

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



Volume XXII / 1 & 2
2001

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

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

Volume XXII / 1 & 2
2001

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>

Abonnement pour 1 an / 1 year subscription:
28 \$ individus / individuals
35 \$ institutions / institutional
L'étranger / Outside Canada
40 \$ US individus / individuals
50 \$ US institutions / institutional

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.

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.

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:

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, Janet Logan

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Paul-Émile Borduas, *Gris argent / Le Chant de la pierre*, 1956 (détail/détail), coll. TD Bank Financial Group, Toronto.

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

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

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

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

Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada / Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 300 \$ 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 \$300 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 Concordia / Concordia University

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, Belle Ewart, Ontario

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 Vanlaethem, Université du Québec à Montréal, Montréal

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XXII/1 & 2 2001

Charles C. Hill	6	GEORGE WADE'S MONUMENTS TO SIR. JOHN A. MACDONALD
	25	Résumé
Luc Noppen et Lucie K. Morisset	26	LA MAISON QUÉBÉCOISE Construction et déconstruction d'un emblème
	64	Summary
Louise Dupont	68	LES ÎLES NOIRES ET GRIS ARGENT, DEUX TABLEAUX DE BORDUAS Histoire de titres
	87	Summary
Ray Ellenwood	92	SOME ACTIVITIES AND PUBLICATIONS AROUND THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF REFUS GLOBAL
	109	Résumé
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Liz Wylie	112	Sharyn Rohlfesen Udall <i>Places of Their Own</i>
		Susan Crean <i>The Laughing One. A Journey to Emily Carr</i>
		<i>En mémoire de / In Memoriam</i>
Brian Foss	118	NATALIE LUCKYJ
	126	Instructions aux auteurs / Information for Contributors



fig.3 George Wade, Sir John A. Macdonald, unveiled 16 November 1892, marble, dimensions unknown. St. Paul's Cathedral, London. (Photo: The Conway Library, Courtauld Institute of Art, London, A84/1491)

GEORGE WADE'S MONUMENTS TO SIR JOHN A. MACDONALD

The death of Canada's first Prime Minister, Sir John A. Macdonald, in June 1891 initiated an unprecedented enthusiasm for monuments to his memory. Monarchs, politicians and leading public figures of the nineteenth century had all been immortalized in life and death by photographers, painters, engravers and sculptors and Macdonald would prove to be no exception. But when his support was solicited for a memorial to Macdonald, the former Governor-General, the Marquis of Lorne, founder of the Royal Society of Canada and Royal Canadian Academy of Arts, stated that: "I hope the Government will be able to recognize Sir John's great services in some fitly form; I do not think it should take the form of a monument."¹ He would have preferred that a museum might be erected in the Prime Minister's memory. Nonetheless, within weeks of Sir John's death proposals to erect monuments were announced in Montréal,² Hamilton,³ Ottawa,⁴ Kingston⁵ and Toronto,⁶ the funds to be raised by popular subscription.

The Montréal project was initiated by the Sir John A. Macdonald Club, organized in 1891 shortly before Sir John's death to further the "truly national policy of the Liberal Conservative party" and to debate "the possible destiny of Canada and the legitimate and honorable ambitions it may entertain of becoming a great nation allied to the British Empire."⁷ A committee was set up under the honorary presidency of Sir Donald Smith with Joseph Hiram Jacob as secretary and prime organizer of the project.⁸ The proposed sculpture was to be a tribute from the Province of Quebec and fundraising was initiated within weeks of Sir John's death.⁹ In Ottawa a committee of citizens suggested a "national tribute"¹⁰ in the form of a sculpture or museum of arts and science; but this campaign was not pursued. It was subsumed by the government's scheme to erect a monument on Parliament Hill. Although proposed in the House of Commons at the time of the announcement of Sir John's death, it was one year later that the House approved funding for the project and a competition was initiated to select the sculptor in January 1893.¹¹ In opposition to Ottawa's pretensions, Kingston claimed that, as the home and political base of Sir John's career, it had the right to erect a "National Monument."¹² To further its campaign the Lieutenant-Governors of Ontario, New Brunswick, Nova Scotia and Manitoba were included as honorary members of the Kingston organizing committee,¹³ and the names of former Governors-General Monck, Dufferin and Lorne were listed as

supporters.¹⁴ Fund-raising committees were established in the United States as well as Canada¹⁵ and it was only after some debate that the city of Hamilton decided to pursue its own project rather than join in the national campaign for Kingston.¹⁶ The Toronto committee was slow to further its scheme because it was proving difficult to raise funds in competition with similar efforts from Kingston, Cobourg, Port Hope, and Lindsay, Ontario.¹⁷ The somewhat arduous process of selecting sculptors caused delays in the campaigns and realization of the projects; the monuments in Montréal, Ottawa and Kingston were not unveiled until four years after Macdonald's death.

While these overlapping projects caused considerable difficulties for the fundraisers, they did offer unique opportunities for sculptors who pursued the chance to realize public works of art that, if not always lucrative, brought wide public attention and the hope of further commissions. The renown of the subject could bring additional fame to both author and subject, and ambitious artists wishing to further their careers pursued commissions. Artists were not above initiating the portraits themselves and presenting them as gifts to influential sitters for beneficial consideration in future contracts. The English sculptor Marshall Wood (c.1830-1882) had come to the attention of a "Canadian public figure" at the 1867 Paris Exposition,¹⁸ and when he arrived in Ottawa in 1871 he brought three statues of Queen Victoria for sale to the citizens of the new Dominion. He had been in communication with individuals in Ottawa, Montréal and Toronto in the intervening years and at the behest of Sir John A. Macdonald, the Parliamentary Library Committee soon approved the purchase of Wood's marble statue of Queen Victoria and busts of Edward and Alexandra, Prince and Princess of Wales.¹⁹ Either before his arrival or while negotiating an additional contract to design the landscaping of the Parliamentary precinct, Wood presented Macdonald with his marble bust, showing the Prime Minister draped in antique robes and wearing the order of Knight Commander of the Bath awarded him in 1867 (fig.1).²⁰ In 1879 Frederick Dunbar, protégé of the Governor-General, the Marquis of Lorne, also sought a commission to depict Sir John.²¹ He was unsuccessful and finally sculpted a bust on his own account in 1881.²² The most widely distributed sculpted portrait of the Prime Minister was a statuette produced by Louis-Philippe Hébert in 1886 (fig.2). Macdonald's characteristic pose was derived from photographs:²³ he is shown standing, his coat drawn back, holding a document in his outstretched right hand. This would be the standard image for the monuments erected to his memory in the years to come. Hébert, a master of courtly negotiations, donated a plaster cast of the statuette to Macdonald soon after its completion.²⁴

The Canadian artists George Hill, Louis-Philippe Hébert, Hamilton MacCarthy and Frederick Dunbar all solicited and competed for the various



fig. 1 Marshall Wood, Sir John A. Macdonald, c.1867-1873, marble, dimensions unknown. Destroyed in a fire at the Rideau Club, Ottawa. (Photo: W.J. Topley, National Archives of Canada, PA-008593)

posthumous commissions of Macdonald, with MacCarthy finally winning the Toronto contract and Hébert that for Ottawa.²⁵ However, none of the projects was limited to Canadian artists although the various citizens' committees were especially concerned to solicit submissions from Canadian and British, but not American, sculptors. Advertisements in the British press were channelled through the office of the Canadian High Commissioner in London, Sir Charles Tupper, while the Canadian committees sought advice from the Marquis of Lorne or his wife, the sculptor Princess Louise.²⁶ In several instances, the combination of Lorne and Tupper would be decisive in the selection of artists and the sculptor who benefitted most from their support was a minor English artist, George Wade (1853-1933). Wade was born in London and apparently studied law before turning to sculpture. A protégé of the eminent British sculptor Sir Edgar Boehm, he first exhibited at the Royal Glasgow Institute of Fine Arts in 1888 and at the Royal Academy the following year.²⁷ However, he had produced no major public monuments until he received the commission from Hamilton in 1892. Tupper and Lorne's patronage would be a great asset in

furthering Wade's career and in his receiving the commissions for three additional monuments to Sir John A. Macdonald in London, Montréal and Kingston. Of the four, only that for Montréal was awarded through open competition.

The first monument to Sir John was erected not in Canada but in London, England. A memorial service was held in Westminster Abbey the day following Macdonald's burial in Kingston²⁸ and soon afterwards Sir Charles Tupper informed Lady Macdonald that the Council of the Imperial Federation League, an organization established to strengthen ties for economic and political goals across the Empire, had resolved to solicit funds for the erection of a tablet to Sir John's memory in Saint Paul's Cathedral.²⁹ The tablet soon became a sculpture and proponents of Canadian art argued that the commission should be given to a Canadian. They noted that Hamilton MacCarthy of Toronto, an English sculptor of Canadian parentage on his mother's side, had taken a death-mask of Sir John and that already he had a clay bust of the late premier in his studio.³⁰ Tupper sought advice from Lords Aberdeen and Lorne on the work of the British sculptor Henry Bainsmith, who was then sculpting Tupper's own bust. But Lorne found Bainsmith's likeness of Sir John, being prepared for submission for St. Paul's, "very bad" and presented the sculptor Edward Onslow Ford's maquette for the Toronto committee to Sir Charles for consideration. However, Lorne believed George Wade's bust of Sir John "the best I have seen."³¹ By this time Wade had already received the contract for Saint Paul's³² and that bust (fig.3) was unveiled by the British Foreign Minister, Lord Rosebery, on 16 November 1892. Befitting the intentions of the Imperial Federation League Sir John was depicted in his Privy Council uniform and peer's robes, wearing the Grand Cross of the Order of the Bath awarded him in 1884. At the unveiling, Rosebery eulogized the late Premier for having "grasped the central idea that the British Empire was the greatest secular agency for good now known to mankind"³³ and inscribed on the bust's supporting bracket was the slogan from Macdonald's last campaign, "A British subject I was born, A British subject I will die."

The Hamilton Committee had decided to erect its own memorial, and the key organizer, Senator William Sanford, obtained information in England and Italy on the costs and advantages of using marble or bronze for the proposed monument. It is most likely that Sir Charles Tupper or his secretary, J.G. Colmer referred Sanford to George Wade. Senator Sanford returned to Hamilton with two drawings of a standing figure of Macdonald on pedestals of differing heights³⁴ and only a month later the contract was awarded to Wade to provide a statue for £550 or £600 (approximately \$2750 or \$3000) and to design a pedestal estimated to cost \$3,350.³⁵ With Tupper's assistance Wade sent four plaster models from England. All depicted Sir John standing: one in a "Windsor



fig.2 Louis-Philippe Hébert, Sir John A. Macdonald, 1886 (posthumous cast), bronze, 72 x 26 x 24 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. (Photo: National Gallery of Canada, 15237)



fig. 4 George Wade in his London studio working on the Hamilton statue of Sir John A. Macdonald, 1892. (Photo: Gray & Davies, National Archives of Canada, C-9077)



fig.5
George Wade,
Monument to Sir
John A. Macdonald,
Gore Park, Hamilton,
unveiled 1 November
1893. (Photo: John
Boyd, National
Archives of Canada,
PA-060931)



fig.6
Mario Raggi,
Monument to Lord
Beaconsfield,
Parliament Square,
London, unveiled
1883. (Photo: The
Conway Library,
Courtauld Institute,
London, B78/2482)

uniform," two with his morning coat open (as in Hébert's 1886 statuette), and one wearing a Prince Albert coat buttoned up and with his right hand extended. It was this latter submission, and not that showing Sir John in his official robes, that won the committee's favour.³⁶ Wade enlarged the figure (fig.4) and the bronze was shipped to Canada in March 1893.³⁷ The large plaster was exhibited at the Royal Academy in London that summer, undoubtedly to the pleasure of the Hamilton committee.³⁸ Due to the absence of the Prime Minister, Sir John Thompson, who was in Paris for the Bering Sea negotiations, the unveiling of the first Macdonald memorial in Canada was delayed until 1 November. The eight-foot bronze figure was installed in Gore Park on a ten-foot square granite base (fig.5). The north and south sides were inscribed with the names of the eight provinces and territories united by Sir John and on the east and west sides were capsule biographies ending with, "A Canadian statesman who valued British institutions as a true basis of the strength and prosperity of the Dominion."³⁹

While the Montreal Committee had commenced its work with great energy and considerable financial support, progress was slow. In December 1891 Sir Joseph Hickson, R.B. Angus and James Ross were appointed as the Design Committee. The following year they were joined by F.C. Henshaw and Hugh Graham, publisher of *The Montreal Daily Star*.⁴⁰ They sought advice from the Montréal architect Andrew Taylor, who drafted a preliminary list of British and Canadian sculptors.⁴¹ Joseph Jacob, the Committee's Secretary, obtained lists of additional sculptors in England, Scotland and France when he was in England during the summer of 1892.⁴² Again it was most probably through Sir Charles Tupper that Jacob met with George Wade and discussed a prototype for the monument. Shortly after Jacob's return to Montréal, the Committee requested information on the cost of Mario Raggi's monument of the Conservative Prime Minister Lord Beaconsfield, Benjamin Disraeli, dressed in peer's robes, placed opposite Westminster Abbey⁴³ (fig.6) as it had been chosen as the model for the desired figure of Macdonald.

