à ce moment-là, à suivre le mouvement dans son insistance sur l'abstraction. Ses annotations suggèrent aussi qu'il se méfiait de ce qu'il semble avoir interprété à tort comme l'importance exagérée accordée par le synchronisme aux «règles», aux dépens de la véritable subjectivité. En réalité, l'usage qu'il fait du bleu et du jaune, dans *Decorative Landscape*, viole certaines directives du synchronisme quant au rôle que doivent jouer ces couleurs dans la composition. L'hostilité à l'égard d'un art fabriqué selon un ensemble de principes plutôt que d'après une «attitude vivante» et un contenu subjectif allait devenir un aspect dominant de la carrière de Harris et pourrait avoir, dès cette époque, contribué à lui faire perdre tout intérêt pour le synchronisme. Ainsi, bien que *Decorative Landscape* ait été fortement influencé par ce mouvement, il n'a pas eu de suite dans l'œuvre de Harris.

Il est intéressant de noter que si l'intérêt de Harris pour le synchronisme aura été de courte durée, ce fut aussi le cas d'autres artistes qui s'intéressaient de plus près au mouvement: de fait, déjà à l'époque de *The Forum Exhibition*, l'intérêt croissant de Morgan Russell pour les questions religieuses et philosophiques avait commencé à l'éloigner de son adhésion antérieure aux compositions synchronistes abstraites et à le conduire à une approche plus classique de la peinture figurative. Pour sa part, Stanton Macdonald-Wright a peint sa dernière «synchronie» en 1920. Le mouvement a fortement marqué certains artistes comme Thomas Hart Benton et Andrew Dasburg, mais, en dépit de l'importance de *The Forum Exhibition*, il a cessé d'influencer l'art américain après 1921. Ses manifestations au Canada ont été encore plus éphémères, ce qui fait de *Decorative Landscape* une pièce clé dans la documentation d'un aspect jusqu'à maintenant inexploré des contacts entre artistes américains et canadiens.

Traduction: Élise Bonnette

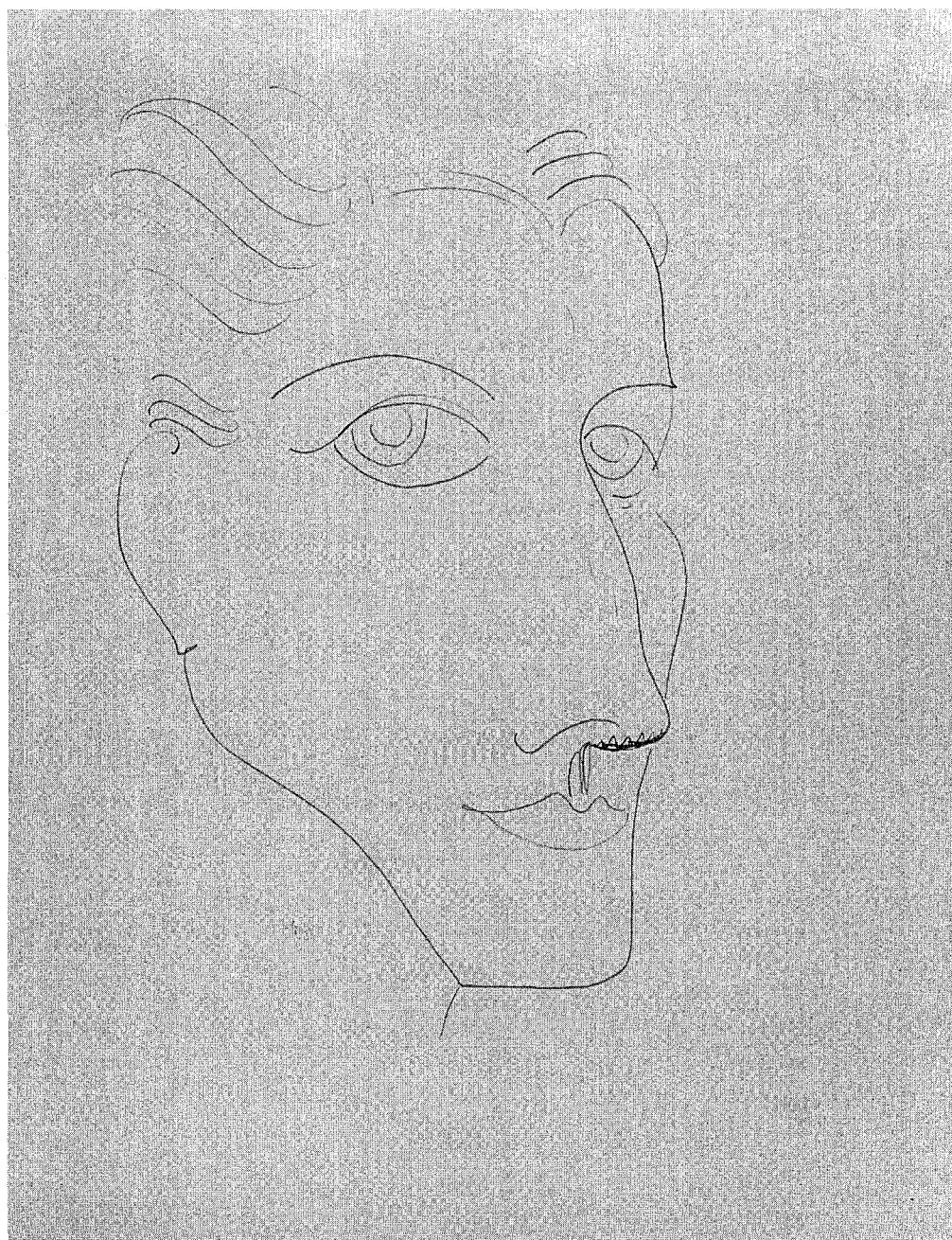


fig.1 **Autoportrait, 1946, Musée du Québec. (Photo: Musée du Québec, 97.27)**

LES CARNETS DE DESSINS DE MARIAN DALE SCOTT

Au moment où la rédactrice en chef des *Annales d'histoire de l'art canadien* nous faisait part de son désir de célébrer le 25^e anniversaire de la revue par un numéro spécial composé de textes rédigés par les membres du comité de rédaction, j'étais plongée dans l'écriture de l'ouvrage devant accompagner l'exposition rétrospective¹ de l'artiste montréalaise Marian Dale Scott (1906-1993) (fig. 1). Ce travail ne me laissait aucun répit et je m'apprêtais à devoir refuser l'invitation de Sandra Paikowsky, faute de temps pour effectuer la recherche nécessaire à la rédaction d'un texte nouveau. J'étais alors à travailler sur les deux carnets de dessins au trait réalisés par Marian Dale Scott dans les années 1940, carnets qu'elle a légués après son décès, avec, entre autres, son journal, sa correspondance et ses papiers personnels, aux Archives nationales du Canada. Les dessins de ces carnets traitent largement de sujets intimistes et présentent une approche plus spontanée du sujet que les œuvres à l'huile des décennies 1930 et 1940. Au niveau technique, ils s'inscrivent le plus souvent dans la lignée des dessins de Picasso et de Matisse. L'écart entre ces dessins, essentiellement figuratifs, et la production peinte s'accroît à partir de 1941, puisque c'est durant cette année que Marian Dale Scott commence à travailler à la réalisation de la murale *Endocrinology* commandée par Hans Selye pour le département d'histologie du Medical Building de l'Université McGill. À partir de ce moment, l'œuvre peinte de la majeure partie des années 1940 adoptera un caractère semi-abstrait inspiré largement de formes cellulaires, cristallines et autres. Enfin, ces carnets de dessins, outre leur intérêt esthétique évident, notamment au niveau du caractère expressif que l'artiste donne au trait, présentent aussi, à travers les thèmes abordés — portraits de la famille, d'amis, scènes de la vie quotidienne, loisirs et manifestations culturelles et politiques diverses — un intérêt d'ordre biographique et sociologique.

Alors que j'en étais à déplorer de ne pouvoir montrer, dans le cadre de l'exposition, plus qu'une page de chaque carnet, donc deux dessins seulement, et de ne pouvoir en rendre largement compte dans l'ouvrage que j'étais à rédiger, je réalisais que j'avais trouvé matière à la rédaction d'un texte pour les *Annales*.

Le dessin dans la démarche de Marian Dale Scott

Même s'il nous reste relativement peu de témoignages de l'œuvre dessiné² de Marian Dale Scott avant la réalisation des dessins réunis dans ces carnets déposés aux Archives nationales, le dessin a occupé une place très importante dans son processus de création.

Le dessin (dessin à partir de plâtres, dessin anatomique et à partir de modèles vivants) constitue la base de la formation académique qui était donnée à l'École de l'Art Association of Montreal — devenue le Musée des beaux-arts de Montréal — où la jeune Marian Dale étudie de 1917 à 1920, et à l'École des beaux-arts de Montréal qu'elle fréquente de 1923, année d'ouverture de l'école, jusqu'en 1926. Il en va de même des cours du soir, sans doute de dessin à main levée, d'Edmond Dyonnet qu'elle suit aussi au Monument national. Enfin l'enseignement de Henri Tonks, qui sera son professeur à la Slade School of Art de Londres à l'automne 1926 et à l'hiver 1927, repose aussi sur la maîtrise du dessin. Dans une lettre du 1^{er} octobre 1926, à son fiancé Francis Reginal Scott, elle se réjouit du fait que Tonks l'a fait passer de l'atelier des plâtres (*cast*) à celui des modèles vivants. Le travail à la Slade, ajoute-t-elle, est dur mais intéressant. À propos des différences de techniques du dessin qu'elle expérimente dans son apprentissage à la Slade, elle écrit, le 18 octobre, toujours dans une lettre à Frank Scott: «[...] at first I found it very difficult as I have always worked with a charcoal on a large sheet of paper. I used to like to get effect by a few lines and smudging shadows — but here [à la Slade] they make you work with a hard pencil and make you draw your figures quite small³». Elle réalise aussi régulièrement des dessins et des esquisses en plein air, aussi bien à Londres, à Cacouna, où elle séjourne l'été avec sa famille, que partout ailleurs.

Marian Dale Scott est une artiste qui dessine constamment. Elle dessine comme le pianiste fait des gammes, écrit-elle dans son journal, le 14 juin 1936⁴. C'est par l'entremise de ce journal qu'on réalise l'importance du dessin dans son processus créateur, notamment durant la décennie 1930 où la jeune artiste est à développer sa propre conception de l'art et à élaborer une approche originale. La pratique du dessin répond alors à plusieurs fonctions. D'abord une fonction d'apprentissage, qui se démarque toutefois de l'apprentissage académique qui fut celui de ses années de formation. Elle lit beaucoup, en particulier sur les artistes internationaux modernes et contemporains et réalise aussi de nombreux dessins à partir de leurs œuvres, ce qui lui permet de comprendre leur travail. Ainsi, le 29 avril 1935, elle écrit: «Went to the library, still trying to comprehend others works by quick spontaneous drawings». «Cet apprentissage du dessin, non à partir de la nature mais à partir du travail des artistes auxquels je réagis», écrit-elle dans son journal, le 18 février de la même année, «est des plus amusant et des plus excitant. J'ai l'impression de faire de telles découvertes, d'acquérir des moyens d'expression». Mais elle doit, précise t-elle, continuer son propre travail. Il faut dire que Scott est alors dans une période de transition. Elle a décidé, l'année d'avant, d'abandonner le paysage, de cesser temporairement d'exposer, pour redéfinir ses thèmes et son approche formelle. C'est sans doute pourquoi elle ajoute à son commentaire du 29 avril, que lorsqu'elle effectue ses dessins rapides: «[I] feel so much more alive than most of the time I am doing my own paintings — perhaps

because when I am painting I feel how terribly unskilled I am — when I do my new way of drawing I feel I am acquiring that skill». Si cette aisance d'une nouvelle approche se concrétise alors dans le dessin, celle-ci va se traduire éventuellement dans sa peinture et les années 1936-1940 seront particulièrement riches à cet égard. Mais le plaisir de dessiner s'exprime régulièrement dans les pages du journal et semble parfois l'emporter sur celui de peindre. Ainsi, pour ne citer que ce seul exemple, le 9 janvier 1939, elle note dans son journal qu'au retour d'une réunion à l'école (de son fils) elle a fait quelques dessins. «What fun drawing is, écrit-elle, an end in itself. How different from my long years at art school».

Les artistes à partir desquels Scott dessine sont nombreux. Si, hélas, elle ne les mentionne pas tous nommément dans son journal, on se doute que Van Gogh lui a inspiré des études de fleurs de même que Georgia O'Keeffe à laquelle elle fait référence dans son journal dès 1934. On sait aussi qu'elle copie des dessins de John Austen (illustrateur britannique) et de différents autres artistes britanniques. Les réflexions qu'elle fait à propos de leurs œuvres permettent de croire qu'elles tirent, en partie, leur source de ce processus de compréhension qui, pour Scott, se dégage de la copie. Ainsi elle dira de John Nash qu'il est plaisant mais qu'elle ne sent pas l'urgence de le copier⁵. En 1938, elle dessine en s'inspirant des cubistes: Juan Gris, Léger, Braque, Picasso, Duffy, Wyndham Lewis⁶ et Modigliani parmi d'autres⁷. En 1939, le 11 octobre, elle note avoir dessiné d'après Rivera. On mesure bien que ce travail de «copie» en est un aussi de réflexion en vue de définir sa propre pratique quand, dans son journal, à la date du 11 mars 1940, on trouve des passages comme celui-ci:

Have been drawing from Archipenko. He excites me so far. After I have been studying him for a time I become dissatisfied. The inner logic is only the logic of pattern, the pleasure of sharp line and curve. What I want to get at is something nearer Franz Marc. His abstraction was to express an attitude toward life simplification and rhythm the unity of animal and nature. I would like to express the creative rhythmic unity of man and his world.

Ce commentaire est intéressant à double titre. D'une part parce qu'il traduit bien les préoccupations esthétiques de Scott à cette période. En effet, sa production de 1936 à 1941 repose à la fois sur une exploration de la forme et de la composition qui va dans le sens d'une certaine «abstraction» mais qui, par les thèmes abordés, s'inscrit également dans le cadre d'une réflexion sur le sens (*significance*), l'ordre inhérent au monde du vivant, les liens de l'homme au social mais aussi à l'ordre naturel⁸. D'autre part, son commentaire confirme l'importance du dessin dans son processus d'élaboration d'une approche moderne de l'art.

Le dessin occupe aussi une autre fonction importante: celle d'étape préparatoire dans la réalisation des tableaux. Les nombreux dessins lui permettent de cristalliser l'image avant de la traduire en peinture, écrit-elle dans son journal le 19 octobre 1935. Dans les années 1930 et début 1940, la réduction géométrique



fig.2 Norman
Bethune, *Sick in Bed*,
Oct. 8, 1935, aquarelle,
Archives nationales du
Canada (ANC),
N° de nég., C 142 809.

des formes à leurs éléments structuraux et leur organisation rigoureuse sur la surface de la toile, éléments caractéristiques de la peinture de Scott, présupposent une maîtrise du travail linéaire et du travail de composition qui ne saurait être l'effet d'un premier jet spontané. La lecture du journal confirme que de très nombreux dessins préparatoires, de nombreuses esquisses — parfois à l'aquarelle ou à l'huile sur papier, etc. — et même plusieurs tableaux explorant diverses compositions et gammes chromatiques, tous réalisés sur des périodes assez longues pouvant atteindre plusieurs mois, ont été nécessaires à la réalisation des tableaux que nous connaissons aujourd'hui sous les titres de *Sumac* (1937), *Tourist in Montreal* (1938), *Fire Escape* (1939), *Cement* (1939), *Crocus* (1939), *Harbour* (1939), *Park* (1940), *Stairway* (1940), *Tenants* (1940), pour ne citer que ceux-là.

Le dessin sert aussi chez Marian Dale Scott de support à une pratique dont on n'a pas, pour l'instant, trouvé beaucoup de traces: la réalisation d'affiches (*posters*) et de dessins humoristiques ou satiriques (*cartoons*) à caractère politique. On sait que Marian Dale Scott fut toute sa vie une femme de gauche. On sait aussi que dans les années 1930, elle s'implique dans les activités des mouvements politiques de gauche, que ce soit celles de la Ligue pour la reconstruction sociale (LRS) et de la Cooperative Commonwealth Federation (CCF) ou dans les diverses activités du Front Uni antifasciste inspirées souvent par le mouvement communiste dont Norman Bethune (fig.2), ami intime de Marian Dale Scott, représente une

figure éminente. Si je ne peux aborder dans le cadre de cet article la complexe question du rapport art et société, art et politique et ses effets dans la production de Scott, je rappellerai que celle-ci refusait de soumettre l'art à la propagande et revendiquait, comme plusieurs artistes de son temps et de son milieu, une certaine autonomie de l'expérimentation artistique à l'égard du politique. Cela dit, comme un certain nombre de ses confrères, elle a réalisé durant les années 1930 une production d'œuvres sur papier qui répondait à une fonction plus politique. Ainsi par exemple, elle réalise un projet pour la page couverture d'un ouvrage collectif publié par la LRS, *Social Planning for Canada*, dans lequel on trouve des textes de Eugene Forsey, J. King Gordon, Leonard Marsh, J.F. Parkinson, F.R. Scott, Graham Spry et Frank H. Underhill. La première édition paraît en septembre 1935 et l'artiste mentionne dans son journal personnel du même mois être très déçue par l'impression de la couverture. Le 10 mai 1936, alors qu'elle établit une liste des œuvres veut faire, elle écrit: «Propagande for CCF». En juin 1936, elle mentionne qu'elle doit travailler à des affiches (*posters*). Certaines de ces affiches ont pu être réalisées pour les différentes causes de Norman Bethune, notamment celle de l'aide à la République espagnole. Le 14 janvier 1937, Marian Dale Scott note dans son journal: «painting during daylight, posters in evening» et le 19 du même mois: «just drawing but got request for ideas for posters — must get to it». En novembre 1937, elle mentionne encore cette production d'affiches qui tantôt la déprime, tantôt la réjouit⁹. Il est clair cependant que cette production se différencie, ne serait-ce qu'au strict niveau du dessin, de sa pratique artistique plus personnelle. Ainsi, le 22 novembre 1937, elle écrit: «[...] sent off my last poster yesterday [...] got back to quick drawing again today». Malheureusement elle ne précise pas à qui elle fait parvenir ses affiches, mais on sait qu'elle en a réalisé pour le CCF et diverses activités politiques¹⁰. Souvent, quand elle mentionne son travail de production d'affiches, elle note vouloir aussi faire des «cartoons». Sur la nature de ce type de dessins, elle est parfois un peu plus explicite. Ainsi, il peut parfois s'agir de caricatures pour le CCF mais encore, comme l'idée lui vient à la fin de janvier 1937, de *cartoons* pour enfants: «[...] thought in my bath if my posters come out, I might try my hand at movie cartoons — on a child movie making(?) first¹¹». De même au début de l'année 1941, alors qu'elle établit une liste d'activités (*possibilities*) susceptibles sans doute de lui permettre de tirer des revenus de sa formation artistique, l'écriture et l'illustration de livres sur le socialisme ou pour les enfants se retrouvent aux côtés de «l'enseignement», de «l'illustration», de la «murale» et du «commercial». À propos de cet autre type de pratique du dessin, celui qui préside à la réalisation du travail commercial, on apprend, toujours à travers les pages du journal personnel de l'artiste, que, dans les années 1940, elle aura quelques contrats de ce type¹².

Enfin la pratique du dessin donne lieu à une production indépendante aussi bien de l'œuvre peinte que des œuvres de «commande», production de caractère

plus intimiste, parfois humoristique. Ce type de dessin accompagne en quelque sorte l'artiste dans ses activités familiales mais aussi sociales et constitue, semble-t-il, une activité privilégiée au cours de ses déplacements. Ainsi, par exemple, en 1936, elle note avoir fait des études rapides partout où elle allait lors d'un séjour à New York, cette ville qui, souligne-t-elle, est pour elle «plus que du brandy» et où elle se rendait régulièrement. Sans doute était-elle seule lors de ce voyage de 1936, puisque l'année suivante, le 7 octobre 1937, son journal nous apprend qu'elle se rend à nouveau dans cette ville. Toutefois, après avoir évalué la production réalisée lors du voyage précédent, elle note que cette fois-ci il lui sera difficile de ne pas être seule mais qu'elle pourra toujours réaliser des dessins amusants pour les autres.

C'est dans ce cadre d'une pratique régulière et intime du dessin que s'inscrivent les dessins des deux carnets — dont l'un fut offert à son mari Frank Scott — qui sont maintenant déposés aux Archives nationales du Canada¹³. Leur genèse semble remonter au printemps 1940. À une période où, selon le journal, Scott dessine à partir de Picasso, l'artiste écrit aussi, le 14 avril, qu'elle pense faire, avec son nouveau stylo à l'encre noire, un «journal illustré». Or, les dessins qui seront ultérieurement regroupés dans les carnets qui nous intéressent aujourd'hui constituent en effet, sauf quelques exceptions, une manière de journal illustré des activités de la famille Scott et des environnements dans lesquels elle va vivre et évoluer au cours des années 1940¹⁴.

Je présenterai ici une sélection de ces dessins, pris dans l'un ou l'autre carnet, regroupés sous différents thèmes: le séjour à Boston, les lieux de résidence, les loisirs et la vie quotidienne de la famille Scott, l'exploration des formes naturelles et les dessins à références sociales. Évidemment cette sélection n'épuise pas la richesse des sujets traités par l'artiste dans ces carnets, qui présentent, par la volonté qu'a eue l'artiste de constituer un «journal illustré», par le travail de sélection qu'elle a effectué pour les regrouper, mais aussi par le fait qu'elle les a légués aux Archives, le statut d'œuvre à part entière.

Le séjour à Boston

Le fils de l'artiste, Peter Dale Scott, nous confirme que sa mère entreprend la réalisation d'un nouveau carnet de dessins au trait peu avant le départ de la famille pour Boston, à l'été 1940. Frank Scott a alors obtenu le Guggenheim Fellowship Award pour aller travailler à Harvard à la rédaction d'un ouvrage sur l'Acte de l'Amérique du Nord britannique — encore que le contexte de la guerre l'amènera surtout à travailler au projet d'écriture de *The Democratic Manifesto*¹⁵. Marian Scott n'est pas, au départ, ravie de ce déménagement. «I didn't want to go to Boston [...] A man has his work first his family follows. But it seems it must be upside down for a woman» écrit-elle dans son journal le 5 juin 1940. On comprend son amertume quand on réalise qu'en tant qu'artiste Marian Dale Scott jouit alors à

Montréal d'un contexte qui lui est particulièrement favorable. Elle a défini clairement les enjeux de sa démarche artistique et vient de réaliser, dans les quatre ou cinq dernières années, des œuvres marquantes qui lui assurent une reconnaissance grandissante. Cette production de la fin des années 1930 l'a ancrée dans le milieu des artistes modernes de Montréal qui fondent, en 1939, sous l'impulsion de John Lyman, la Société d'art contemporain (SAC) de Montréal dont Marian Scott est, tout au moins en 1939, la présidente du *membership committee*¹⁶. Pour Scott, la création de la SAC signifie plus que la stricte mise sur pied d'une organisation de promotion des tendances artistiques qu'elle défend. La SAC représente aussi la consolidation d'un réseau professionnel qui est le sien, et le renforcement de liens professionnels et amicaux en dehors des réseaux qui sont ceux de son mari¹⁷. Alors que le milieu artistique montréalais auquel elle appartient est devenu pour elle plus stimulant et plus excitant, elle doit s'exiler pour un an à Boston. Mais Marian Dale Scott est une femme qui a toujours su faire, avec grâce, contre mauvaise fortune bon cœur. Aussi tirera-t-elle un certain profit de son séjour forcé à Boston, notamment en visitant les musées d'Harvard, en rencontrant des gens associés au Works Progress Administration (WPA).

Durant cette période, elle garde contact avec le milieu artistique canadien. Elle envoie des œuvres à l'exposition *Art of Our Day in Canada*, organisée par la SAC et qui se tient à l'Art Association of Montreal du 22 novembre au 15 décembre 1940; elle participe, en octobre, à l'*Exhibition and Sale of Paintings in Aid of the Canadian National Committee on Refugees*, qui a lieu à Ottawa à la Galerie nationale du Canada — maintenant Musée des beaux-arts du Canada. Elle expose également, avec Mabel Lockerby, Pegi Nicol MacLeod et Katleen Morris, une douzaine d'œuvres réalisées dans les trois dernières années — entre 1938 et 1940 — dans le cadre d'une exposition titrée *Four Canadian Painters*, présentée à l'Art Gallery of Toronto en janvier 1941 et reprise en mars à la Hart House de l'Université de Toronto. Enfin, juste avant son retour au Canada, elle exposera à Boston, aux Grace Horne Galleries, en duo avec la sculpteure Lydia Rotch, du 26 mai au 14 juin 1941.

Cambridge

Un certain nombre de dessins présentés dans les carnets sont réalisés aux États-Unis et même un peu avant leur départ, notamment autour des formalités nécessaires à l'obtention du droit de résidence dans ce pays. Ainsi la figure 3 représente, selon Peter Dale Scott¹⁸, la queue au Consulat américain pour obtenir le visa d'un an pour une résidence en tant que non immigrant et la figure 4, *Being Finger Printed in U.S. 1940*, illustre la prise des empreintes digitales d'individus qui, selon toute vraisemblance, constituent les membres de la famille Scott: Peter, Frank et Marian. Quant à la figure 5, elle représente, toujours selon le fils de l'artiste, un pique-nique à côté de leur «1937 Chevy», pique-nique qui a sans

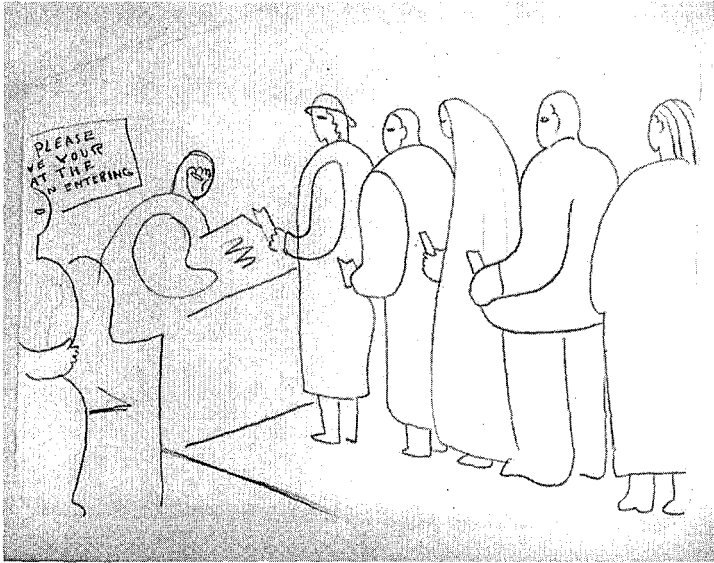


fig.3 ANC, C 142 852

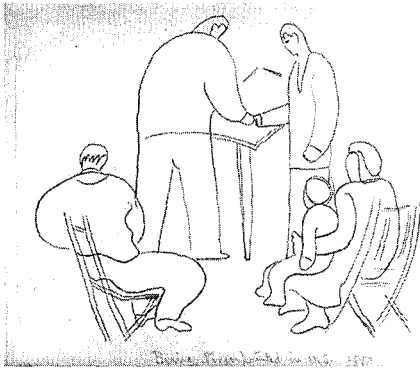


fig.4 Being fingerprinted in U.S.
1940, ANC, C 142 856.

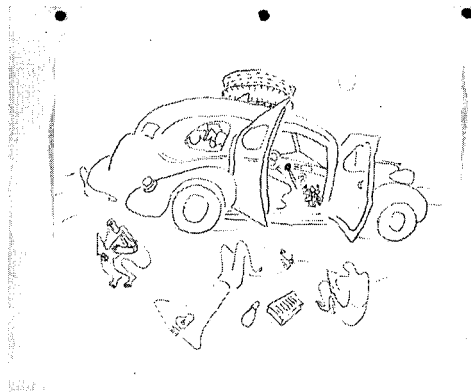


fig.5 ANC, C 142 945.

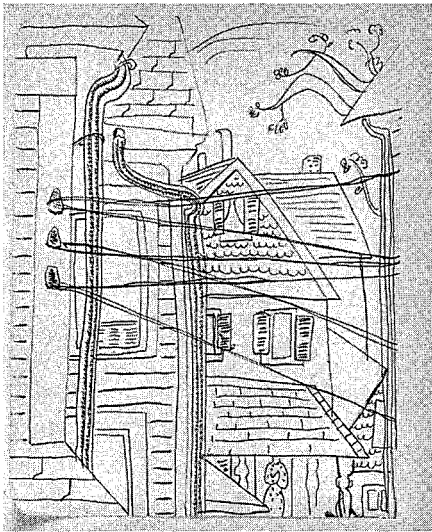


fig.6 ANC, C 142 888.

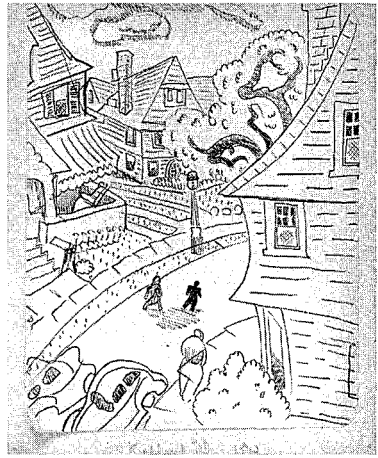


fig.7 Kirland Rd 1940, ANC, C 142 889.



fig.8 16 Kirkland Road, Camb. Mass.,
ANC, C 142 891.



fig.9 J. Harvard, ANC, C 142 892.



fig.10 J. Harvard, ANC, C 142 899.

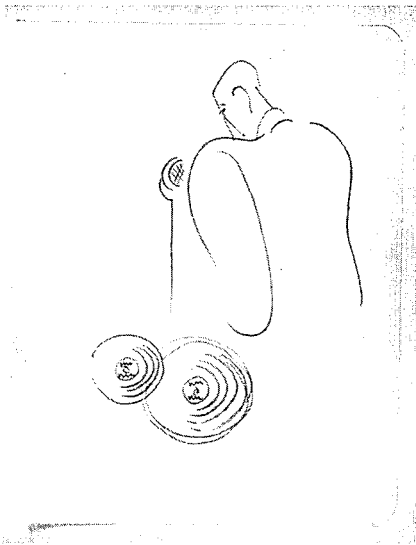


fig.11 J. Harvard, ANC, C 142 885.

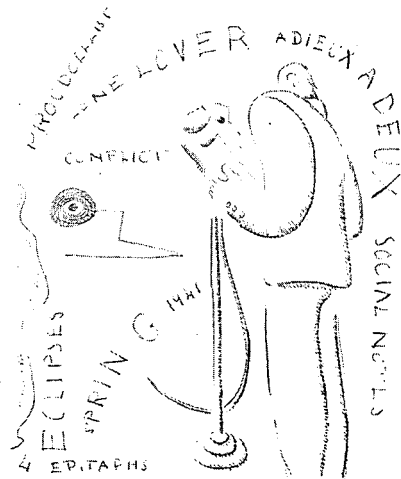


fig.12 ANC, C 142 887.

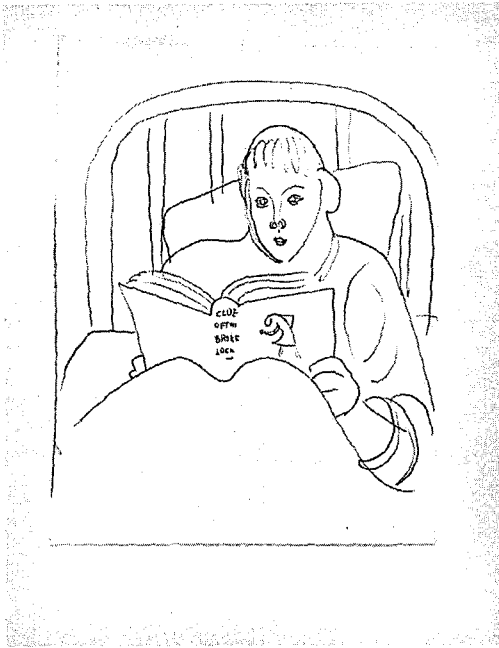


fig.13 ANC, C 142 866.



fig.14 ANC, C 142 865.

doute marqué une étape au cours du voyage vers Boston — ou peut-être au retour?

Les Scott s'installent à Cambridge au 16 Kirkland Road. Plusieurs dessins représentent diverses vues de Kirkland Road, sans doute réalisées, pour la plupart, depuis les fenêtres de la maison (figs.6 et 7). Le dessin titré *16 Kirkland Road, Camb., Mass.*, (fig.8) est le portrait de cette maison que les Scott avaient louée à Wassily et Estelle Leontief. Wassily Leontief, qui obtiendra plus tard le prix Nobel en économie, avait, comme Frank Scott, obtenu le Guggenheim Fellowship, dont une des règles était que son détenteur aille séjourner dans un autre pays¹⁹. Les deux couples se rencontrent à cette occasion et resteront amis durant toute leur vie.

L'artiste trouve dans différents aspects de sa vie aux États-Unis des sources d'inspiration pour ses dessins: l'orchestre et la salle de concert du Boston Symphonic Orchestra, la statue de John Harvard (figs.9 et 10), des *meetings* politiques, Frank Scott en train d'enregistrer des poèmes dans le *Harvard Library Poetry Room* (figs.11 et 12), des coquillages ramassés sur les plages au nord de Boston, des portraits de Frank, de Peter, etc.

En 1940, Peter a 11 ans. Sa mère a fait (fig.13) un croquis de lui alors qu'il est au lit à lire, vraisemblablement *Clue of the Broke Lock*, une histoire dont il se souvient qu'elle était celle d'une fille détective. Le dessin suivant (fig.14) représente un homme au piano, dans la salle de séjour du 16 Kirkland Road. Il s'agit probablement de Frank Scott, qui, comme son fils Peter, jouait de cet instrument. La musique est un art important pour Marian Dale Scott. Elle fait mention dans son journal des compositeurs dont elle apprécie la musique, notamment Bach et Beethoven, et aussi de soirées passées à écouter jouer son mari.

Les lieux de résidence, les loisirs et la vie quotidienne

North Hartley

À partir de 1941, les Scott séjourneront l'été à North Hartley. Après y avoir loué des résidences secondaires, ils achèteront, à la fin des années 1940, leur part de la maison d'été de leur ami, le journaliste Brian Fraser, avec qui ils partageront par la suite cette résidence de North Hartley. Ce lieu de villégiature des Cantons de l'Est, au bord du lac Massawippi, regroupera pendant plusieurs décennies, durant les mois d'été, nombre de figures éminentes des milieux littéraires et intellectuels canadiens anglais mais aussi américains:

The summer community was a yeasty mixture of professional and creative people from Westmount, Boston, Philadelphia, as well as the South. Conversation was stimulating when people of such diverse backgrounds assembled people such as Frank and Marian Scott; Raleigh Parkin, historian; George Homans, Harvard sociologist; Craig Wylie, editor, later editor-in-



fig.15 Treetops N.H., ANC, C 142 895.



fig.16 Breakfast at Treetops, H.H.,
ANC, C 142 900.



fig.17 ANC, C 142 918.

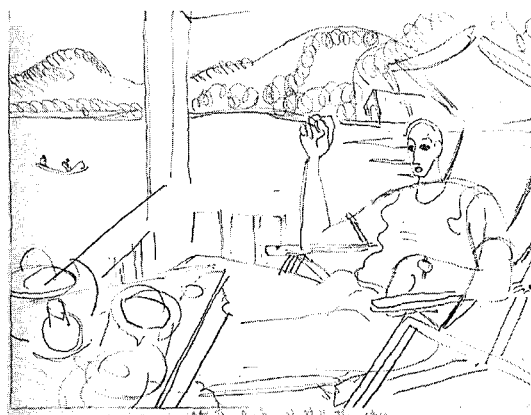


fig.18 At The Ark, North Hatley, 1940,
ANC, C 142 921.

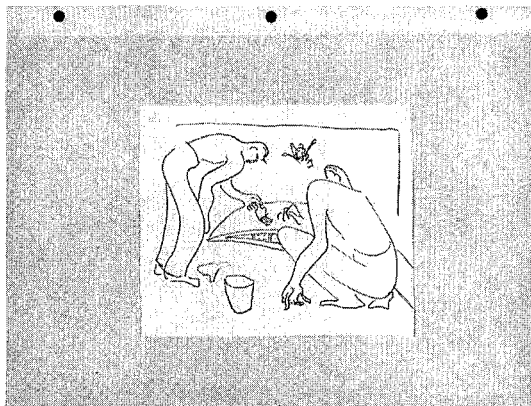


fig.19 ANC, C 142 949.

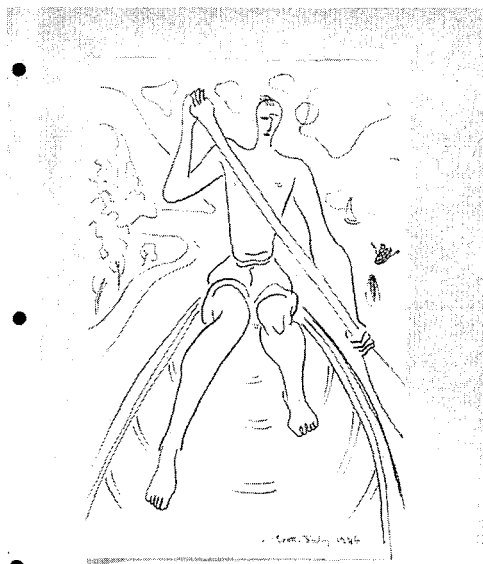


fig.20 M. Scott, July, 1946, ANC, C 142 957.



fig.21 ANC, C 142 919.

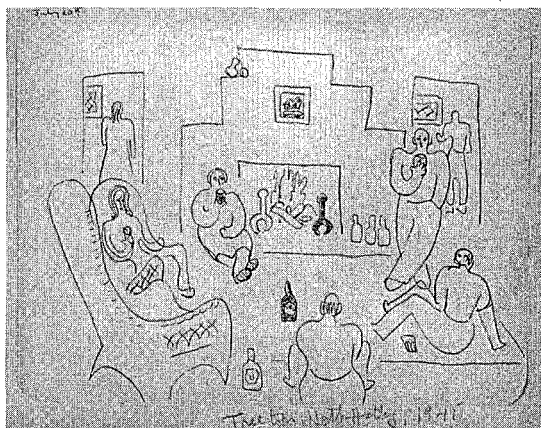


fig.22 Treetops, North Hatley, 1941, ANC, C 142 898.



fig.23 ANC, C 142 960.

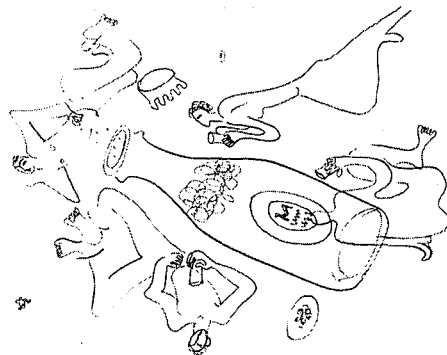


fig.24 ANC, C 142 961.

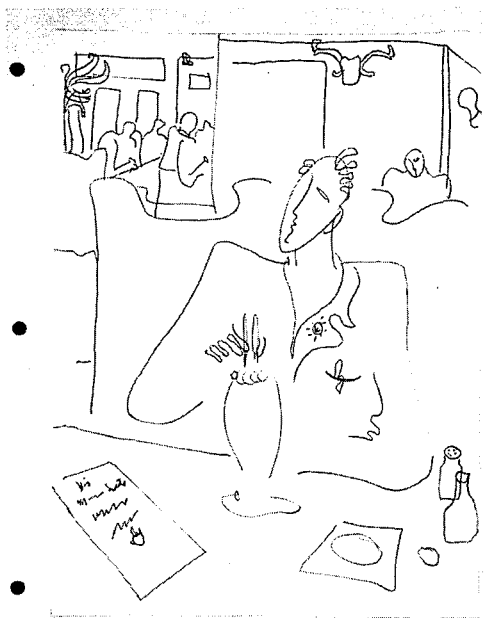


fig.25 ANC, C 142 962.



fig.26 Decembre 25 1947, ANC, C 142 994.

chief of Houghton Mifflin Press; Eloise Bergland, poet; Isabel Dobell, author, later curator of the McCord Museum in Montreal; Frank Keppel of *Time* magazine; William Bender, dean of admissions, Harvard University; the Ogilvys of Montreal; Mason Wade, Bernard de Voto, Dorothy [MacLennan's] former English professor at Northwestern; [et bien sûr Hugh MacLennan] Gregory Armstrong, editor of *Foreign Affairs*; Ogden Nash, president of Bishop's University in Lennoxville. [...] Night after night, at informal dinner parties, cocktail parties, and at the local beach club, they engaged in discussions about art, politics, history, publishing, social happenings, and sports. [...]20.

La première maison que les Scott vont louer à North Hatley, à l'été 1941, au moment de leur retour de Boston, est *Treetops*. Durant cet été, Marian Scott réalise de nombreux croquis qui documentent visuellement ce séjour (figs.15 et 16). La seconde maison qu'ils louent, de l'été 1942 jusqu'à environ 1944, selon Peter Dale Scott, est *The Ark* (fig.17), maison qui donnait directement sur le lac Massawippi (fig.18). L'artiste a laissé de nombreux témoignages des activités estivales: la pratique du canoë et l'entretien des embarcations (figs.19 et 20), mais aussi les pique-niques ou les fêtes entre amis. Les Scott avaient un large réseau d'amis et Frank Scott était un homme qui appréciait une vie sociale active. Certains de leurs amis parlent encore aujourd'hui de sa grande hospitalité. Si le journal personnel de Marian Dale Scott, de même que le témoignage de certaines de ses amies intimes, comme Estelle Leontief, que j'ai rencontrée à New York en 1995, permettent de croire que l'artiste aurait parfois préféré consacrer le temps requis pour la préparation des réceptions et des dîners à la peinture, elle n'en était pas moins une hôtesse appréciée de tous qui a su, de surcroît, tirer de ces activités des sources d'inspiration souvent humoristique pour ses dessins (figs.21 et 22).

Le pique-nique près d'un étang était, selon Peter Dale Scott, une tradition familiale qui, si l'on considère le nombre de croquis que fait l'artiste de cette activité, était aussi partagée avec leurs amis. Deux exemples (figs.23 et 24), dont un qui semble célébrer un état d'ivresse joyeuse. Il constituerait peut-être, selon Peter Dale Scott, une manière d'hommage à une bière très populaire alors la *Dow's Black Horse Ale*. On trouve également dans les carnets des témoignages des activités illustrant d'autres joyeuses scènes entre amis ou en famille: des scènes d'escalade, de baignade, y compris la dégustation du *Milk Shake* au *Soda Counter* du village (fig.25).

Même s'il ne s'agit pas explicitement d'une scène de baigneurs, j'aimerais également présenter un dessin qui date du mois de décembre 1947 (fig.26). Un peu différent des autres, il a retenu mon attention, car il s'inscrit formellement dans la lignée de la série des plongeurs de Fernand Léger, plongeurs dont il expose quelques exemples à la Galerie Dominion lors de son premier séjour à Montréal

en 1943, et dont plusieurs exemples sont reproduits dans l'ouvrage *Fernand Léger. La forme humaine dans l'espace* que publient, à Montréal en 1945, les Éditions de l'Arbre²¹.