Although the Committee was already in correspondence with Wade,⁴⁴ it was decided to advertise the project in Montréal, Toronto and England. The total budget for sculpture and pedestal was to be \$20,000.⁴⁵ By June, models and/or photographs with cost estimates had been received from four Canadian sculptors: Louis-Philippe Hébert, George Hill, Hamilton McCarthy, and Robert Reid; two Montréal architectural firms: Cox & Amos and W. McLea Walbank; and five British sculptors: Percy Wood (author of the Brant memorial in Brantford), C.B. Birch (author of Toronto's monument to George Brown), W. Reynolds-Stephens, A.E.L. Rost and George Wade. The London sculptors Bruce Joy and Edward Onslow Ford informed the Committee they would not enter a competition, although Ford sent a photograph of his Toronto submission which



fig.7 George Wade, Monument to Sir John A. Macdonald, Dominion Square, Montreal, unveiled 6 June 1895. (Photo: National Archives of Canada, PA-122694)

had already been rejected due to cost.⁴⁶ The Committee took considerable pains in arriving at a decision, expressing concern about giving such an important contract to an untried artist such as Hill, and put the models on public display in the store of committee member James Cantlie in order to obtain the opinions of the subscribers. As well, line drawings of the maquettes were reproduced in *The Montreal Daily Star* and *The Montreal Daily Witness*.⁴⁷

Most of the Montréal submissions proposed a standing figure of Sir John dressed either in contemporary dress or Privy Councillor's uniform and robe, standing on a pedestal with allegorical figures, often of Art and Industry, ornamenting the base. Both Hébert and Hill sent in designs they had previously submitted for Ottawa's Parliament Hill monument.⁴⁸ The most ambitious proposal was by George Wade (fig.7). His standing figure of Sir John, dressed

in his Privy Councillor's uniform and robes with the insignia of the Grand Cross of the Bath, was placed on a granite base under a massive canopy, reminiscent of London's Albert Memorial and supported by twelve red granite pillars with bronze Corinthian capitals. The arch was to be faced on its east and west sides with bronze reliefs illustrating Canada's progress (fig.8). Above were four British lions and seven male youths arm in arm, symbolizing the seven united provinces, and the whole was crowned by the personification of Canada holding a cornucopia of Canadian products and the shield of the Dominion (fig.9). Various reliefs emblematic of industries decorated the pilasters at the feet of the columns. Wade's concept was a far more complex design than any of his competitors' and certainly more ambitious than the prototype, Raggi's statue of Disraeli. All of the sculpted elements were to be in bronze and the total height was to be approximately fifty feet.⁴⁹

On his return from Paris, Sir John Thompson wrote to Louis-Philippe Hébert: "When we reached Rimouski one of the friends who came aboard told me that the Montreal monument committee has accepted the offer of Wade of London...on the advice of Sir Charles Tupper.... Sir Charles...said it was not a fact that he had made any such recommendation."⁵⁰ With Tupper's support, Wade's model had in effect been selected by Sir Joseph Hickson and R.B. Angus on first inspection of the models.⁵¹ The artist was to prepare sculptures, foundations and architectural elements for \$20,000 for completion by August 1894. The committee's architectural advisors, Andrew Taylor and Alexander Dunlop, insisted on the addition of two steps to the base and the heightening of the arch. A committee composed of Lady Macdonald, the Marquis of Lorne and Sir Charles Tupper would approve the figure of Sir John in London before casting.⁵²

Actual production of the monument was delayed by Wade's illness. Financial constraints, resulting from the increased cost of casting the bronze elements, also caused problems with the payments to Robert Reid, whom Wade had contracted for the masonry.⁵³ The artist remained in London and played no direct role in the construction of the monument. Finally on 6 June 1895, four years after Macdonald's death, the Montréal memorial was unveiled by the Governor-General, Lord Aberdeen, with considerable publicity. Sir Donald Smith used the occasion to dwell on Macdonald's devotion "to the principle of British connection and his unswerving loyalty and patriotism."⁵⁴

Not all the members of the Montreal Committee were satisfied with Wade's monument. Having modified the proportions according to the committee's instructions, increasing the height to approximately seventy feet, Wade was now criticized for making the figures on top of the memorial too small,⁵⁵ which was not an unfair comment as they are indecipherable from the ground. The ambitions of the committee and of the artist were exaggerated and resulted in a monument out of proportion to its elements. The effect was described by



fig.8 George Wade, Reliefs on the Monument to Sir John A. Macdonald, Dominion Square, Montreal, 1895, from *Souvenir Sir John Macdonald, G.C.B Born January 11, 1815; Died June 6, 1891. Monument Erected by the Citizens of Montreal Unveiled by His Excellency the Earl of Aberdeen Governor-General of Canada, June 6, 1895*, from *The Montreal Daily Star*, 1895. (Photo: National Gallery of Canada)



fig.9

Emblem of Canada and the Provinces on the Monument to Sir John A. Macdonald, Dominion Square, Montreal, 1895, from *Souvenir Sir John Macdonald, G.C.B Born January 11, 1815; Died June 6, 1891. Monument Erected by the Citizens of Montreal Unveiled by His Excellency the Earl of Aberdeen Governor-General of Canada, June 6, 1895, from The Montreal Daily Star, 1895.* (Photo: National Gallery of Canada)



fig.10 George Wade, Monument to Sir John A. Macdonald, Macdonald Park, Kingston, unveiled 23 October 1895. (Photo: W.J. Topley, National Archives of Canada, PA-012011)

Wade's fellow competitor Hamilton McCarthy as "not a happy tout-en-semble" (*sic*).⁵⁶ Claiming to have been offered £5000 rather than £4000 pounds for the work, Wade was out of pocket for £1200 and appealed to Jacob for additional recompense.⁵⁷ Possibly his commission to do a marble bust of Sir Donald Smith in London was initiated to that end.⁵⁸

The Montréal contract was not Wade's last effort to obtain work in Canada. In October 1893 he submitted a proposal for the Ottawa monument, again depicting Macdonald in robes and with orders. He hoped his receipt of the Montréal contract would not prejudice his chances in Ottawa,⁵⁹ but the contract was given to Louis-Philippe Hébert. In the meantime, as a result of the competition from other cities, the Kingston Committee had failed in its efforts to raise the estimated \$18,000 for a national monument in that city. In June 1894 Jacob arranged for Wade to supply a second cast of the Montréal figure of Macdonald at "a price to be kept private."⁶⁰ It was mounted on a granite pedestal designed and constructed by the Kingston firm of R. Welch & Son on which was also inscribed "A British subject I was born, A British subject I will die" (fig.10). This last Macdonald monument was unveiled on 23 October 1895.⁶¹

Through Canadian and British patronage in London, Wade was awarded the contracts for four monuments to Sir John A. Macdonald but he never saw any of his sculptures installed in Canada. In the 1890s, an era of increasing imperialism, Canadians sought to further the stature of Canada within the British Empire. By commissioning a British sculptor to realize monuments to Canada's first Prime Minister, the various committees emphasized the connections with Great Britain and through image and text linked Macdonald to the imperial ideal. The inclusion of representatives of the colonies in the Imperial Privy Council was key to Tupper's ideas about Imperial Federation⁶² and the imagery of Wade's monuments articulated those ideals. Yet the results were not always great art and in 1907 a writer compared Wade's Montréal monument to its neighbour on Dominion Square, Hébert's 1902 monument to Monsignor Bourget: "One of them is the work of a Canadian sculptor, Hébert.... The other is the work of an old-country sculptor....After looking at the photographs, would any person care to say that Canadians must always go abroad to obtain real art?"⁶³

CHARLES C. HILL
Curator of Canadian Art
National Gallery of Canada

Notes

- 1 Quoted in McLeod STEWART, "The People's Memorial" (letter to the editor), *The Daily Citizen* (Ottawa), 24 June 1891. My thanks to Beth Greenhorn and Steven McNeil of the National Gallery of Canada and to Eva Major-Marothy, National Archives of Canada, for their assistance with the research for this article.
- 2 "The Sir John A. Macdonald Club," *The Montreal Daily Star*, 9 June 1891. Minutes of the meetings of 8, 20 and 22 June 1891, Sir John A. Macdonald Club and Sir John A. Macdonald Memorial Committee (MMC), Sir John A. Macdonald Club Fonds (MCF), Archives nationales du Québec, Montréal, Cote 06, M-P6, reel 3951.
- 3 "Monument at Hamilton," *The Montreal Daily Star*, 10 June 1891.
- 4 C.H. MACKINTOSH, "A People's Statue," *The Daily Citizen* (Ottawa), 8 June 1891; "In Memoriam," *ibid.*, 15 June 1891; "National Monument at Ottawa," *The Montreal Daily Star*, 17 June 1891.
- 5 "Opinions of the Press," and "Raising a Statue," *The Daily British Whig* (Kingston), 13 June 1891; "A Fine Statue to Go Up," *ibid.*, 19 June 1891; "A National Memorial Will Be Erected Here to Sir John's Memory," *ibid.*, 23 June 1891.
- 6 "Memorial to Sir John," *The Daily Citizen*, 4 July 1891; "A Macdonald Memorial," *The Mail* (Toronto), 4 July 1891.
- 7 Minutes of the meeting of 14 March 1891, Sir John A. Macdonald Club, MCF.
- 8 "The Sir John A. Macdonald Club," *The Montreal Daily Star*, 9 June 1891.
- 9 "The Macdonald Monument," *ibid.*, 24 June 1891.
- 10 "A National Tribute," *The Daily Citizen*, 30 June 1891.
- 11 See C. HILL, "Hébert et l'image de la Confédération," in *Louis-Philippe Hébert*, ed. D. DROUIN (Quebec: Musée du Québec, 2001), 225-29. The competition was advertised in Canada, the United States, England, France, Belgium and Italy.
- 12 Petitions from Senators and members of the House of Commons, dated 8 July 1891 to Prime Minister Sir John Joseph Caldwell Abbott, in proposing to erect a National Memorial in Kingston, National Archives of Canada (NAC), J.J.C. Abbott Papers, MG 26C, vol.1, 118-27; "The Macdonald Memorial," *The Montreal Daily Star*, 5 Aug. 1891; "The Macdonald Memorial," *The Daily Citizen*, 6 Aug. 1891; "The Memorial Fund," *The Daily British Whig*, 18 Sept. 1891.
- 13 "Macdonald Memorial," *The Montreal Daily Star*, 15 July 1891; "Lady Macdonald at Catarauqui," *ibid.*, 20 July 1891; "Kingston Macdonald Memorial," *ibid.*, 23 July 1891; "Kingston Macdonald Memorial," *ibid.*, 29 July 1891.
- 14 "Dufferin and the Kingston Monument," *The Montreal Daily Star*, 7 Sept. 1891.
- 15 "Kingston Macdonald Monument," *The Montreal Daily Star*, 17 July 1891; "Kingston Macdonald Memorial," *ibid.*, 29 July 1891; "The Kingston Memorial," *ibid.*, 30 July 1891; "St. John and Sir John's Memorial," *ibid.*, 7 Nov. 1891; "Kingston Macdonald Memorial," *ibid.*, 21 Nov. 1891.
- 16 "Monument to Sir John Macdonald" and "At Hamilton or Kingston?" *The Daily Spectator* (Hamilton), 4 Dec. 1891; "The Macdonald Memorial," *ibid.*, 9 Dec. 1891; "The Macdonald Memorial," *ibid.*, 11 Dec. 1891.
- 17 "The Macdonald Memorial," *The Daily Citizen*, 3 July 1891; Minutes of the meeting of 30 Oct. 1891, in the Minute Book of the Macdonald Memorial Committee, Toronto, Metro Toronto Central Library, Toronto.

- 18 "M. Marshall Wood," *Le Journal de Québec*, 8 Oct. 1873.
- 19 Minutes of the meeting of 13 Apr. 1871 in "Minutes of the Joint Committee of the Library of Parliament 1860-1879" (Typescript, Library of Parliament, Ottawa), 167-75; *Journals of the House of Commons of the Dominion of Canada from 15th February to 14th April 1871...4th session of the 1st Parliament of Canada Session 1871 IV*, no.14 (April 1871): 304-305; "The Drawing Room of the Senate Chamber," *Canadian Illustrated News* 7, no.13 (29 Mar. 1873): 195, 200-201. See Marshall Wood, London to Sir John A. Macdonald, Ottawa, 21 Jan. 1871, NAC, Sir John A. Macdonald papers (MG26A), vol.343, #156968-70.
- 20 Wood (no city), to Macdonald, Ottawa, 17 May 1873, Wood, Toronto to Macdonald, Ottawa, 14 Aug. 1874 and Wood, New York to Macdonald, Ottawa, NAC, MG26A, vol.345, #158171-158174, 158665-158668, 158706-158709. See also *Journal de Québec*, 26 Sept. 1872; "M. Marshall Wood," *ibid.*, 8 Oct. 1873.
- 21 F.A.T. Dunbar, Florence to Macdonald, Ottawa, 1 Dec. 1879, NAC, MG 26A, vol.363, #168003-168004.
- 22 "Echos du Jour," *La Minerve* (Montréal), 13 Apr. 1881. See Fern BAYER, *The Ontario Collection* (Markham, ON: Fitzhenry & Whiteside/Ontario Heritage Foundation, 1984), 225.
- 23 See Ann THOMAS, *Fact and Fiction: Canadian Painting and Photography, 1860-1900* (Montréal: McCord Museum, 1979), 64-65.
- 24 Louis-Philippe Hébert to Sir John A. Macdonald, 7 Jan. 1887, NAC, MG 26A, vol.433, 275, 1-m, #213367 and Macdonald, Ottawa to Hébert, 8 Jan. 1887, in the Fonds Hébert, Musée du Québec.
- 25 See "The Sir John Macdonald Monuments," in *Canada: An Encyclopaedia of the Country* IV, ed. J. Castell HOPKINS (Toronto: Linscott, 1898), 408-10. See also Margaret COHOE, "Sir John A. Macdonald Memorializations and the Red Rose League," *Historic Kingston*, XXVI (March 1978): 58-69. My thanks to Gillian Barlow, Queen's University Archives for bringing this article to my attention.
- 26 "Princess Louise and Sir John," *The Montreal Daily Star*, 5 Nov. 1891. Minutes of the meetings of 14 Feb. and 27 Oct. 1892, in the Minute Book of the Macdonald Memorial Committee, Toronto, and minutes of the meeting of 17 June 1892, MMC, MCF.
- 27 A.L. BALDRY, "Our Rising Artists: George E. Wade, Sculptor," *Magazine of Art* XXIV (1900): 545-48; "The Late George Edward Wade (1853-1933)," *The Connoisseur* XCI (1933): 268-69; "George Wade," *Art News* XXXI, no.20 (11 Feb. 1933): 8; "George Edward Wade, Briton," *The Art Digest* (February 1933): 8.
- 28 "The Macdonald Memorial," *The Mail*, 9 July 1891.
- 29 Copy of letter from Sir Charles Tupper to Lady Susan Agnes Macdonald, 26 June 1891, NAC, Sir Charles Tupper Papers, MG26F, vol.8, 496, #4378; "The Macdonald Memorial," *The Daily Citizen*, 3 July 1891; "Britain's Tribute," *The Montreal Daily Star*, 21 July 1891.
- 30 "Art and Artists," *Saturday Night* IV, no.40 (29 Aug. 1891): 6; S.A. CURZON, "Literature and Art in Toronto," *The Dominion Illustrated* VII, no.166 (5 Sept. 1891): 233.
- 31 Lord Aberdeen, London to Tupper, London, 22 March 1892, Marquis of Lorne, London to Tupper, London, 29 Mar. 1892 and 4 May 1892, NAC, MG26F, vol.9, #4470-4473, 4490-4491, Reel C-3205.
- 32 "The Macdonald Statue," *The Hamilton Spectator*, 16 Apr. 1892.
- 33 "Special Cables Bust of Sir John Unveiled," and "Sir John in St. Paul's," *The Mail*, 17 Nov. 1892.

- 34 "The Macdonald Memorial," *The Hamilton Spectator*, 11 Dec. 1891; "The Statue of a Statesman," *ibid.*, 4 Mar. 1892; "The Macdonald Statue," *ibid.*, 5 Mar. 1892. The figure of Sir John in the drawing illustrated in "The Proposed Monument," *ibid.*, 10 Mar. 1892, is very close to Hébert's 1886 statuette but may be one of the four proposals from Wade. See below note 36.
- 35 "The Macdonald Statue," *ibid.*, 16 Apr. 1892.
- 36 "The Macdonald Monument," *ibid.*, 7 June 1892; "The Macdonald Statue," *ibid.*, 9 July 1892.
- 37 The large plaster was reproduced in "Statue of the Late Rt. Hon. Sir John A. Macdonald," *Canadian Architect and Builder* X, no.12 (December 1892): 119; "Sir John's Statue at Hamilton," *The Montreal Daily Witness*, 2 Mar. 1893.
- 38 "Our Illustrated Notebook," *The Magazine of Art* XVI (1893): 288; "The Royal Academy Exhibition, 1893," in *Royal Academy Pictures* (The Royal Academy Supplement of *The Magazine of Art*) (London: Cassell, 1893), 195.
- 39 *The Proceedings at the Unveiling of the Statue of the Late Sir John Alexander Macdonald, P.C., G.C.B., M.P., D.C.L. (Oxon.), LL.D., Q.C., in Hamilton on the First Day of November 1893* (Published by the Memorial Committee); "To-day's Unveiling," *The Hamilton Times*, 1 Nov. 1893.
- 40 Minutes of the meetings of 1 Dec. 1891 and 3 Dec. 1892, MMC, MCF.
- 41 Minutes of the meeting of 11 Apr. 1892, MMC, MCF. Taylor recommended contacting C. Birch, A.R.A., T. Brock, A.R.A., Onslow Ford, A.R.A., Hamo Thornycroft, R.A., L. Rhind and Hébert and MacCarthy.
- 42 Minutes of the meetings of 1 Nov. 1892 and 11 November 1892, MMC, MCF.
- 43 Minutes of the meeting of 25 Nov. 1892, MMC, MCF. Wade, London to Jacob, Montréal, 26 June 1895, Wade states he gave Jacob an estimate of £4000 for a statue comparable to that of Lord Beaconsfield. In Wade to Jacob, 13 August 1895, Wade says he had initial discussions with Jacob at the Metropolitan in London and that he was told the budget for Montréal was £5000. Both letters are in MMC, MCF. The model was not inappropriate given the similarity in appearance between the two leaders. See Andrew COLLARD, "That Strange Persistent Resemblance," *The Gazette* (Montréal), 13 Mar. 1976.
- 44 Minutes of the meeting of 22 Feb. 1893, MMC, MCF. Correspondence was read from Wade and J.G. Colmer. Colmer had a great interest in the Montréal project (Minutes of the meeting of 14 June 1893) and forwarded Wade's letters both to Montréal and Ottawa where Wade was competing for the Macdonald monument on Parliament Hill. J.G. Colmer to Ouimet, Minister of Public Works, Ottawa, 14 Dec. 1892, NAC, RG11, vol.896, #137087. See also Tupper to Ouimet, 25 July 1892, forwarding a letter from Wade, NAC, RG11, vol.882, #132627.
- 45 Minutes of the meeting of 22 Feb. 1893, MMC, MCF.
- 46 Minutes of the meetings of 14 and 16 June 1893, MMC, MCF; "Memorial to Sir John," *Evening Telegram* (Toronto), 28 Oct. 1892. According to this source Stephens was asking £40,000. More probably it was £4000 or \$20,000, as the submissions were for the sculpture only without pedestal.
- 47 *The Montreal Daily Star*, 31 May 1893 (Hébert); 19 June 1893 (Cox & Amos and Percy Wood); 20 June 1893 (George Wade); 23 June 1893 (George Wade); 27 June 1893 (Reynolds-Stephens and Cox & Amos' variant proposal); 28 June 1893 (Onslow Ford & A.E.L. Rost); 30 June 1893 (C.B. Birch & G.W. Hill); 14 July 1893 (Robert Reid and G.W. Hill's second proposal); 15 July 1893 (Hamilton McCarthy and Hill's third proposal); *The Montreal Daily Witness*, 22 June 1893 (Cox & Amos, Birch and McCarthy); 24 June 1893 (W. McLea Walbank). It is difficult to determine the total number of submissions. According to the newspapers fifteen models

were examined by the committee ("The Macdonald Memorial," *The Gazette*, 16 June 1893) and twenty-five were put on display ("The Macdonald Memorial," *The Gazette*, 17 June 1893). The Minutes of 14 June 1893 refer only to Bruce Joy, Hébert, Wood, Reynolds-Stephens, Wade, Rost, Ford, MacCarthy, Hill, Reid and an anonymous submission.

48 "Macdonald Memorial," *The Montreal Daily Star*, 2 June 1892. See HILL, "Hébert," 226-27. Hébert's proposal for Montréal was slightly modified from that submitted to Ottawa in 1892, replacing the figures of the seven provinces with two unidentified allegorical figures.

49 "The Macdonald Memorial," *The Montreal Daily Star*, 16 Aug. 1895; "Montreal," *Canadian Architect and Builder* VII, no.3 (March 1894): 42; "Unveiling the Monument," *The Montreal Daily Star*, 6 June 1895; pamphlet, *Souvenir Sir John Macdonald, G.C.B Born January 11, 1815; Died June 6, 1891. Monument Erected by the Citizens of Montreal Unveiled by His Excellency the Earl of Aberdeen Governor-General of Canada, June 6, 1895. Presented with the Compliments of The Montreal Daily Star*.

50 Sir John Thompson, Ottawa to Louis-Philippe Hébert, Paris, 31 Aug. 1893, Fonds Hébert, Musée du Québec.

51 Meeting of 12 August 1893, MMC, MCF; "Unveiling the Monument," *ibid.*, 6 June 1895.

52 Minutes of meetings of 12 and 14 Aug. and 19 Sept. 1893, MMC, MCF.

53 J.G. Colmer, London to Sir Joseph Hickson, Montréal, 30 July 1894; Minutes of meetings of October 1894, 1 Feb. 1895, MMC, MCF.

54 "Unveiled the Monument," *The British Daily Whig*, 10 June 1895.

55 "Unveiling the Memorial," *The Montreal Daily Star*, 6 June 1895; Wade to Jacob, 26 June 1895 and Wade to Jacob, 13 Aug. 1895.

56 H. MCCARTHY, "The Development of Sculpture in Canada," in *Canada: An Encyclopaedia of the Country*, ed. J. Castell HOPKINS (Toronto: Linscott, 1898), vol.IV, 376.

57 Wade to Jacob, 26 June 1895 and 13 Aug. 1895, MMC, MCF.

58 Wade to Jacob, 5 Feb. 1896, MMC, MCF.

59 Wade, London to Department of Public Works, Ottawa, 20 Oct. 1893, NAC, RG11, vol.929, #145769.

60 "A Macdonald Memorial," *The Daily British Whig*, 21 June 1894.

61 "In Honour of Kingston's Son," *ibid.*, 23 Oct. 1895; "Was the Speech of the Day," "The Unveiling Ceremonies," "Voices from the Cabinet," "Hon. Dr. Montague's Words," and "Honor to Kingston's Son," *ibid.*, 24 Oct. 1895.

62 Sir Charles TUPPER, *Recollections of Sixty Years in Canada* (London: Cassell, 1914), 277-82.

63 Randolph CARLYLE, "A Comparison in Art," *Canadian Magazine* XVIII, no.3 (January 1907): 276-77.

LES MONUMENTS À SIR JOHN A. MACDONALD PAR GEORGE WADE

Plusieurs sculptures du premier premier ministre du Canada, sir John A. Macdonald, furent réalisées de son vivant et sa mort, en 1891, suscita des appels de fonds dans certaines villes de l'Ontario et du Québec pour l'érection de monuments à sa mémoire. La levée des fonds nécessaires et le choix des artistes prit un temps considérable, car les comités durent solliciter des projets de sculpteurs canadiens et britanniques. Plusieurs comités demandèrent l'avis de l'ancien gouverneur général, le marquis de Lorne et du haut commissaire du Canada à Londres, sir Charles Tupper. Ces avis furent souvent décisifs dans le choix des artistes. Les artistes canadiens Hamilton MacCarthy et Louis-Philippe Hébert furent choisis pour les monuments de Toronto et d'Ottawa respectivement, mais celui qui réussit à obtenir le plus de commandes fut le sculpteur anglais George Wade (1853-1933). Wade fut d'abord choisi par l'Imperial Federation League, dont Tupper était un membre actif, pour exécuter le monument à Macdonald de la cathédrale Saint-Paul de Londres (1891-1892). Il fut plus tard choisi pour les monuments à Macdonald à Hamilton (1891-1893), Montréal (1892-1895) et Kingston (1894-1895).

Le monument de Montréal, qu'il obtint à la suite d'un concours, était le plus ambitieux et le plus coûteux des quatre projets. Au bout du compte, ce contrat aura fait perdre de l'argent à l'artiste, et les membres du comité ne furent pas satisfaits de l'architecture de l'œuvre une fois achevée. Le comité de Kingston, n'ayant pas réussi à recueillir les fonds nécessaires pour un nouveau projet, commanda un second moulage de la figure de sir John du monument de Montréal. Sur trois des quatre monuments de Wade, sir John est représenté en costume de membre du Conseil privé et portant la robe de pair et la grand-croix de l'ordre du Bain. Cette image de Macdonald contrastait avec celle exécutée par Louis-Philippe Hébert pour la colline du Parlement, où le défunt premier ministre est représenté en redingote, sans décorations et accompagné d'une allégorie de la Confédération. Le dessin de Wade s'accordait avec le propre intérêt de Tupper pour l'Imperial Federation, manifesté par l'inclusion de représentants coloniaux du Conseil privé impérial. Le slogan de la dernière campagne de Macdonald était «sujet britannique je suis né, sujet britannique je mourrai». C'est cette image, plutôt que celle d'un père de la Confédération, qui est mise en évidence dans les monuments de Wade. Par l'image et le texte, les trois comités canadiens affirmaient les liens de Macdonald et du Canada avec la Grande-Bretagne plutôt que l'émergence du Canada en tant que Dominion de plein droit.

Traduction: Élise Bonnette

The OLD ARCHITECTURE OF QUEBEC

*A Study of the Buildings Erected
in New France from the Earliest
Explorers to the Middle of the
Nineteenth Century.*



RAMSAY TRAQUAIR M.A., F.R.I.B.A., F.R.A.I.C.

fig.1 Ramsay Traquair, *The Old Architecture of Quebec: a Study of the Buildings Erected in New France from the Earliest explorers to the Middle of the Nineteenth Century*, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1947

LA MAISON QUÉBÉCOISE

Construction et déconstruction d'un emblème

Vers la fin des années 1970, la «maison québécoise» s'imposait comme emblème du Québec. Pourtant cette sacralisation, si elle paraît l'objet d'un prestige certain, a paradoxalement marqué le terme de son exploration; on a cessé de lui octroyer de nouveaux statuts juridiques¹ et les discours interprétatifs, de même qu'en aval les savoirs, se sont ostensiblement essouffés. Tout s'est passé comme si la notoriété de la «maison québécoise», icône de l'identité et de la spécificité du Québec, avait condamné au silence les chercheurs. Certains ont prétendu que tout avait été dit — et bien dit — ; la plupart, cependant, ont opté en faveur d'un «patrimoine» aux contours élargis. Les sujets mis de l'avant par l'archéologie industrielle et par l'archéologie historique, l'étude des savoirs, des pratiques et des mémoires qui, entre les mains des historiens, a déclassé celle des objets, ainsi que la popularité grandissante des musées et des centres d'interprétation qui a recentré les formations paraissent avoir, tous, sonné le glas des recherches sur la maison, qu'on aurait pourtant crue promise à un bel avenir.