Le 451 Clarke avenue, Westmount

La maison de Westmount, sise au 451 Clarke Avenue, que les Scott loueront à leur retour de Boston en 1941, qu'ils achèteront plus tard et qui sera la leur jusqu'à la fin de leur vie, est aussi représentée dans les carnets (fig.27). Dans cette maison, l'artiste va aussi croquer le poêle à gaz original de la cuisine, un invité assis devant le foyer du salon (fig.28), le plateau de boissons qui a toujours «vécu», dira Peter Dale Scott, dans l'office (*pantry*) près de la salle à manger (fig.29), des plantes mais aussi une fantaisiste interprétation du buste de Frank Scott réalisé par la sculptrice australienne Gertrude Hermes, buste qui était dans le hall d'entrée de la maison (fig.30) etc..

Enfin les carnets comportent aussi nombre d'autres dessins qui semblent avoir été effectués à l'extérieur de l'espace domestique, privé: des scènes de cirque (fig.31), de bars, de cafés, de salles d'attente peut-être (fig.32) et de salles de spectacle comme c'est le cas sans doute pour la dizaine de dessins représentant des danseurs de ballet. Certaines de ces scènes, notamment celles de parcs ou de transports en commun, sont en rapport avec des œuvres à l'huile réalisées à la même période, mais il s'agit d'exceptions. Enfin, on trouve aussi des portraits, vraisemblablement d'amis ou de connaissances, portraits tracés d'un trait aussi sûr qu'expressif (figs.33, 34 et 35). Si ces portraits ne comportent aucune indication sur l'identité des sujets, d'autres dessins évoquent de manière inusitée l'identité de ceux-ci et les liens d'amitié qui les unissent aux Scott. Ainsi, par exemple, le dessin reproduit à la figure 36 avec ses quatre mains et ses lettres tourbillonnantes autour d'une bouteille de cognac est, comme nous l'indiquait le fils de l'artiste, une référence à une des festivités que partagèrent les couples Scott et Parkin. Les lettres reconstituent, notamment, les noms et initiales de F.R. Scott, de M.D.S. (Marian Dale Scott) et ceux de Louise et Raleigh Parkin, de très grands amis du couple. Ils se connaissaient depuis leur jeunesse, se fréquentaient beaucoup et avaient loué ensemble durant quelques années, autour de 1936-1939, une résidence secondaire à Lachute. Il est possible que les deux couples représentés à la figure 37 soient ceux des Scott et des Parkin, puisque ce dessin illustrerait, toujours selon Peter Dale Scott: «another party, around bottle of Groot Con[stantia], the South African sherry which (like Paarl), Scotts and Parkins drank for years».

Les formes naturelles

Durant les années 1930 et, dans une moindre mesure, durant les années 1940, Scott, parallèlement à ses tableaux aux thématiques urbaine, industrielle et sociale, peint un certain nombre d'œuvres sur des motifs floraux ou végétaux. La

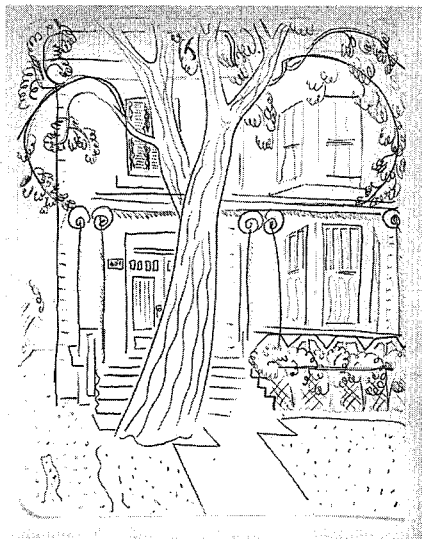


fig.27 ANC, C 142 901.



fig.28 ANC, C 142 905.



fig.29 Xmas Party 1945, ANC, C 142 927.

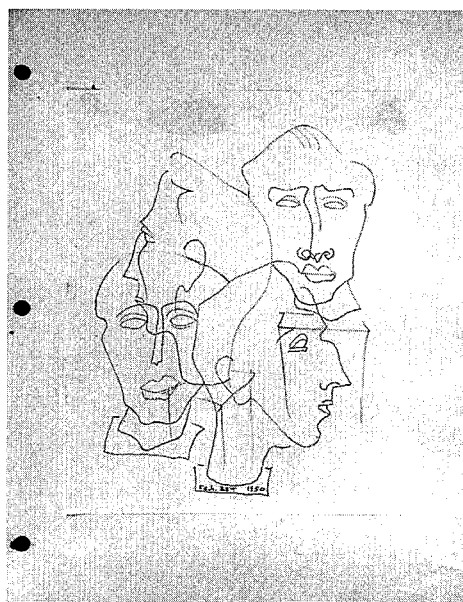


fig.30 Feb. 28 1950, ANC, C 143 004.



fig.31 Lizas' Circus, ANC, C 142 884.



fig.32 ANC, C 142 906.



fig.33 ANC, C 142 977.



fig.34 ANC, C 142 978.



fig.35 ANC, C 142 997.

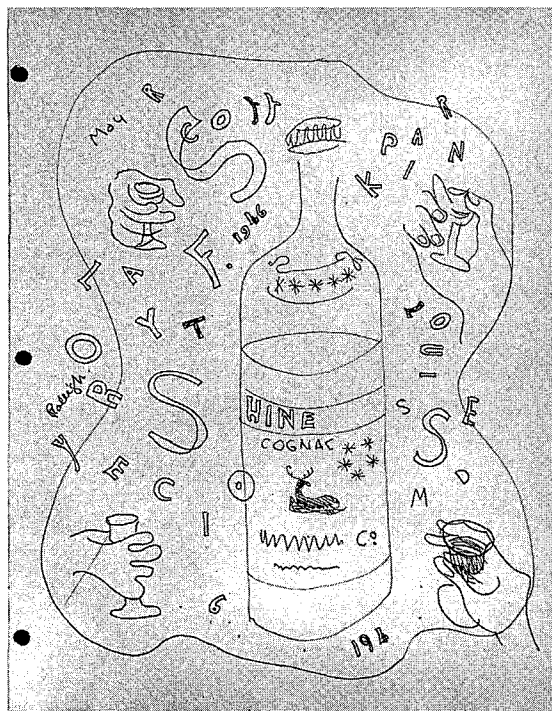


fig.36 ANC, C 142 979.

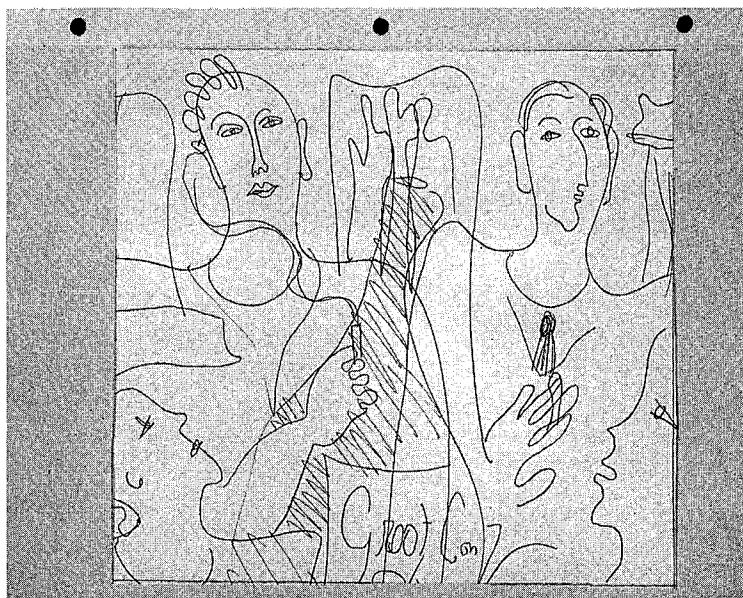


fig.37 ANC, C 142 998.

lecture du journal, particulièrement entre 1933 et 1940, nous indique que cette exploration du monde végétal est importante. Si l'artiste expose au *Salon du Printemps* de 1931 *Flowers*, un bouquet dont la composition reste assez conventionnelle, très vite elle sort de la convention du genre (un bouquet sur une table etc.) pour adopter une vision très rapprochée du motif végétal, où elle se concentre sur la structure de la plante ou de la fleur. Dès 1933, son journal nous indique qu'elle entreprend dans cet esprit une série de *Primrose* (en fait des *Evening Primrose*). En 1934 elle écrit, le 24 septembre, que Georgia O'Keeffe deviendra désormais sa «déesse-mère». À ce propos, il est évident qu'il y a dans l'approche qu'a Scott de l'univers végétal une parenté avec celle d'O'Keeffe. Le journal de l'artiste nous apprend, encore en 1934, qu'elle travaille aussi à des *Water Lilies* et, en 1936, qu'elle explore une série ayant pour objet la tulipe — fleur dont elle continue de travailler les formes pendant de nombreuses années, comme c'est le cas aussi pour le sumac dont elle peint les branches en 1937 mais aussi dans les années 1940 et 1950. D'autres plantes encore inspireront des séries, parfois nommément identifiées comme *Milkweed* (1936-1937), *Hyacinth* ou encore *Amaryllis*, *Crocus*, *Bud* (1939), *Cyclamen*, *Anthurium* (dans les années 1940) et autres. On sait que Scott a déclaré, citant des notes personnelles à l'occasion d'une table ronde qui réunissait Charles C. Hill, Louis Mulhstock, Leo Kennedy et elle-même²², que si elle se permettait de peindre des plantes, «it was with the knowing that they could split the rock». On peut donc voir cette production comme l'exploration d'un thème qui s'oppose, en quelque sorte, à celui de la thématique industrielle. Le végétal, malgré une apparente fragilité, peut fissurer l'univers de béton. Mais l'univers végétal c'est aussi, comme nous l'apprend son journal, le 24 mars 1939, l'exploration d'un univers féminin, maternel. En effet, l'artiste définit ces œuvres comme «maternelles» parce qu'elles expriment l'espoir de la croissance, de la vie, comme une mère espère la croissance de son enfant. De plus, les plantes se réfèrent, ajoute-t-elle, à une croissance, à un rythme, à une symétrie qui se retrouvent, selon Scott, en toute chose. D'ailleurs, cette passion pour la vie, pour la croissance, Scott l'exprime aussi, et son œuvre ultérieure en témoigne, dans son intérêt pour toutes les formes que prend celle-ci: cellules, fossiles, cristaux, etc.

Dans sa vie quotidienne, Marian Dale Scott vivait entourée de plantes et de fleurs. Quelques dessins des carnets ont été réalisés à partir de plantes en pot qui faisaient partie de la maisonnée. Des violettes africaines et surtout ce lys chinois que les Scott ont eu durant plusieurs années. Le dessin reproduit à la figure 38 a peut-être été offert par l'artiste à son époux lors de son 45^e anniversaire puisqu'elle y a inscrit «FRS Aug. 1st 1944 [date de l'anniversaire de F. Scott] from MMS [Mildred est le deuxième prénom de Marian Scott]». On trouve aussi dans les carnets quelques massifs de fleurs, dont des cyclamens, fleurs qu'elle travaillera à l'huile également. Elle expose notamment un tableau titré *Cyclamen* aux Grace Horne Galleries à Boston.

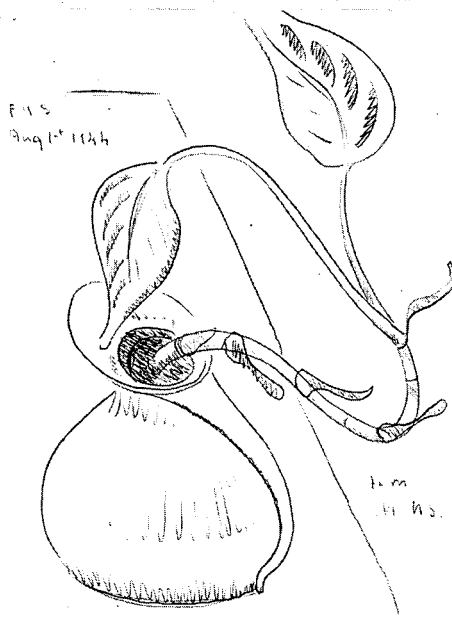


fig.38 FRS Aug 1st 1944 from MMS,
ANC, C 142 902.

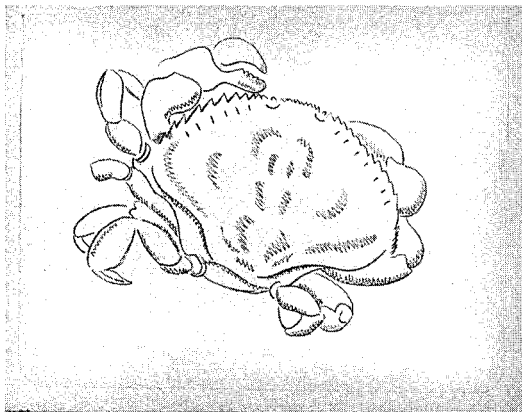


fig.39 ANC, C 142 858.

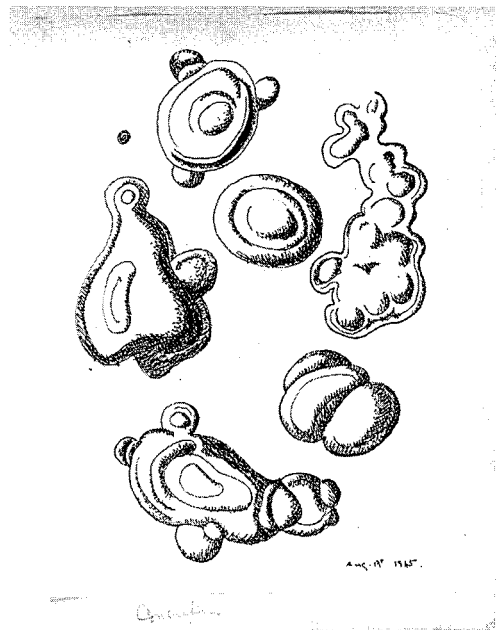


fig.40 Aug 1st 1945, ANC, C 142 915.

Elle explore aussi, à travers quelques dessins, des formes naturelles comme les carapaces de crabes (fig.39) — collectionnées et ramassées, selon Peter Dale Scott, sur les plages au nord de Boston —, des coquillages divers et des concrétions (fig.40), dont le fils de l'artiste nous explique la provenance: «Concretions, clay fossil-like formations from organic decay, which we collected from the banks of the Tomifobia river near Hatley». Ces concrétions, particulièrement celles qui avaient des formes anthropomorphiques, intéressaient beaucoup Frank Scott et l'artiste Harold Spence-Sales. Ils leur trouvaient un aspect érotique, m'a confié cet artiste lorsque je l'ai rencontré à Vancouver en 1997. Spence-Sales en faisait aussi collection et réalisait des sculptures avec ces concrétions, polies au cirage à chaus-sure puis intégrées à des morceaux de bois. Une de ses sculptures a fait l'objet d'un échange, au début des années 1950, entre lui et Marian Dale Scott qui lui donna en retour un tableau, *Apostles #5 (Figures)*.

Les dessins à référence socio-politique

Ils sont bien évidemment en minorité dans ce «journal illustré» que constituent les carnets. Cependant, comme l'implication sociale et politique est inhérente à la vie de Frank mais aussi de Marian Scott, on y trouve quelques références à cette dimension de leur vie, notamment dans une série de dessins réalisés au cours de *meetings* du CCF, en 1944 et en 1945, si on en croit le date indiquée au bas des images. La plume de Marian Dale Scott s'attarde sur la figure de divers orateurs (figs.41 et 42). L'un deux est très certainement Frank Scott, qui, après avoir été en 1932 un des membres fondateurs de ce parti social-démocrate, en fut le *National Chairman* de 1942 à 1950. Bien qu'elle ait participé, dans les années 1930, à des groupes d'études du CCF — elle écrira d'ailleurs à cette époque un texte substantiel sur le matérialisme dialectique (*The Validity of Dialectical Materialism*) — et qu'elle ait produit diverses illustrations pour ce parti, Marian Dale Scott avait des opinions politiques sensiblement différentes de celles de son mari. Elle était, dira-t-elle plus tard, plus «anarchiste». Frank, précisera-t-elle, croyait plus dans la centralisation, alors qu'elle était en faveur de la décentralisation «which could allow for growing need more individual freedom²³». Cette position, jointe à sa sympathie pour le milieu artistique et culturel québécois francophone, expliquerait peut-être aussi des divergences de vue qu'il y avait entre elle et son mari sur la question du nationalisme québécois. Enfin, son amitié avec Norman Bethune l'amène à participer à des activités générées par le parti communiste et mises sur pied dans l'esprit de constituer un front uni antifasciste. Si les hommes politiques de la gauche sociale démocrate et de la gauche communiste s'opposèrent souvent, si le Canada a connu lui aussi ces querelles de factions qui ont marqué l'histoire de la gauche en Occident, plusieurs artistes, dont Marian Dale Scott, se sentaient moins concernés par ces débats de ligne politique et partageaient une vision progressiste large qui les amenait à participer à des expo-

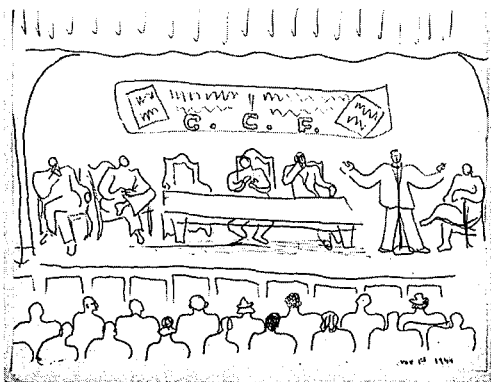


fig.41 Nov 1st 1944, ANC, C 142 909.

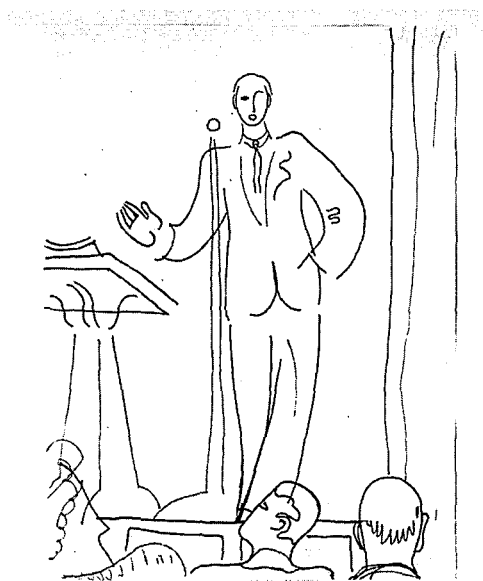


fig.42 ANC, C 142 910.

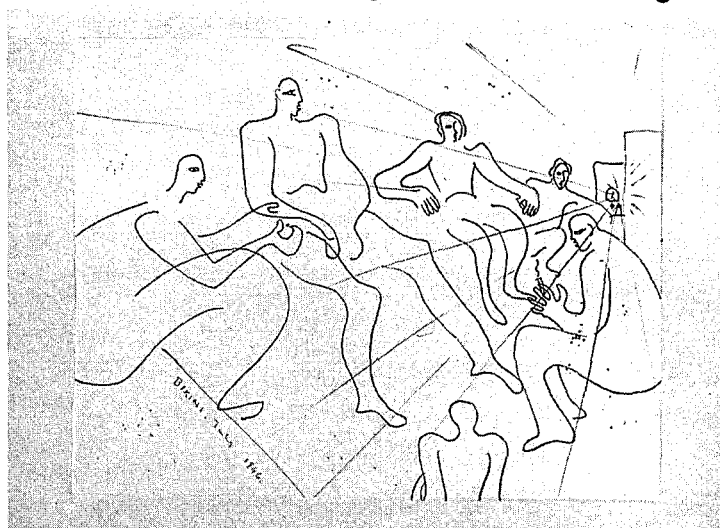


fig.43 ANC, C 142 951.

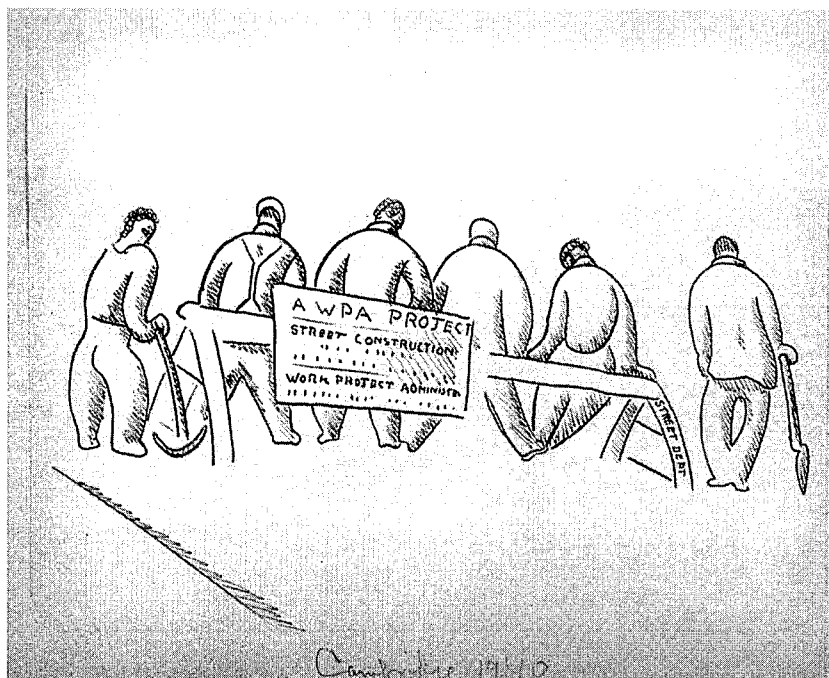


fig.44 Cambridge, 1940, ANC, C 142 893.

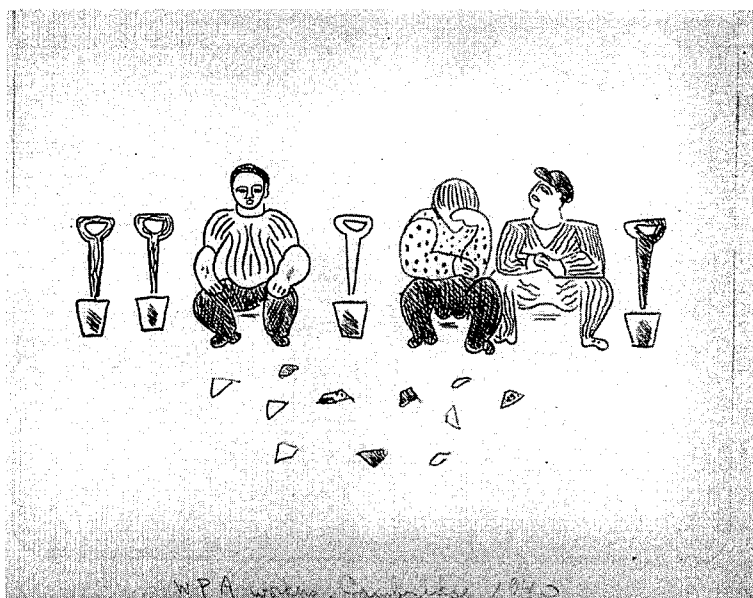


fig.45 WPA Workers, Cambridge, 1940, ANC, C 142 894.

sitions, encans et autres activités en faveur du Comité d'aide à la République espagnole, de la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme, des réfugiés et autres victimes de la guerre, à écrire ou à publier dessins et caricatures aussi bien dans *The Canadian Forum*, périodique du CCF, que dans *New Frontier*, périodique du P.C. alors que des divisions importantes caractérisaient les lignes éditoriales de ces publications²⁴.

Résolument pacifiste et antimilitariste, Marian Dale Scott maintiendra même durant la Seconde Guerre mondiale cette position qui lui vaudra de se faire traiter par le critique d'art et ami Graham C. McInnes de «dear enemy». Elle appuiera toute sa vie les mouvements en faveur de la paix et du désarmement. Un de ses dessins renvoie d'ailleurs à la menace nucléaire qui est croissante dans les années d'après-guerre (fig.43): celui qui représente des adultes, assis autour d'un poste de radio d'où les ondes émergent un peu comme les rayons d'un noyau central. À l'angle gauche, on lit: «Bikini, July 1946». Or, c'est en 1946 que les États-Unis entreprennent, après avoir relocalisé ailleurs ses 200 habitants, la première des 23 explosions nucléaires qu'ils réaliseront jusqu'en 1958 sur l'île Bikini, un atoll des îles Marshall, dans l'Océan Pacifique²⁵.

Enfin je terminerai, bien que cela nous fasse revenir chronologiquement en arrière, avec la présentation des deux «frises» d'ouvriers œuvrant pour le WPA, réalisées à Cambridge en 1940 (figs.44 et 45). On sait que le WPA, sans son volet FAP (Federal Art Projects, 1935-1943), s'inscrit dans le cadre du New Deal de Roosevelt pour remettre au travail, notamment par des projets de constructions publiques, les ouvriers que la crise avait mis au chômage. On sait aussi que le WPA et autres projets américains d'intégration des arts mis sur pied dans ce contexte, au même titre que le mouvement muraliste mexicain et la vaste réflexion que ces mouvements suscitent à propos de la fonction sociale de l'art, constituent des modèles importants pour plusieurs artistes canadiens à la fin des années 1930 et au début des années 1940. Marian Dale Scott était au fait de ces mouvements, d'autant plus que la SAC avait invité, au printemps 1940, Edward Rowan, directeur adjoint de la Section des beaux-arts du Gouvernement fédéral américain, à faire une conférence sur la peinture murale. On trouve d'ailleurs dans le journal de Scott quelques notes, non datées, indiquant en haut de page «Edward Rowan» qui sont peut-être inspirées de sa communication. Son séjour à Boston la met plus étroitement en contact avec les réalisations du WPA et des gens qui y œuvrent, ce qui renforce son désir de réaliser des murales. Ce désir, qu'elle exprime déjà dans les années 1930, se réalisera à son retour à Montréal avec la production de la murale *Endocrinology*. Il m'apparaissait donc intéressant de montrer ces petits dessins d'ouvriers du WPA qui sont au nombre de deux dans les carnets car, outre leur intérêt esthétique (composition en frise, rythme de l'alignement des dos dans l'un, des hommes et des pelles dans l'autre), ces dessins peuvent nous donner une idée d'une des œuvres que Scott va présenter en décembre 1941 à l'exposition de



fig.46 ANC, C 142 976.

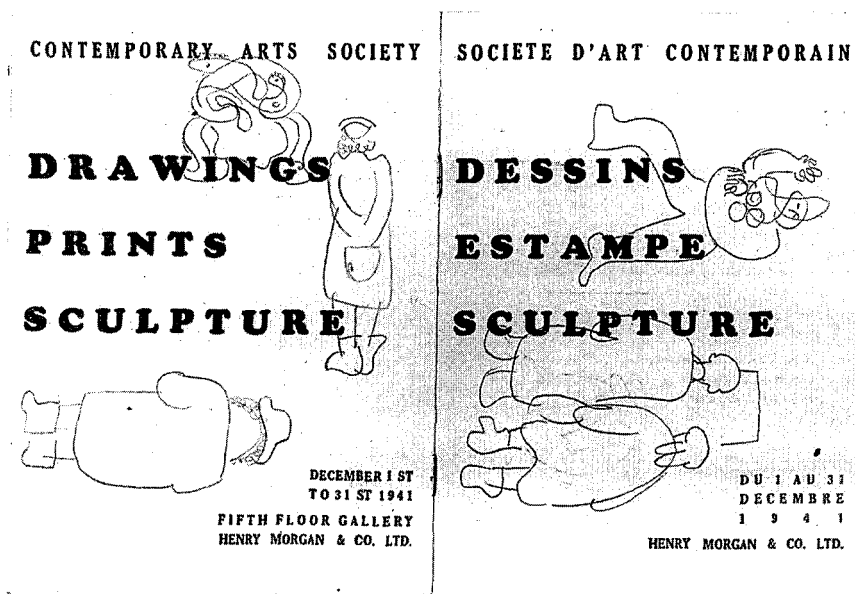


fig.47 Catalogue Société d'art contemporain, Dessin Estampe Sculpture, du 1^{er} au 31 décembre 1941, Henry Morgan & Co. Ltd., Copie de Marian Dale Scott, dessins de Scott ajoutés, ANC, Fonds Marian Scott, 30 D 399.11.21.

la SAC «Dessins, Estampes, Sculptures²⁶». En effet, elle y expose alors une lino-gravure (le n° 62 au catalogue) et trois dessins, dont un représente deux ouvriers assis (n° 60), les deux autres étant un autoportrait (n° 59) et un jeune homme fumant une cigarette (n° 61), thème traité aussi dans un carnet (fig.46).

Ces dessins, exposés à la SAC et qui s'apparentent sans doute à ceux des carnets, vont bénéficier, sauf exception²⁷, de commentaires critiques favorables. «Picasso had something to do with Marian Scott's succinct pen drawings. The lines are few and firm and vital» écrit Robert Ayre dans sa chronique «Art News and Reviews» du *Montreal Standard* du 6 décembre 1941. Julien Hébert, dans *Le Quartier latin* du 12 décembre, souligne que «Marian Scott s'illustre avec des lignes au mécanisme adroit et léger» alors qu'il déclare par ailleurs que la plupart des exposants sont sans imagination, purement graphiques. Quant à Pierre Daniel (alias Robert Elie), dans un article titré «Une exposition du plus grand intérêt» publié dans *La Presse* du 6 décembre 1941, il note:

Trois dessins à la plume de Marian Scott retiennent aussi l'attention. Il lui suffit d'un seul trait pour dégager avec force la forme et donner tout son sens à la composition. On ne pourrait rien ajouter au portrait qu'elle nous donne, ni demander plus d'expression au dessin qui nous montre deux ouvriers assis ou à cet autre où l'on voit un jeune homme qui rêve en grillant une cigarette.

Maurice Gagnon, dans une brève présentation au catalogue de l'exposition, — catalogue dont Marian Dale Scott ornemente sa copie de personnages qui sont vraisemblablement des visiteurs de l'exposition (fig.47) — cerne bien l'intérêt d'un médium tel que le dessin: «Dessins, estampes et sculptures ont une affinité marquée, celle de la ligne qui engendre le volume. L'intérêt de cette expression sensible, peut-être plus sensible que nulle autre, réside dans le fait que les arts graphiques révèlent davantage la spontanéité et l'instinct, plus libres, de l'artiste». Cette affirmation est particulièrement valable dans le cas de Scott et l'exposition de la SAC sera une des rares occasions où l'artiste présentera cette production plus «intime», mais non moins intéressante par la maîtrise du caractère expressif de la ligne qu'elle dénote, qui est celle de ses dessins. Quant aux deux carnets déposés aux Archives nationales du Canada, ils constituent à notre connaissance le regroupement le plus substantiel d'œuvres témoignant de la richesse de cette production particulière de Marian Dale Scott.

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

1 L'exposition rétrospective Marian Dale Scott est organisée par le Musée du Québec et sera présentée des mois d'avril à septembre 2000 dans cette institution pour être ensuite présentée à l'automne 2000 à la Galerie de l'UQAM et, par la suite, à travers le Canada.

2 Il faut bien sûr nuancer cette affirmation. Sauf exception, il ne reste pas d'exemple des dessins réalisés lors de sa formation dans les diverses écoles d'art qu'elle a fréquentées. Si l'on excepte les très nombreux dessins, notamment ceux de cellules, préparatoires à la réalisation de la murale *Endocrinology*, dont certains sont déposés avec le journal aux Archives nationales du Canada, il semble y avoir peu de traces de dessins préparatoires à la réalisation des tableaux. Dans les carnets déposés aux Archives que je présente aujourd'hui, moins d'une dizaine de dessins sur près de 200 peuvent être directement mis en rapport avec des œuvres peintes. Par ailleurs, un certain nombre de dessins se retrouvent dans la famille de l'artiste ou chez divers collectionneurs et amis. Si quelques institutions muséales en possèdent aussi, il faut dire que dans la catégorie des œuvres sur papier elles ont surtout acquis des aquarelles, des lithographies, des monotypes, etc. Ainsi, par exemple, l'Art Gallery of Ontario possède quatre monotypes de la *Field Series* de 1949, la Galerie d'art d'Ottawa possède un certain nombre de dessins et d'aquarelles, dont l'étude pour le tableau *Park*, le Musée des beaux-arts du Canada possède une aquarelle sur le thème du parc public, la Robert McLaughlin Gallery a une étude du *Montreal Harbour* et le Musée du Québec a acquis, notamment après le décès de l'artiste, un nombre important — une douzaine — de dessins et œuvres sur papier, dont certains d'entre eux sont postérieurs aux années 1960. Enfin on trouve aussi, à l'intérieur même du journal personnel de l'artiste, un certain nombre de dessins.

3 Les lettres qu'échangent Francis Reginald Scott et Marian Dale durant le séjour de celle-ci en Angleterre se trouvent au Fonds Frank R. Scott, Archives nationales du Canada: MG 30, D211, vol.88, dossiers 2-10 et 28-30 et vol.89, dossier 1-2.

4 Le journal de l'artiste se trouve dans le Fonds Marian Scott, Archives nationales du Canada, MG 30, D 399, vol.1, dossiers 1 à 37 et vol.2, dossiers 1 à 11. Marian Scott était une amie très chère. Après son décès, j'ai appris qu'elle avait indiqué dans son testament qu'elle souhaitait que j'organise la rétrospective de ses œuvres. À ce titre, elle avait fait savoir à Anne Scotton, une autre de ses amies et exécutrice testamentaire, qu'elle souhaitait que j'aie accès à son journal personnel pour réaliser mon travail. J'ai donc pu faire une copie de ce journal qui était classé dans des enveloppes, par années. C'est donc à partir de cette copie que j'ai travaillé. C'est pourquoi je n'indique que les dates pertinentes et non les numéros de classement aux Archives nationales du Canada (ANC).

5 Cette référence à John Nash se trouve à la date du «13 février». Classé par l'artiste dans l'enveloppe «1935», ce classement pose problème. En effet, dans les pages qui vont de janvier à la fin février «1935», on trouve des références à des expositions qui en fait ont lieu en 1936, ce qui me porte à croire que c'est par erreur que l'artiste a écrit «1935» sur certaines d'entre elles — erreur que l'on fait souvent à l'occasion du changement d'année.

6 Le 18 mai 1938. Dans le Fonds Marian Scott ce feuillet est classé dans une enveloppe titrée «Excerpts for Reference from Journal 1937-38» (vol.1, dossier 16).

7 Cependant, à travers ce processus d'apprentissage par la copie, elle réalise aussi des dessins qui lui sont personnels. Le 6 mai 1935, elle écrit dans son journal vouloir utiliser davantage le pouvoir des images mentales et ajoute «to me a drawing a day keeps the doctor away». Au début de l'année 1936, elle se donne comme directive de croire plus en son «subconscient» et de laisser le crayon travailler. «I will do at least one drawing from memory or imagination a day».

8 Plusieurs aspects de la démarche de Marian Dale Scott — ses conceptions de l'art, la ques-

tion du rapport art et politique, art et société, le corpus des œuvres peintes, etc. — sont évoqués mais non développés dans le cadre de cet article. Ces aspects seront cependant abordés de manière plus approfondie dans l'ouvrage qui accompagnera l'exposition rétrospective.

9 Dans une entrevue accordée à Cathy Hobart, Marian Dale Scott disait, à propos de ces affiches réalisées dans les années 1930, qu'elle étaient «probably pretty awfull». Ces affiches (dont certaines furent réalisées par Scott et d'autres artistes pour le Committee to Aid Spanish Democracy) ont été produites sur du papier de mauvaise qualité et ont sans doute disparu aujourd'hui. Voir: Cathy HOBART, «Art Transformed», *Branching Out*, vol. XII, n° 1, 1980, p.12-13.

10 À propos de la réalisation de posters mentionnons l'affiche *This is Our Strength-Electric Power* (lithographie couleurs, 91 x 60,2 cm, Musée canadien de la guerre). Cette affiche, produite par l'Office national du film et le Wartime Information Board, lui aurait été commandée, si on en croit son journal personnel, par l'artiste Harry Mayerovitch, qui était alors directeur artistique du Wartime Information et qui a aussi produit de nombreuses affiches pour l'Office national du film. En février 1944, elle travaille — comme en témoigne son journal — à la réalisation d'une affiche sur le «pouvoir électrique» (*electric power*). On trouve aussi dans l'enveloppe «1943» des réflexions (non datées mais écrites vraisemblablement en 1944) sur l'énergie électrique, son histoire, etc. Bref des notes qui sont représentatives de la façon dont travaille l'artiste quand elle a une commande: elle se documente sur le sujet. L'affiche représente, dans un style réaliste qui n'est pas celui que Scott emploie dans sa peinture de chevalet, une main qui retient une chute d'eau. Des pylônes électriques traversent le bas de l'image. En petits caractères, à la gauche au bas de l'image, on peut lire «designed by Marian Scott». L'affiche a vraisemblablement fait partie d'une exposition d'affiches titrée *This is Our Strength*, présentée à la Galerie nationale du Canada du 21 mars au 5 avril avant de circuler à travers le Canada.

11 En mars 1940 — c'est en tout cas à cette date qu'est classé le feuillet non daté — Marian Dale Scott transcrit dans son journal les règlements d'un concours que lance le Museum of Modern Art de New York en collaboration avec *P.M.* («New York's Forthcoming Evening Newspaper»). Le concours comporte des prix en argent et l'exposition des œuvres retenues. Le jury était composé de John Sloan, Wallace Morgan, William Gropper, Fioger Cahill, directeur du concours pour le musée et Ralph McIngersoll, éditeur de *P.M.* Bien que Scott ne précise pas la nature du concours, sans doute s'agit-il de ce concours où l'on recherchait des artistes «as reporters» comme le mentionne Robert Ayre dans sa chronique «Art News and Reviews» du *Montreal Standard*, du 11 mai 1940. Dans cet article, Ayre rapporte la participation de Louis Muhlstock à cette exposition avec un dessin titré *The Last Supper (The Last Mealtricket)* qui représente des sans-abri dans une «soupe populaire». Marian Dale Scott travaille sur quelques dessins en vue de ce concours mais rien n'indique qu'elle y ait envoyé une œuvre.

12 Ainsi, au cours du mois d'avril 1944, elle fait référence à des «design», un travail commercial qu'elle est à réaliser. Elle écrit le 12 avril 1944: «Doing this commercial work pleases me in one way it makes me feel self supporting and is a means to more of my own work in the near future [...]». En 1947, elle fait référence à un «Frank Horner» avec qui elle travaille à la réalisation d'une publicité pour ce qui semble être la compagnie pharmaceutique Squibbs. «I would like to have period of research perhaps it could be arrange for me to go out to do drawing and observe at the Squibbs research department of factory. Then I will make cartoons to scale. Work with Frank Horner, wished it was a mural instead of a trademark», note-t-elle sur des feuillets non datés, de l'année 1947, consacrés à ses réflexions préparatoires à la réalisation de ce contrat.

13 Les deux carnets, déposés aux Archives nationales du Canada (Visual and Sound Archives Division), et quelques autres dessins sont numérotés de 1995-115-1 à 191. Le premier carnet a dû être offert par l'artiste à son époux puisque l'on trouve, écrit au crayon, sur le premier dessin (1995-115-1) l'inscription suivante: «This book really belongs to F.R. Scott». Les dessins ne sont pas toujours datés. Quand ils le sont, les dates s'échelonnent de 1940 à 1950. Le 12 août 1946, Marian Dale Scott note dans son journal personnel qu'elle a exécuté 10 dessins pour le «livre de Frank» («Es book») ce qui permet de croire que la réalisation de ce carnet pour son mari était un projet planifié. Par ailleurs, l'idée de constituer un «sketch book» d'artiste est déjà présente dans les pages de ce jour-

nal. Elle fait partie des «résolutions» que l'on trouve sur un feuillet non daté classé en 1937. Le projet de réaliser des dessins «for sketch book of an artist» figure aux côtés de deux autres «résolutions», celle d'effectuer des dessins pour le «Forum» (*The Canadian Forum*) et celle de réaliser quelques travaux expérimentaux.

14 À ce propos, il faut aussi mentionner qu'on trouve, dans les pages du journal personnel des années 1940 et 1941, plusieurs dessins à la plume semblables à ceux des carnets, mais plus schématiques, moins «finis» que ces derniers

15 Voir Sandra DJWA, *The Politics of the Imagination: A Life of F.R. Scott*, Toronto, McClelland and Stewart, 1987, p.194 et VIII.

16 Dans les pages du journal de l'année 1939, on trouve un feuillet non daté qui semble être le brouillon d'une lettre que Marian Scott rédige pour un artiste non identifié et qui commence par ces mots: «As chairman of the membership committee I have been asked to answer your letter to Fritz Brandtner and tell you how pleased we are to have you become a member of the Contemporary Art (*sic*) Society».

17 «I never thought I'd like meetings but with the CAS [*Contemporary Arts Society*] I do. I look forward to them. [...] they are part of my directions while the others aren't. At them I stand as myself not as F's [Frank] wife [...]» écrit-elle sur un feuillet non daté, placé juste avant celui du 10 mars dans le journal de l'année 1940.

18 Peter Dale Scott m'a fourni, dans un courriel daté du 22 décembre 1998, de nombreuses informations sur les dessins de ces carnets. C'est à ce courriel que je me référerai à chaque fois que je le citerai à ce propos. Je tiens d'ailleurs à le remercier chaleureusement pour l'aide précieuse qu'il a apportée à mes recherches.

19 Informations transmises par Peter Dale Scott, courriel du 22 décembre 1998.

20 Elspeth CAMERON, *Hugh MacLennan, A Writer's Life*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1981, p.194. En fait, l'éditeur du *Foreign Affairs* était Hamilton Armstrong.

21 Fernand Léger fera deux séjours au Québec dans les années 1940. Un en 1943, où le 28 mai il fait, à l'Ermitage à Montréal, une conférence sur «Les origines de la peinture moderne», sous les auspices de l'ACFAS et de la SAC. Il expose alors à la Galerie Dominion du 29 mai au 9 juin. Le second séjour date de 1945. Il y vient en tant que membre du jury du Prix de la peinture de la province de Québec et pour prononcer, sous les auspices de l'ACFAS, de la SAC et de la Faculté des lettres de l'Université de Montréal une conférence au Jardin botanique de Montréal le 10 mai. Rappelons aussi que c'est le 6 avril 1945 qu'est achevé d'imprimer l'ouvrage écrit en collaboration et publié aux Éditions de l'Arbre (Montréal, 1945) *Fernand Léger. La forme humaine dans l'espace*, où sont reproduites plusieurs œuvres sur le thème des plongeurs. Scott connaissait le travail de Léger de longue date. Dans les années 1930, elle le mentionne à l'occasion dans les pages de son journal. Sur Léger à Montréal, voir: France DESMARAIS, *La présence de Fernand Léger sur la scène artistique montréalaise des années quarante*, mémoire de maîtrise en études des arts, UQAM, août 1993.

22 Voir: Norman Bethune, *His Time and His Legacy*, D.C.A. Sheppard et A. Lévesque, dir., Ottawa, Canadian Public Health Association, 1982, p.121.

23 Réponse à la question n° 28 dans les «Notes personnelles» titrées «Answers to 79 Questions by Ellis Brock» (Fonds Marian Scott, ANC: MG 30, D399, vol.10, dossier 41-42). Ellison M. Brock est auteur du mémoire de maîtrise *Symbols of Order and Harmony in the Work of Marian Scott 1931-1949*, Institute of Canadian Studies, Carleton University, Ottawa, 1985.

24 À ce propos, il est intéressant de mentionner que la grande amie de Marian Dale Scott avait été nommée au comité éditorial de *The Canadian Forum* en 1935. Dans une lettre à Marian Scott, non datée mais dont le cachet postal sur l'enveloppe indique le 17 octobre 1935, Pegi Nicol lui demande si elle ne s'occuperait pas de lui trouver du matériel pour la revue: «Black and white ? Your own ?

Others ? Muhlstock for instance ?» (MG 30, D 399, vol.8, dossier 21). Plus tard (lettre non datée mais qui ne peut avoir été écrite avant 1936 puisque c'est cette année-là qu'est fondé le périodique *The New Frontier*) elle lui demande encore de ses dessins pour *The Canadian Forum* et ajoute, non sans humour: «In fact I expect something from you before you're all signed up with *The New Frontier*» (vol.8, dossier 22). Scott n'enverra vraisemblablement pas de dessins pour *The Canadian Forum* mais cette «concurrence» entre les deux périodiques progressistes devait préoccuper Pegi Nicol car, dans une lettre à Marian Scott (autour d'avril 1936), elle lui fait part de sa colère («I'm ready to resign») face au fait que *The Canadian Forum* a en sa possession depuis des mois des dessins de Fritz Brandtner mais ne les a toujours pas publiés alors que *The New Frontier* vient d'en faire paraître un (vol.8, dossier 23).

25 «Bikini's Micronesian inhabitants, who then numbered nearly 200, were relocated to Kili island in 1946 [...]. In 1968 the United States declared Bikini habitable and started bringing the Bikinians back to their homes, but the islanders were removed again in 1978 when strontium 90 in their bodies reached dangerous levels. In 1985 the United States agreed to decontaminate Bikini over a 10-15 years period but tests in 1994 indicated that radiation remained at dangerous levels on most of the islets». 1996 *Grolier Multimedia Encyclopedia*, Grolier Electronic Publishing.

26 L'exposition de la SAC s'est tenue du 1^{er} au 31 décembre 1941 chez Henry Morgan and Co. Ltd, à Montréal, puis en mars 1942 au Palais Montcalm, à Québec.

27 M[arcel] P[ARIZEAU], «L'exposition Pellan», *Le Canada*, 18 décembre 1941. À propos des dessins de Scott il écrit qu'ils sont d'une «méticulosité proprement typographique; on attend d'elle pour être séduit qu'elle soit tout à fait sûre, non du trait, mais des emplacements, c'est-à-dire de la pensée [...]»

MARIAN DALE SCOTT'S SKETCHBOOKS

This article discusses the two sketchbooks that Marian Dale Scott bequeathed to the National Archives of Canada upon her death in 1993. These sketchbooks contain almost 190 drawings made over a period of ten years from 1940 to 1950. Technically, the images are most often influenced by the drawings of Picasso and Matisse. They deal with a wide range of intimate subjects and present a more spontaneous approach to a subject than her works in oil. As well as being of aesthetic importance, the sketchbooks present themes of biographical and social interest — portraits of family and friends, scenes of everyday life, leisure, and cultural and political events.

Drawing occupied a very important place in Marian Dale Scott's creative process, although relatively few examples still exist that predate those in the National Archives sketchbooks. Drawing was the core of her training. Indeed, drawing was the basis of the academic education at the Montreal Art Association School where the young Marian Dale studied from 1917 to 1920, at the Montreal School of Fine Arts which she attended from 1923 to 1926, and at the Monument National where she took evening courses with Edmond Dyonnet. Mastery of drawing was also the basis of Henri Tonks' teaching at the Slade School of Art in London when she was a student there in the autumn of 1926 and winter of 1927. During this period she regularly drew and sketched outside whether in London, or in Cacouna where she spent the summer with her family or elsewhere.

Marian Dale Scott drew constantly. Her diary reveals the importance of drawing in her creative process, especially during the 1930s when, as a young artist, she was developing and working out her own ideas about art. Drawing had several functions for her: initially it was an apprenticeship that differed from the academic approach of her school years. She read a great deal, especially about modern and contemporary artists and made many drawings based on their work. She wrote that this helped her to understand their work. The comments from the artist's diary which are quoted in this article, show that the work of "copying" was also a reflection of how to define her own work.

Drawing also had another important function: as a preliminary step in the process of painting. In the 1930s and the beginning of the 1940s, the geometric reduction of forms to their structural elements and their organization on the canvas are characteristic of Scott's paintings. This implies a mastery of linear and compositional work that is not the spontaneous result of a first sketch. Reading

her diary confirms that many preparatory drawings and sketches, and even several canvases exploring different compositions and colour ranges, were essential to producing the paintings we know today.

Scott also drew posters, humorous drawings and political cartoons, but to date little trace has been found of those. Throughout her life, Marian Dale Scott was known to be a woman of the Left. During the 1930s, she was active in leftist political movements such as the League for Social Reconstruction (LSR), the Cooperative Commonwealth Federation (CCF) and various activities of the antifacist United Front often inspired by the Communist movement in which her good friend Norman Bethune was an eminent figure. Although Marian Dale Scott refused to make art as propaganda and, like many artists of her time and milieu, claimed a certain autonomy of artistic experimentation concerning politics. However she, like some of her colleagues, did make works on paper that were political.

In the 1940s she also used drawing in her commercial work. Pages in the artist's diary tell us that Marian Dale Scott had a few contracts of this nature, particularly between 1944 and 1947. But mainly her drawings were conceived of as independent works as were her paintings and "commissioned" works, but they are more intimate and at times humorous. They are the type of images she produced during family and social activities and she also preferred to draw when she travelled.

The drawings in the two sketchbooks which are now in the National Archives were made in the context of a regular, intimate practice of drawing. Their genesis seems to go back to the spring of 1940, which according to her diary, was a period when Scott drew from Picasso. On April 14, she wrote that she planned to make an "illustrated diary" with her new fountain pen and black ink. Most of the drawings that were later collected in the sketchbooks form an illustrated diary of Scott family activities and of places where she lived and developed during the 1940s. This article also presents a selection of drawings from those sketchbooks which have been regrouped according to various themes: a stay in Boston, places where she lived, family outings and daily life, the exploration of natural forms, and social references. Obviously, however this selection does not exhaust the wealth of subjects the artist dealt with in these sketchbooks.

The artist's son, Peter Dale Scott, has confirmed that his mother began a new sketchbook in the summer of 1940, just before the family left for Boston. Frank Scott had been awarded a Guggenheim Fellowship to work at Harvard University on a project concerning the British North America Act. Initially Marian Scott was not pleased by the move to Boston as this was a particularly favourable time for her as an artist in Montréal. She had clearly defined her artistic process and in the preceding four or five years had made outstanding works that assured her growing reputation. Her production of the late 1930s fixed her

firmly within the modern Montréal milieu; for example, she was active in the Contemporary Arts Society (CAS), founded in 1939, through the impetus of her friend John Lyman. Nevertheless, she was able to benefit from her stay on the other side of the border and some of the drawings she made in the United States are included in the sketchbooks. Peter Dale Scott was of great assistance in identifying several drawings representing the formalities of departure, views of Kirkland Road in Cambridge where the Scotts rented a house and different aspects of their life in America.

When they returned from Boston in the summer of 1941 the Scotts began spending their summers in North Hatley. For several decades, this small Eastern Township village on the shores of Lake Massawippi was the summer meeting place of a number of eminent figures from Canadian and American literary and intellectual circles. The first house that the Scotts rented in North Hatley was called *Treetops*. During this summer, Marian Scott made a number of sketches which visually documented their stay. According to her son, the family rented *The Ark*, a house on the shores of Lake Massawippi from the summer of 1942 to about 1944. Here the artist recorded many leisure activities such as canoeing, looking after the boats, picnics, and parties with friends.

Also represented in the sketchbooks is their Westmount home at 451 Clarke Avenue. The Scotts rented the house on their return from Boston in 1941; they later purchased it and lived there for the rest of their lives. In this house, the artist sketched just about everything from the gas stove in the kitchen to a guest seated in front of the fireplace in the living room, a tray of drinks, some plants and a bust of Frank Scott made by the sculptor, Gertrude Hermes.

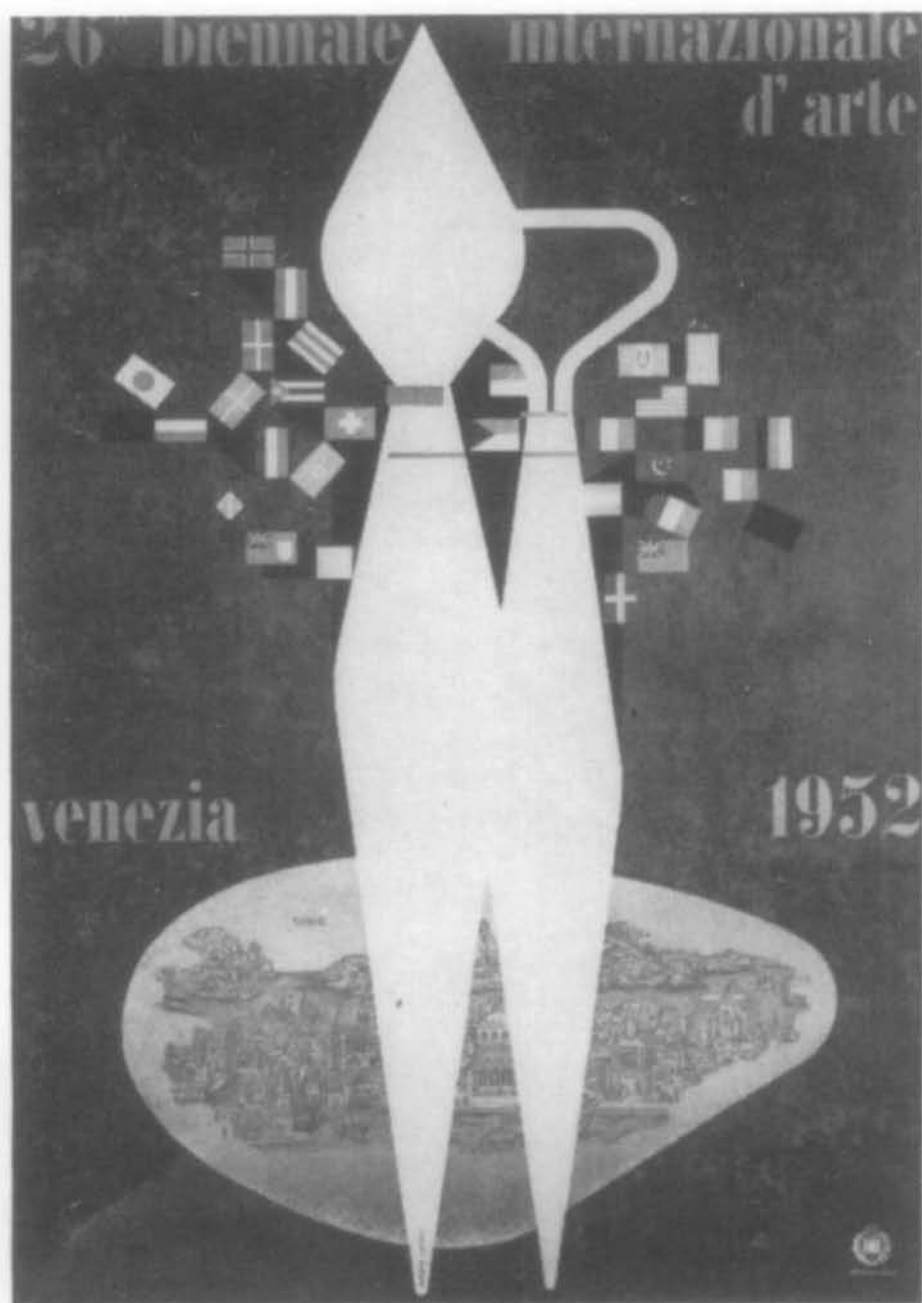
The sketchbooks also contain a number of drawings that seem to have been made outside the domestic sphere: scenes at the circus, and in bars, cafés, parks, waiting rooms and the theatre, including about a dozen drawings of ballet dancers. Finally, there are portraits, probably of friends or acquaintances, drawn with just as much assurance as expression.

During the 1930s, and to a lesser degree in the 1940s, Scott painted works with a floral or plant motif at the same time as she made her paintings with urban, industrial and social themes. Reading her diary entries between 1933 and 1940, in particular, shows that this plant-world exploration was an important aspect of the artist's interest in growth and the "living" in general. This passion for life, for growth, was evident in her earlier works and is also expressed in her interest in forms such as cells, fossils, crystals and so on. A few drawings explore natural forms like crab shells picked up on the beaches north of Boston (according to her son) and various shells and rocks which came from the banks of the Tomifobia River near North Hatley. In her daily life, Marian Dale Scott lived surrounded by plants and flowers. A few drawings in the sketchbooks describe the potted plants around the house. Some show clusters of flowers, such as cyclamens that she would also paint in oil.

Lastly, this article presents a few drawings with sociopolitical references. They are unsurprisingly in a minority because these sketchbooks have the quality of an "illustrated diary." However, because of the social and political interests of both Marian and Frank Scott, examples are present, in particular a series of drawings made during CCF meetings. Although she participated in CCF study groups in the 1930s and produced numerous illustrations for this party, Scott's political opinions were noticeably different from those of her husband. She would later say that she was more of an anarchist. Frank, she pointed out, believed more in centralization while she was in favour of decentralization, "which would allow for the growing need for more individual freedom." Marian Dale Scott was also resolutely pacifist and antimilitarist. Throughout her life she supported movements in favour of peace and disarmament. One of her drawings entitled *Bikini, July 1946* refers to the growing nuclear threat in the years after the Second World War.

Also included in the sketchbooks are two friezes of WPA workers made in Cambridge in 1940. Her stay in Boston put her in close contact with WPA projects and its artists; this intensified her desire to make murals. It appears interesting to me to show the two little drawings of WPA workers found in the sketchbooks because in addition to their aesthetic value, these drawings give us an idea of one of the works that Scott was to present in December 1941 at the CAS exhibition *Dessins, Estampes, Sculptures/Drawings, Prints, Sculptures*. In fact, she exhibited a lino print and three drawings: one represented two workers sitting down, the two others were a self-portrait and a young man smoking a cigarette. These works, which no doubt have certain similarities to those in the sketchbooks, were exhibited at the CAS and received favourable reviews from critics Robert Ayre ("Art News and Reviews," *Montreal Standard*, December 6, 1941), Julien Hébert, (*Le Quartier latin*, December 12) and Pierre Daniel (alias Robert Elie, *La Presse*, December 6).

Translation: Janet Logan



Poster for the 1952 Venice Biennale. (Photo: the author)

CONSTRUCTING AN IDENTITY

The 1952 XXVI Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad"

'The Projection of Canada Abroad', is of course a metaphor drawn from the cinema and suggests a practice now universal. Nations project themselves on the international screen in various ways. These extend from the daily work of press officers, to what might be called 'cultural export' an exhibition of pictures abroad.

Massey Commission *Report* ¹

In 1952, Canada was officially represented for the first time at the Venice Biennale. Her debut appearance at "the most famous art exhibition in the world" positioned Canada on the world stage and marked the first significant "projection abroad" of her aesthetic identity in the post-war era. Canada's participation at the XXVI Biennale is a striking reflection of the country's growing confidence in the international arena immediately following the conclusion of World War II. The most important symbol of this new sense of nationhood within a global context was the establishment of Canada's political position as a middle power. As a consequence of this recognition, the *Massey Report* introduced a mandate for an energetic cultural foreign policy and by extension, encouraged the proactive involvement of the National Gallery of Canada in the world's art community. The Gallery's presentation of paintings by Emily Carr, David Milne, Goodridge Roberts and Alfred Pellán at the 1952 Biennale from 14 June to 19 October exemplifies the museum's determination to establish an international presence. This raises issues surrounding the presumption of an official national art and the institutional authentication of culture. The National Gallery's *modus operandi* and its implications in the context of the international audience of the XXVI Biennale di Venezia is the subject of this discussion.²

The Venice Biennale has had a long and venerable history since its inauguration on April 30, 1895 in the Giardini di Castello, the public gardens located at the eastern end of the city.³ As clearly described in Lawrence Alloway's survey of the Biennale, the exhibitions during the years leading up to World War I were essentially salons celebrating and sanctioning official European art.⁴ The presence of James Wilson Morrice in the 1903 and 1905 Biennales documents the first appearance of a Canadian artist. Morrice, however, exhibited his work as an individual invited artist rather than as a representative of a particular nation. A photograph of Room V in the Central Pavilion, which housed the Italian and seven international presentations in eleven galleries, describes both the "salon-style"

installation and reproduces Morrice's two works, *On the Cliff, Normandy*, c.1902 at the extreme left and *Regatta at San Malo*, c.1905, the second painting to its right.⁵ Canada would not reappear for forty-seven years.⁶ (fig.1)

Following the hiatus of the Biennale from 1914 until 1920, the rise of the Fascist regime soon led to changes in the structure of the exhibition and its support of individualism. As a temporary event with didactic, promotional and even commercial purposes, the Biennale had, and still has, political implications. The increasing nationalism and domination of Italian art at the Biennale tended to downplay the international role envisioned by its originators. The presentations themselves during this period validated the widespread conservative modernism of the *rappel de l'ordre*. Although the Biennale carried on during most of the Second World War, the number of participating countries dropped from an average of about fifteen to only ten presenters in 1942. The exhibition was canceled in 1944 and 1946.⁷



fig. 1 Sala Internazionale, Venice Biennale, 1905.
James Wilson Morrice works are at center left.
(Photo: Archivio Storico delle Arti Contemporanee
della Biennale di Venezia [ASAC Biennale])

The return of the Biennale in 1948 marked an enormous change in its purpose and intent because of the renewed dedication to international representation.⁸ The ambitions of the first post-war exhibition are particularly important for this discussion as the ideology of the new mandate for the XXIV Biennale would continue through the 1950s. Sixteen countries were present in 1948, and it has been regarded as among the most significant of all the Venice Biennales because of the far-reaching vision and organizational capabilities of its new Secretary-General, the art historian Rodolfo Pallucchini. Pallucchini's primary agenda was to rid the Biennale art programmes of their Fascist and Nazi overtones and to promote "a new spirit of freedom ... [with] invitations extended to all nations possessing an artistic tradition [and] the Italian Pavilion has opened its door to every tendency" — an impossibility under the previous right-wing regime.⁹ One of the strategies to ensure this rededication to internationalism was the organizing of retrospective exhibitions of historical avant-gardism. Because the Biennale was (and had always been) the most famous symbol of Italian contemporary art, the organizers and Pallucchini in particular, felt a further responsibility "to inform the people of a newly liberated nation about international artistic culture whose existence was unknown to them."¹⁰ The Biennale organized several presentations including an Impressionist and Post-Impressionist show, the Metaphysical Painters and the Peggy Guggenheim collection in 1948; exhibitions of the Fauves, the *Four Masters of Cubism* and works by the first Futurists were shown in 1950.¹¹ Such readdressing of the recent past represented Pallucchini's desire for the Biennale and its audience to undergo a "catching-up" (*aggiornamento*).¹² As part of these *hommages* to European artists who had been largely ignored at Venice for more than two decades, other countries mounted "mini-retrospectives" of their own representatives of modern movements. The Italians, however, would continue their established tradition of organizing the largest manifestations of their cultural identity, incorporating the work of several generations of artists in solo and group exhibitions.

The Biennales of 1948 and 1950 reestablished its status in the international art circuit as the number of participating countries rose from sixteen to twenty-two in the course of the two years and there were now nineteen pavilions.¹³ In the recovery from the trauma and destruction of the War, the Venice Biennale offered many of the old attractions of a universal exposition. The unique character of the event derived from the opportunity to view visual art from different nations by visiting pavilions which often represented new directions in architecture as well as the building's symbolic projection of nationhood. The pageantry of the ceremonies and prize-giving, its location in a pleasure garden adjoining the Lagoon, as well as the enticements of what has been called "the most beautiful city in the world," added to the festive atmosphere. More important, the Venice Biennale provided a neutral ground for the promotion of a social and cultural ideality.

Concomitant with the notion of a free exchange between nations was, however, an increased emphasis on national identity and "the competitive element of the earlier years had come into the open."¹⁴ Despite the growing tensions created by the Cold War, by 1950 the Venice Biennale had gained enormous significance for both its participants and its audience as the cultural symbol of the political, social and economic reconstruction of Europe.¹⁵ The prestigious new identity of the Biennale and its potential as a site for the promotion of official national cultures was becoming of obvious interest to Canada and its own "projection abroad."

The groundwork for Canada's participation in the 1952 Venice Biennale was being prepared at home. In the political arena, Canada's impressive presence on the international stage during World War II and her subsequent record as an aggressive advocate of post-war collective security pacts brought her new recognition as a middle power.¹⁶ Through the policies of Prime Minister Louis St-Laurent and his Secretary of State for Foreign Affairs, Lester B. Pearson, Canada gained the reputation of an "honest broker" in re-establishing and maintaining peace — thereby continuing what she had accomplished during the war years.¹⁷ The St-Laurent-Pearson multilateral foreign policies have been characterized as pragmatic idealism because of their agenda to satisfy Canada's interests in the international sphere.¹⁸ Immediately following the War, Canada played an instrumental role in the creation of the United Nations and Pearson would serve as President of the General Assembly in 1952. St-Laurent had been an original advocate of the 1949 North Atlantic Treaty Organization and was responsible for the inclusion of the "Canada Article" on non-military cooperation in its Charter (despite Washington's opposition). This period, the "golden age" of Canadian foreign diplomacy, also saw the country's involvement in the economic restructuring of Europe; the establishment of institutions to facilitate multilateral trade; and the beginnings of systematic economic assistance to under-developed areas of the world through such instruments as the 1950 Colombo Plan.¹⁹ As a post-war modern state, Canada also had to perform a juggling act with her closest allies as she increasingly distanced herself from a colonial identity with Britain and struggled to maintain independence from American international domination although her economy became inexorably indebted to the United States.²⁰

Canada's relations with Italy following the Allied victory were "cordial" and she was one of the signatories to the 10 November 1947 UN Peace Treaty with Italy, as well as a supporter of her membership in its General Assembly. (Italy was only admitted in 1954).²¹ Although Canada had reservations about Italian participation in NATO, she did not oppose her becoming one of the twelve founding members. At the cessation of the war, the Italian government had a strong Communist Party coalition but by 1948 the Christian Democrats led by Alcide di Gaspari had won the election and increasingly took a more right than center position which was encouraged by the Allies and the Americans in particular.²²

Certainly the period from 1945 to 1953 was difficult in terms of Italian economic recovery. But it has been said that while Italy lost the war, she did win the peace. A Canadian trade commission office was established in Rome in 1946; two years later the Canada-Italian pre-war trade agreement was revised and Canada extended "most favoured nation treatment" to Italy. Italy had a political representative in Ottawa since January 1946 and the first Italian Minister to Canada presented his papers in early October the following year. In the fall of 1947, a Canadian Legation was established in Rome and the first Canadian Minister to Rome, Jean Désy, presented his papers to the Italian government. Shortly after, Italy requested the Canadian diplomatic mission be raised to the status of an embassy but at first Pearson refused, regarding it as political maneuvering on Italy's part. The Canadian office did become an embassy in 1948. Italian immigration to Canada almost tripled from the late 1940s to 1952 as Canada eased its entrance requirements and also subsidized new arrivals.²³ There was, however, a serious bone-of-contention between the two countries concerning the negotiations over the financial definition of a "nominal settlement" of Canadian claims against Italy for military relief during the war. The saga had many twists and turns. For example in 1951, the Italians attempted to link the settlement of war assets to Canada's assistance in rewriting the UN Peace Treaty on Italy's behalf, a tactic which again did not impress Pearson although he was sympathetic to the revision.

Whatever the nature of their political (and economic) relations, Canada had nothing that could be considered a cultural policy towards Italy. In general, Canada's international cultural relations with foreign countries were *ad hoc* occurrences and the foreign missions and the Department of Foreign Affairs functioned primarily as diplomatic conduits on cultural matters.²⁴ However, a symbolic step was taken in March 1948 as recorded in two items of a "Draft Note from Ambassador in Italy [Jean Désy] to Minister of Foreign Affairs of Italy [Count Carlo Sforzi]" that was sent to Lester Pearson for his approval as Secretary of State for External Affairs:²⁵

1. The Italian government, in token of gratitude for the help given by Canada to Italian civilians during the war, has decided to present [i.e. provide the funds for] the Canadian government with a property [the Palazzo Grandi and its furnishings] to be used as the seat of the Canadian Embassy in Rome.²⁵

3. At the same time the Italian government undertakes to conclude as soon as possible with the Canadian government a cultural agreement providing for the establishment of a foundation designed to facilitate intellectual exchanges between Canada and Italy ... The President of the foundation will be the Canadian Ambassador in Rome.

Once the funding for the purchase of the property and the endowment of the foundation was accepted, the "Canadian government ... considers as closed all questions concerning the relief supplied by Canada to Italian civilians during the war." However, this would not solve the problem of the relief funds debt, which would continue well into the decade; and the foundation would not be established until 1956.²⁶

Thus, prior to Canada's first participation at the Biennale in 1952, her cultural presence in Italy was rather limited. The Information Division of the Department of External Affairs had expressed an interest in art exhibitions in 1949, although it was decided that education was a more pressing matter.²⁷ A year later External Affairs attempted to involve the National Gallery, or more accurately its Design Centre, in exhibitions of "Decorative and Industrial Modern Art and Modern Architecture in Milan," but this took several years to come about.²⁸ The two agencies did cooperate in 1950 in writing an article entitled "Canadian Art Abroad," published in the government's magazine *External Affairs*.²⁹ However, the Department noted in an internal memorandum that the relations with the National Gallery were "not good."³⁰ Meanwhile, the National Gallery lent Renaissance works from its permanent collection to a few Italian exhibitions and it was involved in the 1949 presentation of engravings and gouaches by Roloff Beny and gouaches by Robert LaPalme in Rome. It also assisted in "Il Mostra Internazionale di Bianco e Nero" held in Lugano shortly before the opening of the 1952 Venice Biennale, which included work by Albert Dumouchel, Lilian Freiman, Jack Nichols and Alfred Pellán.³¹ This weak record of Canadian cultural activities in Europe, however, would receive attention with the establishment of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences.

The import of the 1949-1951 Massey Commission has received lengthy examination in the discourse on Canadian cultural nationalism.³² For our purposes, however, the Commission and its ensuing *Report*, particularly those items referring to policies aimed at creating a Canadian international identity, deserve attention in order to establish the context for the country's representation at the XXVI Biennale. The *Report's* recommendations for the "projection of Canada abroad" can be seen as a strategy to attempt to "catch-up" culturally, and create an identity comparable to its status in the international political arena. The National Gallery's brief to the Commission submitted by its Director, H.O. McCurry certainly expressed his desire to pursue an even more active role in establishing the country's art agenda at home and abroad. Although the Massey *Report* was not published until June 1951, it is safe to assume that the National Gallery was well aware of the positions the Commission was advocating many months before the documents were made public. McCurry was a member of the Commission's Museum Committee, but even more to the point, Vincent Massey

also sat as the Chairman of the Gallery's Board of Trustees until early 1952, when he became Governor-General of Canada.

The Commissioners noted that the "Director of the National Gallery did good service to the cause of painting in Canada by pointing out [in his brief] that exhibitions held in Canada do not produce such satisfactory results as exhibitions of Canadian art held abroad." These presentations were optimistically validated by the expressed belief that they "not only brought to the artist an increased prestige, but also gave him an opportunity to sell abroad certain of his works; art exhibitions which are held in Canada do not produce the same happy results."³³ With very little supporting evidence, the Commission also noted its pleasure "to learn of the appreciation of Canadian painting." It then stated the idealized view that young Canadian artists, particularly abstract painters "are able to hold their own" in an international context.³⁴

Despite such laudatory comments, the Commission's acknowledgment of the true situation was the motivation for the statements in the chapter of the *Report* entitled "The Projection of Canada Abroad." It included such nationalist comments as: "The promotion abroad of a notion of Canada is not a luxury but an obligation, and a more generous policy in this field would have important results, both concrete and intangible;" and that "Exchanges with other nations in the field of the arts and letters will help us to make our reasonable contribution to civilized life." These directives could also have provided the National Gallery with a moral basis for involvement in international exhibitions like the Biennale.³⁵ Indeed, during the second year of the Commission hearings, the National Gallery organized the Canadian Section of works by twenty-one artists in the "I Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo," held in Brazil from October to December 1951.³⁶ The interest in exhibiting in Sao Paulo could have had political and economic as well as cultural implications because of the desire on the part of Ottawa, and particularly Québec, to strengthen ties with Latin America.

The political aspect of the work of the Royal Commission was readily acknowledged: "In supplement to our original Terms of Reference, we received a letter from the Prime Minister [St. Laurent] requesting us to take under review the whole question of the manner in which knowledge of Canada abroad might be extended."³⁷ In his analysis of the Massey Commission, Paul Litt has suggested that the concern for cultural projection abroad was ultimately tied to the defense of the liberal democratic ethos of Western nations. For example, the *Report* stated that "our military defences must be made secure; but our cultural defences equally demand national attention; the two cannot be separated."³⁸ While cultural foreign policy did take second place to political activities, the government was aware that fostering a cultivated Canadian identity abroad was a sound investment. At the very least, involvement in events that profiled the ambitions of Canadian culture at home and the "civilizing function ... of the Canadian painter"

would suggest that the country did possess some degree of refinement and accomplishment.³⁹ Any Canadian projection of its material culture at that time would implicitly reflect its heritage from England and France, thereby giving it credibility in the international arena. Certainly Massey's own definition of culture was framed in terms of traditional European "high" art, which also insinuated its superiority over American mass culture. Furthermore, because the *Massey Report* emphasized the "Canadianess" of the country's painting and its value as "one of the elements of our national unity" through its "expression of the Canadian spirit," art exhibitions abroad would be a most suitable vehicle for the projection of a cultural nationalism.

The *Report* did not specifically recommend that the National Gallery become the instrument for the transmission (and transportation) of Canadian art abroad. Rather, its authors suggested that the Gallery become involved with "travelling exhibitions organized or sent out by the National Gallery [which would] be developed and extended as far as is consistent with the safety of the collections."⁴⁰ The Gallery acknowledged the Commission's concern to broaden its horizons. The Minutes of the 15 February 1951 meeting of its Board of Trustees recorded: "for the sound growth of the National Gallery – the Director make an annual, or at least biennial visit to Europe." The National Gallery might also have developed further self-confidence because its budget for 1950-51 was three times what it had been annually for the past ten years. It was at this time that the Director began to expand the European holdings in the Gallery's permanent collection.⁴¹ As well, Harry McCurry would be awarded an honorary doctorate in the Spring of 1951 by Mount Allison University for "his services to Canadian art."

The *Massey Report* did recommend that the Department of External Affairs become the principal agency of Canada's cultural presence through our diplomatic missions because: "For good or ill, information and cultural matters are now becoming more and more an essential part of foreign policy."⁴² The fact that the Department had functioned inadequately in this regard was also duly noted.⁴³ Despite the Commission's expectations, External Affairs would only play a minimal part in the first presentation of Canadian painting at the Venice Biennale. A related initiative evolving out of the Massey Commission should also be cited as part of Canada's "projection abroad." In 1952 the Royal Society of Canada Fellowship, correctly titled the Canadian Government Overseas Award was inaugurated. The award of \$4,000 was "intended to give Canadian men and women of proven ability an opportunity to spend a year abroad and to devote their time to whatever program they feel will be of most benefit to them professionally." Two of the Canadian participants at the Biennale would receive fellowships: Alfred Pellan in 1952 and Goodridge Roberts the following year.⁴⁴

The earliest documented indication of the National Gallery of Canada's interest in participating in the 1952 Venice Biennale is found in a letter dated 12

July 1950 from H.O. McCurry introducing Donald Buchanan to the "Secretary General, Biennial International Art Exhibition:" "Mr. Buchanan of the National Gallery staff ... expects to arrive in Venice toward the end of August and I have asked him to consult you regarding the possibility of having a contribution from Canada in your next exhibition, which I understand takes place in 1952."⁴⁵ A meeting with Rodolfo Pallucchini occurred on 20 August and on the same date, Buchanan wrote to McCurry that "the visit to Venice has been most satisfactory. The XXV Biennale di Venezia, as they call it, has in its wealth of modern art ... been above even my highest expectations. They want and hope for Canadian participation in 1952."⁴⁶ At that time, Buchanan was, among other things, the Secretary of the National Design Committee and in charge of the Industrial Design Section of the National Gallery.⁴⁷ As well, his lengthy experience with the National Film Board, his 1936 monograph on James Wilson Morrice, his co-editorship of *Canadian Art* magazine and the 1950 publication of his *The Growth of Canadian Painting* suggests the life of a cultural mandarin, and its familiarity with the procedures of the establishment.

In September, Buchanan submitted his "Report on Exhibition for Europe in 1952 (Venice and possibly Paris)" reiterating his successful "interview with the director-general [*sic*] The guiding principle is to have national representation focused on three or four leading contemporary painters." The report then outlined the protocol to be followed:

Canada as a government need only accept the invitation which will be given in the early autumn of 1951 to participate in 1952, and then the administration in Venice will arrange all necessary details on the spot for us. They will set aside a room, or rooms in the main Pavilion such as were given to Brazil, Sweden, South Africa and Ireland this year. There is no cost to Canada except the shipping costs to and from the port of Trieste or Genoa. Shipping costs within Italy are paid for by the Biennale. If we wish to send a Commissioner to supervise the hanging, we can; if not, we can do as Brazil did this year and let the Biennale officers do all the work ... If four artists were included, about ten or twelve works by each would be the right number, provided the works were of average size.

As much of this information was proscribed in the official regulations sent to the National Gallery, the procedures for the Biennale were closely followed with the major exception of the number of works that were eventually sent to Venice.⁴⁸

Buchanan also described his subsequent meeting with the assistant to the Director of the Musée de l'Arte Moderne on the "possibility of a similar exhibition" in Paris and recounted his subsequent discussion with Père Marie-Alain Couturier, who:

confirmed my opinion that the Biennale principle of a three-man or four-man show was doubtless satisfactory for France also. He said as long as Roberts,

Borduas, Pellan were three of those chosen for a four-man show, he would back it to the full and give us his personal assistance. He had no suggestions himself as to who should be the fourth. Perhaps, he said, we knew of some one outside of Montreal of equal stature to the above three.⁴⁹

Couturier also proposed an exchange show with "as many works as possible of Matisse, Braque and Picasso" and others; while such a project reflected the priorities of the Massey Commission, it was not to be. Whether or not Couturier's suggestions for the Biennale representatives were considered at the time of the selection of the artists can only be a matter of supposition; however, the final choice of two of the four artists did reflect his preferences.⁵⁰

Almost a year later, at the June 1, 1951 meeting of the Board of Trustees of the National Gallery, McCurry reported that an invitation to contribute to the Venice Biennale had not yet been received but it was "understood that one would be forthcoming." There was little record of any discussion on the Biennale although Lawren Harris commented that "if Canadian pictures were sent, they would have to be quite modern," but did not define his terms of reference.⁵¹ While the Biennale was mandated to show "contemporary art," neither Venice nor Ottawa would attempt to define the meaning of the phrase. In order to speed up the process, McCurry wrote to Pallucchini inquiring as to: "the numbers and exact dimensions of the galleries which will be placed at our disposal. As this will be the first occasion in which Canada has the privilege of participating in La Biennale di Venezia, we are anxious to present Canadian art as adequately as possible."⁵² Four months later at the October 2nd. meeting of the Board, the Director reported that although Canada had yet to be officially invited, it would "not be expected to send a representative exhibition but should send a generous number of works from four to six artists, perhaps ten or twelve pictures each."⁵³

At the end of October, Donald Buchanan sent a letter to Pallucchini questioning "whether an invitation had been sent or not."⁵⁴ In mid-November Pallucchini replied that "an invitation to the Canadian Government has been sent through the diplomatic channels" in Rome and Ottawa and requested that McCurry "should get in touch with the competent authorities of the Canadian government" for further discussion of the details.⁵⁵ A notation by McCurry on Pallucchini's letter, which arrived in Ottawa on 22 November, reads: "Telephoned Ex. Affairs 'info.' They know nothing about this but will make inquiries immediately." René Garneau of the Information Division of External Affairs then asked the Canadian Ambassador in Rome, Jean Désy to "ascertain whether an invitation ever came to you. If we were not invited, suggest you contact Professor Rodolfo Pallucchini."⁵⁶ On the 24th of November, the Ambassador telegraphed the Secretary of State for External Affairs that he had received the invitation "from Italian External Affairs last week only and transmitted by airmail [to Ottawa] on November 21 but no word ever came from Pallucchini." (Why Désy would have

expected to be contacted by Pallucchini is unclear as that would not have been the diplomatic process.) This official request for Canadian participation, dated 5 November, from the Ministero degli Affari Esteri to the Canadian Ambassador on behalf of the Presidenza della Biennale, was accompanied by a letter of 9 October from Giovanni Ponti, President of the Biennale addressed to Jean Désy. In it, Ponti extended his own formal invitation and noted that "a hall will be placed at the disposal of Canadian artists by this organization." Ponti also requested that the Canadian government reply by the end of the current year and that he be advised of "the name of the person who will be appointed as Director of the Canadian section so that I may immediately get in touch with him in order to work out the necessary details." Garneau then informed McCurry by telephone on 24 November that the invitation was, indeed, in hand.

Finally on 29 November, External's Information Officer, Archibald Day, sent McCurry a copy of Ponti's letter and for the first time formally advised the National Gallery that the "Canadian Government has been invited officially to participate in the XXVI International Art Exhibition in Venice ... As soon as we receive word from you on this matter we shall ask the Canadian Ambassador in Italy to inform the President of the Venice Biennale Art Exhibition of our reply."⁵⁷ In response McCurry testily advised Day that "this matter was discussed with the Board of Trustees some time ago and I am authorized to accept the invitation" and "the Director of the National Gallery will serve as Director of the Canadian Section."⁵⁸ McCurry telegraphed Pallucchini on 3 December: "Hope to send retrospective exhibition of 4 Canadian painters and believe that this would fit into any 2 of the adjoining galleries 48-52 of the Pavilion Centrale. Please confirm availability and dimensions."⁵⁹ At the same time, Archibald Day asked the Embassy in Rome "to inform the President of the Venice Biennale art exhibition [Ponti] that the Canadian Government accepts with pleasure the invitation to participate in the forthcoming international art exhibition [and] Mr. H.O. McCurry will act as Director of the Canadian Section."⁶⁰ For good measure, the Italian Ambassador in Ottawa reiterated the invitation to the Department of External Affairs on 8 December. However, it took one month for Ottawa to reply that it: "had consulted with the proper authorities of the Canadian Government and has, on behalf of the Government of Canada, the honour and the pleasure to accept the kind invitation of the Government of Italy." Formalizing Canada's participation seems to have been a problem of communication among the Italians, the Canadian Embassy and the Information Division of the Department of External Affairs in Ottawa. It is unlikely that the particular concerns of the National Gallery were of major importance to the federal bureaucracy. It was known that External Affairs and the Gallery were not on the best of terms and were obvious competitors in the international promotion of Canadian culture. The problems arising from this lack of efficient exchange had been noted by the

Massey Commission in the "projection of Canada abroad." More importantly for our purposes, it also demonstrates a sleight-of-hand performed by the National Gallery in asserting its role as the official organ for the promotion of Canadian culture. In publicizing Canadian participation in Venice, the Gallery would strongly emphasize its having received the honour of an invitation to present Canada at the Biennale without making mention of its own solicitation of that invitation.⁶¹

Meanwhile in Venice, the particular problems of the National Gallery were of little consequence in the planning of the XXVI Biennale.⁶² The primary concern for the Biennale organizers was the nature and content of their own Italian exhibitions. The second preoccupation was the degree of foreign participation, particularly the number of rooms allotted to non-Italians without their own pavilions in the Palazzo Centrale. At the June 1951 meeting of the Administrative Council, Canada did not appear on the list of foreign countries — "Paesi che hanno chiesta ospitalità per il 1952" which would require space in the main pavilion. Nevertheless, while "everyone is welcome at the Biennale," the use of the Palazzo Centrale was seen as a type of holding-space until countries made a firm and lasting commitment to the event by constructing their own pavilion.⁶³ At its meeting in November, Pallucchini informed the Council that he had learned through "via diplomatica" that Canada would participate. This meant that there were now five foreign countries in the Palazzo, creating even more space problems for the administration.⁶⁴ (fig.2)

At the first meeting of the Executive Committee in December (and at other sessions of the various organizational committees), there was lengthy discussion concerning complaints of "excessive largesse in the Biennale's hospitality to foreigners." Criticisms were levied at Pallucchini for providing *i stranieri* with "too much space" and "giving them the best rooms with the best light" in the Palazzo Centrale, to the supposed disadvantage of Italian artists. Pallucchini, as he would at every administrative meeting, insisted on the fact that the Venice Biennale was foremost an international exhibition as well as a showcase of Italian art and it had an obligation "to be as generous as possible to those countries who wish to participate but do not have their own pavilion." (The Canadian Pavilion would be constructed in 1958.) He also assured the Executive that the Palazzo Centrale would be less crowded than in previous years, that the overall interior light was improved because of new large windows and the pavilion would be more inviting because of the new courtyard designed by the illustrious architect, Carlo Scarpa.⁶⁵ Pallucchini's arguments did not convince everyone, especially the representatives of the Italian art community. A preliminary decision was taken to provide four hundred square metres of space for three hundred and fifty works by the "stranieri" while nine hundred and twelve square metres of the pavilion would display eight hundred and fifty Italian objects.

On 12 January 1952, Buchanan wrote to Pallucchini stating that External



fig. 2 Palazzo Centrale, Venice Biennale; site of Canadian exhibition in 1952. (Photo: the author)

Affairs had asked the Gallery "to take charge of Canada's participation" and requested a reply to McCurry's previous inquiries concerning "what accommodations you can provide as the National Gallery wants to begin organizing the exhibition at once." Pallucchini immediately informed McCurry that "it is an excellent idea to send only four painters, since each one will be sufficiently represented to have an idea of his work as a whole." In early February, McCurry received the long-awaited information from Pallucchini concerning the space reserved for Canada: "I have been able to go ahead with my plan allocation to guest nations ... I have allotted a fine hall to Canada; it is very light, and offers 27 meters of wall space."⁶⁶ There is ample information concerning the choosing of the Canadian works that would occupy Room Thirty-Seven in the Palazzo Centrale; but there is little documentation on the decision process behind the selection of artists who would represent Canada in Venice.