Avait-on vraiment tout dit, tout su, tout connu de la maison? La désaffection massive du milieu de la recherche s'explique d'autant plus mal que l'opinion publique maintient son attachement à cette maison québécoise que sa propre gloire paraît avoir anéantie. Il faut dire que sa consécration à titre de «patrimoine» n'a guère facilité le renouvellement de la maison et des contours objectaux du sujet de recherches qu'elle avait jadis été; il semble en fait, pour peu que l'on gratte le vernis de son édifice, que c'est l'incapacité des chercheurs à se dégager des problématiques anciennes qui a «vieilli» prématurément la maison, abandonnée par conséquent à une glose nationaliste à l'aune de laquelle le drapeau surclassait le sujet d'études. En effet, un tel discours, plus poétique qu'interprétatif, devait contribuer davantage à la constitution d'un patrimoine auto satisfaisant qu'au redéploiement des connaissances, risquant de condamner, tôt ou tard, l'objet qu'il chantait; mais si l'image de l'emblématique «maison québécoise» s'effrite au même rythme que la cause qui s'en est parée, les maisons historiques elles-mêmes survivent, et comptent même pour une part importante du corpus des biens culturels du Québec, qui n'en sait pourtant guère plus aujourd'hui sur ces emblèmes qu'à l'heure des premières études sur la maison.

Cet essai historiographique sur la maison, tantôt «québécoise», tantôt «canadienne» et devenue, avec le temps, «habitation rurale», explore la construction

du discours interprétatif en cause et, à travers elle, la curieuse évolution, indirectement proportionnelle, des connaissances et de l'affection populaire². On y verra que l'édifice des savoirs, achevé dans les années 1940, n'a été depuis que peu renouvelé, consolidé plutôt à travers une série d'ouvrages qui n'ont servi qu'à nourrir les thèses initiales, sans jamais remettre en cause les *a priori* conceptuels ou le cadre problématique qui avaient présidé aux premières explorations de la maison : les répétitions d'un texte à un autre que nous citons, qui parfois sans doute alourdissent notre propre texte, restent parmi les plus probants témoins de cette continuité.

Née dans les années 1920 d'une réflexion sur l'habiter, elle-même portée par une réflexion plus large sur l'identité architecturale canadienne, la recherche sur la «maison québécoise» s'est sclérosée au fil de la dissociation entre l'histoire des objets et les exigences de l'édification nouvelle; plongée dans un «passé» de plus en plus lointain — qu'on *conservait* — et de moins en moins pertinent au regard de la contemporanéité — qu'on *édifiait*³ —, la maison, de plus en plus abstraite, est passée du statut d'objet à celui de sujet. Pratiquée en archives, ainsi, l'histoire de l'architecture domestique s'est certes truffée de citations, de chiffres et de noms, sans toutefois s'ancrer aux structures existantes. La maison est devenue une sorte de fantôme, une abstraction non géoréférencée, sinon dans le cadre des problématiques régionalistes des années 1920; quant à elles les maisons réelles, restaurées à grands frais et protégées par la Loi sur les biens culturels (pour des raisons souvent autres que leur exemplarité, en vertu de la préexistence de l'emblème) sont restées orphelines, écartées de la synthèse en vogue qui, au demeurant, n'aurait guère trouvé dans leur catalogue quelque cohérence objectale. Enfin, isolée du reste de l'histoire de l'architecture en devenant un «sujet-en-soi», cette maison, dont on a aussi coupé les liens avec le paysage qui occupe aujourd'hui les chercheurs, s'est en quelque sorte noyée alors qu'on en précisait les contours : rurale et populaire, prisonnière d'une idéologie surannée⁴, elle prête flan désormais au débat entre nationalistes et internationalistes et souffre cruellement du clivage Montréal / province. Autant de ballottements d'une idée ont travesti la maison : car il fut bien un temps où, objet, elle participa à l'histoire de notre architecture. L'époque est-elle révolue?

D'une histoire de l'art au Canada à une histoire de l'architecture du Québec

Contrairement à la croyance voulant que l'histoire de l'architecture au Québec soit d'abord celle de la maison, il existe, à l'origine des recherches sur le paysage construit de la province, une histoire de l'art canadien qui, la première, commanda parmi d'autres observations celles concernant les originalités de l'architecture domestique «québécoise». Au début du XX^e siècle, après les explorations des Bibaud, Viger, etc., elle s'épanouit, notamment, à travers les travaux de M^{gr} Amédée Gosselin et d'Émile Vaillancourt.

De l'art des écoles à l'art du peuple : existe-t-il une architecture canadienne? L'époque évoluait dans le système des beaux-arts : l'histoire de l'art était née en même temps que les écoles, où l'on formait artistes et architectes par l'observation des œuvres du passé. Une justification simple du système orienterait dès lors l'historiographie : puisque n'étaient architectes ou artistes que ceux qui avaient reçu la formation de ces nouvelles écoles, le passé ne pouvait compter d'œuvres que les productions de ceux «issus» de pareille scolarité⁵. Voilà qui motiva l'apparition d'écoles, dans l'histoire cette fois : ce fut d'abord l'École des arts et métiers de Saint-Joachim, créature de M^{re} Gosselin (*L'instruction au Canada 1635-1760*)⁶; puis, en 1920, *Une maîtrise d'art en Canada* (Vaillancourt⁷) retraça le développement, dans la région de Montréal, de l'école des Écorres où aurait évolué au XIX^e siècle la sculpture architecturale, autour de Louis-Amable Quévillon⁸.

De tels travaux se posaient évidemment en réaction contre la croyance, dominante à l'époque, voulant le Canada français fruste et dépouillé de véritable tradition artistique⁹. Et Vaillancourt de déclarer:

Jusqu'ici, la plupart d'entre nous croyaient que les arts ne préoccupèrent point ou presque point le Canada français; que nous n'avions été jusqu'à ces derniers temps, qu'un peuple de laboureurs et de traiteurs assez désintéressés de tous soucis, hors de la culture et la vente des pelleteries.

Comment pouvait-on penser autrement? Laquelle de nos histoires nous renseigne sur ce sujet? C'est à peine si les plus complètes mentionnent les noms de quelques artistes contemporains. L'architecture, la peinture, la sculpture, la peinture de nos églises, pour ne parler que de ces édifices, étaient donc dues à des artistes étrangers de passage parmi nous¹⁰?

L'ouvrage d'Émile Vaillancourt, selon Édouard-Z. Massicotte qui en signa la préface, était une «révélation» : de fait, si le Canada français avait connu des «écoles d'art», c'est donc qu'il avait produit un «art». En parallèle, toutefois, un second système justificatif se faisait jour quant à l'existence d'une production artistique; déduit en partie des spéculations des régionalistes, dans le domaine de la littérature, il proposait l'expression populaire, en marge du «mauvais goût et de la fausse science», comme parangon de l'art dont un peuple pouvait se réclamer. Ainsi trouve-t-on dans le *Nigog*, en 1918, un article de Fernand Préfontaine qui déclarait:

S'il n'existe pas encore d'art littéraire canadien-français, ni d'art musical canadien, c'est une question hors de ma compétence et je n'en veux pas discuter. Mais je peux affirmer qu'il y a une architecture canadienne. Les maisons bâties par nos pères, sans souci d'imitation de l'antique et sans prétention à la richesse, donnent une impression d'art. Dans tous nos vieux villages canadiens on trouve des exemples de cet art¹¹.

La découverte de cet art «simple et robuste» sonnait le coup d'envoi de l'historiographie de la maison; contre le système beaux-arts plus ou moins aristocratique, qui seyait parfois difficilement à l'attestation d'une spécificité

esthétique canadienne-française, le discours régionaliste posait la production plébéienne comme art et, à son sommet, «le caractère artistique de ces anciennes architectures¹²» qui avait pour avantage de resituer le débat dans le champ d'une bienfaitrice et justificatrice tradition:

Nos ancêtres normands et bretons ont dû, évidemment, construire leurs premières habitations semblables à celles de leur pays d'origine; mais les conditions de climat, les matériaux et les besoins n'étant pas les mêmes [...] les maisons prirent un caractère spécial au pays; on sent encore un peu l'influence française, mais nos anciennes maisons sont canadiennes avant tout¹³.

Ainsi réunis par une histoire de l'art émancipée, l'architecture et le peuple tissèrent des liens indissociables; de là à ce que la maison devienne emblème populaire, il n'y avait, déjà, qu'un pas.

Le rationalisme *Arts and Crafts* : la maison dans la formation des architectes

Cependant, en 1918, Préfontaine, architecte, n'entendait pas tant se gargariser de tradition qu'il se préoccupait de l'actualité architecturale : «j'espère», écrivit-il, «que la tradition architecturale canadienne renaîtra en dépit des spéculateurs et des architectes abonnés à des revues d'architecture françaises et américaines¹⁴». Le point de vue de Fernand Préfontaine était partagé, nommément, par deux professeurs de l'école d'architecture de l'université McGill : Percy Erskine Nobbs, titulaire de la chaire Mac Donald en architecture¹⁵ et Ramsay Traquair¹⁶, son successeur à ce titre, qui consacrerait sa carrière à la formation des architectes, selon un système dont émanerait une longue et prolifique tradition portée par ses élèves. Pour Nobbs, qui écrivit en 1924 que «*long French cottages of Rural Québec (...) are real canadian architecture*¹⁷», comme pour Traquair, qui dédierait une large part de sa production scientifique à ce sujet, la connaissance de l'héritage architectural local était intimement liée à la formation des architectes. Cela, pour deux raisons. D'une part, le système beaux-arts appelait à la fréquentation des chefs d'œuvres du passé; d'autre part, les deux Écossais, légataires du rationalisme *Arts and Crafts*, tenaient le paysage local comme clé d'une production architecturale appropriée, puisque l'architecture devait être

l'art de construire des immeubles en matériaux réels pour les conditions de vie réelles dans un lieu réel où règne un climat donné. Ce qui convient au sud de l'Angleterre ne conviendra pas nécessairement à l'est du Canada. Et pour découvrir ce qui convient au Canada, il faut se livrer à une étude minutieuse du Canada, et non de Rome¹⁸.

C'est ainsi comme intrant de la compétence d'édifier que l'histoire de l'architecture locale prendrait son envol; cela, qui explique que l'architecture ait si tôt été isolée au sein de l'histoire de l'art, motivait aussi que la maison suscitât un nouvel intérêt, puisqu'elle participait (davantage que les églises, par exemple) aux

problèmes architecturaux de l'époque. À travers l'étude de cet «héritage local» dont il instituerait la tradition chez les *McGill Boys*, Traquair parcourut donc la province en quête des spécificités qui alimenteraient l'architecture contemporaine, moins sensible au passé qu'à la découverte d'explications structurales qui donneraient la *raison* de la construction et les moyens d'une production renouvelée et *vraie*. C'est sans jugement de la tradition, mais à la recherche des caractères objectifs dont sa position rationaliste justifiait la valeur, qu'il pouvait par exemple déclarer : «*The habitant has a good eye for colour and will produce the most astonishing effects (...). The roofs are usually shingle, weathered to a velvety black (...). The wooden gable ends are in some districts normally coloured a dull strong red, the walls are washed white or pink; the woodwork is of all colours [...]*»¹⁹.

Pareillement, le rationaliste en lui, qui pourtant préconisait la vérité structurale, fonctionnelle et formelle de l'architecture, remarquait sans émotion aucune la présence, sur le toit de plusieurs maisons, de cheminées «ornementales» qu'il comparait sans complexe à celles des paquebots, «*{that} one time had to be provided with three funnels, only one of wich was functional, in order to satisfy the demand of immigrants for a really powerful and distinguished ship*»²⁰. La cheminée, conclut-il, «*seems indeed to have become in some degree a sign of social distinction. (...) Often the wooden chimneys are so small that it is evident at a glance that they are ornamental*»²¹. Cet étrange vocabulaire formel, pourtant bien écarté de quelque réalité structurale, conduisit simplement Traquair à réaffirmer la thèse de l'adéquation «organique» de l'architecture à son lieu ou à ses fonctions, source même de son enseignement : «*This is, écrivit-il, the way architecture grows, in houses or in ships*»²².

Parmi les écrits que Ramsay Traquair signa, tissés des premiers relevés de l'architecture au Québec et d'observations compilées au fil de ses enquêtes sur les bâtiments, trois publications tiendraient une indélogeable et déterminante importance dans l'historiographie de la maison québécoise, tant en raison de la diffusion dont les études suivantes rendraient compte qu'au vu des éléments ponctuellement analysés : *The Cottages of Quebec* (1926), *The Architecture of French Canada* (1932) et *The Old Architecture of Quebec* qui, en 1947, intégrait une partie des deux premiers textes en nourrissant l'illustration des «*architectural surveys made between 1924 et 1930*»²³. Les travaux de Traquair, dès les années 1920, ont posé le cadre analytique et les variables de la «maison québécoise», en ce qui concerne les origines qu'on lui préciserait plus tard et au regard des caractérisations de ses particularités.