One can reasonably assume that the ultimate choice to send Carr, Milne, Roberts and Pellán was made by McCurry, Buchanan and Robert Hubbard, who had been appointed Curator of Canadian Art in 1947. The Gallery files contain one hand-written, undated and unsigned list of artists names which cites Borduas, Pellán, and Roberts, each with an arrow beside their name "and two more -

Binning? Cosgrove? Riopelle?" Another notation, again undated and unsigned, written on the back of the copy of Ponti's 1951 letter to Désy, has "Pellan" and "Roberts" each with a check mark; Borduas' name is crossed out; Binning's name has both a check-mark and a cross-out. New names listed were "Emily Carr" with both a check-mark and a "?" and "Milne" with a check-mark. The selection had obviously been finalized by February 19th. when McCurry asked Lawren Harris to select paintings by Emily Carr and added that "Other names suggested include Pellan, Roberts and Milne." The reasons for the elimination of Borduas, Riopelle and B.C. Binning in 1952 can only be a matter of speculation. Certainly Hubbard in particular and the National Gallery in general, were most supportive of the two Québec abstract painters; and had strongly defended the publication of Borduas' *Réfus global*. Interestingly, the three painters would be the Canadian representatives at the next Biennale.⁶⁷

It is possible that the National Gallery might have felt that it had to make a choice between Pellan and Borduas because of the animosity between the two painters in the 1940s, although that would hardly be of importance to the Biennale visitors (and the Gallery had previously presented them together in other exhibitions). There are, however, more plausible, if still speculative, reasons. For instance, once the decision was taken to send four artists, the notion of sending three painters — Roberts, Pellan, Borduas — from Québec to its first Venice Biennale might have caused some dismay among the rest of the Canadian art community.⁶⁸ More important, perhaps, might have been a concern for the visual cohesion of the presentation. Although Pellan worked in the language of abstraction, his images evolved through figurative motifs which would relate his work to the representational content of Carr, Milne and Roberts. Pellan could also be considered a more "establishment painter" than Borduas because of the early support he had received from the Musée de la Province (Musée du Québec), even though he had not had a solo exhibition since 1943. Furthermore, Pellan had spoken to the Massey Commission and because of his activities in Paris prior to 1940, he was alluded to in the *Report* as one of those young Canadian abstract painters "able to hold their own" in international showings. There is, as well, the possibility that the Gallery was aware of Pellan's desire to return to Europe and his participation in Venice might be advantageous to his career. (Pellan would have an exhibition at the Musée nationale d'art moderne in Paris in early 1955.)

Lastly, the decision to send Borduas (and possibly Riopelle and Binning) in 1954 may have also been made at this time. While it was not an overriding policy for all presentations, the publicity materials from Venice stated that the historical exhibitions at the 1952 Biennale would "deal first and foremost with Expressionism." Pallucchini had already made it known that in 1954 there would be the first official theme: Surrealism.⁶⁹ If the National Gallery had been aware of this at the time, the presentation of Borduas, Riopelle and Binning two years

later might have seemed an appropriate link to the spirit of the XXVII Biennale. Whatever the reasoning, the final four artists reflected a more conservative taste which, perhaps, is not an unexpected strategy by the Gallery at its debut appearance in Venice. The selection process for Canada's first showing in twenty years at the prestigious 1952 Pittsburgh International was quite different. Gordon Washburn, the Director of Fine Arts at the Carnegie Institute traveled across Canada and chose six painters; Roberts was the only one who was also included in the Venice Biennale.⁷⁰

There is no documentation to suggest that the Gallery solicited any external advice on the selection of the participants. It did not consult with various artists groups as Japan had done for its first presentation at the Palazzo Centrale.⁷¹ Nor did it involve other art institutions in selecting and curating the presentation as happened at the United States Pavilion.⁷² Similarly, the British presentation was organized by the British Council, a relatively independent organization with committee members from various institutions.⁷³ The National Gallery, in fact, went to great lengths to maintain an air of secrecy about the selection of painters and paintings. (This was certainly not the case, for example, of the United States.) One can only presume that the Gallery was hoping to ward off any potential complaints and criticisms. For example, it is certain that there would have been much consternation in Québec if it were known that Borduas had been considered and then rejected. In answer to one request for information in late April 1952, two months before the Biennale opened, McCurry stated that "we would prefer not to announce the names of the artists nor give out a list of the paintings being sent because they may not all be hung. Announcement will be made from Venice when the exhibition is open."⁷⁴ In early May, External Affairs sent a strong response to queries from the Canadian Consul General in New York: "The Director of the National Gallery has not been able yet to know what space would be available to the Canadian exhibit in Venice and is therefore not, repeat not, in a position to supply information ... A similar reply was given recently by the National Gallery to a request from Canadian newspapers."⁷⁵ At this point however, McCurry had already sent the paintings to Venice and he was well aware that the space allotted Canada three months earlier should accommodate the work. Obviously, the National Gallery did not want to chance anything they felt might detract from the opening festivities at the Biennale and its own promotion of Canada's official cultural identity.

The National Gallery's choice of artists was generally representative of senior Canadian painters. All had received support from Ottawa through their inclusion in numerous exhibitions sponsored by the Gallery and by the purchase of works for its permanent collection.⁷⁶ The four could be called establishment painters at this point in their career, but each had been considered "independents" at an earlier time. Carr was associated with but distinct from the Group of Seven.

Her presence provided a historical reference to the presentation; that she was a woman artist was unusual, but not exceptional in the context of international Biennale participants. Milne, despite his patronage by the Masseys, had chosen to live and work outside the mainstream. Roberts' Montréal modernist identity separated him from most Canadian figurative painters and Pellán's relationship to the second-generation School of Paris painters (as well as his independence from the Automatistes) distinguished him within the nascent Canadian abstract art community. With the exception of Carr, this recognition by the National Gallery would further secure their careers in Canada, although it would have little immediate impact on providing any of them with international reputations.⁷⁷

It would appear that by the end of January 1952, the National Gallery had made its decision on the selection of artists and was involved in choosing possible works. The Gallery, however, would not be overly forthcoming about informing the artists of either their participation or the choice of their works. This is apparent from the McCurry — Goodridge Roberts correspondence in the National Gallery Archives in both the Biennale and the artist's files. Roberts had sent a number of paintings to Ottawa immediately following his January exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts, as well as pictures from the West End Gallery and private owners, in addition to photographs of works which could not be shipped to the National Gallery at that time.⁷⁸ In an undated letter received at the Gallery on 5 February, Roberts wrote to McCurry that he "had been thinking over your remarks to me concerning the chance that some of my work might be required for an overseas exhibition" and provided him with a list of "where the best of my work is to be found." Interestingly, none of the nine works that Roberts recommended was included in the final selection. In letters dated the 3rd. and 10th. of February concerning the return of the privately-owned paintings, Roberts stated that he had to inform the impatient owners that he still did not know the purpose of McCurry's request and that he only "understood that there was a chance of some of them being away on exhibition though where or for how long, I was unable to say."⁷⁹ In mid-February, Hubbard and Buchanan came to Montréal to visit Roberts' studio and to see private collections. (They also looked at Pellán works.) It is hard to reconstruct what transpired when they met with Roberts but subsequent correspondence between him and the National Gallery continues to refer to the project as "an exhibition abroad."⁸⁰

As part of its selection process, the National Gallery asked certain private collectors to send paintings to Ottawa and these potential lenders, however, were clearly informed that the works were being considered for the Venice Biennale. For example, McCurry contacted Roberts' Montréal dealer, Max Stern of the Dominion Gallery stating that: "I hope to be able to give you full particulars of the exhibition after the matter has received final approval from our Trustees."⁸¹ In the case of two of Roberts' Montréal collectors, Joseph Barcelo and Maurice



fig. 3 Goodridge Roberts, *The Sandpit*, 1942, oil on canvas, 55 x 70 cm, Lavalin Collection of the Musée d'art contemporaine de Montréal.
(Photo: MACM)

Corbeil, letters sent to them by McCurry on March 4th. implied that the decision to include their works in the Biennale was a *fait accompli*, although that was not necessarily the situation. On the same date, Hubbard contacted Roberts to ask for "dates for the large still life sent by Millman [West End Gallery] and *Sand Pit* in Barcelo's collection" as they were "now cataloguing the Biennale pictures."⁸² (fig.3) This seems to be the first time the exhibition is named in their correspondence. On 15 March, Roberts wrote to Robert Hubbard saying "I am looking forward to hearing exactly what is to be done with the pictures of mine that are being rounded up by the Montreal Museum and sent to the National Gallery. As yet I don't know whether or not it has already been decided that they are to be sent to the exhibition in Europe." Roberts also enquired if any of the works were being considered for purchase by the National Gallery.

In mid-April, McCurry officially informed Barcelo and Corbeil that three Roberts works from their collections had been chosen for Venice.⁸³ On 23 April, Roberts again asked Hubbard for information: "The other day Jo Barcelo showed me a letter from the National Gallery letting him know that his 'Sandpit' is to go to Italy. So far I haven't had any word from Harry [McCurry] and am, of course, anxious to get first-hand information about what of my work is to be included."

Within two days, Hubbard did contact Roberts both by telephone and in a letter informing him of what paintings were, in fact, already on their way to Venice.⁸⁴ However, on 8 May, Roberts wrote to McCurry asking "If you can do so I would like to have you tell me what Canadian artists are being represented in the Venice exhibition. I was, of course, very pleased to learn that I am one of them." The next day Hubbard astonishingly replied: "The publicity for the Biennale is being handled at the Venice end. There has been no announcement with regard to the Canadian section and the catalogue is, of course, not ready. For your own private information, however, the artists represented are yourself, Pellam, Milne and Carr."

To relate the discussion above to the selection of the entire Canadian presentation, it appears that by early March, the Gallery had gathered a substantial number of paintings and photographs of works from various private collectors, institutions and the artists themselves. As has been mentioned, the letters sent by the National Gallery to private owners were sometimes unclear as to whether the work would actually go to Europe. The Gallery's own position in the procedure is, however, quite emphatically stated in the introductory sentence of the letters to the lenders: "The National Gallery has had a request to organize a carefully selected group of Canadian pictures for an international exhibition of first importance to be held in Europe during the summer from June to October (the famous Biennale of Venice)."

There is documentation that a relatively secure first selection of works was made at a meeting on March 16 attended by McCurry, Buchanan, Hubbard and the Toronto collector and dealer, Douglas Duncan.⁸⁵ At this gathering, there were fourteen paintings by Roberts, including three from the artist, seven from private owners, two from the Dominion Gallery and two from the National Gallery. However, the Gallery file also includes a list of the first and second choice of twenty-five works by Roberts with the heading "Venice Biennale." Unfortunately, there is no indication of the date the list was compiled or who did the evaluation or even whether the works were categorized after seeing paintings or only photographs.⁸⁶ The "First Choice" includes fourteen pictures while the "Second Choice" has eleven. The paintings vetted by the committee in mid-March consisted of twelve "first" choices and two "second" choices. The five paintings which eventually went to Venice were all from the "first choice" category.

Thirteen of Carr's works, including three from the Gallery, were also discussed at the March 16th. meeting. Four paintings had been sent by Lawren Harris, who with Ira Dilworth, was responsible for the Emily Carr Trust housed in the Vancouver Art Gallery. Earlier, on 19 February, McCurry had telegraphed Harris: "Have received invitation from Venice Biennale limited to four Canadian artists. Could you select eight best moderately sized canvases from Emily Carr Trust and ship express within a week ... quick action essential." The next day Harris wired McCurry stating that "we should allow only 4 Carr's from Collection



XXVI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1952

EMILY CARR 'PORTO DI BLUNDEN, (Canada)

Fototeca ASAC Biennale

(282) Foto Ferruzzi - Venezia

fig. 4 Postcard,
Emily Carr,
Blunden Harbour,
1931-32, oil on canvas,
130 x 94 cm,
National Gallery of
Canada. (Photo:
ASAC Biennale)

Harris wired McCurry stating that "we should allow only 4 Carr's from Collection to go to Europe." He also suggested that they take four works from the Charles S. Band collection: "They are tops. Also suggest Blunden Harbour and one Vincent [Massey] owns." On 22 Feb., he told McCurry that he had made the selection of paintings from the Trust. In his reply, McCurry wrote that *Blunden Harbour* "is a little too large for the space allotted to us, but perhaps if we send it, we could reduce the total number."⁸⁷ McCurry informed Harris of the final selection on 24 April stating that they could only take two large Carrs "and one of those had to be 'Blunden Harbour'." (fig.4) In order to balance the selection in terms of size, they:

needed two small works ... we found one in our own collection ... and one from a local private collector [J.E. Coyne, Head of the Bank of Canada] So



fig. 5 Emily Carr,
Indian Church
(Friendly Cove),
1929, oil on canvas,
109 x 69 cm, Art
Gallery of Ontario,
Bequest of Charles S.
Band. (Photo: AGO)

fig. 6 Postcard,
David Milne,
Waterlilies and the
Sunday Paper,
1929, oil on canvas,
52 x 62 cm, Hart
House, University of
Toronto. (Photo:
ASAC Biennale)



XXVI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1952

DAVID MILNE "MILNE", (1928) (Comitè)

Foto: ASAC, Biennale

(277) Foto Ferruzzi - Venezia



fig. 7 Postcard,
Alfred Pellán,
*Surprise
académique*, c. 1943,
oil and silica on can-
vas, 162 x 130 cm,
Private coll.,
Montréal. (Photo:
ASAC Biennale)

and to provide something strong in opposition to off-set the Pellans, we found we had to put in Band's 'Indian Church' as the other large painting. (fig.5)

Of the nineteen Milne pictures considered at the March 16th. meeting, the majority were selected by Douglas Duncan from his own collection and the Picture Loan Society; others came from Hart House (fig.6), the Art Gallery of Toronto and private collectors including Vincent Massey and Donald Buchanan, as well as two from the National Gallery.⁸⁸ A month later McCurry would inform Duncan that only one of his works was included in the final selection.⁸⁹ The selection of Pellán's paintings was made from thirteen works: one-third belonged to the artist while others came from private collections in Québec, particularly that of Maurice Corbeil (fig.7), from the Musée de la Province (Musée du Québec), and one from the National Gallery.⁹⁰

On March 18, two days after the committee met, McCurry informed some of the owners that their works had been chosen.⁹¹ Several collectors who had only sent photographs for the earlier stage of the selection process, were now asked to forward the actual paintings for "final consideration." The unnamed "Committee," presumably consisting of McCurry, Hubbard and Buchanan met at the end of March.⁹² On the 29th of March, McCurry notified Pallucchini that

"our plans for Canadian participation ... are in their final stages. Four artists are to be represented and the paintings have been selected with a view to arrangement of them in the room allotted to us." To ensure that the paintings would fit comfortably in "the space allotted to Canada," the presentation underwent a trial-run around 1 April when the works were laid out in the Victoria Building home of the National Gallery in a room equivalent in size to Room XXXVII in Venice. Twenty-two paintings were finally selected: four by Carr, eight by Milne, and five each from Roberts and Pellan. (See Appendix I). Eight were lent by institutions; and six of these were owned by the National Gallery. Three pictures came from the artists and the remainder from private collectors, many of whom had close connections with the Gallery.⁹³

The National Gallery Board of Trustees' only formal response to the selection is found in the *Minutes* of its annual fall meeting, which coincided with the final days of the 1952 Venice Biennale. Lawren Harris, who was perhaps slightly chagrined that only one of his suggestions for works by Emily Carr had been accepted,

enquired as to how the pictures had been chosen for this exhibition. The Director explained that, as there was insufficient time to call a meeting of the Board and as space at the Biennale devoted to Canada was extremely limited, with the help of the senior staff and with consultations with the Chairman [H.S. Southam], paintings had been selected after hanging them experimentally in a similar room at the National Gallery. Mr. Harris proposed that a definite plan to select Canadian pictures for exhibitions abroad under the auspices of the National Gallery should be devised. The matter was left for further thought and suggestion.

On 5 April, the Gallery sent the material requested for the Biennale's general catalogue which consisted of an introductory text, unsigned but written by Robert Hubbard, along with entries on the works.⁹⁴ In its 12 April press release, the Biennale made the official announcement that "Canada will appear this year for the first time."⁹⁵ The paintings were shipped from Ottawa to New York on 16 April in order to arrive in Venice by the end of May.⁹⁶ Along with them, the National Gallery also sent its *Le Pont de Narni* by Jean-Baptiste Camille Corot for inclusion in the twenty-seven work Corot retrospective curated by Germain Bazin for the Biennale and also presented in the Palazzo Centrale.⁹⁷

Twenty-six nations were present at the XXVI Venice Biennale; eight other foreign countries showed with Canada in the thirty-five connecting rooms of the Palazzo Centrale — Italia.⁹⁸ The arrangement of the twenty-two Canadian works in Sala XXXVII, located on the east side of the building, was presumably based on the plan devised in April at the National Gallery. (Appendix II). There are no known installation shots, although a photograph of Cuba's presentation in the adjoining room provides a glimpse through the doorway of Roberts' *The Sandpit*



89th INTERNATIONAL EXHIBITION OF ARTS OF VENICE 1992

fig. 8 Cuban exhibition, Palazzo Centrale, 1952. Roberts' *Sand Pit* (fig.3) and Milne's *Painting Place III* and *Black Root II (Autumn Woods)* can be seen through the doorway. (Photo: ASAC Biennale)

adjoining room provides a glimpse through the doorway of Roberts' *The Sandpit* to the left of Milne's *Painting Place* and *Autumn Woods (Black Root II)* (fig.8). This image suggests that certain changes were made in the final arrangement of the individual works because in the National Gallery plan, Roberts' *Portrait (Marian)* (fig.9) was adjacent to the two Milnes. We can safely assume that Emily Carr's works were installed on the wall with the entrance way to the Cuban exhibition; these were followed by the Roberts paintings; then the Milne works along the wall with the doorway onto the two galleries used by Brazil; and finally, the wall for the Pellans.⁹⁹ Two of the Pellan paintings and one each by Milne and Carr were available for sale but none was purchased.¹⁰⁰

In retrospect, the presentation of the twenty-two paintings could be seen as having more importance as a "projection of Canada abroad" than as a tribute to the four Canadian painters. The Biennale was a display of nationhood. Each pavilion or room within the Palazzo Central was identified by the name of the presenting country. Despite Rodolfo Pallucchini's ideology of liberal democracy and his support for the modernist proposition of collective aesthetic values, the Venice Biennale represented the glorification of national identities. (Even today, visitors to the Biennale can be overheard asking others if they had seen "France," or visited "Germany" and where is "Greece?") As an exhibition site, the Biennale was a type of hybrid for it was neither a permanent museum presentation nor a temporary international survey show. Because each country decided for itself what would



fig. 9 Goodridge
Roberts, Marian
(Portrait), 1937,
oil on canvas,
84 x 66 cm, Musée
du Québec. (Photo:
Musée du Québec)

more important than its place within a global art community.

The selection of works to represent and promote Canada could be viewed as a type of historical-modern overview as the production dates of the paintings ranged from 1928 to 1949. This, combined with the fact that it was the first Canadian participation, imbued the presentation with pedagogical overtones as its principal function was to introduce the country to a largely European audience. The rather conservative nature of the exhibition (although this does not imply any criticism of the individual works themselves) reflects the National Gallery's definition of a circumscribed national artistic identity for foreign consumption. There was no attempt to present work that stood outside the evolutionary mainstream of Canadian art — a mainstream that had, in fact, been largely determined by the National Gallery.¹⁰¹ If the Canadian presence at the Biennale was envisioned as an enactment of the Massey Commission's mandate for a "projection of Canada abroad," then the National Gallery certainly did foster a singular harmonious image of Canada. It can also be seen as creating a self-defined foreign cul-

tural policy that was not unlike the identity proffered by the agendas of the Department of External Affairs. The unassuming but competent image projected by the Canadian exhibition could also be interpreted as the visual equivalent to the country's political, economic and social status as a "middle power." Whatever its place within the context of Canadian internationalist ambitions, the presentation was the visualization of an homogeneous "imaged community" for foreign approval that avoided the complexities of difference and divergence which identified the Canadian art milieu at home.

The short text in the Biennale general catalogue and Hubbard's essay in the Biennale's official magazine were intended to provide a framework for the display but had self-imposed limits, as we shall see, and contextual discussion was highly simplified at best. By showing only four artists (as the Biennale preferred), Canada could not tell as wide a narrative as Japan, another first-time participant which also presented twenty-two works but by eleven artists. That each Canadian painter was given their own wall of equal size and accessibility presents a democratic and non-hierarchical portrait of modern Canadian art. However well-intentioned the selection and arrangement of the works, the multifaceted discourse of Canadian art in the early 1950s, when it was undergoing its most interesting "crisis," would be hidden from view. The Biennale visitors would naturally assume that this *was* the discourse of contemporary painting in Canada.

The twenty-two paintings suggested a shared visual culture through their representational content. However, a close reading of the individual motifs reveals a pluralistic interpretation of figurative imagery. The traditionally dominant Canadian landscape image is the least common theme. References to the body are the most prolific — ranging from Carr's anthropomorphic totems, Pellan's segmented and intertwined shapes to Roberts distanced figures. The deceptively casual still-lives of Roberts and Milne as well as Milne's innocent architectural motifs, also reinforce the modernist notion that painting is about art and the ambiguity of reality and artifice. This belief in the potential of pictorial language was by necessity devoid of any nationalist implications. Ironically, the National Gallery's projection of a singular Canadian cultural identity as the sign of nationhood was in clear contradiction to the aesthetic privileging of individualism by the practitioners of Canadian modernity. This inherent conflict between nationalism and modernism was the most important factor in the "coming of age" of Canada in the decades following World War I and was characteristic of the current debates on the Canadian cultural condition.

Another strategy for the "projection of Canada abroad" was a one-week display of Canadian art books and periodicals. This event was part of a book-fair which was initiated in 1948 and was open to visitors for the duration of the Biennale. Its mandate was to highlight publications on modern art produced by countries participating in the Biennale. The presentation was sponsored by the

Galleria d'Arte del Cavallino of Venice and occupied the Padiglione del Libro (Book Pavilion). The National Gallery, in co-operation with the Department of External Affairs, was responsible for Canada's selections. Before shipping the printed material, McCurry had self-deprecatingly informed the Cavallino that: "Suitable Canadian publications are not very plentiful ... and I hope you will find them of sufficient interest to be put on display. Some of the publications have direct reference to the artists represented in the Canadian section of the Biennale."¹⁰² According to the list forwarded to the Biennale, the publications were: Emily Carr's *Klee Wyck* and *Growing Pains. The autobiography of Emily Carr*; Buchanan's *James Wilson Morrice, Canadian Painters*, and *The Growth of Canadian Painting*; John Lyman's *Morrice*; Maurice Gagnon's *Pellan*; Robert Elie's *Borduas*; Jacques de Tonnancour's *G. Roberts*; M.-A. Couturier's *Marcel Parizeau*; the National Gallery's *Eskimo Art and Canadian Painting. An Exhibition arranged for the National Gallery of Art, Washington, D.C.*; from the Art Gallery of Toronto and the National Gallery *Arthur Lismer and Emily Carr: her paintings and sketches*. Ottawa also sent *The Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Science* (and the French-language edition) as well as the *Royal Commission Studies. A selection of essays ...*. Periodicals included *Arts et pensée* (mars-avril 1952) and four recent issues of *Canadian Art*. The books and magazines presented a broader picture of Canadian art than might be conveyed by the paintings in the Palazzo Centrale. Although there were other exhibition catalogues and historical surveys which would have also been appropriate, most conspicuous by their absence were Paul Dumas' *Lyman*; Maurice Gagnon's *Peinture moderne*, and *Sur un état actuel de la peinture canadienne*. Also omitted, but not surprisingly, was a copy of Borduas' *Réfus global* which might have been just too hot for the Department of External Affairs to handle.

McCurry's other responsibility to the Biennale, in addition to attending the June 14 opening ceremonies with Pierre Dupuy, the recently appointed Canadian Ambassador to Italy, was as a member of the International Committee for Prizes. The committee was composed of national commissioners who were in Venice on 11 June for the deliberations.¹⁰³ Although the Biennale Archives contain the jury voting records, there is no indication of McCurry's preferences. First prize for a foreign painter was awarded to Raoul Dufy; Alexander Calder won for foreign sculpture; first prize to an Italian sculptor went to Mario Marini and the first prize for Italian painting was shared by Bruno Cassinari and Bruno Saetti.¹⁰⁴ What did remain as a lasting record of the Canadian participation at the Biennale were texts by the National Gallery and the critical appreciation of Canada's first "projection abroad" at the Venice Biennale.

The first half of Hubbard's unsigned two-page introduction for the "Canada" section of the Biennale general catalogue begins with an unabashed tribute to the National Gallery, "an advocate of the interchange of art exhibitions

between countries to promote international understanding.”¹⁰⁵ The justification for the Gallery’s self-testimonial is that: “A young nation is sensitive to what is said of her abroad and thus the development of painting in Canada has been affected by the reactions to successive exhibitions abroad.” This misleading and unfortunate statement is then followed by a selective history of Canadian participation at international art exhibitions (or more correctly, many of the National Gallery presentations abroad). Several lines of the short text are inappropriately given over to the accomplishment of the Group of Seven in the context of the mid-1920s Wembley exhibitions, where they received an “enthusiastic reception in comparison to the “public indifference and hostility at home.” Canadian showings at Paris in 1927, the Tate in 1938 and at Washington in 1950 were also seen as a success because they gave “our artists a new confidence.” The text, so far, has thus invented a tradition for Canada in the international arena which is not only exaggerated, but more importantly, has the rather provincial tone of positioning Canadian art (and artists) in a passive rather than active role. In contrast with another first-time participating nation, Cuba devoted the first half of its Biennale catalogue essay to describing the achievement of her artists. While this may also be seen as a form of (the expected) self-congratulations on such an occasion, at least the emphasis was placed on their fourteen artists rather than the organizers of the presentation.

Hubbard’s next and shorter paragraph finally, if summarily, deals with the artists: Carr “provides the link ... with the ‘national’ landscape movement, for she began her most characteristic work only after contact with the Group of Seven in 1927.”¹⁰⁶ Milne, who apparently did not need such rescuing, was “the lone representative of the gentler mode at a time when the austere held the imagination of our painters.” (fig.10) In contrast, Roberts and Pellán were allotted two sentences each (rather than just one) and were “vital forces in Canadian art today.” Roberts reflected “the contemporary search for monumentality and formal harmony” and his works “convey a poetic truth about what is still in many respects a solemn land.” If Hubbard was referring to Roberts’ landscape painting, this may have been somewhat confusing to the viewer as only two of his works in Venice were landscapes. Pellán, on the other hand, “brought the *éclat*, the joy, the violence and clash of the *École de Paris* into Canada and made them factors in present developments through the sheer force of a vigorous personality.” The description, which does not explain “present developments,” is much like the rest of the text on the artists in its avoidance of contextual references. With the exception of Carr, the first part of the essay also had little relevance to the discussion of the artists. The final lines of the piece express the National Gallery’s gratitude to the institutional lenders, then to Douglas Duncan and Lawren Harris, and lastly, “the artists themselves who have collaborated in assembling this exhibition;” a sequence that betrays the Gallery’s priorities. Although Hubbard’s enthusiasm



fig. 10 David Milne, *Snow in Bethlehem II (First Snow)*, 1941, watercolour, 39 x 56 cm, Gallery of Ontario. (Photo: AGO)

and support for Canadian art is undeniable, it is difficult to understand the ambiguity of the text, its irrelevance to the pictures presented and its defensive attitude. If his intentions are still unclear today, it is impossible to comprehend what it would signify to the readers of the Italian catalogue in 1952.¹⁰⁷

Hubbard wrote a much lengthier article for the official magazine, *La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell' Ente della Biennale*, where it was accompanied by reproductions of Roberts, Milne and Pellan works.¹⁰⁸ (Carr's *Blunden Harbour* was reproduced in the general catalogue.) This text also begins by citing the National Gallery but now in a more appropriate manner. He states that the artists were chosen as "representative of the several important trends of the contemporary period," but without further elaboration. The next paragraph is brief, and a similarly elliptical discussion of Canadian painting in the 1920s (but not much later), which reinforces the invented homogeneity of the country's art and "the growth of a Canadian tradition." Nevertheless, "our art did not become recognizably Canadian until the period of the First World War, a time which saw a general wash of national feeling sweep across the country. Canadian artists then loudly declared their independence of foreign styles." After defining the visualization of our supposedly uniform, "highly distinctive landscape," Hubbard then

introduces what will be the *leit-motif* of the rest of the article by stating that while "the resulting style has its own character," it was "inevitably bore affinities to various European movements." Ironically, the Group of Seven was originally introduced as exemplary of a "national" movement, independent of "foreign styles;" but by the end of the paragraph, their "contribution" is one of international modernity.

From there, Hubbard proceeds with biographical entries on each artist, amplifying some of the material in the Biennale catalogue. Carr is still "inspired by the vigorous landscapes" of the Group but she is credited with developing "an intensely personal style." In light of Hubbard's projection of the international associations in the work of the others, it is ironic that he does not mention her European training and interest in American art. Milne "is a completely different sort" from the Group and the other "national" painters." He too is credited with an "extremely personal style," and mention is made of his participation in the Armory show and that he "worked ... in the woods ... of the United States." There is, however, no hint of the length and importance of his American career. The discussion on Roberts begins with an irrelevant reference to "a family which produced a well-known Canadian nature poet."¹⁰⁹ His work, "in spite of" the fact that he studied in North America and lived in Canada, has the necessary qualities for an international presentation as it "shows some natural and inevitable sympathies with certain aspects of Picasso and other European painters." Hubbard ends his discussion with the inexplicably condescending statement that Roberts "shows a rare insight into those solitudes of the soul which some sensitive persons may still feel in spite of the rapidly growing public interest in the arts." Pellan is once again discussed in the most energetic vocabulary, with references to Paris where he became "associated with Picasso, Léger, Miro and Max Ernst" and was introduced to the poetry of Paul Eluard. But he too is cast as a victim: "As a muralist he is, however, still frustrated in a country which has not as yet developed any great need for this branch of art."

The piece culminates with the inference that Canadian art has a greater diversity than is suggested by the current presentation, by referring to future presentations of "others of our leading painters: Morrice; the Group of Seven and their followers; the present-day automatistes, abstractionists, genre painters and the 'introspective' painters of human sympathy." In the same tone of self-deprecating passivity used in the Biennale catalogue, the piece concludes with the statement that "Canada is glad to submit her art to international inspection and welcomes the stimulating effects of criticism." It is clearly the intention of the texts sent from the National Gallery to cast a particularly modest image of Canadian art and its grateful pride in being included in such an illustrious international exhibition. Nevertheless, the authoritative voice of the National Gallery in the general catalogue suggests that its construction of Canadian culture outweighs the

individual contributions of the artists. Hubbard's text in *La Biennale* magazine is more sympathetic, but its twists and turns which attempt to position Canada in an international context are of little service to the artists, let alone the aesthetic ambitions of the country.

Because of Donald Buchanan's involvement with the Canadian presentation at the Biennale, his article "The Biennale of Venice Welcomes Canada" in *Canadian Art* can also be considered as a "National Gallery" text.¹¹⁰ However, as it was aimed at a Canadian audience, the emphasis is on the recent history of the Biennale. The Canadian painters are mentioned *en passant* and their names are only cited in the second to last paragraph of the article, although a work by each is generously reproduced. As has come to be expected, more attention is given to the organizers but with the assurance that the selection of artists "was no easy task for the National Gallery," and that: "Great care was taken to obtain choice examples, both from public and private collections. Included are several, owned privately, which have never been shown in public before." The fact that his own Milne was included and that a significant proportion of works came from the National Gallery was not mentioned.¹¹¹

The Canadian Ambassador to Italy, Pierre Dupuy wrote a confidential report on the Biennale intended for an exclusive audience in Ottawa.¹¹² More than half the items in his text were dedicated to a general condemnation of international modern art, although he conceded that a few of the historical shows "contribute in restoring the visitor's mental balance." This statement was preceded by a diatribe against the Russian Pavilion itself (since the Soviets did not present any art in 1952), and against all Communist artists and the "scores of paintings [which] are definitely anti-capitalist, and a few anti-American." In addition, both Alexander Calder, the winner of the international prize for sculpture and the Graham Sutherland retrospective were severely chastized by Dupuy. Nevertheless, he reported that "the Canadian paintings do present an honest though limited, cross-section of our national artistic development [and] Emily Carr dominated the team *Port of Blunden* is the best piece for its sobriety and decorative value."¹¹³ Dupuy totally ignored David Milne; and Roberts' "portrait of a nude woman [was] much too soapy, but I must admit not worse than most of the human figures one can see hanging on the walls or standing as sculptures on the floor."¹¹⁴ Not surprisingly, Dupuy had the most to say on Pellan's "abstract exhibits," (fig. 11) although even he did not get off lightly:

They pay credit to the 'non-figurative' group in Canada. Compared with paintings of similar tendency from other countries, Pellan's pieces appear quite superior in colour, design and cheerfulness. The pity is that he has become the prisoner of his own formula. What was justifiable and acceptable as research and boldness some twenty years ago is now losing part of its interest through repetition. This is no longer vanguard, but rear-guard action. In



fig. 11 Alfred Pellán, *Les îles de la nuit*, 1944, oil and ink on board, 116 x 89 cm, Université de Montréal. (Photo: the author)

my opinion, Pellán should be given a chance of coming to Europe soon in order to discover by himself that the pendulum is switching back to nature. Dupuy concluded his report to the government by suggesting that "a few sculptures should have been included ... and would have given a more complete knowledge of Canadian art," although he gives no hints on what should have been chosen.

Eric Newton's article "Canada's Place in the 1952 Biennale as Viewed by an English Critic" in *Canadian Art* took a more distanced view.¹¹⁵ Newton had given a National Gallery-sponsored lecture tour across Canada in 1937 and would do so again in 1953.¹¹⁶ He had also written the "Forward" to Buchanan's 1950 publication, *The Growth of Canadian Painting*. In his short essay in *Canadian Art*, Newton easily positioned Roberts and Pellán in the international context: "it would not surprise me had I come across Roberts in the French Pavilion or Pellán in any of the rooms given to Latin America." However, while Pellán had "inher-



fig. 12 Goodridge Roberts, *Landscape near Lake Orford*, 1945, watercolour, 54 x 75 cm, National Gallery of Canada. (Photo: NGC)

ited the language elaborated by modern abstract artists all over Europe and America his formal design lacks the power and the confidence that one finds in ... [Emilio] Vedova, or ... [Hans] Hartung." Roberts was "a superlative painter, an exponent of what the French ... call *la belle peinture*," which is "a gift that is rare in Canada." (fig.12) However, it "ceases to be remarkable in the Venetian Biennale" because of the widespread influence of the *École de Paris* throughout Europe. Milne, whose work he had first seen in the mid-1930s, had "no counterpart" although "his is a small but exquisite talent," which nevertheless, gave "an aristocratic touch to a room that otherwise lacks aristocracy."

Newton was most effusive about Carr, perhaps because of their long association and his acknowledged familiarity with her work compared to that of Roberts and Pellán.¹¹⁷ He had begun his remarks on the Canadian presentation by suggesting that "nations tend to be submerged under the personalities of certain distinguished artists who may or may not be characteristic of the countries to which they belong," making it "unreasonable to try to discover national characteristics." However, he cited Emily Carr as an example of one of the "great artists" who lived in a place that "provided exactly the right environment for bringing out all that was best in the artist." His most noted comment seems to have been his belief that she "might have well have filled the whole Canadian room with a one-man [*sic*] show." Agreeing with Newton's article, A.Y. Jackson later wrote to

McCurry stating that "if our whole exhibition had been devoted to Emily Carr it would have been more effective." McCurry concurred but correctly acknowledged that "there would have been a howl in Canada." He then cut the discussion short by raising the question of Canada having its own pavillion.¹¹⁸ It is not surprising that even at this late date, McCurry and Jackson would continue to privilege Carr as the paradigm of modern Canadian painting. Such nostalgia for the past is evident in Canada's essay in the Biennale catalogue and the *Rivista*, as well as positioning Carr in the context of the Group of Seven. Again, McCurry's understanding of the significance of Venice was not as a site for encouraging the new narratives of Canadian art, but for the presentation of a type of official state culture. The enthusiasm for Emily Carr in Canada seems, however, to be limited to the circle around the National Gallery.¹¹⁹ The few reviews in Canada of its participation at the 25th. Biennale did not go much beyond reporting the names of the artists and acknowledging that Venice bestowed a certain prestige to Canadian art and especially to the National Gallery. This lack of attention may simply be the result of general disinterest in an event that was happening far away and would welcome few Canadian visitors. The foreign press showed no greater enthusiasm.

Those few European periodicals and newspapers which cited Canada in their coverage of the Biennale usually only mentioned that it was the country's first appearance in Venice.¹²⁰ Attilio Podestà, in the periodical *Emporium*, noted that the contribution by Canada "includes two older painters, more specifically representative of a Canadian art — Emily Carr, who died in 1945 and David Milne; the two who are more noticeably representative of 'contemporary research' are Goodridge Roberts and Alfred Pellan, inspired by Klee."¹²¹ Piero Scarpa, in Rome's *Il Messaggero del Lunedì*, wrote that Canada and other "small" countries were "of little interest because the documentation was so fragmentary."¹²² The critic Lionello Venturi in his well-known article in *Commentari* stated that "the 1952 Biennale is better than the preceding ones in the presentation of Italian art and worse in terms of foreign art." Canada was not mentioned at all, presumably because the "invited foreign presentations in the Italian Pavilion would only be worth considering if they reached a reasonable artistic level."¹²³ Robert Vrinat, in *La Vie Intellectuelle*, in an essay on the human spirit in contemporary figuration, abstract interpretation and non-figuration, dismissed Canada in a single sentence: "Le Canada est un pays à paysage."¹²⁴ The Québec writer, Claude Picher, who argued strongly against Montréal non-representational art and the "universality" of modernism, quoted an unidentified French critic on the Biennale to help plead his own case: "The painters of Canada seem to wish to abolish all national character from their works and are content, for the most part to tag behind French contemporary art."¹²⁵

One relatively lengthy mention of Canada did take a more positive approach. Marcello Venturoli, who would win the 1952 Biennale prize for the

best critical essays in an Italian periodical, wrote:

The section from Canada presents four painters in all. The best is without doubt Alfred Pellán who shows five 'abstract' pieces, very sure and recognizable. Through the subtlety of the undercolour, which always functions tonally, [through] the tendency to create from pure symbols, allusion, and almost episodic description, [and by] the superimposition on the ground of scarcely accented 'strip-like figures,' the art of Pellán, especially in *Iles de la nuit*, puts us in mind of our own [Giulio] Turcato. David Milne demonstrates finesse and poetry in *First Snow* (oh, that church as if seen from the air, those snow flakes designed ... with a compass!). Emily Carr in her four works, does not yet reveal maturity even though the artist's impassioned search is moving. (See *Indian Church*). Goodridge Roberts is preferable in *The Sandpit* — painted very freely — and in *Landscape near Lake Orford*, the most solid among his works.¹²⁶

The "effects of criticism," were probably not as positively "stimulating" as the National Gallery might have wished. Nevertheless, by the time the Biennale closed the Giardini gates in October, plans were already afoot for Canada "to submit her art to international inspection" at Venice in 1954.

The 1952 Biennale di Venezia clearly defined the ambitions of its renewed mandate: "Continuing the programme of the last two exhibitions, the XXVI Biennale will bring together the most valued and significant expressions of contemporary art, both Italian and foreign." Twenty-six nations were represented and fourteen special historical and retrospective exhibitions were also organized. Canada's presentation, however, caused little stir in Venice or at home. In retrospect, the importance of Canada's participation in the Biennale lies in the place it assumed in the chronology of Canadian art history: the first significant appearance on the world stage of contemporary art. In this light, the National Gallery's presentation may be seen as an example of *aggiornamento*, a catching-up to establish Canadian modern art in the international arena. The exhibition is also important for the part it played in the narrative of the making of a modern nation. Canada's presence in Venice was a reflection of the growing confidence of the country as it assumed a role in international political affairs. The exhibition was also a visual manifestation of the aims of the Massey Commission; it indeed functioned as an exemplary instrument for "the projection of Canada abroad." Whether the National Gallery's presentation described the "most valuable and significant expressions" of the country's art community is open to debate; that it fully participated in the construction of an exportable national cultural identity is not.

SANDRA PAIKOWSKY
Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 *Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences 1949-1951* (Ottawa: Edmond Cloutier, 1951), Chapter XVII, Item no. 2, p.253; hereafter referred to as the *Report*.
- 2 The National Gallery would continue to be responsible for the Biennale up to and including the 1986 presentation. After that, Canada's representation would be organized by different curators and institutions.
- 3 For detailed histories of the Venice Biennale and discussion of the administrators, committees, individual artists, group exhibitions, prize winners etc. see in particular: Paolo RIZZI and Enzo DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982* (Milan: Electa, 1952) and Dario VENTIMIGLIA *et al.*, *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995* (Venice/Milan: La Biennale di Venezia, 1996). Philip RYLANDS and Enzo DI MARTINO, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895-1991* (Richmond, Va.: Wyldbore and Wolferstan, 1993) also includes appendices of events, prizes and statistical compilations of all nations. During the early years, the Biennale was known as L'Esposizione Internazionali d'Arte della Città di Venezia; in 1930 the name was changed to Esposizione Biennale d'Arte. In this paper it will be referred to as La Biennale di Venezia which was the official name of the administration structure.
- 4 The most insightful English-language appreciation of the Biennale is still Lawrence ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl* (Greenwich, Conn.: The New York Graphic Society, 1968).
- 5 In 1903 Morrice submitted two works to the jury for presentation at the Biennale in the Sala Internazionale, Altre nazionale. They were listed in the Biennale's general catalogue as no. 36 *La Spaggia di S. Malo* and no. 37 *L'autunno a Parigi*. Morrice was invited to return in 1905 and bypassed the jury. The works are identified in the general catalogue as *Sulla spiaggia and Regate a S. Malo*. In both catalogues he is identified as "Morrice William [*sic*] James, Montreal (Canada)" and cited as living in Paris. The documents relating to Morrice's participation are found in Vol. 55 (1903) and 56 (1905), Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), Ca Corner della Regina, Venice. In 1958 a special tribute exhibition of Morrice's work was presented in the newly-constructed Canadian Pavilion.
- 6 In 1897 James Kerr-Lawson exhibited no. 24 *Fisherman's Daughter* and no. 25 *In Granada* (my translation). In the brief biographical information he provided for the general catalogue on p.83, he identifies himself as a Scot and does not mention his early years in Canada; as well, his works were exhibited in Sala R — Scozia (Scotland). His participation at Venice is not mentioned in Robert LAMB's *James Kerr-Lawson. A Canadian Abroad* (Windsor, Ont.: Art Gallery of Windsor, 1983).
- 7 The Film Festival was presented in 1946; it had begun in 1932 as the Mostra Internazionali d'Arte Cinematografica. It should be noted that in the 1930s the exhibition policy of the Biennale expanded to include the decorative arts and in particular (but not surprisingly), glass.
- 8 The stalwarts of the Biennale throughout its history and despite the wars, included Austria, Belgium, Denmark, France, Germany, Great Britain, Holland, Hungary, Spain, Switzerland, the United States of America and to a lesser extent, the USSR. For a detailed record of the participation of all nations (despite some errors in the overall tallies), see RYLANDS and DI MARTINO, Appendix XI, 361-65.
- 9 Rodolfo PALLUCCHINI, "The world's art at Venice," *Art News* 7, no. 5 (September 1948): 20-24, 53. Pallucchini made similar statements on the 1948 Biennale in various international art publications as well as in material issued from his office in Venice. Pallucchini remained as Secretary-General of the Biennale until 1956; among the many accomplishments of his tenure was the regular programme of distributing bulletins and press releases to bring international attention to the Biennale.

10 Marcia E. VETROcq's, "The Agenda for Abstract Painting in Post-War Italy," *Art History* 12, no. 4 (December 1989): 450. This article (pp.448-71) is an excellent discussion of the critical and aesthetic debates in Italy and the positioning of Italian art in an international context. Vetrocq emphasizes that the renewal of art symbolized "the larger crisis of Italian recovery and participation in the world after 1945," 451.

11 Peggy Guggenheim moved her collection from New York to Venice in 1947; it was shown in the empty Greek Pavilion in 1948 and then travelled to Florence and Milan before being permanently installed in her newly-acquired Palazzo Venier dei Leoni in 1949 and opened to the public.

12 Palluchini's concern for "catching up" was not unlike the more circumscribed aesthetic debate in Québec in the late 1940s on the issue of *rattrapage*.

13 In 1948, 1108 artists participated, showing 3065 works of art with 216,471 visitors; in 1950 while the number of works rose slightly, the numbers of artists and visitors decreased by a little more than 10%; for statistics on all the Biennales see: RYLANDS and DI MARTINO, Appendix VI, 339-41.

14 ALLOWAY, *The Venice Biennale*, 141.

15 The USSR did not participate in the Biennale from 1936 until 1954, while the United States was only absent five times from 1895 until the present.

16 The term middle power denotes not only a country's political and economic status, but also its mediatory role in seeking compromises and formulas for agreement in international conflicts. Other middle power countries included Australia, Denmark, the Netherlands, New Zealand, Norway, and Sweden. The United Kingdom, France, the United States and the Soviet Union were the principal world players until the latter two emerged as the "superpowers" of the Cold War.

17 St-Laurent was elected Prime Minister in 1948. He had been the Secretary of Foreign Affairs in the previous Mackenzie King administration with Pearson as his Under-Secretary. Pearson was elected Prime Minister of Canada in 1963.

18 For a discussion of the concept of pragmatic idealism in terms of Canadian internationalism, see: Costad MELAKOPIDES, *Pragmatic Idealism. Canadian Foreign Policy, 1945-1995* (Montréal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 1995).

19 Sources on Canada's political foreign policies and activities during the early years of the post-war era are almost limitless. R.A. MACKAY, *Canadian Foreign Policy 1945-1954. Selected Speeches and Documents* (Toronto: McClelland and Stewart, 1972), provides an excellent "Introduction" and documentary materials. It must also be remembered that Québec did not necessarily agree with all aspects of Ottawa's external policies.

20 Canada's most decisive political confrontation with Britain came with the Suez Crisis in 1956 when she abstained from voting in a UN resolution demanding a cease-fire and Anglo-French withdrawal. Pearson's creation of a peacekeeping force to supervise the cessation of hostilities led to his receipt of the Nobel Peace Prize in 1957. Although Canada's foreign policies and her attempts at mediation between the West and Russia were essential to her international identity, domestic relations with the United States were her primary preoccupation.

21 The USSR continued to block Italy's original request for membership in 1947. One ongoing problem was the disposal of its former colonies; more important was the question of Trieste which was finally returned to Italy in 1954. Nevertheless, Italy was a member of many UN agencies, associations and councils before obtaining a seat in the General Assembly.

22 Di Gaspari visited Ottawa from 15 to 22 Sept. 1951 for a meeting of the North Atlantic Council.

23 For example, in 1949, 800 Italians emigrated to Canada, in 1952, 21,000; new arrivals were lent \$165 each. For a discussion on various aspects (except cultural) of Canada's relationship with

Italy at the time, see the summary report "Relations between Canada and Italy," Department of External Affairs, 1952, National Archives of Canada (NAC), RG25, Vol. 6526, file 9676-40, pt. 2.1. Information on immigration is found in pt 3.2. I wish to thank Ted Kelly of the Department of Foreign Affairs and International Relations for his invaluable help in identifying relevant documents held at the NAC. In 1952, for example, Canada provided major relief aid to victims of the devastating Po Valley flood.

24 A coherent cultural policy by the Canadian government was eventually formulated in 1963. The Cultural Affairs Division of the Department of External Affairs was created in 1965. The Québec government, however, had begun to establish external cultural ties with the election of Jean Lesage in 1960. For a discussion of exhibitions of Canadian and particularly Québec art presented outside of Canada in the 1960s, see France COUTURE, "L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale," *RACAR* XXI, no. 1-2 (1994): 32-42.

25 *Documents. External Relations*. Volume 16 (1950) ed. Greg Donaghy. (Ottawa: Department of Foreign Affairs and International Relations, 1996), 1600-01. Canadian claims against Italy are stated in Articles 78-79 of the 1947 Peace Treaty.

26 In February 1954 a cultural agreement was signed between Canada and Italy to formally establish a Canadian Foundation in Rome, headed by the Canadian Ambassador but it was not in place until two years later. It was primarily intended to accommodate educational activities. Also in 1956, the Italian government established an Italian Culture Institute in Montréal.

27 A. Anderson in a 16 May 1949 memo to G.C. McInness, of External's Information Division, expressed his desire to "undertake the responsibility for all matters pertaining to art exhibitions." McInness responded the next day, that "art exhibitions should logically come under Cultural Relations" but wants to wait until "educational matters" are in order. NAC, RG 25, Vol. 3959, file 9703-40.

28 External Affairs' version of the events are in the file cited above.

29 The unsigned short text was published in *External Affairs*, Vol. 2., no. 5 (May 1950): 175-79, the bulletin of the Department of External Affairs. H.O. McCurry, H.H. Southam and R.H. Hubbard edited the text before its publication. Undated letter to Graham McInness, Information Director, D.E.A. National Gallery of Canada, Archives, National Gallery of Canada fonds, Outside Activities/Organizations/Dept. of External Affairs, 7.4. E. External send a request for information from McCurry on 18 Jan. 1951. Hubbard responded three weeks later.

30 The Information Division memo was written by J. Seaborn to Anderson, 3 Feb. 1950 but Anderson replied that a letter should not be sent to the Gallery questioning the quantity and quality of their exhibitions abroad.

31 An invaluable listing of exhibitions associated with the NGC can be found in Gary MAINPRIZE, "The National Gallery of Canada: A Hundred Years of Exhibitions. List and Index," *RACAR* XI, nos.1-2, (1984): 3-78.

32 In addition to the numerous commentaries on the recommendations and implications of the Massey Commission published in the early 1950s and later, see also Paul LITT, *The Muses, the Masses and the Massey Commission* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1959).

33 *Massey Report*, Part I, Section IV, "Scholarship Science and the Arts;" Section XV, "The Artist and the Writer," sub section "Painting. The Problems of the Canadian Painter," item no. 20, 210.

34 *Report*, subsection "Contemporary Tendencies in Canadian Painting," item no. 11, 207. This comment was made in relation to "the success of Pellán's exhibition in Paris before the war and of recent exhibitions of Robert LaPalme in Rome and in Paris."

35 *Report*, Section V, "Cultural Relations Abroad," Chapter XVII, "The Projection of Canada Abroad," item no. 3, 254. Presentations of Canadian art were most frequently seen in the United States and to a lesser extent in London and Paris.

36 The artists represented in the first Sao Paulo biennial were Leon Bellefleur, B.C. Binning, Molly Bobak, P.-É. Borduas, Pierre de Ligny Boudreau, Fritz Brandtner, Paraskeva Clark, Stanley Cosgrove, Albert Dumouchel, L.L. FitzGerald, Lillian Freiman, A.Y. Jackson, Arthur Lismer, Henri Masson, David Milne, Will Ogilvie, J.-P. Riopelle, Goodridge Roberts, Carl Schaefer, Marian Scott and Jacques de Tonnancour. The Sao Paulo biennials did not have the *cachet* of the Venice shows, as they were located in "a less accessible place" and were known more "through its catalogues than on-site visits," ALLOWAY, 15. Exhibitions of Canadian art had been presented in Brazil in the late 1940s with the assistance of the National Gallery. Jean Désy, who would become Canada's representative in Rome had been the Ambassador to Brazil.

37 *Report*, Part II, Chapter XXIV, "Information Abroad," subsection "Cultural Exchanges," item no. 2, 365. The letter was sent on 25 April 1949. This statement is followed by the recommendation that "one Council assume the primary responsibility for such official aid and countenance;" this would eventually evolve as the Canada Council. That it was suggested that the Council be based on British models reflects Massey's anglocentrism, which was not necessarily typical of Canada's foreign policies.

38 *Ibid.* "Introduction," item no. 13, 275.

39 *Report*. See note 12, item no. 24, 211.

40 *Report*, Part II, Chapter XX, "Other Federal Institutions," subsection "The National Gallery," item no. 5a, 315.

41 The budget, including funds for acquisitions for 1950-51 was \$260,770; in the ten preceding years it had a total annual average of \$90,000. For discussion on the Gallery in this period, see Jean Sutherland BOGGS, *The National Gallery of Canada* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1971), esp. Chapter 6.

42 *Report*. See note 14, subsection "Cultural Activities of Commonwealth and Foreign Countries," item no. 29, 263. In the Report, the Commission acknowledged that the division between information and cultural exchanges was not clearly drawn. External Affairs did purchase a limited number of silk-screen reproductions of Canadian paintings from the National Gallery for distribution in its missions and other venues abroad. The silk-screen programme is discussed by Joyce ZEMANS in vol. XVI/2 (1995) and vol. XIX/1 (1998) of *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*.

43 By 1950, Canada had forty-five diplomatic and consular offices in thirty-four countries as well as trade commissions in nineteen cities without diplomats or consuls. Government information and cultural services were the responsibility of the Information Division of the Department of External Affairs, which published its monthly *Bulletin* for national and international distribution.

44 Financing of the one-year award came from Government of Canada Blocked Funds for France and the Netherlands and was administered by the Royal Society. Blocked funds in Italy would be used for the construction of the Canadian Pavilion at the Venice Biennale in 1958. Other "art" grantees in 1952 were Jack Humphrey and Clair Bice (for museum studies); Stanley Cosgrove, Robert LaPalme and Louis Archambault in 1953. The regulations stated that applicants had to be over thirty-years old and "must have already attained distinction in their fields. No formal academic course need be followed but applicants must submit a definite plan of study."

45 The National Gallery Archives, National Gallery Fonds, Box-5.4-B "Canadian Exhibitions/Foreign, Biennale (Venice) 1952," files 1 and 2 are the principal source of primary materials on the Canadian participation in Venice. I wish to thank Cyndie Campbell, the Gallery Archivist, for her devoted assistance in this project. The second source of documents are the files at the Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), Venice. Material relating to the Canadian participation is found in Serie Paesi. 1940-1968.8. "Canada 1952-1963." Other materials relating to the administration of the 1952 event are found in box numbers 38-44, 159-62, among others. I wish to thank Daniela Ducceschi for her assistance at the Biennale Archives.

In many cases, the same materials are found in both archives and unless otherwise indicated, the documents at the National Gallery may be assumed to be the source of the information cited for the correspondence between Venice and Ottawa. Most of the letters from the National Gallery to the administration of the Biennale were translated into Italian on their receipt in Venice. Letters from the Biennale to the National Gallery were written in English.

Pallucchini's name should have been known to McCurry as the Gallery had been receiving publicity materials from him and the Committee for the XXV since 1949. As well, the Gallery had agreed to distribute leaflets for the poster competition of the 1950 Biennale at the request of Mario di Stefano, the Italian Ambassador in Ottawa.

46 The date of Buchanan's visit was noted on a translated copy of McCurry letter in Venice: "già veniva domenica 20 agosto e parlato con M. Pall. [Maestro Pallucchini]."

47 The office of the Industrial Design Section of the National Gallery was established in 1947 and was formalized by a by-law to the National Gallery Act at the 21 March 1950 meeting of the NGC Board of Trustees when Buchanan was named Chief of Section. While aspects of Buchanan's varied career have been studied, there is as yet no full analysis of his activities.

48 Italian and English versions of the 1952 Biennale regulations can be found in the NGC Archives and were supposed to be sent to the participating artists as well. Information regarding foreign participation (items 13 to 19) reiterates the established protocol for dealing with foreign countries in their own pavilions or within the Italian pavilion. Furthermore the "governments of all nations taking part ... will appoint their own commissioner, who will superintend the preparation of his particular exhibition" and will be responsible for supplying information on each work, biographical information and "a selection of photographs of the works of art that will be exhibited." As well, the participating nation was responsible for "a short preface to the section concerned ... which will be included in the official catalogue." The Commissioners were "guests of the Biennial for the period in which the International Jury is sitting for the awarding of the prizes."

49 Père Couturier was well-known in Québec for his organization of exhibitions of *l'art vivant*; see Monique BRUNET-WEINMANN, "Le Père Couturier à Québec (1940-41), RACAR 14 (1987):151-8 and François-Marc GAGNON, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* (Montréal: Lanctôt Editeur, 1998) as well as in Gagnon's monographs on Borduas.

50 Couturier also arranged an appointment for Buchanan with Henri Matisse (who Buchanan had met years earlier when researching his monograph on Morrice.) As a result, the National Gallery purchased Matisse's *Nu sur un canapé jaune* which according to Matisse was a suitable acquisition for Canada as it was "nothing too shocking." For a discussion of his meeting with Matisse, see Donald BUCHANAN, "Interview in Montparnasse," *Canadian Art* VIII, no. 2 (Christmas-New Year 1950-1951): 61-65. There is no mention in the article of his visit to Venice during the same trip.

51 NGC Board of Trustees, "Minutes of Meetings, March 21, 1950-Oct. 15-16, 1952," file 9.21 B, June 1, 1951 In the regulations of the Venice Biennale, there were never guidelines concerning the time-span appropriate to "contemporary." This was also the case in the early years when Morrice participated, but at that time any work which had been exhibited in Italy during the previous twelve months could not be displayed at the Biennale.

52 McCurry to Pallucchini, 7 June 1951.

53 NGC Board of Trustees, "Minutes...", 2 Oct. 1951.

54 Buchanan to Pallucchini. In the Biennale Archives there are two copies of the letter, one dated 29 Oct. on NGC Industrial Design Information Services letterhead and another dated 30 Oct. on Office of the Director, NGC stationery, which may have been slightly confusing.

55 Pallucchini to Buchanan, 18 Nov. 1951.

56 Garneau to Désy, 23 Nov. 1951. In a "Note to File," written by S.A. Freifield, 22 Nov. states that External had received a telephone call from McCurry regarding Pallucchini's letter and

"Mr. Garneau can find no record of the invitation in Information Division and is checking with European." NAC, RG25, Vol. 4434, file 9703-AJ-40. Other correspondence cited here by External Affairs regarding the invitation is found in this file.

57 Archibald Day, Information Division, Dept. of External Affairs to McCurry, 29 Nov. 1951, enclosing the letter from Ponti. A copy of the letter is found in the NAC and NGC files.

58 McCurry to Day, 3 (?) Dec. 1951.

59 McCurry's rapid response of 3 December was followed by a more formal letter to Pallucchini on 15 December asking for the number of rooms assigned to Canada "so that we can make the selection fit the space available."

60 Day, (as) Acting Under-Secretary of State for External Affairs to the Canadian Embassy, Rome, 5 Dec. 1951.

61 Ponti's 9 Oct. 1951 letter to Désy notes that he had "been told last summer, through a letter from the National Gallery of Canada and a meeting with Mr. Donald Buchanan of the desire of Canadian artists to be represented" at the next Biennale.

62 The administration of the Biennale was an autonomous organization (Ente autonomo). The principle responsibilities fell on Rodolfo Pallucchini as Secretary-General of the Biennale. Its President, the Hon. Prof. Giovanni Ponti played a more official than active role. An abbreviated summary of its committee structure is as follows: the Administrative Council consisted of the President and six councillors, including the Mayor of Venice, representatives of the Italian government, the Province of Venice and the Presidents of the Accademia di Belle Arti of Rome and Venice; the Executive Committee of eleven members, included Pallucchini and artists, art writers, and national union representatives. There was also the XXVI Biennale International Committee of Experts including six Italian art historians and one art authority each from Austria, France, Belgium, Germany, Switzerland, Great Britain, Holland and the United States. Finally there were the commissioners for each national pavilion and each country showing in the Central Pavilion; as well as commissioners for the Decorative Arts Pavilion and for the various special exhibitions (historical and contemporary). The 1952 International Jury for Prizes, presided over by Pallucchini, included seventeen commissioners as well as representatives from the Administrative Council of the Biennale and the International Committee of Experts.

63 ASAC, Box 62, "Minutes of the Meeting of the Administrative Council, Venice," 23-24 June 1951. All translations from Italian of ASAC documents are by the author.

64 *Ibid*, "Minutes" of the 15 November meeting in Rome. The Council stated that countries without their own pavilions requiring space in the Central Pavilion had until 20 December to announce their participation. The other countries at this point were Australia, Japan, Cuba and Uruguay. Some nations, like Canada, would use the Palazzo Centrale for a few years before constructing their own pavilions.

65 ASAC, Box 42 - II. Verbal, "Summary of Minutes of the First Session of the Executive Council," 3 Dec. 1951. Much of the discussion was given over to the planning of an exhibition in the Palazzo Centrale (also referred to as the Italian Pavilion) showing the work of senior Italian artists, another for the younger generation as well as a special "anthology" show of Italian contemporary art. The list of participants would change with each subsequent meeting of the Executive. Another major concern was how to include the work of Italian artists who were traditionally ignored because their work fell outside of mainstream modern movements. The Council decided that only a limited number of invitations be extended to the artists and that there was great need for a rigorous selection committee which "could act fairly."

66 Pallucchini to McCurry, 8 Feb. 1952; he enclosed a small drawing of Sala XXXVII, a square room of 26.80 metres of running space.

67 For a discussion of the 1954 Canadian participation, see GAGNON, *Chronique*, 928-44; also see the NGC Archives. Binning was very surprised that he had been selected.

68 It should be kept in mind that a concern for regional (or gender) representation was not a factor at this time. However, Borduas was certainly better known outside of Québec than Pellan. For a recent study on Pellan, see Michel MARTIN, *et al.*, *Alfred Pellan* (Montréal and Québec: Musée d'art contemporain de Montréal and Musée du Québec, 1993).

69 Pallucchini to James Thrall Soby, Curator of the Dept. of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York, 22 Sept. 1951. ASAC, Box 38. There is no evidence of a similar letter being sent to McCurry. After the XXVI Biennale opened, there was public discussion that Surrealism would be theme in 1954.

70 The others were Borduas, Binning, Stanley Cosgrove, R. York Wilson and Marthe Rankin. The exhibition was considered as important to the United States as the Biennale was to Europe. From 16 Oct.-14 Dec., 1952, twenty-three nations participated with 257 artists; one-third of the exhibition was devoted to American painting and the show travelled to San Francisco the following February.

71 A discussion of Japan's first participation in the Biennale in 1952 is found in *The Venice Biennale. Forty Years of Japanese Participation*, by various authors (Tokyo: The Japan Foundation, 1995). The choice of painters and pictures was made by a committee of artists and critics representing various art societies and the exhibition was sponsored by the Yomiuri newspapers. The eleven artists in the Palazzo Centrale included Ryzuzburo Umehara, who was also the reporter for Yomiuri in Italy and France. Japan would construct its own pavilion in 1956, two years before Canada.

72 The history of the American participation is described in RYLANDS and DI MARTINO, *Flying the Flag...* In 1952 the United States held four solo shows in the four rooms of its pavilion — Alexander Calder, Stuart Davis, Edward Hopper and Yasuo Kuniyoshi, a much less exuberant choice than in 1950 with Gorky, Pollock and de Kooning, among others. The American Federation of Arts, selected the artists and arranged for the individual curators at the request of David Finley, Director of the National Gallery of Art in Washington and chairman of the National Commission of Fine Arts. Finley served as Commissioner; James Johnson Sweeney of the Metropolitan was Curator of the Pavilion and the Calder room. Other curators were Andrew Ritchie of MoMA (Davis); Hermon More of the Whitney (Hopper) and John I. H. Baur from the Brooklyn Museum (Kuniyoshi). The Pavilion was owned by Grand Central Galleries in New York but sold to MoMA in 1954.

73 There were two major exhibitions in the British Pavilion: retrospectives of work by Graham Sutherland and Edward Wadsworth and "New Aspects of British Sculpture" including nine artists. Herbert Read was the Commissioner; the selection committee comprised Herbert Read, Philip Hendy, John Rothenstein and Lilian Somerville, Head of the Fine Art Department of the British Council. Sophie BOWNESS' *Britain at the Venice Biennale 1895-1955* (London: British Council, 1995) focuses more on the early years of British participation but does provide summary notes on the 1952 showing. A discussion of the implications of the Biennale can be found in Margaret GARLAKE, *New Art New World. British Art in Postwar Society* (New Haven: Yale Univ. Press, 1998).

74 McCurry to K.M. Haig, Winnipeg, 30 April in response to her letter of 15 April. In HAIG's article, "Dr. McCurry's Coyness," in the *Winnipeg Free Press*, 8 May, 1952 she accused him of being "coy" for not announcing the names of the artists and the titles of the paintings while the Americans had not been at all secretive.

75 René Garneau, Information Division, External Affairs, Ottawa, 3 May 1952, NAC, RG 25, Vol. 4434, file 9703-AJ-40.

76 It is beyond the scope of this article to detail the artists' relationship with the Gallery but a rapid calculation of its patronage can be made by consulting the NGC catalogue of its Canadian collection.

77 Doris Shadbolt's publications on Emily Carr remain important monographs although little attention has been paid to her posthumous career. Milne's biography has been covered in detail in the *catalogue raisonné* recently published by David Silcox and the author's 1998 *Goodridge Roberts 1904-1974* is the latest study of his work and life.

78 Roberts and William Armstrong showed in Gallery XII in the Montreal Museum of Fine Arts, 5-23 January 1952. Roberts wrote to McCurry regarding the sending of work on 25 and 31 January.

79 In Roberts' letter to McCurry on 10 Feb. he notes: "I am also grateful to hear that you will be showing some of the others to officials of the Dept. of External Affairs." As there is no further documentation, it is likely the involvement of External Affairs referred to the possible purchase of work for diplomatic missions.

80 On 12 Feb. McCurry wrote to Roberts, thanking him for "the partial list of pictures which you think might be considered for exhibition abroad." It was at this time that he informed him of the impending visit by Hubbard and Buchanan. McCurry's correspondence with Pellan at that time was equally elliptical. Roberts wrote to Hubbard, 20 February asking that "If any of those borrowed [pictures] are being considered for the show in Europe, I hope that the National Gallery will get in touch with the owners as soon as possible."

81 While the Board of Trustees had already given their "final approval" in October 1951, McCurry would use this sentence in all letters to private collectors.

82 When the Gallery expressed their interest in borrowing *The Sandpit*, Barcelo agreed on 7 March to lend the work but pointed out that it was an oil, not a watercolour. He also expressed a concern for insuring his pictures because of international hostilities and McCurry informed him on 10 March that "should war break out during the period of the exhibition, the pictures will be covered by war insurance."

83 That same day, 15 April, McCurry informed Stern that none of the Roberts paintings he had shipped to Ottawa would be included in the show.

84 McCurry had sent Pellan a list of his selected works on 8 April when he also sent a similar letter to Douglas Duncan stating which Milnes had been chosen.

85 The list of this first selection of works records the four names. Also McCurry wrote to Sydney Key, Curator, Art Gallery of Toronto, 18 Mar. 1952: "On Sunday we had a conference with Douglas Duncan and arrived at a semi-selection of Milnes for the Venice Biennale." Duncan was a great promoter of Milne although he was famous for his disorganized business habits; he was also the founder of Toronto's Picture Loan Society.

86 One reason for possibly suggesting that this list was drawn up prior to 16 March is because when Roberts' *Still Life*, was seen by the selection committee, it was described as in the possession of the National Gallery, while on the list it is noted as being owned by the artist. *Still-Life* was officially purchased by the National Gallery at the 27 March 1952 meeting of the Board of Trustees. Milne's *The Tower*, which was also sent to Venice, was purchased at the same time. There are "First" and "Second" choice lists for only Roberts and Pellan in the NGC files.

87 Harris also recommended they send Carr's *Grey* owned by Charles Band: "It is to my mind the best thing Emily ever painted and would help her representation and the entire Canadian section. It is a very mysterious and wonderful canvas." At the time, *Grey* was in an exhibition at the Museum of Modern Art in New York, but was sent to Ottawa for "final consideration" and returned to Toronto on 28 April after being rejected. The work selected from Band's collection was *Indian Church*.

88 Buchanan's *Autumn Woods* had been given to him by Vincent Massey in 1935.

89 McCurry to Duncan, 15 Apr. 1952. "The Committee thought, however that we should send a group of eight Milnes, as his paintings are smaller than those of the other artists.... On the

other hand, we thought that a group of 4 oils might strengthen the representations and we added one belonging to Donald Buchanan."

90 The complete list of works collected for the selection can be found in the National Gallery Archives. Owners whose work was not going to Venice were notified in mid-April; "insufficient space" was given as the reason for their elimination from the selection.

91 For example, on 18 March McCurry notified Nicholas Ignatieff, Warden of Hart House that the Gallery would be sending their David Milne *Water Lilies* to Venice. The same day he also informed Sidney Key that the AGT Milne, *First Snow in Bethlehem* would also go to the Biennale.

92 McCurry to Duncan, 18 March, concerning Milnes' *The Lake*: "I should very much appreciate it if you would allow the picture to come to the National Gallery for final consideration within the next week or so."

93 The most obvious of these were Buchanan, Vincent Massey and Douglas Duncan as well as J.E. Coyne and Charles Band. The private collectors of the Roberts and Pellan works came from Québec.

94 Sixty lines of space had been reserved for Canada in the Biennale's general catalogue. Although there is much correspondence between McCurry and Pallucchini concerning the entries on the works, the published entries had missing information and were inconsistent.

95 "Many American Countries Taking Part," Biennale *Bulletin*, no. 22. The only other information given was that McCurry would be the Commissioner for Canada. The press release also announced the first time participation of Cuba and Guatemala.

96 The paintings did not get to Venice as early as originally expected as there was a change of ship used to transport the works from New York to Italy. The paintings arrived in Venice around 22 May.

97 ASAC. Box 42 - II. "Verbal." The decision to mount the Corot exhibition was taken by the International Committee of Experts on 1 Oct. 1951. The Ottawa Corot was requested from the National Gallery on 12 Dec. 1951; NGC Curatorial files, "Corot." In the press coverage of the Venice Biennale, the *Ponte de Narni* received more attention than any of the Canadian artists and was widely reproduced.

98 These were Argentina, Bolivia, Brazil, Cuba, Japan, Norway, South Africa and Sweden. Only Argentina, Brazil, and Norway had more than one room. The number of artists and works presented varied from country to country. For example, Japan and Bolivia showed twenty-two works in a similar size space to Canada. However, there were eleven artists from Japan and three from Bolivia. The rest of the *sale* were devoted to a group show of Italian senior artists; Italian younger painters; eight Italian solo shows; three historical Italian exhibitions; foreign artists living in Italy; presentations of work by Kokoschka and Soutine; as well as the Corot retrospective. A complete inventory of the artwork in each room in the Palazzo Centrale and the individual pavilions can be found in the Italian-language general catalogue, *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo* (Venezia: Alfieri Editore, 1952).

Cuba and Japan were also showing for the first time; Norway had not been at the Biennale since 1914; Israel made its second appearance and in 1952 constructed its own pavillion as did Switzerland. Nine countries had been turned away because of lack of space. The number of foreign countries participating increased slightly over the previous Biennale; in total, 640 artists showed almost four thousand art works; ASAC, Box 41, "Attività della Segretaria Generale per l'organizzazione della XXVI Esposizione Biennale International d'Arte di 1952."

99 It is likely that McCurry oversaw the installation as he arrived in Venice on 8 June; Pallucchini had informed him that the show must be ready by the 10th. As McCurry was the Commissioner for Canada, the Biennale provided his accommodations at the Bauer Hotel on the Grand Canal. During his eight-week stay in Europe, he would also attend the the XVII International

Congress of the History of Art in Amsterdam as well as beginning the process of acquiring works in London for the National Gallery of Canada from the Liechtenstein Collection.

100 The works were Pellan's *Au clair de la lune* at \$1000 and *Femme à la perle*, \$300; Carr's *Survival* at \$800; and Milne's *Sled* for \$175. Sales were a very important source of revenue for the operating of the Biennale as it would receive 15% of any work sold "whether the sale is contracted directly by the artist himself, or the proprietor of the work in question, or by any other person selling on behalf of the artist;" *Biennale Regulations*. In 1954 there would be complications over the sale of a Riopelle work; see GAGNON, *Chroniques*.

101 See Anne WHITELOW, "Exhibiting Canada: Articulations of National Identity at the National Gallery of Canada," unpublished doctoral thesis, Concordia University, Montréal, 1995.

102 Carlo Cardazo of the Cavallino Gallery had contacted McCurry 18 May 1952 concerning the National Gallery's participation. In McCurry's response he noted that the Department of External Affairs would be shipping the books. The Massey Commission had suggested that External be more actively involved in the dissemination of Canadian publications abroad.

103 The other commissioners on the International Jury for Prizes were from Argentina, Austria, Belgium, Brazil, Cuba, Denmark, Egypt, France, Germany, Japan, Great Britain, Yugoslavia, Norway, the Low Countries, Spain, Sweden and Switzerland as well as representatives from the Administrative Council of the Biennale and the International Committee of Experts.

104 There were over thirty other prizes awarded with the majority going to Italian artists. The prize money, ranging from 1 million lire for the first prizes down to forty thousand, came largely from Italian private and public sources. The prize winners are listed in several histories of the Biennale.

105 The length of the Italian text is sixty-five sentences, and was determined by the Biennale organizers. The original English essay at the NGC has a notation that it was written by Robert Hubbard.

106 The subtext is that this contact was prompted by an exhibition at the National Gallery.

107 This essay was followed by the listing of the works; the artists were identified only by birth (and death in Carr's case) date and their current place of residence.

108 Hubbard's article appeared as "Quattro Pittori Canadesi" ("Four Canadian Painters") in *La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale* 9 (July 1952): 36-37. Short summaries in English were printed at the back of the magazine. Hubbard's typescript in the NGC Archives does not identify where the text was published. The black and white reproductions were: Robert's *Landscape near Lake Orford* and *Marian*; Milne's *Tower*, and Pellan's *Surprise académique*. A 900-word text had been requested by Elio Zorzi, the Editor of the "official illustrated magazine," on 13 May 1952.

109 One assumes "the poet" is his uncle Sir Charles G.D. Roberts although his cousin Bliss Carmen, his aunt Elizabeth Roberts MacDonald, his sister Dorothy Leisner and his father Theodore were all well-known poets.

110 Donald BUCHANAN, "The Biennale of Venice Welcomes Canada," *Canadian Art* 9, no. 4 (Summer 1952): 144-47. Buchanan was also Co-Editor of the magazine in addition to his responsibilities at the National Gallery.

111 The works illustrated were Pellan's *Homme-Rugby*, Roberts' *Nude*, Carr's *Survival* and Milne's *Painting Place*. Interestingly, the four works reproduced came from private collections.

112 "Report from Pierre Dupuy, Ambassador, Canadian Embassy, Rome, Italy to the Secretary of State for External Affairs [Lester Pearson], June 17, 1952, Despatch no. 381. Opening of the Venice Biennale." NGC, "Outside Activities/Organizations/Dept. of External Affairs," 7.4.E. Dupuy had recently replaced Désy, who was still attached to the Embassy as a diplomat and attended the opening ceremonies of the Biennale. Letters of invitation were sent to all the Ambassadors of Italy, including Corrado Baldoni in Ottawa (ASAC Box 43).

- 113 Dupuy was highly impressed that it "had the honour of being reproduced in the catalogue."
- 114 He continued: "nothing could be more depressing than these specimens that seem to have been chosen in a hospital waiting-room of a very poor suburb. I would suggest that the artists who indulge in such work be forced to live for some time with their models. They would soon be cured or else."
- 115 Newton was the art critic for the British newspaper *The Manchester Guardian*, a contributor to various periodicals and the author of several books. His article was published in Vol. X, no. 1 (Autumn 1952): 18-21 and was illustrated with Pellan's *Surprise académique*, Roberts' *The Sandpit*, Carr's *Logged-Over Hillside*, and *Aggressività Incombente N. 1* by the non-figurative Venetian painter, Emilio Vedova (b.1919).
- 116 See his "report" on the tour, published as "Canadian Art in Perspective," in *Canadian Art* XI, no. 3 (Spring 1954): 93-95.
- 117 Newton had visited Carr in Victoria in 1937, selected eight out of the twelve works sent by the National Gallery to London's Coronation Exhibition in May 1937 and had reviewed her work favourably in British and Canadian publications of the late 1930s.
- 118 Jackson to McCurry, 10 Nov. 1952; McCurry to Jackson, 17 Nov. In the fall of 1952, McCurry began proposing a Canadian pavilion to be financed by blocked funds in Europe (which he was already using for acquisitions); but the project was generally seen as a luxury when the National Gallery premises in Ottawa were so inadequate.
- 119 Mrs. H.A. (Bobby) Dyde, a member of the Gallery's Board of Trustees also agreed with Newton and Jackson and had harsh criticism of Roberts (whose work she owned and bought for the Edmonton Art Gallery). She had not visited the Biennale but naively insisted that the presentation would have been more effective if the work of only one painter was shown instead of a group exhibitions: "Europeans do not like to see pictures this way."
- 120 The Biennale Archives holds ten cartons of 1952 press clippings from Italian newspapers. (I examined only those from Rome, Florence and Milan when it became obvious that in general, Italian cities were primarily concerned with the exhibitions of their own artists.) The major Italian newspapers and periodicals did give some coverage of the exhibitions from other major European countries like France, Germany, Belgium etc. The American presentation was not as well covered. In general, most publications, regardless of origin, focused on the artists of their own countries. The Biennale produced a lengthy general bibliography; see: "Bibliografica della XXVI Biennale" in *La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale*, numero 13-14 (aprile-giugno, 1953): 69-71.
- 121 See "La Biennale di Venezia - Le sezioni straniere," *Emporium* (Bergamo), CXVI, 1952, 87-96. Podestà was the Editor. All translations from the Italian in this discussion are by the author.
- 122 7 Aug. 1952; the other nations were Brazil, Cuba, Bolivia, Guatemala, Japan, South Africa, Sweden and Norway.
- 123 Lionello VENTURI, "Mostre d'arte 1952. La Biennale," *Commentari* III, no. iv (ottobre-dicembre 1952): 252-55. Venturi was then best known to anglophone audiences for his 1936 publication, *The History of Art Criticism*. He was the Co-Editor of *Commentari* and organized the first and only exhibition of the Gruppo degli Otto Pittori Italiani (Group of Eight Italian Painters) for the 1952 Biennale. He described the movement as *Astratto-concreto*, a strategy to resolve the conflict between abstraction and representation.
- 124 See VRINAT's "L'art moderne devant l'homme. La XXVIe biennale de Venise," *La Vie intellectuelle* (Paris), octobre 1952, 65 -77; the reference to Canada is on page 74.
- 125 See PICHER's "Notre peinture et nous. Vers une peinture nationale par sa forme, humaine et universelle par son contenu," *Arts et pensée* 14 (novembre-décembre 1953): 47-52 where he is highly

critical of Maurice Gagnon and Père Couturier. Picher, a painter himself, also wrote in *L'Autorité* and elsewhere, was in charge of exhibitions at the Musée du Québec and in 1955 helped found the Société des arts plastiques; he later was an exhibitions officer at the National Gallery of Canada.

126 Marcello VENTUROLI, "Maestri e correnti alla XXVI Biennale di Venezia," *Rassegna* (Pisa), n. 6-8e, 9-10 (guigno-agosto; settembre-ottobre, 1952): 44-45. The announcement of his award was in the Biennale *Bulletin*, no. 66 of 12 Jan. 1953. This special issue of *Rassegna* was a compilation of Venturoli articles. Giulio Turcato (1912-95) was involved with various artists group and was a member of the Gruppo degli Otto Pittori Italiani (see n. 123). I wish to thank Gianni Volpe for his insights on the Italian critical texts.

Appendix I - List of Works

The listings below and the numbering system replicates the information found in the section on Canada in the XXVI *Biennale di Venezia. Catalogo*, 197-200. English or French titles and variations are given below each entry. The information originally sent by the National Gallery was incomplete.

Emily Carr

1. *Porto di Blunden* (c.1929). Ottawa, National Gallery of Canada.
- *Blunden Harbour*
2. *Chiesa Indiana* (c.1930). Toronto, coll. C.S. Band, Esq.
- *Indian Church*; now *Indian Church (Friendly Cove)*
3. *Sopravvivenza* (c.1940). Ottawa, coll. J.E. Coyne, Esq.
- *Survival*
4. *Alberi Arbattuti sulla Collina* (1940). cartone. Ottawa, National Gallery of Canada.
- *Logged-Over Hillside*

David Milne

5. *Ninfee* (1928). Toronto, coll. Hart House, Università di Toronto.
- *Water Lilies*, now *Waterlilies and the Sunday Paper*
6. *Luogo di Pittura* (1930). Port Hope, coll. H.E. The Rt. Hon. Vincent Massey, C.H., Governatore del Canada.
- *Painting Place*, now *Painting Place III*
7. *Boschi in Autunno* (c.1933). Ottawa, coll. D.W. Buchanan, Esq.
- *Autumn Woods*, now *Black Root II*
8. *Nuvole d'Inverno* (1937). Toronto, coll. Douglas Duncan, Esq.
- *Winter Clouds*
9. *Prima Neve, Betlemme* (1941). Acquarello. Toronto, Art Gallery of Toronto.
- *First Snow, Bethlehem*, now *Snow in Bethlehem II*
10. *Riti di Autunno* (1943). Acquarello. Ottawa, National Gallery of Canada.
- *Rites of Autumn*
11. *La Torre* (c.1947). Acquarello. Ottawa, National Gallery of Canada.
- *The Tower*, now *Tower (Scaffolding II)*
12. *La Slitta* (1949). Acquarello.
- *Sled*

Goodridge Roberts

13. *Nudo* (1939). Tavola. Montreal, coll. M. Maurice Corbeil.
- *Nude*, now *Seated Nude*
14. *Ritratto* (1939). Montreal, coll. M. Maurice Corbeil.
- *Portrait*, now *Marian*
15. *Cava di Sabbia* (1942). Olio su masonite. Montreal, coll. M.J. Barcelo, C.R.
- *The Sandpit*
16. *Paesaggio nei pressi de Lago Oxford [sic]*, 1945. Acquarello. Ottawa, National Gallery of Canada.
- *Landscape near Lake Orford*
17. *Natura Morta* (1947). Ottawa, National Gallery of Canada.
- *Still Life*

Alfred Pellán

18. *Al Chiaro di Luna*, 1937.
- *Au clair de la lune*
19. *Donna con Perla*, 1938.
- *Femme à la perle*
20. *Uomo - Rugby* (1942). Montréal, coll. Dr. Albert Jutras.
- *Homme(s)-Rugby*
21. *Sorpresa Accademica* (1947). Montréal, coll. M. Maurice Corbeil.
- *Surprise académique*
22. *Le Isola della Notte* (c.1945). Quebec, coll. M. Mark Drouin
- *Les îles dans la nuit*

Appendix II - "Plan for Hanging Venice Biennial, Room, ca. 22 1/2' x 22 1/2'. As of April 1, 1952."

Prepared by the National Gallery for Sala XXXVII; the titles are those used on the plan; the numbers are those in the catalogue, XXVI *Biennale di Venezia* (Appendix I above). However, there is no documentation that the works were displayed in exactly this order.

Wall I - Emily Carr:

2. *Indian Church*; 4. *Logged Hillside*; 3. *Survival*; 1. *Blunden Harbour*

Wall II - Goodridge Roberts:

13. *Nude*; 16. *Landscape*; 17. *Still Life*; 15. *Sand-pit*; 14. *Portrait*

Wall III - David Milne: (paintings were double-hung)

6. *Painting Place* and 7. *Woods*; 5. *Water Lilies* and 8. *Winter Clouds*; 9. *First Snow* and 11. *Tower*; 12. *Sled* and 10. *Rites*

Wall IV - Alfred Pellán:

22. *Iles de la Nuit*; 19. *Femme à la perle*; 21. *Surprise académique*; 20. *Homme-Rugby*; 18. *Au clair de la lune*

Construire une identité

La XXVI^e Biennale de Venise en 1952 et «la projection du Canada à l'étranger»

En 1952, le Canada était pour la première fois représenté à la Biennale de Venise. Ses débuts à «la plus célèbre exposition artistique au monde» ont mis le Canada sur la scène mondiale et formé l'identité esthétique canadienne de l'après-guerre. Le rapport de la commission Massey avait recommandé de «projeter le Canada outre frontière» en mettant en valeur la politique culturelle du pays à l'étranger et en encourageant l'engagement proactif de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) dans la communauté artistique mondiale. La présentation de vingt-deux tableaux par Emily Carr, David Milne, Goodridge Roberts et Alfred Pellin à la Biennale de 1952, du 14 juin au 19 octobre, montre que la Galerie était déterminée à établir sa présence sur la scène internationale. Cela soulève aussi quelques questions concernant un supposé art national officiel et l'authentification institutionnelle de la culture. La manière de procéder de la Galerie nationale et ses implications dans le contexte international de la XXVI^e Biennale de Venise sont le sujet du présent exposé.

La participation du Canada à la XXVI^e Biennale reflète son assurance croissante dans l'arène internationale et sa situation politique en tant que «moyenne puissance». Grâce aux politiques du premier ministre Louis Saint-Laurent et de son secrétaire d'État aux Affaires étrangères, Lester B. Pearson, le Canada s'était acquis une réputation d'honnêteté dans le rétablissement et le maintien de la paix après la Deuxième Guerre mondiale. Il a joué un rôle clé dans la création des Nations unies, en 1945, et Pearson allait être le président de l'Assemblée générale de l'O.N.U. en 1952. Saint-Laurent avait été un des fondateurs de l'Organisation du traité de l'Atlantique Nord, en 1949, et avait participé à l'élaboration de sa charte. Cet «âge d'or» de la diplomatie canadienne a aussi vu l'engagement du pays dans la restructuration économique de l'Europe, dans l'établissement d'institutions pour faciliter le commerce multilatéral et dans la mise sur pied d'un système d'aide systématique aux régions sous-développées du monde. Depuis la victoire alliée, le Canada entretenait avec l'Italie des relations «cordiales»; il avait été l'un des pays signataires du traité de paix entre les Nations unies et l'Italie, en 1947. Les deux pays avaient établi des missions diplomatiques à Ottawa et à Rome et, en 1947, Jean Désy était devenu le premier ambassadeur du Canada en Italie. Il y avait, toutefois, de sérieux désaccords entre les deux pays à propos des négociations autour du règlement des compensations financières que le Canada réclamait à l'Italie pour l'assistance militaire durant la guerre.

Depuis 1895, la Biennale de Venise fournissait un terrain neutre pour la promotion d'idéaux sociaux et culturels, en offrant des occasions de contempler l'art de diverses nations dans des pavillons qui représentaient de nouveaux développements en architecture, ainsi que par l'éclat des cérémonies et de la remise de prix. Après les changements radicaux de caractère et de structure qu'avaient apportés deux guerres mondiales, la Biennale de Venise était devenue le symbole culturel de la reconstruction politique, sociale et économique de l'Europe d'après-guerre.