Le *Quebec Cottage*

L'identification d'une maison québécoise

Ramsay Traquair, à qui l'on doit créditer, à travers la publication en anglais et à Toronto de *The Old Architecture of Quebec* (fig.1), la caution internationale accordée à l'existence d'une architecture québécoise, nomma le *Quebec Cottage*; alors que

Préfontaine parlait d'une «maison canadienne» et Nobbs, des «French cottages of Quebec», Traquair fut le premier qui associa la maison en question à un territoire précis. Héritier, certes, des thèses antérieures — il reprit ainsi en 1926, puis en 1932 les thèses des «écoles» de Saint-Joachim et des Écorres — et tributaire, en 1947 particulièrement, de la documentation colligée par Marius Barbeau quant aux traditions populaires, le professeur d'architecture ne se contraignit pas pour autant aux problématiques de ses prédécesseurs; à la recherche d'une territorialité géo-historique objective qui identifierait une maison québécoise plutôt que canadienne (comme il pouvait exister, par exemple, une maison écossaise), Traquair fermait un chapitre de l'historiographie de l'architecture et en ouvrait un nouveau, dans lequel furent déclinés, pour la première fois, les caractères que la plupart des successeurs assumeraient, simplement. Les analyses qu'il multiplia jusqu'en 1947, au fil d'un nombre croissant d'exemples, réitérèrent ainsi cette spécificité, qui évidemment nourrirait d'autres discours. Ainsi, le constat fait en 1926 selon lequel «*These old cottages of Quebec are one of the few genuine vernacular styles of North America. The first inspiration was derived from old France and their structure still retains the imprint of this tradition*»²⁴ s'épanouit, en 1932:

*Houses (...) form an architecture distinctive of French Canada and unlike anything else to be found on the American continent. This is a truly Canadian art, the product of French culture isolated in Canada for so long that it has struck roots of its own (...) so these first traditions of building were allowed to develop in the new climate of Canada. Features were added, details were altered to make the house more liveable or sometimes more imposing and so was produced the Quebec Cottage which we know*²⁵.

Puis devint, en 1947:

The Canadian settlers took many liberties. They developed their traditions very freely and so produced a real Canadian architecture, moulded by climate and life and by a genuine feeling for beauty. (...) The old architecture of Quebec is the colonial architecture of France as that of the United States is the colonial architecture of England. The early settlers brought with them the simple building methods of French countryside, the only methods they knew, these they adapted and modified to suit the new climate and the new living conditions of North America. So rose an architecture whose roots were French whilst its blossom was Canadian. French-Canadian architecture is very thoroughly French but it is not the French of Europe. It is the French of Canada.

*(...) No feature of our old Quebec architecture has attracted more general attention than the cottage. This is but natural. The main highways near Quebec are lined by single-storeyed cottages and these are quite unlike anything which the traveller may have seen in new England or in Ontario. They testify to a French culture different from that of the rest of Canada; they are indeed the representatives of a Canadian culture, of French origin, but isolated for so long that it struck strong roots of its own*²⁶.

L'héritage de Ramsay Traquair serait fructueux, et sa transmission, riche de rebondissements. Ainsi Marius Barbeau, dont la recherche d'arts et de traditions

populaires se trouva, en retour en quelque sorte, «contaminée» par celle de Traquair quant à la spécificité de l'architecture, publia-t-il en 1941 les «Types de maisons canadiennes²⁷» en vue notamment de dénoncer la tentation des restaurateurs d'imaginer les anciennes maisons construites en «bois rond» assemblé à queue d'aronde — mythe de la rusticité qui au demeurant, bien malgré Barbeau (et, avant lui, Traquair), connaîtrait une diffusion considérable dans la seconde moitié du siècle. Cependant le texte de l'anthropologue-ethnologue Barbeau, qui inscrit les observations de Traquair au fil d'une évolution historique des conditions de la construction, marque aussi l'entrée historiographique de la maison, depuis l'univers culturel de l'Écossais, au sein de celui du Canadien français qui, de l'intérieur, regarde «chez nous²⁸»; c'est dire que, tout en inaugurant le champ qu'investiguerait plus avant Robert-Lionel Séguin, Marius Barbeau construisait le pont, que ses successeurs emprunteraient, entre l'origine de la population et l'origine de la maison, les dispositions matérielles de la seconde illustrant la spécificité «génétique» de la première. Mais dans les «styles en architecture d'origine française qui se pratiquèrent au pays depuis les origines jusqu'à la déchéance des corps de métiers, vers 1840²⁹», il n'y avait déjà guère plus, en ce qui concerne l'architecture elle-même du moins, que les caractéristiques objectives identifiées et analysées par Traquair.

L'héritage de Ramsay Traquair

Auparavant en effet, grâce à l'observation précise des dispositions objectives, qu'il destinait d'abord à nourrir la formation des architectes, Traquair déconstruisit les mythes qu'une vision plus poétique du passé construit, nationaliste ou simplement romantique, tendait à ériger. Ainsi proposa-t-il une chronologie «objective», qui rajeunissait d'une centaine d'années «les maisons bâties par nos pères», comme l'écrivait Préfontaine; parmi celles-là, l'âge des plus anciennes ne remontait guère au-delà de la fin du XVIII^e siècle. À une époque où des «pèlerinages au berceau de la Nouvelle-France³⁰», par exemple, étaient organisés à l'Île-d'Orléans — dont Traquair dut bien écrire, au lendemain de la publication de *Vieux Manoirs, Vieilles Maisons* et de *l'Île d'Orléans*³¹, qu'il s'agissait d'une «*island full of interesting houses*³²» —, l'architecte et professeur déclara ainsi : «*The earliest settlements were made about Quebec, on the bank of the St. Lawrence and on the Island of Orleans. It is here that we may expect to find the oldest cottages. But the earliest have long ago disappeared and those now existing are at best the third generation of building*³³».

L'apparence d'âge de ces constructions, au demeurant, tenait à ses yeux une valeur beaucoup plus grande; comme elle attestait, en effet, de la perpétuation de la tradition du XVIII^e siècle jusque dans un XIX^e siècle avancé³⁴, elle confirmait l'image et l'originalité du *Quebec Cottage*, toujours dans l'esprit rationaliste qui valorisait la tradition comme forme d'appropriation et d'adéquation de l'architecture à un territoire géo-historique cohérent.

We will seek in vain for houses in France like those broad-roofed cottages which line the Beauport road, or the great gabled houses of the Island of Montreal. The tradition is

French; the forms are developed from those older houses which we have already described, but a Quebec Cottage is not a rustic copy of French architecture. Climate and manner of life have impressed new qualities on the old tradition : there is nothing really like a Quebec Cottage outside Quebec³⁵.

Au sein de l'image globale qu'il dessina de la « maison québécoise », située environ de 1790 à 1840, Traquair posa aussi quelques variables d'analyse, qui selon lui méritaient discussion pour cause d'originalité, mais dont le corpus, étrangement, se muerait en une grille d'observation quasi incontournable entre les mains de plusieurs chercheurs qui prendraient sa relève. Dans le tableau qu'il dépeignit de cette maison au toit à versants, surélevée à trois ou quatre pieds du sol, construite à proximité de la route et parée de galeries avant et arrière (une « snow gallery » qu'il particularisa), le cas du groupe forme du toit / profil du larmier / galerie, qui sera probant à cet égard, apparut dès 1926 parmi les interrogations bien rationalistes de Traquair quant aux raisons constructives de la forme du *Quebec cottage* : ces larmiers débordants que plusieurs considéraient typiques, en dépit de leur silhouette plaisante, « *{are} not a good winter roof³⁶* ». Aucune surprise à ce qu'il ait consacré tant d'efforts à l'explication de cette particularité, pour conclure en 1947, au terme d'une argumentation plus documentée, que :

Today we associate deep eaves with the Quebec cottage yet the oldest houses, the ferme Saint-Gabriel or Batiscan had only very small eaves. The wide eaves are undoubtedly a late development, they were not derived from French medieval architecture as has often been asserted. Quebec has a sunny climate. To suit this the eaves of the roof grew farther and farther out to shade the walls and their occupants. These unsupported eaves sometimes stretch out some four feet from the wall and this necessarily led to the large curving bellcast at the bottom of the roof. This is not a good snow form since snow tends to collect at the change of slope, but it is unavoidable if the deep eaves are required³⁷.

C'est ce type de raisonnement qui conduirait Traquair à situer l'origine de la « gallery or verandah » en Louisiane ou aux West Indies³⁸, d'où l'usage aurait été importé en terre canadienne, au début du XIX^e siècle. Et c'est toujours en observant l'adéquation des dispositions constructives au territoire géo-historique qu'il put affirmer : « *the gallery or verandah is not a northern European feature. The climate is too damp [...]. But the dry climate of Quebec with its abundant sunshine and its need for shelter from snow is eminently suited to verandahs, which thus developed naturally³⁹* ».

Comme les rationalistes du XIX^e siècle dont il était l'héritier, Traquair fondait sa connaissance de l'architecture du Québec sur l'observation des « grands bâtiments » (maison Saint-Gabriel, château de Ramezay, entre autres) dont les dispositions physiques, relevées et décodées, tissèrent à ses yeux le portrait d'ensemble par rapport auquel il pouvait, dès lors, catégoriser, situer et expliquer les bâtiments de moindre importance. Ainsi, par exemple : « *The larger houses are often very deep. The Château de Ramezay is some fifty feet from back to front and is a typical 'Montreal' house of large size⁴⁰* ». Le procédé déductif, évidemment, avait ses pièges,

quoique Traquair n'y tomba guère, préoccupé qu'il était par la construction d'une typologie, bien davantage que par l'établissement d'une histoire chronologiquement déterminée qui motiverait davantage la plupart de ses successeurs. Sur la base d'une téléologie de la maison étayée par une origine (française) d'une part et une évolution (québécoise) d'autre part, Traquair répartit les «exemples» qu'il rencontra en types, toujours déterminés au départ de l'observation stricte des dispositions architecturales. Une maison plus caractéristique de l'influence française se présentait ainsi : *«a cottage with a steep roof hipped back at the ends instead of gabled [...] This is an old form, the 'pavilion' roof of French architecture [...]. It possibly represents a more aristocratic tradition than do the plain gabled houses. [...] These are typically French⁴¹»*.

Hormis cette variante d'un «type originel», Traquair, dès 1926, identifia donc quatre «types» : *«The principal types are that of the East, centering round Quebec, and that of the Montreal district. In the Ottawa valley is found a type with hipped roof and deep eaves carried round the house [...]. In the southern districts we find a house of the New England type, importations from across the line⁴²»*.

Existaient, ainsi, une «maison de Québec» :

The cottage most generally found is a rectangular building with low walls of white-washed stone rubble, high pitched roof with gable verges and a large stone chimney on the ridge. Sometimes the gables are carried up in stone but, more usually the end walls are carried up in stone only to the wall-plate level; above that the gables are filled with framing and shingled. This is the type of the presbytery at Batiscan, it is found throughout the Province and predominates in the district round Quebec⁴³

et une «maison de Montréal», *«deep rectangular building, without breaks or projections, covered with a steep roof with stone parapet gables at either end. The walls are some feet thick, of rough stone smothered in mortar, rising a foot or so above the first floor level⁴⁴»*.

Enfin, Traquair s'attarda au rapport entre la maison rurale et la maison urbaine, qu'il étudia d'ailleurs aussi intensément. Ayant dans cet esprit analysé l'impact des règlements de prévention des incendies sur la forme architecturale (murs coupe-feu, notamment), il déclara dès 1932 : *«Our Montreal farmhouse thus turns out to be a city house built in the country⁴⁵»*. Aux côtés de celle du *Quebec Cottage*, ainsi, existait une seconde typologie de maisons, celle-là d'une nature urbaine que Traquair dénota par l'une des rares appellations non-géoréférencées qu'il ait utilisées : *«the urban house»*.

The stone gabled or «urban house» is found mainly on the island of Montreal and in the district around it and the Château de Ramezay is probably the oldest house of this kind in the Province. East of Three Rivers it is uncommon. Most of those now found near Montreal seem to have been built in the beginning of the nineteenth century⁴⁶.

L'observation a son importance, au vu de l'historiographie de la maison : bientôt, la désignation «urbaine» disparaîtrait en effet. Puis, dans l'épanouissement de l'imaginaire de la ruralité, ce serait parfois le cas de la maison de Montréal tout entière....

La maison (de la nation) canadienne-française

Pour Traquair, qui entendait en tirer les enseignements formels, la maison québécoise restait un objet révolu; son appartenance au passé n'avait de lien avec la contemporanéité que dans la mesure de l'appropriation géographique démontrée, que connotait d'ailleurs la désignation du *Quebec Cottage*. Le cas de la maison canadienne-française, qui survivrait par-delà les *French Canadian Houses* de Percy Nobbs et ressurgirait au début des années 1940, était bien différent : en effet, la maison canadienne-française, référencée historiquement plutôt que géographiquement, apparaîtrait plutôt comme un objet contemporain, dont il conviendrait même d'encourager la survivance et la reproduction. C'est que la maison canadienne-française, ainsi désignée, véhiculait moins des formes architecturales que des valeurs associées au paysage traditionnel : héritage de la Nouvelle-France ou style canadien-français, la maison québécoise du Québec duplessiste glisserait ainsi subtilement dans un univers abstrait, où les configurations formelles que Traquair dépistait, si elles survivraient largement à leur idéateur, importeraient souvent moins que leur discours qui en ferait sa forteresse.

Gérard Morisset et le plaidoyer rationaliste de la Nouvelle-France

Parmi les rares historiens qui, après Traquair, se pencheraient véritablement sur «l'objet-maison», Gérard Morisset poserait aussi les premières — et les plus importantes — balises de la «maison-sujet», celle qui, enrichie notamment des valeurs d'un discours nationaliste sur l'histoire, se singulariserait par rapport à l'histoire de l'architecture et par rapport au paysage concret. Morisset, cependant, n'entendit pas isoler la maison d'autres types architecturaux (églises, couvent, etc.), qu'il concevait, comme Traquair, dans le cadre d'une systémique de l'architecture en général : *L'architecture en Nouvelle-France*⁴⁷, qui en 1949 reprenait quelques conclusions de *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*⁴⁸ (fig.2), proposait ainsi le panorama intégré d'un paysage objectal rattaché *grosso modo* au territoire géographique préalablement identifié par Traquair, paysage, néanmoins, dont l'évolution historique, davantage même que les configurations précises, constituerait le *leitmotiv* de Morisset.

Cette ambiguïté d'un objet d'art, étudié par le biais de ses formes concrètes mais néanmoins projeté dans l'abstraction d'une conceptualisation de l'histoire, caractérise le discours de Morisset tant par rapport à celui de ses prédécesseurs que par rapport à celui de ses — nombreux — successeurs et émules. Lorsqu'en 1937, à l'instigation du gouvernement du Québec, il prit les rêves de l'Inventaire des œuvres d'art⁴⁹, Morisset, originellement notaire, délaissa la carrière d'architecte qu'il avait amorcée dans les années 1920 pour coiffer le chapeau de l'historien d'art⁵⁰; particulièrement actif à ce titre, toutefois⁵¹, il ne se départerait jamais tout à fait du rationalisme — découvert notamment dans l'atelier de l'architecte français Tony Garnier auprès de qui il avait entamé sa formation — qui avait coloré ses

premières œuvres architecturales⁵². C'est cet écho rationaliste qui, d'emblée, permet d'associer le discours de Morisset à celui de Traquair:

[...] je cherche ici à faire comprendre et sentir ce qu'est véritablement l'architecture, l'art de bâtir — qu'il ne faut pas confondre avec l'art, bien différent, d'orner un édifice. [...]

Il importe ensuite de retrouver, non les formes d'antan — car il est des formes comme des mœurs : quand elles renaissent, elles sont ou vides de sens ou infécondes —, mais le souffle spirituel qui leur a donné naissance. Aujourd'hui comme autrefois, l'architecture consiste à bâtir des édifices adaptés à leur destination, au genre de vie des êtres qui doivent les habiter, aux matériaux dont ils sont faits, au paysage où ils s'élèvent, au génie particulier de l'époque; l'architecture est donc un art dialectique, résultat d'une sorte de conversation franche et honnête entre l'architecte, le client et la matière organisable⁵³.

Le rationalisme de Morisset, toutefois, héritait du Français Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, architecte de la Commission des monuments historiques, dont l'œuvre avait profondément inspiré l'historien d'art québécois, qui ne cachait d'ailleurs pas son admiration pour «les idées trop conformes au bon sens et à la raison» de «l'homme qui incarna la doctrine rationaliste [...] doué de riches qualités intellectuelles, d'une puissance de raisonnement et d'une indépendance d'esprit⁵⁴». Or cette influence française, qui d'ailleurs motiverait l'intérêt tout particulier de Morisset envers les églises, étairait l'écart qui sépare *The Old Architecture of Quebec* (Traquair) du propos de *L'architecture en Nouvelle-France* : le rationalisme «à la française» qui contaminait Morisset, consolidé à travers les travaux de Viollet-le-Duc, avait en effet associé l'architecture (médiévale) gothique, jugée d'abord comme expression du «vrai» architectural, aux origines de la nation française⁵⁵. Cela avait, bien sûr, motivé la conservation des monuments ecclésiastiques français; de là à conclure à l'association d'une architecture historique rationaliste et d'une expression nationaliste dans l'architecture, il n'y avait qu'un pas, que Morisset franchit, en quelque sorte, en conjuguant l'héritage du rationalisme tel qu'il s'était développé à l'enseigne de la tradition monumentale française (qui n'avait guère d'égards pour l'architecture domestique), d'une part, à celui, d'autre part, du rationalisme «*Arts and Crafts*» porté ici par Nobbs et Traquair et qui, en Grande-Bretagne, avait canalisé l'essence des pratiques architecturales autour de la maison.

De l'expression rationaliste à la figuration nationale, la maison québécoise ressortit, partant, à des origines:

Cette architecture [...] nous a été apportée au XVIIe siècle par des maîtres d'œuvre français. En France même elle était déjà ancienne, puisqu'elle remontait au Moyen-Âge, à l'époque où les villes et les gros bourgs reconstruisaient en pierre leurs habitations de bois et leurs églises détruites

par les Normands. Et c'est bien l'esprit du style roman qu'on perçoit dans les murailles nues et frustes de nos vieilles demeures, dans leurs toitures élancées et coupées de lucarnes, dans leur cheminées monumentales et leurs coupe-feu, bref dans leurs proportions massives et leur aspect d'édifices fortifiés.

[...] Cette tradition romane, mâtinée de style Louis XIV, c'est elle qui s'implante en Nouvelle-France dès la première moitié du XVII^e siècle⁵⁶ [*sic*]⁵⁷.

Au-delà du rationalisme qui, parent de celui qui motivait Traquair, inciterait l'historien d'art à décrypter les formes, les dispositifs constructifs et les matériaux, la maison, pour Morisset, recelait bien davantage que les clés possibles d'un «art de construire» forcément actuel : de plus en plus historique — et de plus en plus rurale, comme l'appartenance paysanne la commandait —, la maison québécoise possédait des vertus, dorénavant. «Tout le monde est d'accord à ce sujet» écrivait Morisset en 1945 : «l'originalité de la civilisation en Nouvelle-France repose sur l'esprit français le plus pur et l'apport de nos artisans⁵⁸».

Les vertus de la maison : de la forme au mythe

C'est à cette enseigne que Morisset passerait du rationalisme en *architecture*, qui lui ferait favoriser le style international, par exemple, au régionalisme en *histoire de l'architecture* : coexistaient ainsi, dans son évaluation du paysage construit, une création architecturale internationaliste qu'il convenait d'encourager et une architecture «nationale» qu'il importait de conserver. Le paradoxe est d'autant plus important que la valorisation historiciste de «l'architecture en Nouvelle-France» conduirait Morisset dans une conceptualisation de plus en plus abstraite de la maison : ainsi, alors que Traquair cherchait la «raison» — le pourquoi des formes, c'est-à-dire les motifs d'une édification rationnelle localement déterminée —, Morisset inscrivit la maison dans le flot d'un discours réificateur de la «belle ouvrage bien faite» qu'il convoqua en introduction de son *Coup d'œil*, en 1941.

Quelques années plus tard, quand la petite nation éprouvée est en état de relever ses ruines, la tradition romane brille d'un nouvel éclat; mais elle n'est plus tout à fait la même. Sous l'action persistante du climat et du milieu et sous l'influence attentive de plusieurs lignées de constructeurs ingénieux et sensibles, elle se canadianise lentement; elle connaît des proportions nouvelles, aussi agréables que les anciennes; elle se pare d'ornements nouveaux, aussi simples que ceux d'autrefois, mais marqués d'un goût terrien plus prononcé. C'est l'âge d'or de l'architecture canadienne⁵⁹.

L'association de la civilisation rurale valorisée par le Québec duplessiste, de la production artisanale promue par les *Arts and Crafts* et «de nos vieilles demeures» était inéluctable : mais en ce qui concerne plus précisément la maison, le passage de la forme architecturale au mythe fondateur appelait aussi à l'identification d'origines qui, évidemment, étaieraient la nation, quant à sa constitution et quant à son origine. Que celle-ci fut française allait déjà de soi; mais encore fallait-il que la nation, comme l'avait démontré le modèle français, fût constituée de *régions*.

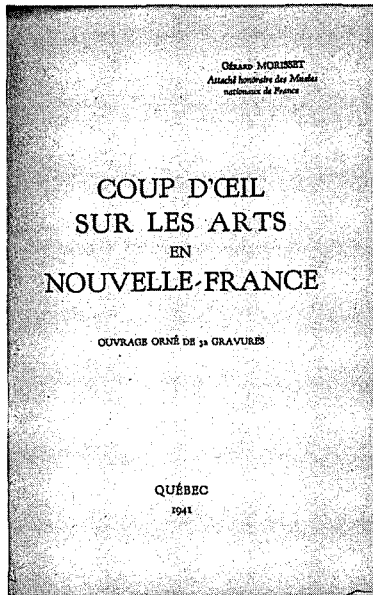


fig.2
Gérard Morisset,
Coup d'œil sur les
arts en Nouvelle-
France, Québec,
l'auteur, 1941

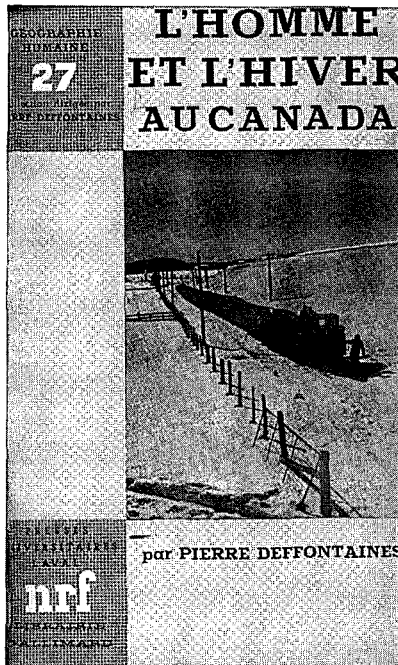


fig.3
Pierre Deffontaines,
L'homme et l'hiver
au Canada, Paris,
Gallimard et Laval,
Éditions
Universitaires, 1957

Apparurent ainsi, dans le passage de *l'ouvrier-artisan* à *l'ancêtre* et, dans la foulée du panorama des populations fondatrices identifiées antérieurement (par Vaillancourt, notamment), la « maison bretonne » (associée à la région de Montréal), et la « maison normande » (associée à la région de Québec), qui font encore aujourd'hui la fortune des manuels scolaires. Voilà que « les premières habitations [...] de nos ancêtres normands et bretons », celles qu'évoquaient Préfontaine, étaient ancrées au sol.

C'est la volonté, en ce sens, de préciser les sources françaises de la maison qui motiverait Morisset de nommer les types géoréférencés autrefois identifiés par Traquair : aux côtés de la bretonne et de la normande, Morisset désignerait notamment la maison anglo-normande et la maison monumentale (qui connaîtraient une fortune historiographique tout aussi remarquable). Cependant, au-delà des similitudes entre les dispositions déclinées par Traquair et celles caractérisées par Morisset⁶⁰, l'historien d'art précisa et élargit considérablement le corpus de son prédécesseur, au départ de l'analyse des maisons elles-mêmes; Morisset, disciple de Focillon, croyait en une vie des formes⁶¹, qui sous ses yeux parlaient de l'histoire. Certes, le processus déductif avait ses failles : un peu de la même façon que le désir de retrouver des régions dans le Québec avait provoqué le glissement de la maison vers le mythe, les formes observées par Morisset, ainsi que le système des proportions qu'il s'attachait à retracer, esquissèrent des « styles fondateurs » et des « styles de transition » puis définirent, pour l'historien d'art, un cadre référentiel qu'il appliqua en retour aux maisons. Ainsi naquit cette chronologie de l'architecture domestique au Québec, maintes fois reprise par la suite, tant pour les datations déduites du processus évolutif que pour le vocabulaire (on remarquera à ce titre « l'accent circonflexe ») déployé par Morisset:

Les variantes sont infinies; [...] ce sont elles qui assurent l'individualité de chaque habitation et constituent le jeu même de notre architecture domestique. J'insiste sur l'une de ces variantes, l'inclinaison des toitures. Au début, les versants de toute toiture se coupent à soixante degrés; vers 1800, ils sont à angle droit; cinquante ans plus tard, ils prennent l'allure d'un accent circonflexe aplati. L'inclinaison de la toiture ne sert pas seulement à dater une maison. Elle devient une sorte de moyenne proportionnelle; car à mesure qu'elle s'infléchit, les autres éléments de la maison subissent des transformations que j'appellerais volontiers complémentaires⁶².

En dépit de la relative exhaustivité des analyses de Morisset, la mythification de la maison, à laquelle il participait intensément, avait aussi pour conséquence d'en réduire le corpus imaginaire : si Traquair favorisait les maisons en pierre, architecturalement plus achevées à ses yeux, Morisset quant à lui privilégiait la maison la plus expressive quant à ses origines artisanales : la « maison québécoise » devenait rurale. Mais il convenait encore d'en préciser le concept mythificateur : c'est ce que Maurice Hébert, littéraire membre de la Société royale du Canada et un temps directeur de l'Office du tourisme du Québec, entreprit de réaliser, dans un

texte unique qui, s'il ne connut guère une grande diffusion auprès du public, fut repris à titre de source par la plupart des historiens de la maison, même trente ans plus tard.

Du mythe au concept : le «style canadien-français»

Le «style», écrivait Hébert en 1944, «est le visage de l'âme».

Il n'y a aucun doute que tous les hommes qui ont créé nos demeures ancestrales, leur imprimant des signes qui leur sont propres, représentent une aspiration vers l'art, et une réalisation de cet art; bref, un esprit et une technique, *une science active doublée d'un art agreste étonnamment juste*. [...] [Ce style est né] des souvenirs que nos pères avaient gardé de leurs maisons de France; et, en outre, de l'adaptation et même aux modalités des préférences particulières. C'est ainsi que la maison française, surtout normande et bretonne, s'est canadienisée, montrant au grand jour non seulement une même intelligence du problème, mais encore des formes inspirées de telle ou telle région⁶³.

«L'habitation canadienne-française : une véritable expression de civilisation distincte et personnelle», article fortement coloré par les travaux d'inventaire et par le style de Morisset⁶⁴, est un plaidoyer en faveur de l'affirmation culturelle du Québec : Hébert y proposa la «maison canadienne-française» comme solution à l'éclatement de la société, en opposant notamment, sur la base de l'argumentation rationaliste de Morisset, la «simplicité, [la] convenance, [l']exactitude» de l'architecture canadienne-française au «compliqué et au prétentieux⁶⁵».