Le potentiel d'une Biennale revivifiée comme site de la promotion des cultures nationales était d'un intérêt certain pour le Canada, comme moyen de «se rattraper» sur le plan culturel et de s'y créer une identité comparable à celle qu'il s'était donnée sur le plan de la politique internationale. Le rapport Massey soulignait le «canadianisme» de l'art de notre pays et sa valeur comme «élément d'unité nationale» et «grand moyen d'expression de l'esprit canadien» et proposait les expositions artistiques à l'étranger comme véhicule des plus approprié pour la projection d'un nationalisme culturel. Bien que le rapport n'ait pas été publié avant juin 1951, la Galerie nationale connaissait sa position bien avant que le document ne fut rendu public. Le directeur de la Galerie, H.O. McCurry, avait présenté un mémoire à la commission et faisait aussi partie du comité des musées de cette même commission. Vincent Massey a été président du conseil d'administration de la Galerie jusqu'au début de 1952, alors qu'il a été nommé gouverneur général du Canada.

La première démarche de la Galerie en vue de sa participation à la Biennale fut la rencontre de Donald Buchanan avec le secrétaire général de la Biennale, Rodolfo Pallucchini, à Venise en juillet 1950. Il fut alors suggéré que le Canada soit représenté par quatre artistes. Malgré l'entente verbale concernant la participation du Canada à la XXVI^e Biennale, l'invitation officielle n'est parvenue qu'en 1952, principalement à cause d'une confusion causée par les canaux diplomatiques officiels à Rome et à Ottawa. En dépit des difficultés que cela causait à McCurry, il est peu probable que les inquiétudes de la Galerie nationale aient eu beaucoup de poids auprès de la bureaucratie fédérale: le ministère des Affaires extérieures et la Galerie n'étaient pas en très bons termes, car ils se faisaient une concurrence évidente comme promoteurs de la culture canadienne. Mais la Galerie nationale a fait son propre tour de passe-passe en s'affirmant comme organe officiel de promotion de la culture canadienne. En faisant connaître au public la participation du Canada à Venise, la Galerie a appuyé sur le fait qu'elle avait eu l'honneur d'être invitée à présenter le Canada à la Biennale, sans mentionner qu'elle avait sollicité cette invitation.

On peut raisonnablement supposer que la décision finale d'envoyer Carr, Milne, Roberts et Pellan a été prise au début de février 1952 par McCurry, Buchanan et Robert Hubbard (qui avait été nommé conservateur de l'art canadien en 1947). Les dossiers de la Galerie contiennent une liste manuscrite, sans date ni signature, d'artistes, parmi lesquels Borduas, Pellan et Roberts, avec une flèche à côté de leur nom et «deux autres - Binning? Cosgrove? Riopelle?». Sur une autre note, égale-

ment sans date ni signature, on retrouve les noms de «Pellan» et de «Roberts» cochés; le nom de Borduas a été rayé; le nom de Binning a été coché et rayé. La liste comporte de nouveaux noms, ceux d'«Emily Carr», coché et accompagné d'un «?», et de «Milne», coché. Bien qu'il n'y ait aucun document concernant l'élimination de Pellan, de Riopelle et de Binning, ils allaient représenter le Canada à Venise en 1954. Les quatre artistes finalement choisis reflètent un choix sobre et conservateur, ce qui n'est peut-être pas une stratégie inattendue de la part de la Galerie pour sa première apparition à Venise.

La sélection des tableaux pour la Biennale a été faite par la direction de la Galerie, avec, à une occasion, l'aide du collectionneur et marchand d'art torontois, Douglas Duncan. La décision du comité a été prise à partir d'œuvres sollicitées de la part d'artistes, de marchands d'art, de collectionneurs privés et d'institutions publiques, y compris la Galerie elle-même. Rien ne permet de croire que la Galerie ait sollicité des avis extérieurs concernant le choix des participants ou des œuvres, comme cela se faisait dans beaucoup d'autres pays. En fait, la Galerie nationale s'est donné beaucoup de mal pour préserver le secret autour du choix des peintres et des tableaux. À titre d'exemple, Goodridge Roberts n'a pas su lequel de ses tableaux avait été choisi avant la fin d'avril, alors que l'œuvre était déjà en route pour Venise. On ne l'a pas non plus informé du nom des autres artistes canadiens participants avant le début de mai. Il est évident que la Galerie voulait éviter toute critique qui aurait pu détourner l'attention des cérémonies d'ouverture de la Biennale et de sa propre promotion de l'identité culturelle canadienne officielle.

Le Canada occupait la salle XXXVII du Palazzo Centrale, qui était à la fois le pavillon de l'art italien et celui des pays qui ne possédaient pas leur propre édifice. (Le Canada allait construire son pavillon en 1958). Bien qu'il n'y ait pas de photos de l'installation de Venise, un plan dessiné à la Galerie nationale à partir d'un essai d'accrochage des tableaux à Ottawa accorde un mur à chaque artiste. L'ensemble de la présentation reflétait la définition de la Galerie nationale d'une identité artistique nationale à l'intention d'un public étranger. La Galerie a produit un texte non signé pour le catalogue général de la Biennale et un article plus long pour la revue de la Biennale — tous deux écrits par Robert Hubbard et publiés en italien. Les deux textes, en dépit de leurs différences, tendaient à souligner le rôle de la Galerie nationale dans la création d'un art canadien plutôt qu'à analyser le travail des artistes. Bien que les textes aient fait brièvement référence à l'aspect international de l'œuvre des quatre peintres, le thème principal était la création d'une culture visuelle imposée, homogène et commune, alors que, ironiquement, les tableaux montraient que les artisans de la modernité canadienne privilégiaient l'individualisme. Les textes ne faisaient aucune référence au conflit inhérent entre le nationalisme et le modernisme qui dominait le débat culturel canadien. Le Canada avait aussi fourni au «salon du livre» de la Biennale dix-sept volumes sur l'art moderne au Canada ainsi que quelques exemplaires du rapport Massey et des numéros des revues

Canadian Art et *Arts et Pensée*. De plus, en tant que commissaire national, McCurry faisait partie du comité international des prix de la Biennale.

Il n'est pas étonnant que des articles par Donald Buchanan et Eric Newton dans *Canadian Art* aient applaudi la contribution canadienne. Dans les milieux de la Galerie nationale, Emily Carr semblait tenir une place privilégiée et même mériter une exposition personnelle à Venise. Un rapport confidentiel par l'ambassadeur du Canada en Italie, Pierre Dupuy, était très critique à l'égard de l'art international, bien qu'il ait été, lui aussi, très impressionné par Carr et aussi par Pellan. Les quelques articles dans les journaux canadiens tendaient à ne mentionner que le nom des artistes, tout en reconnaissant que Venise donnait un certain prestige à l'art canadien et particulièrement à la Galerie nationale. Cela suggère un manque général d'intérêt pour un événement qui se passait au loin et qui n'accueillerait que peu de visiteurs canadiens. La presse étrangère ne montrait pas beaucoup plus d'enthousiasme. Les quelques journaux et périodiques européens qui nommaient le Canada dans leurs articles sur la Biennale se contentaient généralement de mentionner que c'était sa première apparition à Venise. D'autres se plaignaient qu'il n'y eut pas assez de documentation pour fournir de la matière. L'influent critique et historien, Lionello Venturi, laissa entendre que les œuvres ne valaient pas la peine qu'on en parle. L'article le plus long et le plus positif qui ait paru dans la presse étrangère était signé par Marcello Venturoli, qui allait remporter le prix de la Biennale 1952 pour les meilleurs essais dans un périodique italien. Venturoli plaçait Pellan au premier rang et Carr au dernier.

Rétrospectivement, l'importance de la participation du Canada à la Biennale est dans la place qu'elle occupe dans la chronologie de l'histoire de l'art canadien, comme première apparition significative sur la scène internationale de l'art contemporain. Vue sous cet angle, la présentation de la Galerie nationale peut être considérée comme un exemple d'*aggiornamento* dans une tentative de faire entrer l'art canadien moderne dans l'arène internationale. L'exposition est importante aussi par le rôle qu'elle a joué dans le récit de la création d'une nation moderne. La présence du Canada à Venise était le reflet de l'assurance qu'il avait acquise dans le domaine de la politique internationale. L'exposition était aussi la manifestation visuelle des objectifs de la commission Massey; elle a vraiment été un instrument exemplaire de «la projection du Canada à l'étranger». Que la présentation de la Galerie nationale ait répondu au mandat de la Biennale de présenter les expressions les plus valables et significatives de la communauté artistique, est sujet à débat; qu'elle ait pleinement participé à la construction d'une identité culturelle nationale exportable, cela ne fait aucun doute.

Traduction: Élise Bonnette

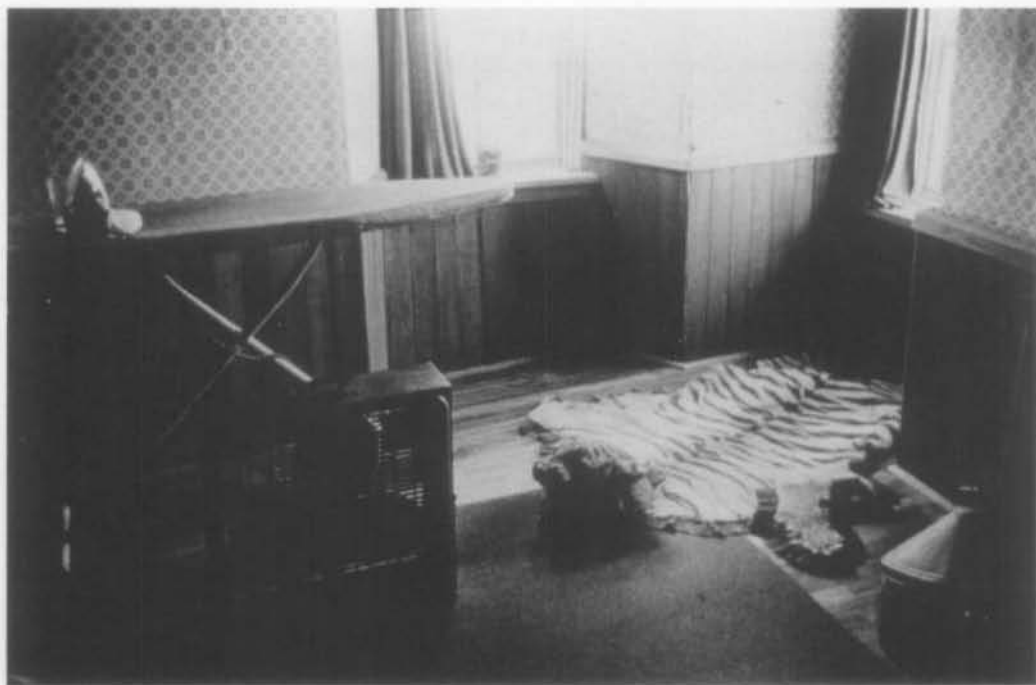


fig. 1 Charles Gagnon, Sans titre, 1973, Sackville, N.B., épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

LE FLÂNEUR ET L'ALLÉGORIE

Fragments sur les photographies de Charles Gagnon

«L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés».

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926.

Sans titre — *Sackville, N.B., 1973*: Une peau de tigre, un ventilateur et un fer à repasser sur une planche (fig. 1). La rencontre est improbable, comme celle d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. Étrange aussi. Et elle suscite le même sentiment: une vague inquiétude, que le langage tentera, en vain, de dissiper, avec quelques questions déjà, du genre: «Qu'est-ce que cela signifie?». À première vue, ces objets n'ont rien à voir les uns avec les autres. Mais peu à peu d'étranges correspondances se nouent entre eux, entre la planche à repasser et la peau de tigre aplatie, entre le tigre rugissant et le ventilateur arrêté, entre le ventilateur arrêté et le fer refroidissant, entre le seau à cendres et le verre d'eau, etc. Et pourtant, tous ces objets sont immobilisés, comme pétrifiés dans la lumière brûlante du midi, et le mystère reste entier. La plupart des photographies de Charles Gagnon sont peut-être ainsi des *énigmes* — ou des *griphe*s (comme le disaient les anciens)¹.

Évidemment, il ne s'agit pas de reconduire ici une certaine métaphysique qui considère l'œuvre d'art ou la création artistique comme un mystère ineffable, pour mieux se dérober à la tâche de l'analyse. Ces images sont des énigmes non pas parce qu'elles sont inexplicables, mais bien plutôt parce qu'elles paraissent l'être: elles manifestent une certaine discursivité en même temps qu'elles résistent à la compréhension. D'une manière générale, l'énigme est précisément cela: un discours obscur. Ce discours peut prendre bien des formes, depuis ces jeux d'esprit que sont la devinette, la charade, l'anagramme, le métagramme, le logogriphe, le double-sens, le jeu géométrique, le rébus, jusqu'à ces figures de rhétorique, ou plus précisément ces tropes, que sont la métaphore, l'allusion, la parabole et l'allégorie². Mais ces énigmes-ci ont quelque chose d'allégorique.

Sans titre — *Montréal, 1975*: Cette image présente une rencontre non moins étrange: une vitrine condamnée, sur le mur d'un édifice égyptien ou égyptianisant, qui semble un mausolée impénétrable (fig. 2). La vitrine est bordée de deux colonnes papyriformes, de hiéroglyphes et d'une enseigne moderne qui ne porte que deux mots anglais: «BLUE ROOM». La chambre en question est sans doute celle dont l'accès nous est interdit et la vue même. Elle est probablement bleue, mais n'a d'autre qualité que celle là — que nous sachions. Car, en fin de compte, l'image est



fig.2 Charles Gagnon, Sans titre, 1975, Montréal, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

opaque et les inscriptions indéchiffrables. Seul ce robinet peut-être suggère une communication secrète entre les deux espaces, entre la surface et ce qu'elle cache, entre le signe et son sens. Mais dans la vitrine, un vague reflet nous détourne de la chambre bleue pour nous révéler l'endroit du décor: le photographe, une rue, des arbres, un monument peut-être et au loin un édifice.

Selon Fontanier, l'allégorie est «une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile³». Mais l'allégorie n'est pas une figure comme les autres. Déjà, l'allégorie est un trope «en plusieurs mots», une «proposition», un discours même, alors que la métaphore, par exemple, est un trope «en un seul mot». Mais l'allégorie n'est pas pour autant une métaphore filée ou un *allégorisme* (pour reprendre le terme de Fontanier)⁴. Dans l'allégorisme, quelques termes seulement sont métaphoriques dans un ensemble de termes propres. Par exemple, l'expression «Mettez un *tigre* dans votre moteur» est un allégorisme: le mot *tigre* est métaphorique, le reste non (et personne ne suppose qu'il s'agit de mettre un vrai tigre dans son moteur)⁵. L'allégorisme a ainsi

un sens figuré, mais aucun sens littéral. Mais dans l'allégorie, par contre, *tous* les termes sont métaphoriques — comme dans le proverbe «pierre qui roule n'amasse pas mousse». L'allégorie a ainsi un sens figuré *et* un sens littéral. Mais comment sait-t-on alors que le discours est allégorique et qu'il faut chercher, au-delà du sens littéral, un sens figuré? Parce que, littéralement, le discours reste étrange, quelque chose semble toujours échapper à notre compréhension. C'est que la figure paraît toujours *déplacée* et c'est ainsi qu'elle se signale comme figure. Elle introduit dans le discours une discontinuité qui peut se présenter à divers niveaux — au niveau pragmatique (entre le discours et le contexte d'énonciation) ou au niveau sémantique (entre une phrase et le contexte général du discours, ou encore entre un mot et un autre dans le contexte particulier de la phrase). L'allégorie se signale ainsi généralement par son incongruité externe, dans le contexte d'énonciation ou dans le contexte général du discours. Mais n'en déplaise à Fontanier, elle se signale aussi souvent, comme l'allégorisme, par une certaine incohérence interne, au niveau même de la phrase. Considérez, par exemple, cette image: une femme arrose des fleurs avec l'eau d'une cruche; mais dans l'autre main, elle tient un éperon et une lime, tandis qu'à ses pieds gisent des tablettes, des rouleaux et des livres, un fouet, une urne pleine de pièces de monnaie, ainsi qu'une pierre couverte de hiéroglyphes. Même si l'image est littéralement lisible, elle reste largement incompréhensible. Que fait cette dame avec ces outils disparates en ce jardin désordonné? Comme un tigre dans un moteur. L'image est un véritable bric-à-brac, qui rassemble des choses si hétéroclites qu'aucune hypothèse simple ne peut expliquer leur rencontre ici — sauf évidemment à prendre l'image dans un autre sens, métaphorique celui-là⁶. L'allégorie — qu'il s'agisse d'un discours, d'un récit ou d'une image — est ainsi souvent une figure hétérogène et cette hétérogénéité est le signe même de sa (méta) discoursivité.

Nettoyeur, boîte à lettres, plantes — Montréal, 1976: L'image peut paraître d'une grande banalité, qui présente un coin de rue comme les autres (fig. 3). Mais elle est remarquable précisément pour cela qu'elle n'a rien de remarquable. Elle n'a pas de centre d'intérêt, ou plutôt elle en a plusieurs, mais d'un intérêt moindre (que le titre, d'ailleurs, nous énumère sans les articuler et dans un ordre inattendu, qui n'est pas exactement l'ordre d'importance, ni celui de la lecture): la vitrine d'un nettoyeur («Betty Brite»), une double boîte aux lettres, des plantes et un panneau de signalisation (singulièrement, le titre anglais, *Cleaner, Mailbox, Sign, Plant* — Montréal, 1976, ne mentionne qu'une plante, mais nomme ce panneau de signalisation que le titre français néglige). À ces détails, que le regard examine successivement sur la surface, d'autres s'ajoutent à la longue: les trois constructions de briques qui accueillent les plantes ou balisent les arbustes, les deux bouches d'aération, les affiches dans la vitrine («On ne joue pas avec le feu»), l'intérieur du magasin, les réflexions de deux voitures, etc. — *ad infinitum*. Entre ces choses,



fig.3 Charles Gagnon, Nettoyeur, boîte à lettres, plantes, 1976, Montréal, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

tout un réseau de significations se tisse, le sens prolifère et circule sans cesse — entre le nettoyage à sec, l'air expulsé, les plantes emmurées (mais peut-être aussi réchauffées par cet air) et les autres grimpantes, le transport à gauche (avec l'image du camion immobilisé par l'interdit) et la poste à droite (avec les boîtes siamoises qui attendent la prochaine levée) — sans jamais pourtant réduire l'hétérogénéité fondamentale de l'image.

Les photographies de Charles Gagnon pourraient bien être ainsi allégoriques. Mais des allégories d'un genre particulier: des allégories *trouvées* ou *ready-mades*. Car ces images ne sont probablement pas construites (au sens strict): elles sont photographiques (c'est-à-dire indicielles) et puis elles ne sont ni des montages, ni des mises en scène. Comment le sait-on? On ne le sait pas, on ne le saura jamais certainement, mais on le suppose: ces images ne paraissent pas manipulées — la surface est homogène, l'espace cohérent — et les choses dans l'espace ne semblent pas avoir été disposées là sciemment — la disposition paraît arbitraire, le fruit du hasard. Même lorsque l'image présente des espaces évidemment aménagés, conçus par des urbanistes, des architectes, des paysagistes, transformés par des décorateurs, des étalagistes, investis par des artistes, des usagers, des occu-



fig.4 Charles Gagnon, *Sculpture de Don Judd*, 1975, Galerie nationale, Ottawa, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm.
(Photo: courtoisie Charles Gagnon)

pants, ils sont toujours malgré tout le lieu de rencontres fortuites: ces diverses intentions se croisent, se superposent, se contredisent même, la nature intervient, le temps fait son œuvre, bref des choses imprévues paraissent ou disparaissent, des accidents se produisent, des hasards, des coïncidences qui excèdent toute intention. Et c'est cela précisément que nous montrent ces photographies, par le moment choisi, le point de vue et le cadrage surtout.

Sculpture de Don Judd, Galerie nationale — Ottawa, 1975: Plusieurs photographies de Gagnon présentent des œuvres d'art — de Judd, de Dubuffet, de Rodin, de Holzer —, mais les œuvres sont rarement centrées (fig. 4). Ces images sont le résultat d'opérations de décadage, qui révèlent le pourtour de l'œuvre et le valorisent autant que l'œuvre elle-même. Elles interrogent la différence — imperceptible — entre l'art et le non-art. Ici, l'art semble moins dans l'objet que dans l'œil du regardeur, dont le cadre photographique serait en quelque sorte l'enregistrement. Et ces photographies-là nous invitent même à revoir toutes les autres photographies de Gagnon comme la documentation d'installations trouvées — *ready mades*. Mais le sens de ces installations n'est pas simple. Dans cette

image-ci comme dans bien d'autres, point de foyer: le regard circule librement, selon un chemin chaque fois imprévisible, entre la sculpture, les deux ascenseurs, la fontaine, l'horloge, les carrés de lumière au plafond, l'alarme, le panneau de sortie et la sortie elle-même. Et là encore, le champ est opaque, mais mystérieux et d'autant plus qu'il est plein d'objets hors champ: partout, des portes, des signes, des choses suggèrent des issues, des conduites, des circuits, des communications vers le dehors, le haut, le bas, un ailleurs ou, inversement, la possibilité d'irruptions inattendues; partout, des mécanismes attendent patiemment d'être activés — l'ascenseur, la fontaine, l'alarme —, on ne sait par qui, ni quand, tandis que l'horloge bat le temps inexorablement. Une menace imprécise plane sur le lieu. En ce sens, ces images sont paranoïaques.

Mais comment une rencontre fortuite peut-elle être une allégorie, un signe même? Il suffit sans doute qu'elle soit lue comme un signe. Comme la beauté, la signification est dans l'œil du regardeur. Pourtant, ces allégories *ready-mades* ne sont pas la projection simple de l'intention du photographe. Elles semblent aussi excéder cette intention-là. Et c'est ce qui fait d'ailleurs la qualité exceptionnelle de ses images, comme peut-être des images en général. (L'intentionnalité est certes une notion problématique — l'analyse des motifs est toujours conjecturale et souvent courte, en particulier lorsqu'elle repose sur une conception limitée du sujet —, mais il est difficile d'en faire l'économie, tant en théorie qu'en pratique, surtout quand il est question de signification). Roland Barthes a mieux que personne exprimé cette idée dans la *Chambre claire*⁷. Barthes écrivait là n'avoir jamais aimé les images qui manifestent trop ostensiblement une intention, une intention de signification. En particulier, Barthes n'appréciait guère les photographies en lesquelles il rencontrait trop vite et trop explicitement l'intention du photographe, celles, par exemple, dont le principe est le «choc» ou la «surprise»: le «rare» (la chose rare), le «*numen*» (l'instant décisif), la «prouesse», la «technique» (une intervention au niveau de l'objectif, de la pellicule, dans la chambre noire, etc.), la «trouvaille», l'humoristique, etc.⁸. Plus généralement, Barthes se désintéressait de toute photographie «homogène»⁹, en laquelle l'intention du photographe occupe toute l'image pour la faire signifier globalement — la «*photographie unaire*»: «la Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la «réalité» sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion): aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance»¹⁰. Pour Barthes, la plupart des photographies sont ainsi unaires: la photographie de reportage (qui souvent peut «crier», «choquer», «traumatiser», mais est généralement «reçue d'un seul coup»), pornographique (qui, «toujours naïve, sans intention et sans calcul», «est toute entière constituée par la présentation d'une seule chose», et n'entraîne pas le spectateur «hors de son cadre»¹¹), touristique (où le paysage est seulement «visitable» et non vraiment «habitable»¹²), artistique (qui manifeste l'«insistance du photographe à rivaliser avec l'artiste, en se soumettant à la rhétorique du tableau et à

son mode sublimé d'exposition»¹³), etc. C'est sans doute pour les mêmes raisons que, plus tôt, Barthes ne fut pas ému par l'exposition de photographies *The Family of Man*: partout, dans les images, leur installation, les légendes qui les accompagnent, un dessein se faisait sentir, de moraliser, de sentimentaliser un discours, en l'occurrence humaniste et surtout simplificateur en ce qu'il évacue l'Histoire, la différence et le conflit, pour postuler l'existence, sous la diversité, d'une nature humaine¹⁴. Barthes s'attachait plutôt aux photographies au moins «duelles», ce qui ne veut pas dire contrastées (le *contraste* en photographie est une forme d'unité), mais en lesquelles coexistent «deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartiennent pas au même monde»¹⁵. Les photographies de Charles Gagnon sont ainsi: jamais unaires, toujours au moins duelles et généralement plurielles — hétérogènes. Elles ne sont pas homogénéisées par une intention simple. Bien sûr, elles manifestent au moins l'intention de montrer ces rencontres fortuites et ainsi de les présenter comme des signes, mais non pas de leur attribuer une signification simple et univoque. Elles soulignent au contraire que quelque chose excède aussi l'intention du photographe, la signification et toute compréhension.

Kitt Peak: ouest de Tucson — Arizona, 1989: De cette image, la lecture est peut-être plus simple, car quelque chose ici saute aux yeux (fig. 5). Du premier plan à l'arrière plan, le regard découvre vite une rime visuelle ou plutôt une analogie formelle, structurelle même, entre deux objets: la poubelle et l'observatoire, avec chacun son dôme blanc ouvert vers le ciel. Cette image est sans doute dialectique, qui oppose la lumière des astres aux déchets d'une société de consommation. Mais elle interroge surtout la nature de la coïncidence. Car il est probable que ceux qui ont acheté et installé cette poubelle n'ont pas prévu cette rencontre. Ni d'ailleurs les jardiniers qui ont planté, entre la poubelle et l'observatoire, l'arbre dont la forme rappelle aussi celle d'un dôme.

Le statut ontologique de ces allégories est ainsi bien ambigu: elles ne semblent ni purement objectives — un signe construit, mis en scène par quelqu'un —, ni purement subjectives — un signe projeté par le regardeur —, mais à la fois l'un et l'autre — un signe naturel, perçu comme signe, mais indéchiffré. Ainsi, plus que des allégories trouvées ou *ready-mades*, ces rencontres fortuites seraient des allégories *réelles* ou *naturelles*¹⁶. (Le concept de nature est peut-être aussi problématique que celui d'intention, mais il n'en est pas moins indispensable, surtout dans le contexte d'une réflexion sur la signification, pour nommer, justement, ce qui n'est pas le produit d'une intention.) Mais comment est-ce possible? Comment une nature peut-elle être objectivement allégorique? Ces images soulèvent ainsi la question téléologique — la question générale des fins de la nature. La question peut sembler intempestive, mais elle reste pourtant une question exemplaire de la modernité: paradoxalement, elle n'a jamais été aussi souvent posée, ni mieux formulée, que depuis le XVIII^e siècle et, en particulier, dans le



fig.5 Charles Gagnon, Kitt Peak, 1989, ouest de Tucson, Arizona, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

champ de l'art. D'ailleurs, l'un des ouvrages fondateurs de l'esthétique moderne, la *Critique de la faculté de juger* de Kant, est largement consacrée à la «faculté de juger téléologique». En effet, dans la deuxième partie de ce livre, Kant s'interroge sur la valeur du jugement qui affirme l'existence de fins objectives dans la nature (comme système ou comme histoire). Depuis Aristote au moins, la philosophie distingue en effet entre la cause *efficiente* — la cause qui produit l'effet — et la cause *finale* — la fin en vue de laquelle l'effet est produit. La plupart des artefacts — les phénomènes d'origine humaine — sont non seulement le résultat de causes (de causes efficientes), mais aussi de fins (de causes finales)¹⁷. Mais la transposition de cette distinction du domaine des phénomènes humains à celui des phénomènes naturels (ou historiques) ne va pas de soi: la nature a sans doute des causes, mais a-t-elle des fins, c'est-à-dire non seulement des fins *subjectives* (qui lui sont attribuées après coup), mais aussi et surtout des fins *objectives* (qui président à sa production)? Devant la nature en général (comme devant l'histoire), la raison se trouve prise entre deux hypothèses, que Kant formule dans l'«antinomie de la faculté de juger téléologique». Selon la thèse *déterministe*, «tout dans la nature est possible selon des lois seulement mécaniques»¹⁸; la nature est aveugle et marche sans but. Selon l'antithèse *finaliste*, «quelques productions de choses matérielles ne

sont pas possibles par de simples lois mécaniques»¹⁹: elles semblent le résultat d'une finalité, c'est-à-dire d'une *raison*, d'une *volonté*, d'une *intention*, bref d'une *divine providence*. Et Kant de donner quelques exemples. Déjà, la nature est souvent si admirablement *organisée* qu'elle peut sembler finale (le corps humain, par exemple, est à la fois un être organisé et s'organisant lui-même: chaque partie y dépend de l'autre et réciproquement, et «rien ne semble inutile»²⁰). Mais surtout, la nature peut parfois sembler nous être *destinée*, à nous humains, par son *utilité* pour nous — la nature paraît soucieuse de notre bien-être et l'histoire progresser à notre avantage²¹ —, sa *perfection* — la nature semble soumise à la géométrie, comme la trajectoire des boulets forme une parabole et celle des corps célestes une ellipse —, sa *beauté* — la nature semble faite pour nous plaire — et, pourrions-nous ajouter, par le sens qu'elle peut avoir pour nous — la nature semble nous envoyer des messages²².

Cactus, près de Tucson — Arizona, 1991: Evidemment, les photographies de Charles Gagnon relèvent du genre du paysage (fig. 6). Mais, qu'ils soient urbains ou naturels, ces paysages sont désertés ou désertiques, bref inhumains. Car les corps s'y font rares. Parfois, une personne paraît, mais elle est floue, en mouvement, décentrée, coupée par le cadre ou si lointaine qu'elle n'est pas identifiable. Et généralement, l'être humain est absent. Mais il est souvent présenté indirectement, par des objets, des meubles, des portes, des fenêtres, des vitrines, des escaliers, des lieux de passage, qui attendent un regard, un corps. Et puis, les choses inanimées sont souvent anthropomorphiques: elles ressemblent à des êtres pétrifiés, qui sentent, pensent et dialoguent dans un langage secret — comme dans cette image-ci, où la nature, explicitement, s'anime. Le cactus au centre semble un corps et, mieux, une personne, qui, un bras derrière le dos et l'autre levé, fait signe. Mais quel signe fait-il au juste et à qui? Du pouce, à la prochaine voiture? Un salut, à quelque autre personnage de son entourage, à l'un des deux cactus derrière lui, qui sont comme ses enfants, ou à cet arbuste dont les branches se dressent au ciel? À moins qu'il ne nous indique ce qu'il faut regarder dans l'image — comme le faisait, dans certains tableaux de la Renaissance, la figure de l'admoniteur qui, regardant le spectateur tout en pointant du doigt une partie de l'image, invitait à lire l'essentiel de la scène peinte. Si tel est le cas ici, notre admoniteur est plutôt imprécis: il n'indique rien dans l'image, mais quelque chose au-delà du cadre, en dehors du champ, le ciel peut-être ou quelque divinité attendue, mais encore irreprésentable — comme le saint Jean-Baptiste de Bronzino annonçait la venue du Christ en pointant au-delà de la représentation. Mais l'image se complique quand cet admoniteur naturel rencontre son alter ego artificiel en ce poteau dont l'enseigne a disparu. Par sa verticalité, son bras horizontal surmonté d'un ornement orfèvre, le poteau ressemble au cactus (qui ressemble à une personne) et, comme lui, il fait signe, mais signe de rien, comme un signifiant



fig.6 Charles Gagnon, Cactus, 1991, près de Tucson, Arizona, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

émancipé de son signifié, comme un pur index, sans référent: il renvoie à la fois à cette enseigne absente et au loin hors du cadre. Et puis, comme pour manifester, littéralement, le caractère impénétrable de l'image, un câble porté par une ligne de courts poteaux nous interdit l'accès à la scène en profondeur et nous encourage à passer notre chemin suivant cette route latérale. Ainsi, les paysages déserts de Charles Gagnon sont aussi des *conversation pieces* ou des tableaux d'histoire: elles semblent raconter des histoires, mais on ne sait trop lesquelles, parce que le récit semble avoir été suspendu, trop tôt ou trop tard, ou fragmenté. Et ainsi, l'allégorie prend parfois une forme narrative, pour devenir une parabole. Mais le sens, toujours, nous échappe et l'allégorie reste fragmentée.

Ainsi, au XVIII^e siècle, la question téléologique s'est généralement posée à l'occasion d'une réflexion sur la nature, son organisation, son histoire et, dans le domaine esthétique en particulier, à propos de l'art des jardins ou du genre de la peinture de paysage. Mais bientôt la question des fins va aussi se poser ailleurs, à l'occasion d'une réflexion sur la ville, sur la ville moderne (qui naît sans doute à cette époque) et dans le domaine littéraire en particulier. En effet, la littérature fait très tôt de la ville un thème privilégié et pour longtemps. Dans le cas de

Paris, la ville moderne par excellence, cette histoire est familière, qui va de Restif de La Bretonne et Mercier au surréalisme et à Fargue en passant par Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire, puis le symbolisme. Dans cette tradition, la ville est souvent représentée comme une seconde nature: un immense organisme dont les fins sont insondables ou une forêt de symboles indéchiffrables. Le surréalisme est à cet égard particulièrement révélateur. Déjà, bien des textes publiés dans la mouvance du mouvement prennent la ville non seulement comme décor, mais aussi comme thème et même comme personnage — notamment *Le paysan de Paris* d'Aragon, *Nadja* et *L'amour fou* de Breton, *Les dernières nuits de Paris* de Soupault — où, souvent, l'espace urbain devient le seul moteur du récit et où la description finit par se substituer à la narration. Mais encore, ces textes surréalistes posent explicitement la question téléologique. Le flâneur surréaliste erre sans but dans la ville, dans un état de disponibilité complète, qui le rend sensible à certaines coïncidences singulières. Mais le flâneur n'en reste pas là: il interprète ces rencontres fortuites comme des signes — un «hasard objectif». Breton définit d'abord la notion, comme Engels à qui, d'ailleurs, il emprunte le terme, «hasard objectif»: «la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne»²³. Mais son interprétation cesse vite d'être strictement matérialiste pour devenir véritablement finaliste: ces rencontres fortuites ne sont pas des signes *projetés* par le sujet dans l'objet, mais bien des signes *destinés* au sujet par quelque mystérieuse providence. Ces «rapprochements soudains», ces «pétrifiantes coïncidences» sont des «faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in-vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre»²⁴. Enfin, plusieurs de ces œuvres surréalistes accordent une place centrale à la photographie — *Nadja* et *L'Amour fou* par exemple, qui sont abondamment illustrés de photographies. Par son indicialité sans doute et sa temporalité, la photographie semble pouvoir, mieux encore que le texte, témoigner de ces rencontres fortuites et surtout révéler leur dimension symbolique. Car elles sont comme des épiphanies.

Vitrine — Kingston, 1972: Les vitrines sont si nombreuses dans l'œuvre photographique de Gagnon que, parfois, toutes les autres images paraissent avoir été prises à travers une vitre, comme si le monde entier avait été un grand magasin, invitant, mais fermé (fig. 7). Dans cette image-ci, la vitrine peut paraître banale, comme toutes les vitrines. Pourtant, elle a bien quelques singularités. Déjà, elle n'est pas simplement aménagée comme une vitrine, mais comme un intérieur. Elle semble ainsi livrer au regard une intimité. Mais bientôt, quelques indices dissipent l'illusion. Déjà, cet intérieur est plutôt mal aménagé, incohérent même, qui semble hésiter entre plusieurs goûts, entre plusieurs lieux, le salon, le bureau, la



fig.7 Charles Gagnon, *Vitrine*, 1972, Kingston, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

cuisine (à moins qu'il n'en propose la synthèse impraticable). Et puis cette suite de frigidaires n'a pas grand sens (à moins que ce divan zébré ne suggère un climat tropical). Mais encore, toutes ces étiquettes pendues aux meubles, ici et là, et surtout ce label collé sur la vitrine, presque à la surface de l'image, rappellent au flâneur que ces choses qui se révèlent à lui derrière cette surface ne sont que des marchandises, qu'il n'est lui-même devant elles qu'un consommateur et que *CHARGE* peut lui permettre de passer de l'autre côté du miroir pour posséder enfin l'objet de ses désirs.

Il peut paraître paradoxal que la question téléologique se pose ainsi dans la modernité et, non seulement dans la nature, mais dans la ville. Car dans la modernité, le monde s'est radicalement laïcisé et la ville peut sembler le lieu laïc par excellence: elle est l'autre de la nature, essentiellement humaine et clairement inhabitée par Dieu. Mais peut-être est-ce précisément pour cela que la question se pose là avec une acuité particulière. La ville moderne naît avec le développement du capitalisme, de l'industrie, de l'économie monétaire. Avec elle, la population s'accroît, la bourgeoisie s'affirme et de nouvelles classes apparaissent, comme la bohème, et certaines grandes figures de la modernité, comme le flâneur. Le flâneur appartient à la bohème. Il est de cette nouvelle classe de jeunes et de moins jeunes

gens, lettrés mais infortunés, jadis attirés par la grande ville, mais aujourd'hui marginalisés dans cette ville même²⁵. Ainsi exclu du circuit de l'échange, le flâneur a du temps libre et, pour tuer le temps, il erre dans la ville. Ni vraiment producteur, ni consommateur, il est plutôt contemplatif. Par un mécanisme de défense, il a tendance à esthétiser cette ville qui l'exclut (comme il esthétise sa marginalité même). Autour de lui, il fétichise la marchandise pour lui donner quelque valeur d'usage alors qu'elle n'aura jamais plus qu'une valeur d'échange; il la «transsubstitue» en un signe divin, pour mieux nier son insignifiance absolue; il imagine la ville comme un temple ou mieux, une nature ordonnée, une forêt de symboles, pour oublier qu'elle n'est qu'un grand magasin, où s'échangent toutes les choses et les êtres; il assigne à l'histoire des fins transcendantes, alors qu'elle n'est soumise qu'à la nécessité aveugle de l'économie de marché, où s'opposent une foule d'intérêts hétérogènes qu'aucune «main invisible» ne pourra jamais harmoniser. Ou alors, il s'identifie à la marchandise, il attribue une âme aux objets inanimés, pour mieux oublier la transformation généralisée des êtres en marchandise. La ville entière devient son espace intérieur, son rêve à lui²⁶.

Toilettes et glacier — Jasper, Alberta, 1981: Cette image relève du genre de la photographie de paysage (fig. 8). Elle rappelle en particulier toutes ces images de montagnes sublimes auxquelles la peinture romantique nous a habitués, puis une certaine photographie. Ici, entre deux montagnes enneigées, un prodigieux glacier poursuit sa descente inexorablement, sur des centaines d'années. Pour trouver quoi? Deux latrines. Face au glacier, elles semblent bien précaires. D'ailleurs, elles ne sont fixées là que par quelques pierres dérisoires. Cette image-ci est ainsi dialectique. Elle oppose la grandeur sublime des mouvements géologiques au dérisoire humain, trop humain, des mouvements intestinaux. Mais cette rencontre fortuite s'enrichit d'un troisième terme, par une résonance purement linguistique que révèle la version anglaise du titre: *Johns, Jasper Glacier — Alberta, 1981*. Et c'est ainsi qu'au bout du monde, devant un glacier, entre deux latrines, Jasper Johns apparaît, comme un mirage. La nature aurait-elle, sur des milliards d'années et sollicitant toutes les forces de l'histoire, rapproché ici ces choses improbables, pour faire un simple jeu de mots et mauvais de surcroît?

Ainsi, il ne s'agit pas de savoir si ces téléologies sont réelles, ces allégories naturelles. Elles ne le sont pas bien sûr, même si elles paraissent l'être. Si certains, plutôt religieux ou au mieux hégéliens, pensent encore que le jugement téléologique est objectif (et que Dieu, l'Esprit, la Nature ou quelque autre volonté agit dans le monde, dans l'histoire et nous parle), la plupart, plutôt kantien, considèrent que le jugement téléologique est subjectif, au mieux un simple principe régulateur, purement heuristique, souvent utile, mais à jamais indémontrable²⁷. En fait, il s'agit bien plutôt de comprendre ce qui se joue dans la reprise obstinée de cette question intempestive des fins de la nature et de son sens. Les



fig.8 Charles Gagnon, *Toilettes et glacier*, 1981, Jasper, Alberta, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

photographies de Charles Gagnon manifestent peut-être moins le désir de trouver dans le monde quelque fin, quelque sens, que la volonté de faire le deuil de ce désir. Si, dans ces images, le monde paraît un moment allégorique, l'allégorie reste finalement incompréhensible et le monde redevient vite ce qu'il a toujours été: désordonné, irrémédiablement. Pour ceux qui espèrent, le monde ainsi est une *ruine*, qui suscite bien de la mélancolie, un *spleen*. Mais pour ceux qui n'attendent rien, le monde est un *bric-à-brac*, qui peut aussi faire sourire — par hasard. Pour ceux-là, le monde n'a pas vraiment été déserté par Dieu: il est seulement habité par plusieurs dieux, souvent en discorde et toujours malicieux.

OLIVIER ASSELIN

Département d'histoire de l'art

Université Concordia

Notes

- 1 L'occasion de cette réflexion sur l'œuvre photographique de Charles Gagnon nous a été donnée par l'exposition rétrospective organisée par le Musée du Québec du 2 mai au 27 septembre 1998 — *Charles Gagnon. Observations* — qui présentait une centaine de photographies, sélectionnées par l'artiste, qui rendent compte d'une trentaine d'années de travail. Le catalogue de l'exposition présente un excellent texte de l'historienne d'art Penny Cousineau, qui, entre autres, situe historiquement l'œuvre photographique de Gagnon par rapport à la photographie documentaire sociale et à la photographie formaliste.
- 2 Marcel BERNASCONI, *Histoire des énigmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p.12.
- 3 Pierre FONTANIER, *Les figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1977, p.114. Pour ce qui suit, cf. aussi Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p.136-8; et Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p.137-9.
- 4 FONTANIER, p.115-118.
- 5 REBOUL, p.136.
- 6 Cette image est une allégorie de la grammaire tirée de l'*Iconologia* de Ripa. Cf. Cesare RIPA, *Baroque and Rococo Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia'*, edited by Edward A. Maser, New York, Dover, 1971, planche 191.
- 7 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- 8 *Ibid.*, p.57-9.
- 9 *Ibid.*, p.46.
- 10 *Ibid.*, p.69.
- 11 *Ibid.*, p.70-1, 90-5.
- 12 *Ibid.*, p.66.
- 13 *Ibid.*, p.180.
- 14 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.173-76.
- 15 BARTHES, *La chambre claire*, p.44.
- 16 On se souviendra que Gustave Courbet avait sous-titré ainsi son *Atelier du peintre*: «Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique». Mais l'expression, qui est à la fois un oxymoron, une allitération et presque un palindrome, avait probablement ici le sens inverse: cette «allégorie réelle» renvoie au tableau comme allégorie du réel plutôt qu'au réel comme allégorie.
- 17 Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduction de A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p.192.
- 18 *Ibid.*, p.203.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p.195.
- 21 «L'herbe est nécessaire au bétail (...), celui-ci est nécessaire à l'homme» (*ibid.*, p.197). Et de ce point de vue, même les choses désagréables pourraient bien, en fin de compte, nous être utiles: «On pourrait par exemple dire que la vermine qui importune les hommes dans leurs vêtements, leurs cheveux, leurs lits, est de par une sage disposition de la nature un aiguillon pour la propreté, qui est déjà en elle-même un important moyen pour la conservation de la santé» (*ibid.*, p.198).

22 Notons ici que l'intervention divine dans la nature et dans l'histoire peut être envisagée de deux manières au moins: comme une simple «chiquenaude» initiale (Dieu n'aurait eu à intervenir qu'une seule fois, à l'origine du temps, pour créer le monde avec ses lois et le mettre en mouvement) ou comme une «création continuée» (Dieu aurait à intervenir à tout instant dans le monde, au moins pour le maintenir et entretenir les lois de la nature).

23 André BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p.28.

24 André BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p.19-20.

25 Cf. par exemple: Robert DARNTON, *Bobème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Seuil, 1983, p.7-41 et Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.84-89.

26 Cf. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, et *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982. Cf. aussi Heinz WISMANN (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Cerf, 1986; Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project*, Cambridge (MA), The M.I.T. Press, 1989; Rainer ROCHLITZ, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992; Margaret COHEN, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.

27 La science contemporaine est généralement déterministe, mais rarement téléologique: l'explication requiert toujours l'identification des causes efficientes, mais plus du tout celle des causes finales. La théorie du chaos, par exemple, qui en fin de compte ne croit pas à l'existence du hasard et tente constamment de trouver un ordre sous le désordre apparent de certains phénomènes complexes (comme les phénomènes météorologiques, les turbulences liquides, les variations des populations, les mouvements du cœur et les activités du cerveau, les mouvements boursiers, etc.), n'a jamais recours à la notion de finalité: un mouvement peut-être déterminé, ordonné et stable, mais non périodique et, par conséquent, largement imprévisible, sans qu'il soit nécessaire de supposer quelque fin à l'œuvre dans la nature. Tout au plus a-t-on besoin, dans certains cas, des notions d'auto-régulation, d'action réciproque ou de rétroaction. Cf. James GLEICK, *Chaos*, New York, The Viking Press, 1987.

THE FLÂNEUR AND THE ALLEGORY

Fragments on the Photographs of Charles Gagnon

In the photograph *Sans titre* — *Sackville, N.B.*, 1973, we see a tiger skin, an electric fan and an iron on an ironing board. The grouping is improbable and strange, like the one with a sewing machine and an umbrella on a dissecting table. Both stir up the same vaguely troubling feeling that words will try vainly to dispel with questions such as “What does this mean?” At first glance, these objects have nothing in common. But slowly, strange connections are made between the ironing board and the flattened tiger skin, between the roaring tiger and the motionless fan, between the motionless fan and the cooling iron, between the pail of ashes and the glass of water and so on. And yet, all these objects are still, frozen in the blazing noon light and the mystery remains intact. Most of Charles Gagnon’s photographs could be thought of as *enigmas* — or *logogriphs* — or more properly *allegories*.

According to Fontanier, an allegory is “an expression with both a literal and a figurative meaning in which one presents one thought in the image of another, thus making it more perceptible and more striking than if it were presented directly without any kind of disguise.” But an allegory is not like as other expressions. An allegory is a trope “in several words,” a “proposition,” even a discourse, whereas a metaphor, for example, is a trope “in just one word.” Yet an allegory is not quite like a drawn-out metaphor or an *allegorism* (to use Fontanier’s term). In an allegorism, only some terms are metaphorical in a group of literal terms; the allegorism has a figurative meaning, but no literal meaning. In an allegory, on the other hand, *all* the terms are metaphorical; an allegory has a figurative *and* a literal meaning. But how does one know that the discourse is allegorical and that it is necessary to look beyond the literal to find the figurative meaning? Because, literally, the discourse has a strangeness; something always seems to elude our understanding. The represented figure always seems *out of place* and so draws attention to itself as a figure. Generally, an allegory is distinguished by its external incongruity in the context of general discourse. Whether Fontanier likes it or not, it is just as often distinguished like allegorism, by a certain internal incoherence at the level of the sentence. Even if the image reads literally, it remains incomprehensible, like a hodgepodge so mixed up that no simple hypothesis could explain the grouping — except, of course, if one understands the image in another way, metaphorically this time. Allegory — whether a discourse, a story or image — is often a heterogeneous figure and this heterogeneity is a precise indication of its (meta) discursivity.

In this manner, Charles Gagnon's photographs could very well be allegorical. But allegories of a special kind: *found* or *ready-made* allegories. These images are probably not constructed (in the strict sense); they are photographs (that is to say, indexes) and they are neither arranged nor staged. How do we know? We do not know and can never be certain, but we assume it: these images do not appear manipulated — the surface is homogenous, the space is coherent — and the objects in space do not seem to have been placed there on purpose — the arrangement appears arbitrary, the result of chance. Even when the image presents obviously modified spaces conceived by town planners, architects and landscape artists, transformed by decorators and display designers, taken over by artists, users and occupants, despite everything, these spaces are sites of chance encounters; the various intentions intersect, are superimposed and even contradicted, nature intervenes, time does its work, small unexpected things appear or disappear, and accidents, chance and coincidences occur that exceed all intention. This is precisely what these photographs show us through the chosen moment, the point of view and especially the framing.

But how can a chance encounter be an allegory, even a sign? Without doubt, it can be read as a sign. Like beauty, the significance is in the eye of the beholder. However, these ready-made allegories are not the straightforward projection of the photographer's intention. They seem to exceed intention. And perhaps like images in general, this is what makes the quality of Charles Gagnon's images exceptional. His photographs are never unary, they always have at least a double meaning and generally can be read on many levels — heterogeneous. They are not homogenized by a single intention. Certainly, they indicate, at least, the intention of showing these chance encounters, presenting them as signs but not giving them a single meaning. On the contrary, they emphasize that something as well goes beyond the intention of the photographer, the significance and the total comprehension.

The ontological status of these allegories is very ambiguous: they seem neither purely objective — a constructed sign, staged by someone — nor purely subjective — a sign projected by the spectator — but both at the same time — a natural sign, perceived as a sign, but indeciphered. Thus, these chance encounters would be *real* or *natural* allegories rather than found or ready-made ones. But how is this possible? How can nature be allegorically objective? These images raise a teleological question — the general question about the purpose of nature. The question may seem untimely, but it remains exemplary of modernity; paradoxically, it has neither been sufficiently posed nor has it been better formulated, especially in the field of art since the eighteenth century. Moreover, one of the founding works of modern aesthetics, the *Critique of Judgment* by Kant, is mostly devoted to the "faculty of teleological judging." In the second part of this book, Kant questions the value of a judgment that affirms the existence of an objective

purpose in nature (as a system or as history). Since Aristotle, or earlier, philosophy has distinguished between the *efficient* cause — the cause that produces the effect and the *final* cause — the purpose for which the effect is produced. Most artefacts — phenomena of human origin — are not only the result of causes (efficient causes), but also of purposes (final causes). But the transposition of this distinction from the sphere of human phenomena to that of natural (or historical) phenomena is not evident: nature certainly has causes, but does it have purposes; that is to say, not only *subjective* purposes (that are attributed to it afterwards), but also and in particular *objective* purposes (that direct production)? Before nature in general (as before history), reason is caught between two hypotheses that Kant formulates in the “antinomy of the faculty to judge teleologically.” Following the *determinist* thesis, “all in nature is possible according to purely mechanical laws;” nature is blind and progresses without a goal. According to the *finalist* antithesis, “some productions of material things are not possible by simply mechanical laws;” they seem to be the result of a finality, that is, a *reason*, a *will*, an *intention*, in short, *divine providence*. Kant gives a few examples. Often nature is already so admirably *organized* that it can seem final. The human body, for example, is both an organized being and a being organizing itself, each part depending on the other and vice versa, and “nothing seems unnecessary.” But above all, nature at times seems *destined* for human beings by its *usefulness* to us — nature appears concerned for our well-being so that history will progress to our advantage. Nature’s *perfection* — seems to submit to geometry, like the trajectory of a cannonball forms an arc or heavenly bodies move in an ellipsis; its *beauty* — nature seems made for our pleasure — and, we could add, by the *meaning* that it can have for us — nature seems to send us messages.

Thus, in the 18th century, the teleological question was generally asked when reflecting on nature, its organization and its history, and especially in aesthetics concerning the art of gardens or landscape painting. But soon the question of purpose would also be asked elsewhere, such as when reflecting on the city, the modern city (which probably developed at the time) and particularly in literature. Indeed, literature makes the city a special subject very early on and continues to do so. The case of Paris, the modern city *par excellence*, is well-known: it moves from Restif de La Bretonne and Mercier to Surrealism and to Fargue including Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire and Symbolism. In this tradition, the city is often represented as a second nature, an immense organism whose purposes are unfathomable or a forest of indecipherable symbols. In this respect, surrealism is particularly revealing. Many texts influenced by this movement take the city not only as a setting, but also as a theme and even as a character — in particular *Le paysan de Paris* by Aragon, *Nadja* and *l'Amour fou* by Breton, *Les dernières nuits de Paris* by Soupault where urban space often becomes the only driving force in the story and description is substituted for narrative. These surrealist texts explicitly

ask the teleological question. The surrealist *flâneur* strolls the city in a state of complete openness which makes him sensitive to certain remarkable coincidences. But the wanderer does not remain unmoved; he interprets these chance encounters as signs — “objective chance.” Breton first defined the notion like Engels from whom he borrowed the term: “objective chance” is “the meeting of an external causality and an internal finality.” But his interpretation quickly moves beyond being strictly materialist to become truly finalist: these chance encounters are not signs *projected* by the subject onto the object, but rather signs *destined* for the subject by some mysterious providence. These “sudden close encounters,” these “awesome coincidences” are “acts that, although they may be pure observation, always present all the appearances of a signal, without saying exactly which signal, meaning that, in complete solitude, I find myself with unlikely complicities which remind me of my illusion every time that I think I am alone in control.” Several of these Surrealist works give a central place to photography — *Nadja* and *l'Amour fou*, for example, are abundantly illustrated with photographs. In its indexicality and temporality, photography seems to present these chance encounters better than text and, above all, reveals their symbolic dimension. Photographs are like epiphanies.

It may appear paradoxical that the teleological question is posed this way in the context of modernity and not only in nature but in the city. The modern world is completely secularized and the city seems to be the secular place *par excellence*: it is the opposite of nature: essentially humane and clearly inhabited by God. But perhaps this is why the question is asked here with particular intensity. The modern city was created through the development of capitalism, industry and monetary economy. Populations grew, the bourgeoisie asserted itself and new classes appeared, like Bohemia, and with them some of the great figures of modernity, like the *flâneur*. The *flâneur* belongs to Bohemia. He is from this new class of young and not so young people, well-read but poor, once attracted by the big city, but today marginalized by the city. Excluded from the network of exchange, the *flâneur* has free time and to kill time, he strolls the city. Neither producer nor consumer, he is contemplative. As a defence mechanism, he tends to aesthetize the city that excludes him (just as he aesthetizes his own marginality). He fetishizes the commodities he finds around him and gives it some usage value, whereas it has never had more than exchange value, and he transsubstitutes it into a divine sign, better to deny its total insignificance. He imagines the city as a temple or, better, as organized nature, a forest of symbols in order to forget that it is only a department store where all things and beings are exchanged. He assigns transcendent purposes to history although it is subject only to the blind necessity of a market economy, where a mass of conflicting interests confront each other in a way that no “invisible hand” could ever make harmonious. Or, he may identify with the commodity, giving a soul to inanimate objects in order to forget the gen-

eral transformation of human beings into commodities. The city becomes his mental space, his own dream.

It is not a matter of knowing if these teleologies are real, these allegories natural. They certainly are not, even if they appear to be. If some thinkers, most of them religious or Hegelians, still believe that teleological judgments are objective (and that God, Spirit, Nature or some other will has an effect on the world, on history and speaks to us), most people, that is, Kantians, consider that teleological judgments are subjective. At best, they are a simple regulating principle, purely heuristic, often useful, but forever unprovable. In fact, it is more important to understand what is at stake in the persistent asking of this untimely question about the purpose and meaning of nature. Perhaps Charles Gagnon's photographs show less the desire to find some purpose or meaning in the world than the wish to overcome this desire. If, in his images, the world appears to be allegorical for a moment, the allegory remains ultimately incomprehensible and the world quickly returns to what it always was: incurably disorderly. For those who hold hope, the world is a *ruin*, which creates great melancholy, *spleen*. But for people who do not expect anything, the world is a great *bric-à-brac* which can also make you smile — by chance. For these people, the world has not really been deserted by God; it is inhabited by several gods, often in conflict, always mischievous.

Translation: Janet Logan

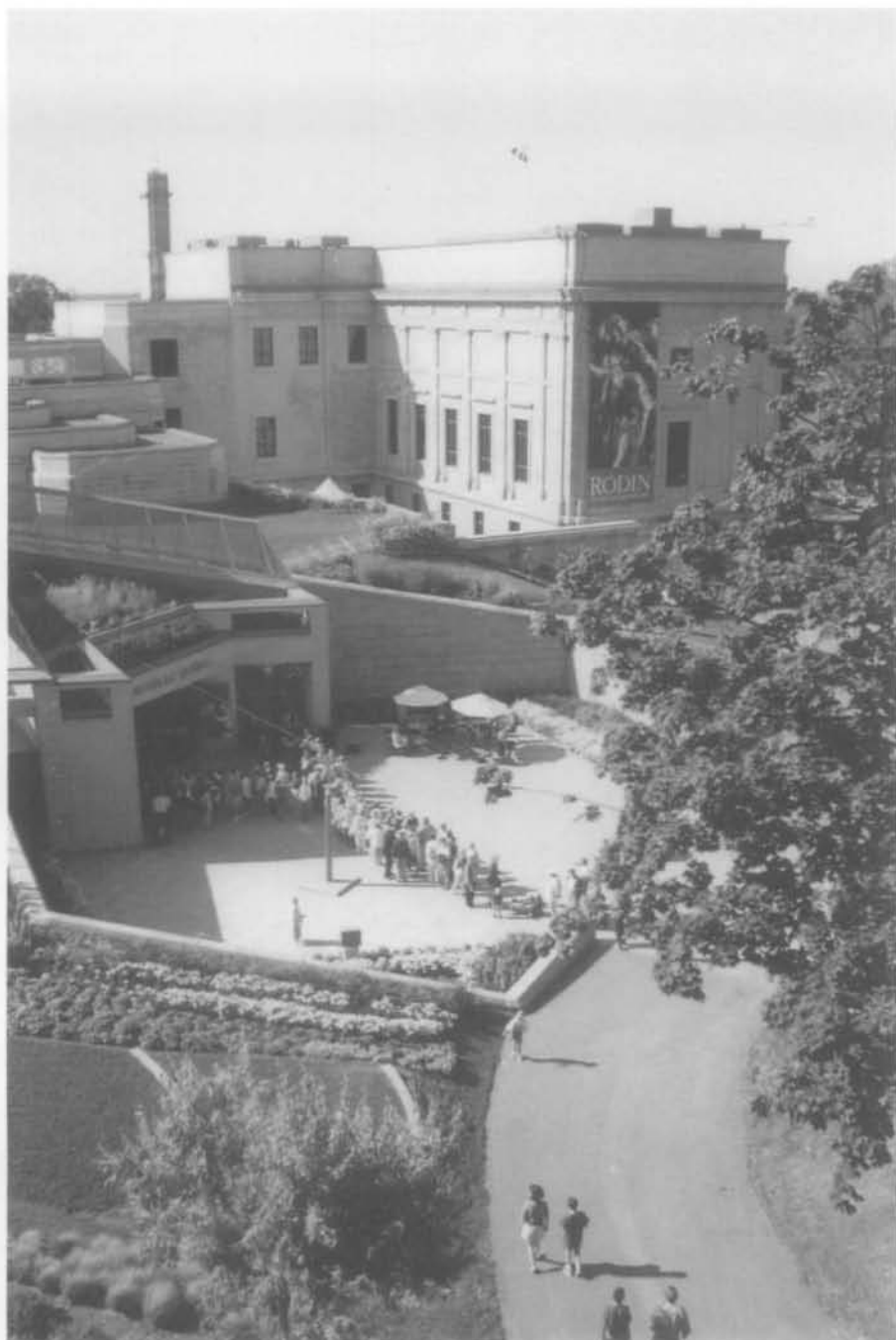


fig.1 Affluence au Musée du Québec au cours de l'été 1998.
(Photo: John R. Porter)

RODIN, LALIBERTÉ ET LES AUTRES

Réalités et perception d'un musée d'art

Il est de bon ton qu'un directeur général de musée fasse le point sur les réalisations récentes de son institution, particulièrement lorsque celle-ci vient de connaître un beau succès dont la portée a été internationale. Par contre, il n'est pas courant qu'un spécialiste de l'art du Québec — et universitaire de surcroît — assumant une fonction de gestionnaire dans un musée d'État se prête à un tel exercice pour une revue savante à laquelle son nom est associé depuis plus de quinze ans et dans laquelle il a déjà commis des articles «savants» assortis d'un appareil scientifique conséquent! «Mais puisqu'on m'y invite, me suis-je dit, et que j'ai toute latitude quant au choix de mon propos, pourquoi ne pas y aller de réflexions à bâtons rompus en adoptant le point de vue d'un historien de l'art qui, il y a bientôt dix ans, sautait la clôture et troquait la théorie universitaire pour le beau risque quotidien des responsabilités muséales.» Après tout, ce n'est pas parce qu'un historien de l'art devient administrateur ou directeur de musée qu'il cesse pour cela de réfléchir, d'autant plus qu'au cœur de la vie quotidienne d'un musée on a la possibilité d'accomplir certaines choses et d'en comprendre d'autres, aussi bien en matérialisant ses rêves qu'en vivant certains cauchemars!

Le présent texte s'inscrit dans la foulée de réflexions où j'ai eu l'occasion d'explicitier mes idéaux et ma vision du musée, ou encore de mettre en contexte ma contribution présente à l'évolution d'une institution comme le Musée du Québec (fig.1)¹. Dans le même esprit, je me suis toujours fait un devoir de profiter de la rédaction de préfaces destinées aux publications du Musée pour réfléchir sur leurs différents contenus, afin de bien mesurer, par exemple, la portée d'une exposition et de l'inscrire dans une continuité significative. Ainsi le catalogue de l'exposition *Rodin à Québec* présentée au Musée du Québec du 3 juin au 13 septembre 1998 n'a pas fait exception. Dans ce cas particulier, il m'apparaît de surcroît intéressant de dresser aujourd'hui un petit bilan sans prétention, préférant risquer de tourner quelques coins ronds plutôt que de passer sous silence certaines observations utiles.

En marge d'une exposition comme *Rodin à Québec*, il pourrait être tentant de rester à la surface des choses, de cultiver les illusions de perspective ou de se cantonner dans les agréables échos médiatiques de l'événement (fig.2). Loin de vouloir boudier notre plaisir, rappelons que *Rodin à Québec* aura été l'exposition du siècle dans la Capitale, l'exposition la plus fréquentée dans les musées d'art dans le monde en 1998 avec 524 273 visiteurs². Le succès de l'événement aura d'ailleurs valu au Musée du Québec de multiples reconnaissances officielles, aussi



fig.2 Une section de l'exposition Rodin à Québec, la salle des *Bourgeois de Calais*. (Photo: Patrick Altman, Musée du Québec)

bien des milieux de la politique, du tourisme et des affaires que des secteurs de la muséologie et des communications³. Cela dit, un tel succès soulève naturellement des questions.

Plusieurs commentateurs auront succombé à la tentation de classer *Rodin à Québec* dans la catégorie des *blockbusters* en raison de son immense succès populaire. À l'inverse, il m'est apparu symptomatique que le critique en arts visuels du *Globe and Mail* de Toronto, Blake Gopnik, ne l'ait pas fait dans son article intitulé «Big shows, big crowds and big waste of talents», paru le 24 avril 1999. De son commentaire se dégage un certain profil du *blockbuster*, à savoir une exposition itinérante déjà toute faite qui profite de la fermeture temporaire d'une institution dotée de riches collections et dont le principal objectif est de faire un bon coup d'argent, aussi bien en amont (institution prêteuse) qu'en aval (institution d'accueil). Suivant le point de vue du journaliste, de telles expositions ne tirent pas parti des compétences du personnel spécialisé des institutions hôtes, elles ne permettent pas de faire progresser la recherche et elles peuvent même avoir une incidence négative sur la production artistique locale ou nationale (collections et programmation).



fig.3 Une partie de l'exposition Laliberté et Rodin. (Photo: J.-F. Brière)

Selon une telle perspective, *Rodin à Québec* aura été aux antipodes d'un *blockbuster* classique, malgré son succès de foule. Au départ, l'exposition ne fut d'ailleurs pas conçue comme un *blockbuster*. Elle visait le développement des connaissances sur Rodin et sa présence dans les collections québécoises et canadiennes, l'émergence de nouveaux savoir-faire, l'atteinte d'un large public, l'exploration d'approches éducatives inédites et la mise en œuvre de partenariats internationaux prometteurs. Loin d'avoir nui aux artistes du Québec, les surplus générés par l'événement auront en outre permis la présentation d'autres expositions de qualité ainsi qu'une série d'acquisitions majeures en art du Québec pour les périodes ancienne, moderne et contemporaine, sans compter la mise sur pied d'un fonds de dotation dont le Musée du Québec pourra profiter à long terme. Dans un souci d'équilibre et de mise en contexte de l'art du Québec, *Rodin à Québec* comportait par surcroît une exposition satellite intitulée *Laliberté et Rodin* (fig.3), qui a permis de mieux cerner une facette essentielle de la production de ce sculpteur québécois.

En bref, *Rodin à Québec* aura été une exposition aux effets structurants, marquée de l'empreinte du Musée du Québec, et dont le contenu n'a cessé de se bonifier au fil des trois ans de son élaboration. Ce n'était donc pas ce qu'on appelle



fig.4 Une séance de démonstration des procédés de la sculpture dans la salle éducative complémentaire à l'exposition *Rodin à Québec*. (Photo: Patrick Altman, Musée du Québec)

communément une «valise», mais bien un projet ambitieux fondé sur une cohérence scientifique et qui misait sur l'apport de spécialistes aussi bien québécois qu'étrangers. Cette importante rétrospective tablait évidemment sur des prêts généreux du musée Rodin de Paris, mais elle aura aussi permis la mise en valeur d'œuvres majeures provenant de différentes collections publiques et privées du Québec et du Canada. Plutôt que de décourager le visiteur, des droits d'entrée très raisonnables visaient au contraire à l'inciter à revenir voir l'exposition.

En complément à l'exposition *Rodin à Québec*, le visiteur pouvait compter sur un matériel didactique abondant et diversifié, sur un audioguide bilingue et même sur une grande salle éducative (fig.4) où nous avons reconstitué un atelier de sculpture et de moulage permettant d'expérimenter les procédés de création du grand sculpteur. En bref, l'idée fondamentale était de donner au visiteur un accès intelligent à l'art: qu'il en ait déjà une connaissance fine ou qu'il soit en plein processus d'initiation, il devait pouvoir trouver son butin. L'une de nos plus grandes joies fut d'ailleurs de constater que la moitié de nos visiteurs n'avaient

jamais visité un musée avant de mettre les pieds au Musée du Québec à l'été 1998. Et tant mieux si ces visiteurs n'étaient pas tous «payants», si les jeunes de 16 ans et moins avaient un accès gratuit à l'exposition, si les non-voyants et mal-voyants ont pu profiter d'un nouveau programme d'accès, ou si certains ont découvert Rodin par le canal du cinéma, de la danse, d'une conférence, d'une démonstration technique ou d'une réception privée tenue en dehors des heures régulières d'ouverture de la billetterie!

Le Musée d'aujourd'hui appartient à tous ceux qui franchissent ses portes et il doit être très inventif en matière de corridors d'accès. Il doit être aussi savant que populaire et c'est par son haut niveau de perméabilité qu'il peut prétendre remplir sa mission. Et qu'il soit bien clair qu'il n'y a là aucun nivellement par le bas, d'autant plus que *Rodin à Québec* ou *Laliberté et Rodin* ont été des expositions assorties de catalogues aussi sérieux qu'attrayants qui en perpétueront adéquatement le souvenir. À l'évidence, les statistiques de fréquentation et le niveau des surplus budgétaires engendrés par une exposition ne doivent pas constituer les seuls critères d'appréciation de la performance d'un musée. *Rodin à Québec* aura été une grande exposition, mais pour des raisons multiples, ainsi que l'a d'ailleurs reconnu l'Association des musées canadiens en décernant au Musée du Québec son prix d'Excellence dans la catégorie «Gestion muséale⁴».

Cela dit, les gens de musées ont un devoir de mémoire en regard de ce qu'ils accomplissent, devoir qu'ils ont trop souvent tendance à oublier. Regarder derrière soi, c'est non seulement prendre du recul et se donner l'opportunité de réfléchir, mais c'est aussi l'occasion de bonifier les projets à venir, car rien n'est jamais parfait. Pour un musée comme le nôtre, l'objectif ne sera jamais de battre des records d'affluence, mais bien de continuer à présenter d'excellentes expositions qui constitueront autant d'occasions de découvertes pour nos visiteurs de tous âges et de toutes provenances géographiques et socio-économiques.

Éclairer certains gestes, les colliger, les ordonner et les évaluer, c'est créer du sens et alimenter la réflexion. Il est d'ailleurs frustrant, lorsqu'on regarde en arrière, de constater que des pans entiers du passé de nos institutions semblent nous avoir échappé. C'est le cas de certaines grandes expositions tenues en nos murs et pour lesquelles il ne nous reste même pas de trace visuelle. L'action d'un musée ne se résume évidemment pas à une exposition, mais il est troublant de constater certains trous de mémoire. Il y a quelques semaines, le Musée du Québec a aménagé en ses murs un nouvel espace polyvalent que nous avons baptisé le salon Paul-Rainville. Or, qui se souvient de Paul Rainville, et plus encore, de son parcours comme deuxième directeur du Musée du Québec? En poste de 1941 à 1952, il aura été un directeur dynamique et polyvalent, bref, un homme d'idées et de réalisations. Sous sa gouverne, le Musée aura franchi le cap des 100 000 visiteurs par année, malgré des contraintes de toutes sortes. À la faveur d'une petite notice biographique publiée en 1997 dans un numéro de la revue *Muse*⁵, j'ai résumé à

grands traits l'action de ce visionnaire qui présida le Comité national de l'ICOM à compter de 1949 et qui, à titre de président de l'Association des musées canadiens, rédigea un important rapport inédit intitulé «Le musée et l'éducation des adultes au Canada». On lui doit de surcroît des dizaines d'acquisitions majeures et la présentation d'une soixantaine d'expositions à partir de 1941. Nombre de pièces incontournables d'artistes comme Joseph Légaré, Louis-Philippe Hébert, Jean Dallaire, Paul-Émile Borduas et bien d'autres sont entrées dans nos collections grâce à sa détermination. Et Dieu sait s'il eut à œuvrer dans un contexte budgétaire difficile, préférant multiplier les initiatives plutôt que de succomber à une frustration légitime. Sait-on, par exemple, que des pièces essentielles, des chefs-d'œuvre d'artistes tels qu'Antoine Plamondon et James Wilson Morrice se retrouvèrent à l'Art Gallery of Ontario ou à la National Gallery of Canada après que ses fermes recommandations d'achat furent demeurées lettre morte... Et c'est ce même Paul Rainville qui réalisa l'impossible en présentant à Québec, en exclusivité nord-américaine, l'exposition *La peinture française depuis 1870: la collection Maurice Wertheim* à l'été 1949. Pendant trois semaines, ce fut un véritable «triomphe» à Québec, l'affluence étant telle qu'on dut ouvrir le musée le soir trois fois par semaine! Et comme Rainville avait le souci des traces, il s'associa personnellement à la publication d'un catalogue illustré fort ambitieux pour l'époque, dans lequel on trouvait la signature de prestigieux collaborateurs, dont l'historien de l'art John Rewald. La mémoire est une denrée essentielle au sein des institutions muséales et il nous appartient de la cultiver et, le cas échéant, de la ranimer lorsqu'elle fait défaut.

Les moyens dont nous disposons aujourd'hui sont bien sûr beaucoup plus considérables qu'ils ne l'étaient à l'époque de pionniers comme Paul Rainville. Voilà pourquoi il nous importe d'assortir nos manifestations de catalogues, de livres (figs.5 et 6), de brochures et de dépliants (fig.7). Ceux-ci constituent autant des témoignages d'événements que des outils de rayonnement susceptibles de rejoindre des publics élargis, aussi bien ici qu'à l'extérieur du Québec. Un simple coup d'œil rétrospectif sur les publications qui ont émané du Musée du Québec depuis 1993 montre bien le risque qu'il y aurait à réduire l'action d'un musée comme le nôtre à une seule exposition, eût-elle été grandiose⁶.

Derrière le voile médiatique de *Rodin à Québec*, il y a près d'une cinquantaine d'artistes qui ont eu droit à une étude particulière ces dernières années, sans compter des publications à caractère collectif et différentes études touchant des thèmes divers. Rétrospectivement, on constatera combien les horizons de l'art sont multiples et combien l'action que nous menons s'inscrit dans une dynamique d'équilibre entre les volets québécois et international de nos engagements, sans oublier bien sûr le rôle essentiel que nous nous efforçons de jouer, de concert avec nos partenaires du réseau muséal québécois et canadien. On pourrait également souligner notre engagement soutenu envers l'art actuel, notre double volonté de

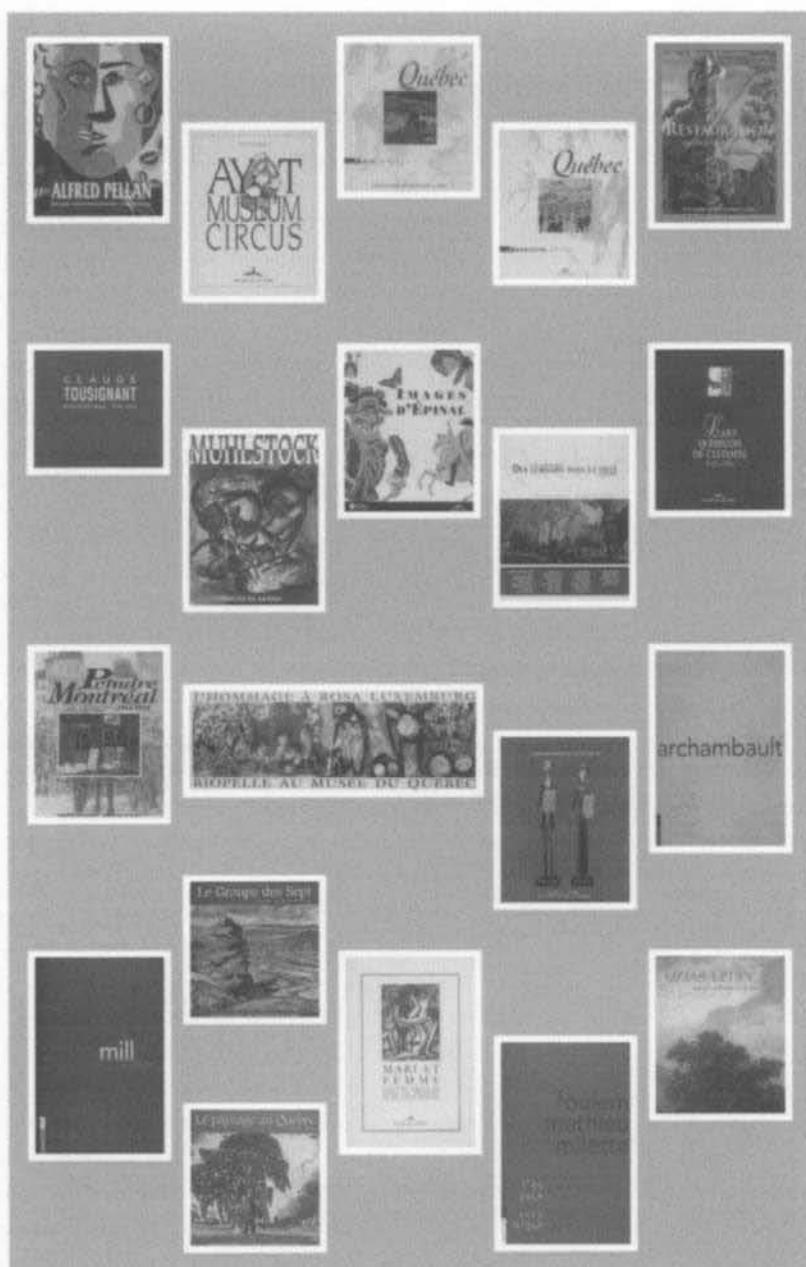


fig.5 Couvertures des catalogues et livres publiés par le Musée du Québec de septembre 1993 à juin 1996. (Photos: Patrick Altman, Musée du Québec; éditique: COMPÉLEC)



fig.6 Couvertures des catalogues et livres publiés par le Musée du Québec de juin 1996 à juin 1999. (Photos: Patrick Altman, Musée du Québec; éditique: COMPÉLEC)



fig.7 Quelques brochures et dépliants publiés par le Musée du Québec en marge d'expositions depuis l'automne 1993. (Photos: Patrick Altman, Musée du Québec; édition: COMPÉLEC)

soutenir des artistes en émergence et de saluer les contributions présentes d'artistes confirmés, voire l'ouverture de nouveaux chantiers dans le champ des arts décoratifs et du design. Les horizons du Musée du Québec ne se confinent plus aux plaines d'Abraham, mais touchent des capitales et des grands centres comme San Francisco, Rome, Barcelone, Paris et bien d'autres.

Ultimement, l'objectif d'une institution comme la nôtre est de reconnaître, de faire exister et, disons-le, de combler quelques trous de mémoire collectifs. Et ce processus de mise en valeur, nous n'hésitons pas à le mener avec le concours complémentaire de chercheurs et de partenaires de l'extérieur, et notamment avec des universitaires. On a parfois tendance à oublier le rôle d'un musée comme le nôtre dans la construction d'une histoire de l'art. Pour enrichir et alimenter la mémoire, il doit développer des outils de connaissance et de reconnaissance. En matière de collections, il lui incombe d'élargir sans cesse les corpus et de restaurer ce qui peut l'être. Et il ne doit pas se contenter de montrer. Il doit choisir et miser sur ce qui présente la pertinence la plus haute. Il lui appartient de faire renaître ce qui a été en dormance, voire ce qui semblait perdu dans les corridors de l'oubli. Ainsi l'exposition *Dallaire*, inaugurée en juin 1999, marque-t-elle une avancée appréciable non seulement par la réunion lumineuse de quelque 128 œuvres sélectionnées dans un corpus six fois plus large, mais également par la reconnaissance et la compréhension nuancée d'un parcours artistique singulier. Au gré d'un tel exercice, il nous importe de nous inscrire dans la durée. Dans cette perspective, l'exposition *Dallaire* fait en quelque sorte écho aux initiatives prises un demi-siècle plus tôt par notre prédécesseur Paul Rainville. Suivant un scénario analogue, l'exposition *Le renouveau de l'art religieux au Québec 1930-1965*, présentée en nos murs de mars à octobre 1999, fut la première manifestation du genre depuis celle du Café du Parlement de Québec, en 1952, sous le titre *L'art religieux contemporain au Canada*. Les initiatives ne sont pas du même ordre, mais elles s'inspirent d'un souffle commun et de la volonté de progresser dans la connaissance et la diffusion de l'œuvre des principaux artistes québécois.

Pour bien cerner l'apport d'une institution, il importe de l'embrasser dans sa globalité plutôt que de se limiter, par exemple, à quelques expositions. Dans un musée, les expositions ne sont d'ailleurs pas tout. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir nos rapports annuels (fig.8) ou voir notre *Bulletin* trimestriel (fig.9). On pourra alors comprendre la vision qui sous-tend l'action quotidienne d'un musée. Au-delà du prisme des sujets abordés par différents collaborateurs, le «Mot du directeur» pourra, quant à lui, éclairer le lecteur sur le mandat de l'institution, sur le rôle de sa fondation, sur ses efforts d'accessibilité, sur son partenariat avec les universités, sur son rayonnement en région, sur les processus d'élaboration de sa programmation, sur sa présence à l'échelle internationale, sur l'importance qu'il accorde à l'éducation, sur l'évolution de la fréquentation du public, sur l'élaboration de son jardin de sculptures, sur le classement comme monument historique

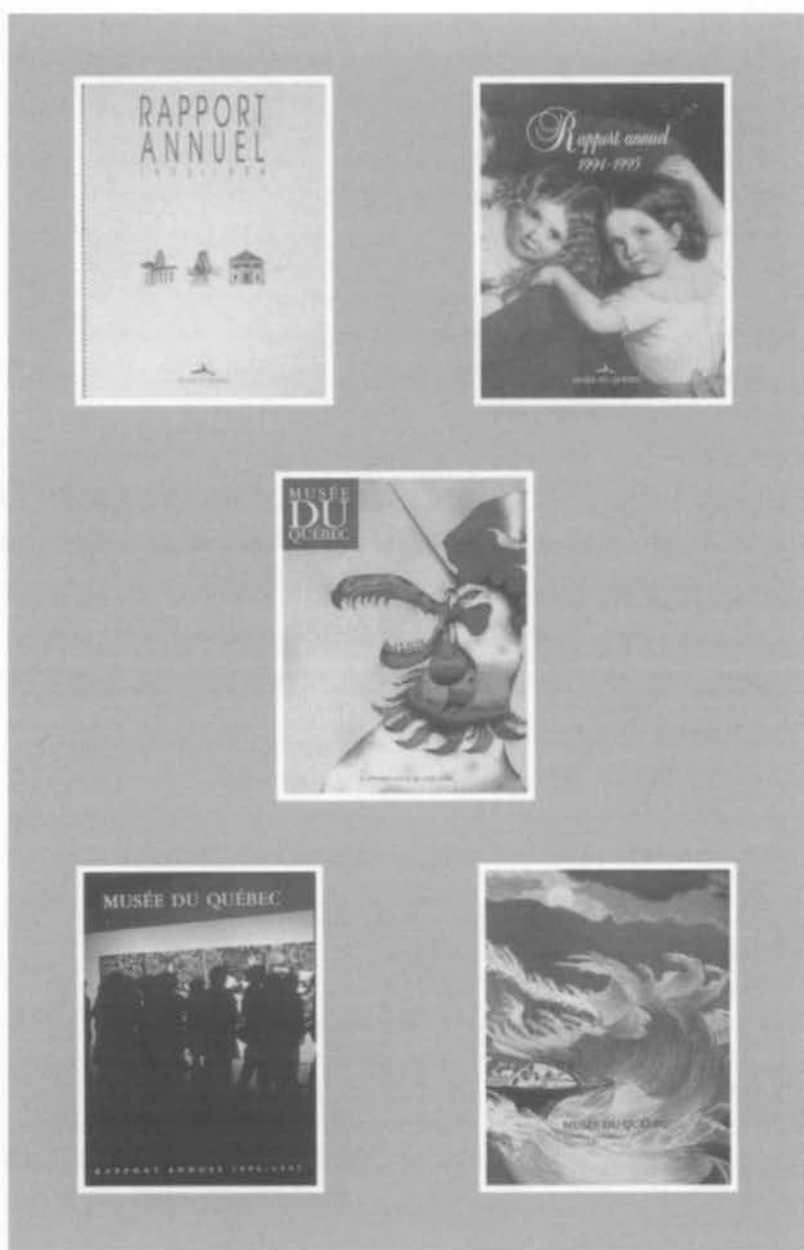


fig.8 Les rapports annuels du Musée du Québec depuis 1993.
 (Photos: Patrick Altman, Musée du Québec; éditique: COMPÉLEC)



fig.9 Couvertures des numéros du **Bulletin trimestriel** du Musée du Québec publiés depuis l'automne 1994. (Photos: Patrick Altman, Musée du Québec; éditique: COMPÉLEC).

de l'un de ses pavillons ou sur l'actualisation des politiques de sa collection Prêt d'œuvres d'art. Il y a là des réflexions qui aident à comprendre et surtout qui mettent en perspective. C'est ainsi que dans le *Bulletin du Musée du Québec* de l'été 1999, on apprendra, sans véritable surprise, que l'acquisition d'œuvres d'art constitue l'une des missions fondamentales du Musée du Québec, mais qu'en cette matière notre institution privilégie plus que jamais l'entrée en ses murs d'œuvres fortes et franchement complémentaires aux collections existantes. On y fait notamment état des œuvres majeures acquises au cours des derniers mois dans les différents champs de collection, notamment grâce aux surplus budgétaires engendrés par *Rodin à Québec*, et des résultats tangibles de l'engagement pris par le Musée du Québec depuis 1993 à l'égard de sa collection de photographies. Dans cinq, dix, vingt ou cinquante ans, ces petits éclairages périodiques sur les différents volets de l'action du Musée permettront peut-être de mieux comprendre son évolution à l'orée des années 2000.

Comme je me plais souvent à le répéter, l'art n'existe que dans la lumière. Il en va de même du musée, un haut lieu culturel où on doit avoir le souci constant des traces. Au-delà du qui et du quoi, du combien et du comment, il faut toujours garder à l'esprit le pourquoi. Au-delà des succès de foule, un musée se construit petit à petit à la faveur de gestes multiples qui prennent tout leur sens avec le temps. Le musée est le fruit d'apports successifs, la résultante d'impulsions, d'actions et de réactions. C'est également un lieu où on doit cultiver l'art du possible, toujours regarder en avant, mais en n'oubliant jamais ce qui est derrière. Pour relativiser le présent, il importe de se souvenir aussi bien des coups d'audace et des succès d'un Paul Rainville que des frustrations qu'il a pu éprouver périodiquement en raison des faibles moyens dont il disposait. Il y a là des leçons de choses qui peuvent nous aider à nuancer certains jugements et à progresser en ayant à l'esprit le chemin parcouru. Et peu importe que l'on n'atteigne pas tous ses objectifs; l'important est d'en avoir, de savoir où l'on va et d'avancer en gardant en mémoire d'où l'on vient. Un musée se juge, s'évalue et s'apprécie dans la durée, à la lumière de l'ensemble de ses actions. Et, en bout de piste, tout compte: la méga-exposition qui fait un tabac durant tout un été dans la Capitale aussi bien que la sélection de chefs-d'œuvre québécois du Musée qui part en tournée régionale pour trois ans et qui, passant par Sept-îles ou Amos, suscitera peut-être l'éveil d'une passion pour l'histoire de l'art et la muséologie.