Au-delà plusieurs précisions apportées aux dispositions antérieurement observées — les larmiers convoqués par Traquair, ici «aussi joli[s] que difficile[s] à expliquer», par exemple — et à la régionalisation amorcée par Morisset, l'histoire de la maison devint ici une sorte d'hymne national, dont la poétique serait, étrangement, décodée littéralement par plusieurs successeurs; ainsi faut-il lire, dans le texte d'Hébert, l'un des fondements (Morisset, invoquant le travail des charpentiers de navires, en avait proposé un autre) de cette mystification associant la «maison québécoise» aux pilotes⁶⁶, voulant même certaines maisons québécoises construites à partir de coques de navires renversées : «Les maisons sont longues, les pièces du bas, spacieuses», écrivait Hébert. «On dirait des vaisseaux de bois du temps jadis, qui auraient atterri au cours d'une bourrasque⁶⁷».

Surtout, alors que Traquair souhaitait fonder un art d'édifier, Hébert prétendait à un mode d'habiter:

[Le problème du logement] est un problème économique, mais surtout social, et qui n'est pas sans se poser devant nous, Canadiens français, avec une particulière brutalité, parce qu'il touche de si près à la famille et que de celle-ci [...] dépendent notre survivance et notre rayonnement dans la vie canadienne totale.

[...] Et puisque, de façon générale, l'habitation influe si intimement sur l'état physique et moral de nos familles, pourquoi n'entreprendrions-nous pas d'étudier et de mettre à point les plans de belles, bonnes et de solides maisons familiales⁶⁸.

La maison québécoise nourrissait dès lors le panégyrique d'un *home* absolu : c'était moins comme objet de recherche que comme l'illustration d'un discours que la maison, foyer de l'homme canadien-français, passait du statut de production de «l'homme-artisan» de Morisset à celui d'un véritable incubateur de vertus nationales:

Tous les Canadiens français authentiques [...] se rencontrent ici avec nous. Ce que nous voudrions déterminer en nos compatriotes, ce n'est pas uniquement la volonté de construire [...] une maison canadienne-française, mais de répandre [...] ce que nous avons appelé l'évangile de cette maison⁶⁹.

La maison québécoise, devenue emblématique à travers les travaux de Morisset, était dorénavant une abstraction vouée à accommoder le récit nationaliste. Qu'Hébert n'évoque ni maison urbaine, ni exemple montréalais est probant, de surcroît, des balises de ce récit; puis, comme l'absence d'illustration dans le texte d'Hébert le révèle en quelque sorte, la «maison-concept» avait dorénavant une existence autonome. Après que l'histoire de l'architecture ait été isolée de l'histoire de l'art, comme le requérait l'analyse rationaliste du processus d'édification, l'histoire de la maison se dissociait de l'histoire de l'architecture : la «maison-concept» était un *home*, peut-être, un habitat, mais surtout la connotation systémique d'une vision de la société québécoise qui, sans trop changer dans les décennies suivantes, ne trouverait dans la maison que l'écho de spéculations à caractère plus ethnologique qu'architectural.

De l'objet qu'on explorait à l'emblème qu'on sait

Abstraite, la maison québécoise servirait donc désormais comme illustration de thèses diverses qui, si elles auraient pu enrichir le corpus des connaissances sur la maison elle-même, évoluèrent plutôt indépendamment, constituant un cadre d'interprétation plus dense, certes, mais qui ne nourrit guère la maison elle-même, dont le portrait objectal semblait désormais acquis. Deux ouvrages illustrent de telles applications de la maison : *L'homme et l'hiver au Canada*, écrit par Pierre Deffontaines en 1957⁷⁰ (fig.3), puis *La civilisation traditionnelle de «l'habitant» aux XVII^e et XVIII^e siècles*, publié par Robert-Lionel Séguin en 1973⁷¹.

La maison comme habitation : la thèse du conditionnement climatique

La première difficulté provoquée par ce mode d'analyse, allant d'une thèse postulée vers une maison qu'on connaissait encore peu, s'imposa au géographe Pierre Deffontaines : la maison québécoise, qu'il voulait pour soutien de la thèse — déjà depuis longtemps adoptée par les géographes — de l'adaptation climatique, se révéla un sujet assez décevant. De fait, parti d'un «modèle» qu'il attribuait aux «Vieux Pays» répartis selon le découpage régional de la France

(Bretagne, Vendée, Normandie, Poitou, Saintonge), Deffontaines tenta de décrypter quelque «évolution» dont il aurait pu lier l'apparition aux variations du climat. En vain : en analysant les spécificités identifiées par Traquair et Morisset (la forme du larmier, la galerie, par exemple, qui cette fois «acheva[it] de donner au toit sa meilleure forme pour l'hiver⁷²»), Deffontaines dut conclure : «Ce n'est pas seulement par l'aspect extérieur du logis que la maison canadienne ressemble aux autres maisons d'Amérique du Nord. [...] Une adaptation plus étroite aux rigueurs de l'hiver aurait pu conduire à une tout autre solution. [...] Le fait est que toutes les maisons actuelles de l'Amérique du Nord présentent, du Labrador à la Floride, de curieuses analogies⁷³».

Les observations de Deffontaines, comme le prescrivait d'ailleurs l'orientation thématique de son ouvrage, se limitèrent surtout aux usages qu'il tentait d'accorder aux dispositions observées par ses prédécesseurs en interrogeant les «habitants». Ainsi pouvait-il déclarer, par exemple : «Il arrive qu'avec le développement du tourisme estival, les *habitants* se retirent complètement dans leur maison d'été, en leur *cuisinette* et louent aux estivants américains leur maison d'hiver plus soignée⁷⁴». L'approche avait deux corollaires : d'abord, celui d'une maison de plus en plus abstraite, dont les contours flous, destinés à illustrer l'habitat plutôt que l'architecture, à l'enseigne d'une sorte «d'ambiance de climat», ne pouvaient guère être rendus que par quelques dessins, éventuellement vaguement géoréférencés («maison avec une cuisine d'été [...] île aux Grues, sur le Saint-Laurent⁷⁵», par exemple). Ensuite, la maison étudiée comme habitat, par des enquêtes menées auprès d'habitants, accréditait la vision, manifestée par Hébert, d'une «maison canadienne-française» encore vivante, comme devait l'être ses traditionalistes habitants; cela, évidemment, confinait la maison à sa stricte expression rurale, seule garante de l'authenticité de l'enquête ethnographique. Une figure en serait dorénavant témoin, identifiée par Deffontaines : celle de la maison de bois sur «solages» (*sic*), résultante de l'adaptation de la maison en pierre originelle et symbole par excellence, à l'aune romantique, de la rusticité du Canada français.

Cet *a priori* méthodologique voulant l'habitant pour témoin d'un habitat transmis de génération en génération, évidemment, conduisit Deffontaines à quelques errements : le syllogisme voulant que le «bûcheron» habite une maison en «trunks d'arbres non équarris», même trente ans après que Traquair ait démenti la popularité des «log houses», compte parmi ceux-là. Mais si l'on a, depuis, reproché à Deffontaines un manque de rigueur⁷⁶, c'est surtout par illusion rétrospective; l'inquiétude scientifique du géographe l'ayant conduit à renier sa propre thèse, il convient davantage de le créditer d'un legs important, celui d'un conditionnement climatique explicite, qui permettrait aux successeurs de motiver les transitions observées par Morisset, et qui justifierait une figure homogène de la maison québécoise, rurale, en bois, à galeries, etc.

Bref, la maison, dont on assumait les dispositions formelles, jouait dorénavant le rôle d'un décor, révélateur de «Ce que [les hommes] appellent 'l'histoire' [qui] est le fait bien plutôt de leurs disputes intestines que de leurs combats contre les éléments⁷⁷».

La maison comme illustration de la tradition

La lutte de l'homme contre l'hiver était donc l'une de ces scènes à travers lesquelles s'écrivaient l'histoire, scène que l'on pouvait retracer et dont le décor dominant était la maison; restait donc à préciser les configurations de la «maison traditionnelle» commandée par cette thèse. Ce fut le travail de Robert-Lionel Séguin, en réponse à Morisset, vingt ans après que celui-ci ait déploré que «les pièces authentiques qui décrivent [la maison] — devis et marchés de construction entassés par dizaines de milliers dans les archives judiciaires et les minutiers, n'ont pas encore été l'objet de recherches méthodiques et constantes⁷⁸». D'abord dans *La maison en Nouvelle-France*⁷⁹, puis dans *La civilisation traditionnelle de «l'habitant» aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Séguin entreprit d'appuyer les «intuitions» énoncées par Traquair, Morisset et Deffontaines sur des écrits archivistiques. Partant donc des dispositions préalablement identifiées (galeries, toiture, etc.) et de la régionalisation instiguée par Morisset, Séguin put ainsi déclarer : «La colonie laurentienne comprend les importants secteurs de Québec et de Montréal, avec celui de Trois-Rivières comme région médiane. Cette démarcation favorise l'adoption de deux principaux types d'architecture rurale [le type normand et le type breton], comptant deux ou trois variantes chacun⁸⁰».

Certes, à la lumière des marchés, des devis et des inventaires dépouillés, la maison préidentifiée acquit une précision étonnante⁸¹, illustrée au demeurant par les clichés plus nombreux, désormais, de *l'Inventaire des œuvres d'art*. Cependant, plus précise, la maison restait la même. Ainsi la maison urbaine qu'identifiait Traquair, «maison montréalaise [...] de la Basse-Bretagne» que Morisset disait courte, massive, presque aussi profonde que large, flanquée de cheminées robustes et de coupe-feu, construite en gros cailloux noirs ou de ton rouille noyés dans un épais mortier blanc, percée de fenêtres exigües et souvent pourvue de lucarnes, semblant surgir de terre comme une forteresse domestique⁸²...

se raffina dans la même voie, puisque, comme le proposaient les thèses des historiens que Séguin consulta,

La situation diffère à Montréal [...]. Le colon y mène une lutte sans merci. C'est pourquoi la maison montréalaise prend l'aspect d'une petite forteresse domestique. Carrée, massive, flanquée de lourdes cheminées, elle est construite de gros cailloux des champs, noyés dans le mortier. Les carreaux, qui crèvent les murs, se dérobent sous d'épais contrevents bardés de fer. Ce sont autant de meurtrières par où on canarde l'Agnier en quête d'un scalpe. C'est plutôt la demeure construite à la bretonne⁸³.

Puis, entre 1968 et 1973, la même «maison de Montréal» devint celle où l'indigène [...] mène une lutte sans merci. Sous cet impératif, la maison montréalaise prend l'aspect d'une petite forteresse domestique. Carrée, massive, flanquée de lourdes cheminées, elle est construite de gros cailloux des champs, noyés dans le mortier. Les carreaux, qui crèvent les murs, se dérobent sous

d'épais contrevents bardés de fer. Ce sont autant de meurtrières par où on canarde l'Agnier en quête d'un scalpe. Cette dernière demeure est plutôt d'inspiration bretonne⁸⁴.

Étudiée en archives et non plus «sur le terrain», la maison définie sur la base des travaux de Traquair et de Morisset devint, littéralement, la maison de la *nouvelle France* : voilà pourquoi Séguin documenta le vocabulaire des marchés par le biais du *Dictionnaire Universel* du Français Antoine Furetière, ouvrage publié en 1701, ce qui le conduisit à identifier (parfois à tort) des dispositions qu'il attribua aux maisons de la Nouvelle-France, dont la francitude fut ainsi, à rebours, attestée. Par exemple, en hybridant la galerie de Furetière, «lieu couvert d'une maison plus longue que large, qui est ordinairement sur les ailes, où l'on se promène⁸⁵» et une «Galerie du Coste de la Riviere...» évoquée dans le devis de certains ouvrages réalisés en 1691 à une maison de la rue Saint-Paul, à Montréal, Séguin conclut à la présence, au Canada, de la galerie de l'outre-Atlantique; eût-il consulté aussi Charles-Augustin D'Aviler (1691), qu'il n'aurait peut-être pas confondu le portique ouvert auquel se référait sans doute le devis avec l'espace habitable, intérieur, que désignait Furetière en arrière-plan du vocable «lieu *couvert*» et dont Séguin ne retint que la position «sur les ailes», concluant qu'un portique ouvert devait donc se situer sur la face latérale de la maison.

L'erreur — de même que celle qui fit oublier à Séguin que les documents archivistiques qu'il consultait décrivaient bien davantage l'exception que la norme qu'il voulait démontrer — importe certes moins que l'orientation de l'historiographie de la maison québécoise que confirmait l'œuvre de Séguin. «L'ethnohistoire» qu'il fondait, en effet, transposant la maison dans l'habitation, confinait la forme architecturale (acquise) à l'exposé des pratiques et des usages de «l'habitant», véritable phénix de l'affaire. Et en dépit du fait que la plupart des documents qu'il dépouilla patiemment concernaient, naturellement, des bâtiments urbains, la maison que Séguin en induisit était résolument rurale : après Deffontaines qui l'avait voulue en bois, et après Morisset qui, vieillissant, y découvrait les vertus de l'habiter campagnard, la maison canadienne-française, devenue cette abstraite «maison de Nouvelle-France», n'était plus qu'un emblème justifiant des recherches, non plus sur la forme de la maison, mais bien quant à l'approfondissement de l'imagerie convoquée. Dépouillée de l'analyse des pratiques, des matériaux ou des constructions dans laquelle aurait pu l'inscrire une histoire de l'architecture plus vaste, la maison existait maintenant indépendamment de la forme architecturale, du paysage ou de tout autre indice reconnaissable par la contemporanéité; un fauteuil, deux armoires, un lit, une commode et un poêle pouvaient être les seules illustrations de cette «habitation», ainsi déclinée :

La maison; Le luminaire; Le combustible; Le fournil; Le cellier et la glacière;
Le hangar et le grenier à grain; Le four; La laiterie; Le caveau à légumes; Le puits; La latrine⁸⁶.