JOHN R. PORTER
Directeur général
Musée du Québec

Notes

- 1 «Le refus de la nostalgie» dans *Tendances de la muséologie au Québec*, sous la direction de Michel Côté, Québec, Musée de la civilisation et Société des musées québécois, 1992, p.23-35 (Actes du 3e Forum sur les tendances de la muséologie au Québec organisé par la Société des musées québécois, Québec, le 27 février 1992). Également publié en anglais sous le titre «Against Nostalgia», dans *Museological Trends in Québec*, p.23-34. «Le Musée du Québec: une mémoire vivante», dans *Culture, institutions et savoir/Culture française d'Amérique*, sous la direction d'André Turmel, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996, p.151-70 (Actes du Séminaire de la CEFAN). «[Le directeur de musée.] Un gestionnaire qui doit avoir de la vision», dans *La société et le musée, l'une change, l'autre aussi*, sous la direction de Guy Doré, Francine Lelièvre, Jean Davallon et Roland May, Montréal, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 1997, p.75-82 (Actes du colloque tenu au Centre canadien d'architecture de Montréal, dans le cadre des Neuvièmes entretiens du Centre Jacques-Cartier, les 2, 3 et 4 octobre 1996).
- 2 Voir «Exhibition Attendances. 1998: a selective record», *Apollo*, décembre 1998, p.60-62.
- 3 On trouvera une liste sommaire des reconnaissances obtenues par le Musée du Québec dans «Rodin à Québec recueille les honneurs», *Bulletin du Musée du Québec*, été 1999, p.18.
- 4 De façon plus spécifique, ce prix a été remis aux deux co-organisateurs de l'exposition, à savoir Yves Lacasse, conservateur en chef adjoint et directeur des expositions, et moi-même.
- 5 «Paul Rainville (1887-1952), un directeur de musée visionnaire», *Muse*, vol. XIV/4-XV/1, juin 1997, p.42. Également publié en anglais dans la même revue sous le titre «Paul Rainville (1887-1952). A Visionary Museum Director», p.43.
- 6 Voir John R. PORTER, «L'art et le livre au Musée du Québec», dans *Arts et métiers du livre*, supplément au n° 213 (mars/avril 1999) [*Le Québec. Guide pratique*], p.13-14.

RODIN, LALIBERTÉ AND OTHERS

Reality and the perception of an art museum

This article analyzes the Musée du Québec's recent exhibitions and puts them into perspective by reflecting on the museological institution and its obligation to preserve memory that is the responsibility of those who built it. The text is a continuation of lectures and papers presented at conferences, and pursues a reflection made when writing prefaces for the Museum's publications.

To contextualize the *Rodin à Québec* exhibition in particular, it may be interesting to add a small assessment from the catalogue preface which formulates certain useful observations. *Rodin à Québec* was the exhibition of the century in Québec City and the most attended exhibition in an art museum, in 1998. With such a success it would be tempting to stop at this point and limit discussion to the event's favourable media coverage, but this success also raises questions. Some commentators did not hesitate to classify this exhibition as a "blockbuster" because of its huge success with the public. But in its conception, as in its realization, *Rodin à Québec* was the antithesis of the classic blockbuster. From the beginning, the aim of the exhibition was to develop knowledge about Rodin and his works in Québec and Canadian collections, to stimulate new expertise, reach a large public, explore new educational approaches and set up interesting partnerships. It was an ambitious project based on genuine scientific structure, with the contribution of specialists from Québec and abroad.

Far from being threatening to local artists, as a blockbuster might have been, the event generated a financial surplus and, as a result, other quality exhibitions could be presented; major artworks from Québec could be acquired and a donation fund could be set up from which the Musée du Québec will profit for some time to come. In addition, *Rodin à Québec* had a companion exhibition titled *Laliberté et Rodin*, which provided an opportunity to explore an essential facet of this Québec sculptor's work.

As a complement to the exhibition, visitors had access to an abundance of teaching material, a bilingual audioguide and a sculpture and modelling studio was set up in a large education room, where they could experiment with the Rodin's creative process. In short, the basic idea was to present an intelligent approach to art whether the visitors were already knowledgeable or novices. One of our greatest joys was to note that half of our visitors had never set foot in a museum before visiting the Musée du Québec in the summer of 1998.

Today, a museum belongs to the people who visit it. It must be both for scholars and for the public at large. This should not mean a lowering of standards: catalogues that are both serious and attractive accompanied the *Rodin à Québec* and *Laliberté et Rodin* exhibitions. Quite obviously, a museum's performance is not measured only by the crowds and economic returns. *Rodin à Québec* was a great exhibition for many reasons, as the Canadian Museums Association emphasized when awarding the Musée du Québec its prize for Excellence in the category "Museum Management."

The Musée's objective continues to be the presentation of excellent exhibitions that will create many discovery opportunities for people of all ages from all socio-economic and geographic backgrounds. In this respect, the Musée du Québec — and indeed, all museums — has an obligation to preserve memory, an obligation that they often tend to forget. To look back is not only to distance oneself and take time to reflect, it is also an opportunity to improve future projects. However, it is frustrating to note that certain chapters of our institutions' histories seem to elude us because of the loss of traces which would perpetuate memory. The Musée du Québec recently created a new multipurpose space called the Paul-Rainville room. Who today remembers Paul Rainville, or more specifically, his accomplishments as the second Director of the Musée du Québec? From 1941 to 1952, he was a man of ideas who made things happen. Under his guidance the Musée passed the 100,000 visitors per annum mark. Rainville presided over ICOM's national committee beginning in 1949, and as President of the Canadian Museums Association wrote an important unpublished report titled "Le musée et l'éducation des adultes au Canada." He was also responsible for dozens of major acquisitions and the presentation of some sixty exhibitions, all accomplished in a difficult budgetary situation. For example, it was Paul Rainville who did the impossible by presenting the exhibition *La peinture française depuis 1870: la collection Maurice Wertheim* in Québec. It was the sole North American showing of the exhibition, and it was a veritable triumph in the summer of 1949. Because Rainville was concerned about traces, he associated himself with prestigious collaborators to produce an illustrated catalogue which was a highly ambitious project for the time.

Memory is an essential element of museological institutions and it is up to professionals to cultivate it and to revive it when it is lacking. This is why it is important that exhibitions are accompanied by catalogues, books, pamphlets and brochures that are accounts as well as instruments of influence here and outside Québec. A simple retrospective glance at the Musée du Québec's publications since 1993 clearly demonstrates the risk of reducing the work of a museum like ours to a single exhibition, even a grandiose one. Behind the media haze of *Rodin à Québec*, nearly fifty major studies have been published on specific artists and their

work over these years and that does not include publications for group exhibitions and studies on various themes.

At times there is a tendency to forget the role a museum like the Musée du Québec plays in the history of art. In order to enrich and sustain memory, a museum must develop tools of knowledge and acknowledgement. It is responsible for continually adding to and maintaining its collection. It is up to museums to revive what is dormant and seems to have been lost with the passage of time. Thus, the *Dallaire* exhibition, which opened in June 1999 marked an appreciable move forward not only with the collection of 128 works selected from a body of work six times that size, but also through the recognition and subtle comprehension of a remarkable artistic career. It was important to us to inscribe such an exercise in a contextual continuum. The *Dallaire* exhibition can be seen as a response to the initiatives Paul Rainville took half a century ago. In addition, the exhibition *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, presented at the Musée from March to October 1999, is the first showing of its kind since the one organized at the Café du Parlement de Québec in 1952 titled *L'art religieux contemporain au Canada*.

The Musée du Québec's contribution is reflected not just through exhibitions. Reading its annual reports or even its quarterly *Bulletin* makes this evident and also provides a better understanding of the vision underlying daily events at the Musée. And in five, ten, twenty or even fifty years, the short periodic accounts in these publications about various sections of the Museum's work will perhaps give a better understanding of its development.

Beyond public success, a museum is built up slowly by many gestures that only reveal their meaning with time. A museum is the result of successive contributions; it is also a place where the potential of art should be cultivated, always looking ahead, but never forgetting the past. To put the present in perspective, it is important to remember both Paul Rainville's daring ideas and successes and his frustrations due to the inadequate means at his disposal. There are lessons here that can help us make judgments and progress. Whether or not all the objectives are reached, it is important to have a direction, to know where to go, and to move forward, while always keeping the past in mind. A museum is judged, evaluated and appreciated for its continuity. In the end everything counts: the huge exhibition that is a hit all summer in Québec City as well as the selection of works by Québec masters from the permanent collection which will tour different regions of Québec for three years and will perhaps arouse the awakening of a passion for art history and museology.

Translation: Janet Logan

25 ANS - 25 YEARS

TABLE DES MATIÈRES — VOLUME I (1974)-VOLUME XX (1999)

TABLE OF CONTENTS — VOLUME I (1974)-VOLUME XX (1999)

VOLUME I/1

Articles

- LUC NOPPEN L'utilisation des maquettes et modèles dans l'architecture ancienne du Québec
- DOREEN WALKER Pierre-Noël Levasseur. A Letter
- LESLIE L. FORSYTH The 1935 Canadian Silver Dollar
- JEAN-RENÉ OSTIGUY Un retour sur l'œuvre d'Adrien Hébert
- FRANÇOIS LAURIN Les gouaches de 1942 de Borduas
- JANET BRAIDE A Visit to Martiques Summer 1908.
Impressions by William Brymner

VOLUME I/2

Articles

- REESA GREENBERG Surrealism and Pellan. *L'Amour Fou*
- LEOPOLD DÉSY Les statues de la façade de l'Église Sainte-Famille, Île d'Orléans
- ACHILLE MURPHY Les projets d'embellissements de la Ville de Québec proposés par Lord Dufferin en 1875
- MARIA TIPPETT Who "Discovered" Emily Carr?
- FRANÇOIS LAURIN Les peintures en damiers de Molinari
- Comptes rendus/Reviews
- WILLIAM DENDY *Notre-Dame de Québec* par/by Luc NOPPEN;
Montréal en évolution par/by Jean-Claude MARSAN
- MARTIN SEGGER *Exploring Vancouver* par/by Harold KALMAN and John ROAF

VOLUME II/1

Articles

- DOREEN E. WALKER *Instruction pour établir les manufactures.*
A Key Document in the Art History of New France

- LUC NIPPEN Le rôle de l'Abbé Jérôme Demers dans
l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec
- SYBILLE PANTAZZI The Library of a Canadian Artist. Books from the Library of
Robert Holmes
- SHIRLEY G. MORRISS The Nine-Year Odyssey of a High Victorian Goth. Three
Churches by Fred Cumberland
- LAURIER LACROIX Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908)
- RAYMONDE Les tabernacles de François Baillairgé
LANDRY-GAUTHIER
- Notes et commentaires/Short Notes
- JANET BRAIDE *Wreath of Flowers*
- SANDRA PAIKOWSKY A Portrait by George Berthon
- RAYMONDE Un dessin inédit de Pierre-Noël Levasseur?
LANDRY-GAUTHIER
- Comptes rendus/Reviews
- CHARLES C. HILL *Leonard Hutchison, People's Artist. Ten Years of Struggle, 1930 to 1940*
par/by Lynn HUTCHISON BROWN
- DOUGLAS RICHARDSON *Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum*
par/by Mary ALLODI; *A People's Art. Primitive, Naïve, Provincial,
and Folk Painting in Canada* par/by J. Russell HARPER

VOLUME III/1 & 2

- Articles
- FRANÇOIS-MARC La peinture des années trente au Québec/
GAGNON Painting in Quebec in the Thirties
- HAROLD KALMAN et/and Building for Transportation in the Nineteenth Century
DOUGLAS RICHARDSON
- LAURIER LACROIX Quand les français jouaient aux sauvages...ou le carrousel de 1662
- REESA GREENBERG Surrealist Traits in the Heads of Alfred Pellan
- MARIE GOBEIL-TRUDEAU La chapelle de la Congrégation Notre-Dame de Québec
et/and LUC NIPPEN
- CHRISTOPHER THOMAS Architectural Image for the Dominion. Scott, Fuller and the
Stratford Post Office

Notes et commentaires/Short Notes

ANNE-MARIE BLOUIN Paul-Émile Borduas et l'art déco

RAYMONDE GAUTHIER Une carte de Jean Bourdon de 1640

Comptes rendus/Reviews

CHRISTINA CAMERON *La ville de Québec, 1800-1850: un inventaire de cartes et plans* par/by Edward H. DAHL, Hélène ESPESET, Marc LAFRANCE et/and Thierry RUDELL

WILLIAM DENDY *Ontario Towns* par/by Ralph GREENHILL, Ken MACPHERSON et/and Douglas RICHARDSON

VOLUME IV/1

Articles

LAURIER LACROIX Puvis de Chavannes et le Canada

JOHN R. PORTER La société québécoise et l'«encouragement» aux artistes de 1825 à 1850

JIM BURANT Pre-Confederation Photography in Halifax, Nova Scotia

LUC NIPPEN Évolution de l'architecture religieuse en Nouvelle-France. Le rôle des modèles architecturaux

GRAHAM W. OWEN Projects for Trinity College, Toronto

Notes et commentaires/Short Notes

J. EDWARD MARTIN Paul Peel's *After the Bath*

Comptes rendus/Reviews

FRANÇOIS-MARC GAGNON *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours* par/by John R. PORTER; *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle. Les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec* par/by Jean SIMARD

GILLES RIOUX *Théophile Hamel, peintre national (1817-1870)* par/by Raymond VÉZINA; *Catalogue des œuvres de Théophile Hamel* par/by Raymond VÉZINA

ANN THOMAS *John Vanderpant Photographs* par/by Charles C. HILL

LAURIER LACROIX *Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art* par/by Raymond VÉZINA

MONIQUE GAUTHIER *Émile Chamard, Tisserande* par/by Angéline SAINT-PIERRE

VOLUME IV/2

Articles

- ANITA C. MAKLER Coloured Brick in Yorkville
- LUIS DE MOURA SOBRAL Peinture et luttes sociales. *Talking Union* de Frederick B. Taylor
- KEN CARPENTER The Evolution of Jack Bush
- Sources et/and Documents
- JANET BRAIDE John Lyman - A Bibliography of his Writings
- SYLVAIN ALLAIRE Les canadiens au salon officiel de Paris entre 1870 et 1910.
Sections peinture et dessin

Comptes rendus/Reviews

- FRANÇOIS-MARC GAGNON *Les quatre rois indiens* par/by W. Martha E. COOKE; *Early Indian Village Churches. Wooden Frontier Architecture in British Columbia* par/by John VEILLETTE, Gary WHITE et coll.; *Peoples of the Coast. The Indians of the Pacific Northwest* par/by George WOODCOCK
- YVON DESLOGES, ALAIN RAINVILLE et/and SERGE SAINT-PIERRE *Building a House in New France. An Account of the Perplexities of Client and Craftsmen in Early Canada* par/by Peter N. MOOGK
- DENYS MARCHAND *L'avenir de la colline parlementaire* par/by Claude BERGERON
- W. MARTHA E. COOKE *The Drawings of James Patterson Cockburn. A Visit Through Quebec's Past* par/by Christina CAMERON et/and Jean TRUDEL
- LAURIER LACROIX *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec* par/by Marie-Nicole BOISCLAIR
- JEAN-RENÉ OSTIGUY *Horatio Walker 1858-1938* par/by Dorothy FARR
- HELENA IGNATIEFF *Clock & Watchmakers and Allied Workers in Canada 1700 to 1900* par/by John E. LANGDON

VOLUME V/1

Articles

- ROSALIND PEPALL Images of the Inuit in the Eighteenth Century
- JEAN BÉLISLE Le retable de Saint-Grégoire de Nicolet et le problème de la contrainte architecturale dans les ensembles sculptés Québécois
- NICOLE CLOUTIER Les disciples de Daguerre à Québec 1839-1855

Notes et commentaires/Short Notes

- FRANÇOIS-MARC GAGNON Joseph Légaré et les indiens

- NICOLE CLOUTIER Un curieux problème d'attribution et de datation
- Comptes rendus/Reviews
R.W. LISCOMBE *Exploring Vancouver 2* par/by H. KALMAN et/and J. ROAF
- J. RUSSELL HARPER *Daniel Fowler of Amherst Island 1810-1894* par/by Frances K. SMITH
- LIZ WYLIE *Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956). The Development of an Artist* par/by Patricia E. BOVEY et/and Ann DAVIS
- RENÉ PAYANT *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre* par/by François-Marc GAGNON
- SANDRA PAIKOWSKY *Modern Painting in Canada. Major Movements in Twentieth Century Canadian Art* par/by Terry FENTON et/and Karen WILKIN
- ROBERT DEROME *Quebec and Related Silver at the Detroit Institute of Arts* par/by Ross Allan C. FOX
- Note de publication/Publication Notice
HARDY GEORGE *Canadian Illustrated News (Montreal). Index to Illustration* compiler par/compiled by Andrea Retfalvi et rédiger par/and edited by W. McAllister JOHNSON

VOLUME V/2

- Articles
SUSAN J. STEWART Paul Kane Paintings Rediscovered
- JEAN-RENÉ OSTIGUY La gravure dans l'œuvre de Rodolphe Duguay (1891-1973)
- Notes et commentaires/Short Notes
NORMA MORGAN Fashion-Plates. Sources for Canadian Fashion
- Sources et/and Documents
ROSLYN ROSENFELD An Index of Miniaturists and Silhouettists who worked in Montréal
- Comptes rendus/Reviews
SANDRA PAIKOWSKY *The Contemporary Arts Society/La société d'art contemporain Montréal 1939-1948* par/by Christopher VARLEY
- REESA GREENBERG *Dessin et surréalisme au Québec* par/by Réal LUSSIER
- LISE LAMARCHE *Pluralities/1980/Puralités* par/by Galerie nationale du Canada/ National Gallery of Canada
- Notes de publication/Publication Notices
LOUISE DUSSEAUT-LETOCHA *Printmaking in Canada. The Earliest Views and Portraits/ Les débuts de l'estampe imprimée au Canada. Vues et portraits* Mary par/by ALLODI
- LEAH SHERMAN *The Gallery School 1939-1980. A Celebration* par/by Shirley YANOVER

VOLUME VI/1

Articles

- CHRISTINA CAMERON Housing in Québec before Confederation
- JUDITH INCE The Vocabulary of Freedom in 1948.
The Politics of the Montréal Avant-Garde
- FERNANDE
SAINT-MARTIN Approche sémiologique d'une œuvre de Borduas: 3 + 3 + 4

Notes et commentaires/Short Notes

- NICOLE CLOUTIER Le tableau de l'ancien maître-autel de Sainte-Anne-de-Beaupré
- REESA GREENBERG The Drawings of Alfred Pellan. Further Thoughts by the Author

Sources et/and Documents

- SYLVAIN ALLAIRE Élèves canadiens dans les archives de l'École des beaux-arts et de l'École des arts décoratifs de Paris

Comptes rendus/Reviews

- ELLEN JAMES *Gothic Revival in Canadian Architecture* par/by Mathilde BROSSEAU
- ALAN GOWANS *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*
par/by Nicole TARDIF-PAINCHAUD
- LYDIA FOY *The New Brunswick Landscape Print. 1760-1877*
par/by Paul A. HACHEY
- BRIAN FOSS *Jock Macdonald. The Inner Landscape/A Retrospective Exhibition*
par/by Joyce ZEMANS
- LIZ WYLIE *Jock Macdonald. The Inner Landscape/A Retrospective Exhibition*
par/by Joyce ZEMANS
- JUDITH INCE *The Drawings of Alfred Pellan* par/by Reesa GREENBERG
- SANDRA PAIKOWSKY *10 Canadian Artists in the 1970s. An Exhibition for European Tour*
par/by Roald NASGAARD
- DONALD F.P. ANDRUS *The Robert McLaughlin Gallery, Oshtawa - Permanent Collection*
par/by Joan MURRAY; *The University of Guelph Art Collection.*
A Catalogue of Paintings, Drawings, Prints and Sculpture
par/by Judith B. NASBY; *Checklist of the Paintings,*
Prints and Drawings in the Collection of the Robert Hull Fleming
Museum par/by Nina G. PARRIS

Note de publication/Publication Notice

- JAN ROSENER *Portrait Miniatures in the Royal Ontario Museum*
par/by H. HICKL-SZABO

VOLUME VI/2

Articles

- GILBERT L. GIGNAC et/and JEANNE L. L'ESPÉRANCE Thoughts of Peace and Joy. A Study of the Iconography of the Croscup Room
- JOHN R. PORTER L'ancien baldaquin de la chapelle du premier palais épiscopal de Québec à Neuville
- JANET WRIGHT Thomas Seaton Scott. The Architect versus the Administrator

Sources et/and Documents

- LOREN SINGER Canadian Art History Theses and Dissertations Update/ Mémoires et thèses en l'histoire de l'art au Canada

Comptes rendus/Reviews

- MARY F. WILLIAMSON *The Concordia University Art Index to Nineteenth Century Canadian Periodicals* diriger par/edited by Hardy GEORGE
- LAURIER LACROIX *Royal Canadian Academy of Arts, Exhibitions and members/Académie royale des arts du Canada. Expositions et membres. 1880-1979* par/by Evelyn de Rostaing McMANN
- ANN DAVIS F.H. VARLEY. *A Centennial Exhibition* par/by Christopher VARLEY
- ESTHER TRÉPANIÉ *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946* par/by Jean-René OSTIGUY

VOLUME VII/1

Articles

- RUSTIN STEELE LEVENSON Materials and Techniques of Painters in Québec City, 1760-1850
- JOHN R. PORTER L'Abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête
- YVES LACASSE La contribution du peintre américain James Bowman (1793-1842) au premier décor intérieur de l'église Notre-Dame de Montréal

Comptes rendus/Reviews

- FRANÇOIS-MARC GAGNON *The Chilkat Dancing Blanket* par/by Cheryl SAMUEL
- KEVIN FORREST *FitzGerald as Printmaker. A catalogue raisonné of the first complete exhibition of the printed works* par/by Helen COY

VOLUME VII/2

Bibliography/Bibliographie
J. Russell Harper 1914-1983

Articles

- PHILIP McALEER St. Paul's, Halifax, Nova Scotia and St. Peter's, Vere Street, London, England
- ALEXANDRA E. CARTER William H. Eagar. Drawing Master of Argyle Street, Halifax
- FRANCE GASCON Claude Tousignant. Sculpter pour peindre
- Comptes rendus/Reviews
SYLVAIN ALLAIRE *Maurice Cullen 1865-1934* par/by Sylvia ANTONIOU
- LIZ WYLIE *Stanley Brunst. Radical Painter* par/by Terrence HEATH
- CHRISTOPHER VARLEY *Alberta Rhythm. The Later Work of A.Y. Jackson* par/by Dennis REID

Note de lecture/Publication Notice

- CHRISTOPHER VARLEY *Arthur Lismer. Nova Scotia, 1916-1919* par/by Gemey KELLY

VOLUME VIII/1

Articles

- JOHN R. PORTER Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux. Perception et valorisation de la copie et de la composition
- ANDRÉ LABERGE Un nouveau regard sur l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de la Basilique Notre-Dame de Montréal
- ALLAN PRINGLE William Cornelius Van Horne, Art Director, Canadian Pacific Railway
- ESTHER TRÉPANIÉ Modernité et conscience sociale. La critique d'art progressiste des années trente
- Comptes rendus/Reviews
GILES HAWKINS *The Lost Craft of Ornamented Architecture. Canadian Architectural Drawings, 1850-1930* par/by Jean B. WEIR; Percy Erskine Nobbs. *Architecte, Artiste, Artisan/Architect, Artist, Craftsman* par/by Susan WAGG
- PHYLLIS LAMBERT *Early Canadian Courthouses* par/by Margaret CARTER
- LORA SENECHAL CARNEY *David Milne and the Modern Tradition of Painting* par/by John O'BRIAN
- GWENDOLYN OWENS *David Milne and the Modern Tradition of Painting* par/by John O'BRIAN

- DONALD B. WEBSTER *Earthenware. The Potters' View of Canada. Canadian Scenes of Nineteenth-Century* par/by Elizabeth COLLARD
- Expositions/Exhibitions
CHRISTINA CAMERON *L'art de l'architecture. Trois siècles de dessin d'architecture à Québec/ Three Centuries of Architectural Drawings in Québec City*
- YVES CHEVREFILS *Private Realms of Light. Canadian Amateur Photography, 1839-1940/ Le coeur au métier. La photographie amateur au Canada, 1839-1940*
- Note de lecture/Publication Notice
JOHN O'BRIAN *The Watercolours of David Milne* par/by Gwendolyn OWENS

VOLUME VIII/2

- Articles
JEAN TRUDEL *Joseph Légaré et la bataille de Sainte-Foy*
- YVES CHEVREFILS *John Henry Walker (1831-1899), Artisan-Graveur*
- Comptes rendus/Reviews
WILLIAM LIPKE *Art at the Service of War* par/by Maria TIPPETT
- Notes de lecture/Publication Notices
JOAN MURRAY *Edmund Morris. Frontier Artist* par/by Jean S. MCGILL
- PIERRE THÉBERGE *Walking Woman Works. Michael Snow 1961-67*
par/by Louise DOMPIERRE
- RON SHUEBROOK *Toronto Painting '84* par/by David BURNETT

VOLUME IX/1

- Articles
DENIS MARTIN *Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France*
- VICTORIA EVANS *Bertram Brooker's Theory of Art as Evincing in his *The Seven Arts*. Columns and Early Abstractions*
- JEAN-RENÉ OSTIGUY *La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau*
- Notes et commentaires/Short Notes
MONIQUE NADEAU-SAUMIER *Late Victorian and Edwardian Jewellery in Montréal*
- NICOLE CLOUTIER *Deux tableaux de James Wilson Morrice dans la collection Morozov*
- Comptes rendus/Reviews
ANN DAVIS *Kenojuak* par/by Jean BLODGETT; *The Waconsta Syndrome. Explorations in the Canadian Landscape* par/by Gaile MCGREGOR

Notes de lecture/Publication Notices

- LYSE BROUSSEAU *Le motif du blé. Une étude illustrée/The Wheat Pattern.
An Illustrated Survey* par/by Lynne SUSSMAN

VOLUME IX/2

Articles

- GINETTE LAROCHE *Les Memorial Windows. Une mémoire de verre*
- ROSALIND PEPALL *The Murals in the Toronto Municipal Buildings.
George Reid's Debt to Puvis de Chavannes*

Notes et commentaires/Short Notes

- MONIQUE LANTHIER *Le portrait d'homme d'Ozias Leduc au MBAM retrouve
son identité*
- ODETTE LEGENDRE *À propos de Joseph Poisson et d'Antonio Leroux.
Un ajout aux Artistes de mon temps d'Alfred Laliberté*

Comptes rendus/Reviews

- GILLES THÉRIEN *The Four Indian Kings/Les quatre rois indiens
par/by John G. GARRATT avec la collaboration
de/with the collaboration of Bruce Robertson*
- MICHAEL BELL *Canada in the Nineteenth Century. The Bert and Barbara Stitt
Family Collection/Le Canada aux dix-neuvième siècle. Collection de
la famille Bert et Barbara Stitt* par/by Andrew J. OKO
- ARLENE GEHMACHER *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de médiation/Contemplative Scenes.
The Landscapes of Ozias Leduc* par/by Louise BEAUDRY

Notes de lecture/Publication Notices

- ANNE PAGE *Sybil Jacobson - Painting in the West* par/
by Mary B. ALEXANDER
- LIZ WYLIE *Expressions of Will. The Art of Prudence Heuward* par/by Natalie LUCKYJ
- REESA GREENBERG *Further Comments on Natalie Luckyj's Publication/
Autres remarques sur la publication de N. Luckyj*

Livres et catalogues reçus/Books And Catalogues Received

VOLUME X/1

Articles

- FRANÇOIS-MARC GAGNON *Figures hors-texte. Note sur l'histoire naturelle des indes
occidentales du père Louis Nicolas, jésuite*
- CÉCILE LANGLIOS-SZASZKIEWICZ *L'énigme du tabernacle des Soeurs Grises*

VIRGINIA NIXON The Concept of "Regionalism" in Canadian Art History

Notes et commentaires/Short Notes

YVES LACASSE La source gravée de *L'Agonie au jardin des Oliviers*
d'Antoine Plamondon (1804-1895)

Sources et/and Documents

LOREN SINGER Canadian Art History Theses and Dissertations/
Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien

Comptes rendus/Reviews

ALAN GOWANS *The Buildings of Samuel Maclure. In Search of Appropriate Form*
par/by Martin SEGGER; *Statues of Parliament Hill. An Illustrated*
History/Statues de la Colline du Parlement. Histoire Illustrée
par/by Terry Gail GUERNSEY

GILES HAWKINS *Construction d'un musée des beaux-arts/Montréal 1912/*
Building a Beaux-Arts Museum par/by Rosalind M. PEPALL

CYNTHIA COOK UUMAJUT. *Animal Imagery in Inuit Art* par/by Cynthia DRISCOLL

Notes de lecture/Publication Notices

LAURIER LACROIX *An American Art Student in Paris. The Letters of Kenyon Cox,*
1877-1882 par/by H. Wayne MORGAN, ed.

A Letter to the Editors/Lettre aux rédacteurs

LOUISE BEAUDRY À Propos d'Ozias Leduc

VOLUME X/2

Articles

ELIZABETH MILROY Points of Contact. Thomas Eakins, Robert Harris and the Art
of Léon Bonnat

LORA SENECHAL CARNEY David Milne. *Subject Pictures*

PAUL BOURASSA La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec.
La mort de Saint François Xavier

Notes et commentaires/Short Notes

NICOLE CLOUTIER Morrice. 1912

Comptes rendus/Reviews

JEAN-GUY MEUNIER *Sémiologie du langage visuel* par/by Fernande SAINT-MARTIN

KATHERINE TWEEDIE *Michel Lambeth. Photographer/Photographe*
par/by Michael TOROSIAN

Recent Publication on Canadian Art/Publications récentes en art canadien (1986-87)

VOLUME XI/1 et/and VOLUME XI/2

Articles

- MARC GRIGNON *Le précis d'architecture* de Jérôme Demers. Un théorie déchirée
- ANGELA CARR Georges Théodore Berthon (1806-92). Portraiture, Patronage, and Criticism in Nineteenth-Century Toronto
- MARIO BÉLAND et/
and GINETTE LAROCHE L'odyssée de deux anges volants du Musée du Québec.
Un cas de recherche en sculpture ancienne
- HÉLÈNE SICOTTE Walter Abell au Canada, 1928-1944. Contribution d'un critique
d'art américain au discours canadien en faveur de l'intégration
sociale de l'art
- Sources et/and Documents
- BRIAN FOSS Canadian Artist Copyists at the National Gallery, London
- Comptes rendus/Reviews
- FRANÇOIS-MARC
GAGNON *Robes of Power, Totem Poles on Cloth* par/by Doreen JENSEN
et/and Polly SARGENT
- JOHN O'BRIAN *The Canadian Art Club, 1907-1915* par/by Robert J. LAMB
- JEAN BÉLISLE *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*
par/by Claude BERGERON
- LIZ WYLIE *Paterson Ewen. The Montreal Years* par/by Matthew TEITELBAUM;
Paterson Ewen. Painting 1971-1987. Phenomena par/by Philip MONK

VOLUME XII/1

Articles

- HOWARD SHUBERT Cumberland & Storm and Mies Van Der Rohe.
The Problem of the Banking Hall in Canadian Architecture
- BERNARD MULAIRE Olindo Gratton et Louis-Philippe Hébert. Une relation profession-
nelle entre deux sculpteurs à la fin du XIX^e siècle
- SANDRA PAIKOWSKY Goodridge Roberts in New York
- Notes et commentaires/Short Notes
- FRANÇOIS-MARC
GAGNON et/
and YVES LACASSE Antoine Plamondon. *Le dernier des Hurons* (1838)
- SUSAN GUSTAVISON The Picture Frames of Clarence Gagnon. A Neglected History
- Comptes rendus/Reviews
- FRANCINE SARRASIN *Alfred Laliberté. Les artistes de mon temps* texte établie, présenté et
annoté par/by Odette LEGENDRE; *Alfred Laliberté sculpteur*
par/by Odette LEGENDRE

- BRIAN FOSS *Industrial Images/Images industrielles* par/by Rosemary DONEGAN
- LAURIER LACROIX *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada. Art canadien, Volume premier A-F/Catalogue of the National Gallery of Canada. Canadian Art, Volume One A-F* par/by Charles C. HILL, Pierre LANDRY, eds.

VOLUME XII/2

Articles

- DENIS GRENIER La descendance québécoise de la *Sainte Cécile* de Raphaël. Le rôle de la copie dans la diffusion d'un thème iconographique européen

- ESTHER TRÉPANIÉ Deux portraits de la critique d'art des années vingt.
Albert Laberge et Jean Chauvin

- CHRISTINE BOYANOSKI Charles Comfort's *Lake Superior Village* and the Great Lakes
Exhibition 1938-39

Sources et/and Documents

- LOREN SINGER Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien/
Canadian Art History Theses and Dissertations

Comptes rendus/Reviews

- JEAN-RENÉ OSTIGUY *L'estampe au Québec, 1900-1950* par/by Denis MARTIN

- BRIAN FOSS *In Seclusion with Nature. The Later Work of L. LeMoine FitzGerald, 1942 to 1956* par/by Michael PARKE-TAYLOR

- BERNADETTE DRISCOLL *Contemporary Inuit Drawings* par/by Marion E. JACKSON
et/and Judith M. NASBY

in memoriam

- Robert H. Hubbard 1916-1989

VOLUME XIII/1

Articles

- LAURIER LACROIX Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant
le Groupe des Sept

- HEATHER C. FRASER Paterson Ewen. The Turn from Non-Figurative to
Figurative Painting

Notes et commentaires/Short Notes

- MARYLIN MCKAY J.W. Beatty at Rosedale Public School

Sources et/and Documents

- JEAN TRUDEL The Montreal Society of Artists

Comptes rendus/Reviews

- HARDY GEORGE *Discerning Taste. Montreal Collectors 1880-1920*
par/by Janet M. BROOKE

FRANÇOIS DION

*Les maîtres canadiens de la collection Power Corporation du Canada
1850-1950 par/by Didier PRIOUL, Laurier LACROIX
et/and Joanne CHAGNON*

Publications récentes en art canadien/Recent Publications on Canadian Art (1987-1989)

VOLUME XIII/2 et/and VOLUME XIV/1

Articles

- PHYLLIS LAMBERT Ernest Cormier et l'Université de Montréal/Ernest Cormier and the Université de Montréal
- SHELLEY HORNSTEIN The Architecture of the Montreal Teaching Hospitals of the Nineteenth Century
- ISABELLE GOURNAY L'architecture hospitalo-universitaire. Le tournant des années 20
- FRANCE VANLAETHEM Ernest Cormier, un grand professionnel
- EBERHARD H. ZEIDLER The Rediscovery of Art in Healing. Current Issues in University Hospital Design
- MYRA NAN ROSENFELD Ernest Cormier and European Culture. The Influence of French Seventeenth- and Eighteenth-Century Architecture and Theory on Cormier's Designs for the Université de Montréal
- ROBERT LITTLE 1418, Avenue des Pins, la maison Ernest Cormier and the European Context
- NICOLE CLOUTIER L'œuvre d'Alfred Laliberté et les idéologies nationalistes
- LAURIER LACROIX Entre l'érable et le laurier (avec mes hommages à Paul Morin)
- YVAN LAMONDE Ernest Cormier et la modernité en architecture. Commentaire sur les communications

VOLUME XIV/2

Articles

- GINETTE LAROCHE Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien. L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective
- HÉLÈNE SICOTTE À Kingstons, il y a 50 ans, la conférence des artistes canadiens. Débat sur la place de l'artiste dans la société
- DONALD GOODES Qualified Democratization. The Museum Audioguide
- Notes et commentaires/Short Notes
- ELIZABETH MULLEY Lucius R. O'Brien. A Victorian in North America
- DEIDRE SIMMONS Frederick Alexcee, Indian Artist (c.1857 to c.1944)

Sources et/and Documents

IRENE PUCHALSKI John S. Archibald, Architect (1872-1934)

Comptes rendus/Reviews

LIZ WYLIE *The True North. Canadian Landscape Painting 1896-1939*
par/by Michael TOOBY, ed.

JOHN O'BRIAN *Jack Shadbolt* par/by Scott WATSON

JOHANNE LAMOUREUX *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*
par/by Linda HUTCHEON; *Remembering Post-Modernism.*
Trends in Recent Canadian Art par/by Mark CHEETHAM

Note de publication/Publication Notice

ELLEN L. RAMSAY *Lucius R. O'Brien. Visions of Victorian Canada* par/by Dennis REID

VOLUME XV/1

Articles

MARC GRIGNON La pratique architecturale de Claude Baillif

JEAN TRUDEL Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal

MARYLIN McKAY Canadian Historical Murals 1895-1939. Material Progress,
Morality and the 'Disappearance' of Native People

PAUL WALTON Beauty My Mistress. Hector Charlesworth as Art Critic

Sources et/and Documents

GLORIA LESSER The R.B. Angus Art Collection. Paintings, Watercolours
and Drawings

Comptes rendus/Reviews

JANICE HELLAND *By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*
par/by Maria TIPPETT

FRANKLIN TOKER *A Not Unsightly Building. University College and Its History*
par/by Douglas RICHARDSON

C.J. FOX *The Talented Intruder. Wyndham Lewis in Canada, 1939-1945*
par/by Catharine M. MASTIN, ed.

CHRISTINE BOYANOSKI *The Crisis of Abstraction in Canada. The 1950s*
par/by Denise LECLERC

VOLUME XV/2

Articles

MARIELLE LAVERTU La pinacothèque de l'Université Laval 1875-1910.
Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX^e siècle:
rôle et justification

- KRISTINA HUNEULT Heroes of a Different Sort. Gender and Patriotism in the War Workers of Frances Loring and Florence Wyle
- BERNARD POTHIER *Un duel* de Philippe Hébert et ses variantes
- ESTHER TRÉPANIÉR Hommage à Marian Dale Scott, 1906-1993/
A Tribute to Marian Dale Scott, 1906-1993
- Sources et/and Documents
LOREN LERNER Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien/
Canadian Art History Theses and Dissertations
- Comptes rendus/Reviews
ELIZABETH COLLARD *Living in Style. Fine Furniture in Victorian Quebec* par/
by John R. PORTER
- FRANKLIN TOKER *Music of the Eye. Architectural Drawings of Canada's First City, 1822-1914* par/by Gary K. HUGHES
- JEAN LAUZON *Une tradition documentaire au québec? Quelle tradition? Quel documentaire? Aspects de la photographie québécoise et canadienne* par/by Serge ALLAIRE

VOLUME XVI/1

- Publisher's Note/Note de l'éditeur
SANDRA PAIKOWSKY Twenty Years Later/Vingt ans plus tard
- Articles
JOCELYNE CONNOLLY Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection
- GILLIAN POULTER Representation as Colonial Rhetoric. The image of 'the Native' and 'the *habitant*' in the formation of colonial identities in early nineteenth-century Lower Canada
- Sources et/and Documents
HÉLENE SICOTTE Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante: lieux et chronologie. Première partie: 1950 à 1955
- Comptes rendus/Reviews
BRIAN FOSS *The Urban Prairie* by Dan RING
- FRANÇOIS-MARC GAGNON *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* sous la direction de/under the direction of Francine COUTURE
- JOAN ACLAND *Sculpture of the Inuit* par/by George SWINTON

VOLUME XVI/2

Articles

JOYCE ZEMANS

Establishing the Canon. Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art

Sources et/and Documents

HÉLÈNE SICOTTE

Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante: lieux et chronologie. Deuxième partie: 1956 à 1961

Commentaire/Commentary

ESTHER TRÉPANIÉ

Les solitudes canadiennes. Réflexions à partir de quelques publications récentes

Comptes rendus/Reviews

BRIAN FOSS

Alex Colville. Paintings, Prints and Processes 1983-1994

par/by Philip FRY; *Alex Colville. The Observer Observed*

par/by Mark A. CHEETHAM

PETER O'BRIEN

The Michael Snow Project. Visual Art 1951-1993 par/by Dennis REID, Philip MONK et/and Louise DOMPIERRE

VOLUME XVII/1

Articles

MARIO BÉLAND

L'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault. Une œuvre inédite de François Baillairgé (1759-1830)

Sources et/and Documents

ANITA GRANT

Lisner in Sheffield

Comptes rendus/Reviews

LIZ WYLIE

Somewhere Waiting. The Life and Art of Christiane Pflug

par/by Ann DAVIS

PIERRE DE LA

RUFFINIERE DU PREY

A History of Canadian Architecture. Volume 1 & 2

par/by Harold KALMAN

VOLUME XVII/2

Articles

DAVID CALVIN STRONG

Photography into Art. Sidney Carter's Contribution to Pictorialism

ESTHER TRÉPANIÉ

Nationalisme et modernité. La réception critique du Groupe des Sept dans la presse montréalaise des années vingt

Sources et/and Documents

JOANNE CHAGNON

Le portrait de Sir James Henry Craig par Levi Stevens

Comptes rendus/Reviews

BRIAN FOSS

Visions of Light and Air. Canadian Impressionism, 1885-1920

par/by Carol LOWREY, ed.

VOLUME XVIII/1

Articles

- MARYLIN MCKAY St. Anne's Anglican Church, Toronto. Byzantium versus Modernity
- YVES LACASSE Le monument aux Patriotes d'Alfred Laliberté
- ESTHER TRÉPANIÉ Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930

Notes et commentaires/Short Notes

- NICOLA J. SPASOFF The Dissemination of the Arts and Crafts Style in Domestic Architecture. The Case of Kingston, Ontario

Comptes rendus/Reviews

- PATRICIA AINSLIE *A New Class of Art. The Artist's Print in Canadian Art 1877-1920*
par/by Rosemarie L. TOVELL
- JEAN BÉLISLE *Du Baroque au Néo-classicisme. La sculpture au Québec*
par/by René VILLENEUVE
- JANICE ANDERSON *Locating Alexandra* par/by Margaret RODGERS

VOLUME XVIII/2

Articles

- KIM GAUVIN *Corridart Revisited/Revoir Corridart*
- ELIZABETH LEGGE Taking it as Red. Michael Snow and Wittgenstein
- LOUISE VIGNEAULT Riopelle et la quête ludique de l'Autre

Comptes rendus/Reviews

- JANICE HELLAND *This Woman in Particular. Contexts for the Biographical Image of Emily Carr* par/by Stephanie KIRKWOOD WALKER

VOLUME XIX/1

Articles

- JOYCE ZEMANS Envisioning Nation. Nationhood, Identity and the Sampson-Matthews Silkscreen Project. The Wartime Prints
- LOUISE MOREAU L'art de la modernité. La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960
- COLLEEN SKIDMORE *Concordia Salus*. Triumphal Arches at Montréal, 1860

VOLUME XIX/2

Articles

ANGELA CARR

Portrait of Dr. Salem Bland. Another Spiritual Journey for Lawren S. Harris?

DANIELLE DOUCET

Un art moderne public au Québec sous Maurice Duplessis. Les œuvres murales non commémoratives

Comptes rendus/Reviews

ROSEMARIE TOVELL

Painting Places. The Life and Work of David B. Milne
par/by David P. SILCOX

BARBARA WINTERS

Ozias Leduc et son dernier grand œuvre par/by Lévis MARTIN

in memoriam

Evelyn de Rostaing McMann par/by Cheryl SIEGEL

VOLUME XX/1 et/and XX/2

Articles

FRANÇOIS-MARC
GAGNON

La république des castors de la Hontan.
Savoir indien et mythologie blanche

LAURIER LACROIX

Les envois de tableaux européens de Philippe-Jean-Louis Desjardins à Québec, en 1817 et 1820. Établissement du contenu

JEAN BÉLISLE

Une résidence oubliée. La maison de Louis-Hippolite LaFontaine

BRIAN FOSS

"Synchronism" in Canada. Lawren Harris, *Decorative Landscape*, and Willard Huntington Wright, 1916-1917

ESTHER TRÉPANIÉ

Les carnets de dessins de Marian Dale Scott

SANDRA PAIKOWSKY

Constructing an Identity. The 1952 XXVI Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad"

OLIVIER ASSELIN

Le flaneur et l'allégorie. Fragments sur les photographies de Charles Gagnon

JOHN PORTER

Rodin, Laliberté et les autres. Réalités et perception d'un musée d'art