La maison du peuple

L'effort, certes louable, de Séguin dans les archives, qui un temps fit de la maison une illustration des preuves documentaires de l'exposé qui avait, jadis, motivé son intérêt, était en fait bien plus qu'un détour de l'avancement des connaissances qui, encore en 1973, perpétuait une lecture des années 1940.

Depuis l'*Homme et l'hiver* de Deffontaines, la constitution emblématique de la maison, encadrée par les travaux de Gérard Morisset qui avait dirigé l'*Inventaire des œuvres d'art* jusqu'en 1969, avait conduit la Commission des monuments historiques à recommander le classement de plus d'une soixantaine de maisons «rurales»; celles-ci, ajoutées au parc des maisons «urbaines» classées à Québec, formaient un corpus de plus de cent spécimens offerts, en principe, à une analyse plus approfondie de la maison. L'importance croissante de ce corpus par rapport à l'ensemble des édifices protégés (les maisons «rurales», à elles seules, dépasseraient la centaine en 1976), s'établit en parallèle d'une multiplication d'études ponctuelles sur le sujet⁸⁷. On en compte une bonne quinzaine entre 1957 et 1972, parmi lesquels les travaux notables — quoique publiés en anglais, ce qui peut-être affaiblit leur impact dans cette historiographie introvertie de la maison «canadienne-française — des Alan Gowans et John Bland, à tout le moins, auraient pu, croirait-on, engendrer une relecture actualisée de la maison, alimentée par tant de points de vue et éclairée d'exemples dorénavant identifiés; l'analyse un peu plus tardive de Peter Moogk⁸⁸ quant aux pratiques constructives qui sous-tendaient la maison en Nouvelle-France aurait aussi pu témoigner d'un redéploiement des problématiques. Mais entre-temps, aussi, le *Quebec Cottage*, hybridé entre patrimoine et tourisme⁸⁹, avait définitivement revêtu la connotation de la «maison rurale», titre d'une brochure promotionnelle signée à la fin des années 1950 par Gérard Morisset⁹⁰; même au-delà de 1959, l'aura paysanne de la maison québécoise semblait destinée à la résurrection bien plus qu'au renouveau.

Incarner l'*Homo quebecensis*⁹¹

En 1972, Michel Lessard, «historien et professeur dans un Centre de formation des maîtres de Québec», comme le proposait la biographie en quatrième de couverture de son *Encyclopédie des antiquités du Québec*, publiée l'année précédente, commit (en collaboration avec Huguette Marquis, qui signa l'illustration de ce deuxième ouvrage de Lessard) l'*Encyclopédie de la maison québécoise*⁹² qui reconsacra l'emblème, en avant-propos à tout le moins : «s'il est un lieu où la maison reste un élément majeur dans le patrimoine d'un peuple», y apprit-on, «c'est bien au pays du Québec».

Lessard, répondant de l'idéologie québécoise de son époque, entreprit de consacrer la maison comme phénomène populiste, en une sorte de nivellement de «la maison de l'artisan» de Morisset. Annonçant la dédicace de la *Maison traditionnelle au Québec*, catalogue de restaurations qu'il publierait deux ans plus tard⁹³ — «Mon maître à moi, c'est le peuple», citation de Mikis Theodorakis —, Lessard écrivait en effet, dès les premières pages de l'*Encyclopédie*, ce *leitmotiv* qui

colorerait ses analyses : «La maison québécoise n'est donc pas la conséquence de quelque système stylistique ou architectonique mis en branle par une élite intellectuelle mais la concrétisation de plans artisanaux surgis tout droit des couches populaires qui ont façonné le pays de leurs mains, à ses débuts⁹⁴».

À cette prémisse s'ajoutait celle-ci, qui serait tout aussi déterminante quant aux assises du regard nostalgique, manière XIX^e, posé sur le «bon vieux temps» :

Il nous apparaît normal d'insister sur l'abâtardissement de nos réalisations architecturales domestiques avec l'arrivée du XX^e siècle où, pendant une cinquantaine d'années, une réaction aux styles traditionnels, l'expérimentation de formes nouvelles [...] gâcheront complètement le visage jadis homogène et esthétiquement beau de nos villes et villages [...] ⁹⁵.

Quelques chercheurs ont, depuis, dénoncé les failles de l'ouvrage⁹⁶; mais si elle ne peut depuis, aux yeux de certains, prétendre à une avancée majeure de la science, l'*Encyclopédie* connu, au sein de la population qui reçut l'emblème, une fortune critique telle que les «savoirs» qu'elle mettait en branle continuent de nourrir, aujourd'hui, l'enseignement sur la maison. La nostalgie du passé que sa lecture stimule, qui caractérisait l'époque et qui, dans certains milieux, perdure, peut sans doute être créditée pour l'affection populaire que l'ouvrage suscita; cela, qui justifie qu'une histoire de «l'invention de l'emblème» s'y attarde, permet aussi d'expliquer les associations symboliques tissées par Lessard et Marquis. De fait, les prémisses idéologiques de l'*Encyclopédie* ne laissaient guère de choix à ses auteurs. Il s'agissait de réunir la figure d'un «peuple» déjà bien campé dans l'imaginaire collectif de ces années, d'une part, et la figure d'une «maison» dont les travaux antérieurs, depuis Traquair, avaient à leur manière détaillé les tendances. Ainsi, justifié par la prose de Morisset dont il citait la phrase «Et c'est bien l'esprit du style roman qu'on perçoit dans les murailles nues et frustes de nos vieilles demeures», Lessard entreprit d'abord, a contrario de la «concrétisation des plans artisanaux» qu'il convoquait, de décliner «les grands styles [qui] toucheront d'une façon particulière certains modèles de demeures comme nous avons pu le vérifier en parcourant la province⁹⁷» : roman, mais aussi «gothique», «renaissance», «baroque», «rococo», «néoclassique», «renouveau classique», «éclectique» et «moderne», présentés à renforts d'arcs boutants et de villa Rotunda mais sans relation aucune avec la maison en question, devaient donc permettre de «vérifier», au Québec, la présence d'une stylistique inventée outremer pour les besoins de la taxinomie architecturale du siècle précédent.

C'est donc à mi-chemin d'une difficile requalification de l'objet-maison et de la portée des travaux qui l'avaient précédé que Lessard consacra la maison québécoise comme le fait d'une typologie stylistique dont les figures, nées de la «vie des formes» qui motivait Morisset et destinées pareillement à encadrer une chronologie des exemplaires, resurgissent encore occasionnellement dans les manuels d'histoire et les brochures d'interprétation. La maison québécoise y est, par exemple, d'influence française et d'esprit normand ou d'influence anglaise et de type «cottage anglo-normand» ou monumental⁹⁸; «l'architecture domestique

québécoise⁹⁹» demeurant évidemment, depuis Deffontaines, le fait de «l'hiver, de la cadence climatique du froid et des nouvelles habitudes de vie¹⁰⁰».

Plus simplement, Lessard, cette fois justifié par les travaux du généalogiste Godbout — publiés un demi-siècle plus tôt —, posa la source de toute chose : Bretons et Normands, pour l'essentiel, auraient implanté en Nouvelle-France quelque tradition française. Et si, vérifiant les données de l'immigration, Lessard s'interrogea quant à l'exactitude de la donne voulant que «dans la région de Québec, la maison ancestrale comporte des caractères normands alors que celle de Montréal emprunte davantage aux modèles bretons¹⁰¹», ce ne fut que pour détailler le phénomène : «N'y aurait-il pas, écrivit-il, d'autres régions françaises qui auraient aussi joué pour beaucoup dans l'élaboration d'un modèle québécois qui apparaît fin XVIII^e?¹⁰²». Deux grands modèles, de toute façon, apparaissaient d'emblée :

Des confins méridionaux de Normandie, tout près de Paris, le Perche a sans doute joué plus qu'on ne le croit dans notre paysage architectural ancestral, surtout dans la région de Québec [...]. Ces maisons longues et basses, un carré en pierre, avec leur toit à pignon allongé, leur cheminée centrale, l'adjonction de petits bâtiments imbriqués au corps de logis principal [...]. De la Normandie, mais peut-être aussi de l'Eure, du Maine et Loire [...], nous hériterons de la maison dite en pavillon ou à toit en croupe, à quatre eaux, comme il s'en trouve encore de beaux spécimens dans la région de Québec¹⁰³.

La relativisation n'alla guère plus loin : quant à la «maison de Montréal», après comparaison de la maison Lorrain de Laval-des-Rapides, répertoriée en 1927 par Pierre-Georges Roy¹⁰⁴, avec le dessin de sa coauteure Huguette Marquis d'une «chaumière bretonne», Lessard se borna à citer Morisset:

La maison montréalaise, courte, massive, presque aussi profonde que large, flanquée de cheminée robuste [*sic*] et de coupe-feu, construite en gros cailloux noirs ou de ton rouille noyés dans un épais mortier blanc, percé [*sic*] de fenêtres exigües et souvent pourvues [*sic*] de lucarnes, semblant surgir de terre comme une forteresse domestique nous vient directement de la Basse-Bretagne, de l'Anjou et du Maine¹⁰⁵.

Ainsi, quoiqu'il ait prétendu à une certaine exhaustivité par rapport à ses prédécesseurs, en poussant l'analyse de la maison jusque dans le XX^e siècle immédiat et jusqu'aux formes «modernes», Lessard ne se détacha guère du cadre d'analyse des chercheurs de toutes origines (historiens, géographes, ethnologues, etc.) qui l'avaient précédé. Plus encore : par rapport aux études à diffusion plus restreinte qui le devançaient immédiatement, Lessard effectuait un pas en arrière, en s'attachant, sous prétexte de vision globale, à la démonstration d'un cadre d'analyse logé à une enseigne idéologique qui datait de plus de trente ans. C'est, par exemple, dans la foulée de Deffontaines et de Séguin qu'il interrogea les dispositions de la «maison-bloc» et de la «maison-cour», celle-là, comme Deffontaines l'avait remarqué, «suivant [...] des influences normandes et d'autres

régions du Nord-Est de la France, d'où partiront nos pères» et caractéristique d'une façon «d'éparpiller les bâtiments nombreux, spécialisés, populaires, notamment en Scandinavie¹⁰⁶». La sempiternelle variable du «perron-galerie pour servir de lieu intermédiaire entre l'hiver et la chaleur intérieure [...]» réapparut aussi, ainsi que les larmiers, «à peu près inexistant dans l'habitation d'esprit français [qui] prolongeront le toit pour chasser loin des murs [...] les eaux de fonte et de pluie¹⁰⁷»; à défaut d'originalité, cela permit d'ailleurs à Lessard de conclure à une disposition typique de «l'habitation d'esprit français» dont «l'absence de larmier signifie donc une inadaptation¹⁰⁸».

L'adoption du cadre d'analyse, des variables et de la plupart des conclusions de ceux qui l'avaient précédé, mis à jour dans le contexte de la reviviscence ruralo-nationaliste des années 1970, conduisit ainsi au portrait lessardien (?) de la «maison québécoise»

[...] qui voit le jour entre 1780 et 1820, selon les régions [et] sera adaptée, non seulement au climat, mais au territoire et aux mœurs des gens.

Cette maison qui réussit, l'hiver, à conserver un micro-climat intérieur presque parfait pour l'être humain, devient vite un feu, une chaleur, une étape d'amitié dans le froid. En pleine tempête de poudrerie, à la lampe à l'huile de phoque, ou à la chandelle, on chante le printemps, l'été, l'amour et on danse. Il semble que la période 1780-1820 soit une sorte d'âge d'or pour notre peuple sur différents plans. [...]. Pour une fois, nous pouvons être nous-mêmes. Et l'architecture n'est qu'une des sphères à être touchées par cette nouvelle vigueur¹⁰⁹.

Ainsi prescrite, la forme accommodait toujours le même mythe, selon les mêmes rapports : «La rupture [...], la volonté de rester soi-même, malgré tout, la fierté et la persistance de la tradition¹¹⁰» expliquent cette

maison québécoise [qui], tout comme les modèles précédents d'esprit français, est empreinte d'une grande simplicité et suit des proportions agréables. Il s'agit en fait d'un modèle dont le carré est bien dégagé du sol sur un solage de pierre. Les murs gouttereaux sont plus élevés et les cheminées ont été allégées, soulagées de l'allure monumentale observée dans les modèles précédents. Le toit à 45°, en forme d'accent circonflexe, avec son larmier de plus en plus débordant et protecteur, est percé de lucarnes harmonieuses¹¹¹.

Trente ans après Morisset et un demi-siècle après Traquair, la maison, ainsi, apparaissait littéralement emprisonnée dans un modèle idéologiquement conditionné, dont l'inflation ne pouvait conduire, en ce qui concerne la maison elle-même, qu'à l'observation circulaire «d'effets» déclinés antérieurement. De plus en plus abstraite, en ce qu'elle ne devenait que le terrain d'application de «savoirs» préconçus, la maison-emblème de l'imaginaire collectif s'enfonçait aussi de plus en plus dans un passé lointain, tel le chant du cygne d'une nation en perdition¹¹² dont on la voulait pour incarnation ultime. Dans le temps, elle avait fait place, selon

Lessard et Marquis, à trois types d'architecture : «une première de création, une seconde d'imitation et une troisième de consommation¹¹³», le meilleur de ces mondes étant évidemment celui où

La vue porte jusqu'à la ligne d'horizon, que l'on soit dans une chambre à coucher, dans la cuisine, la salle à manger, le salon, le vivoir. On peut très bien lire son journal près du feu de foyer, l'hiver, et regarder les traversiers entre Québec et Lévis descendre les glaces. On peut aussi prendre l'apéritif par un beau soir d'été et lever la vue sur le Château Frontenac illuminé. Ou mieux, prendre sa douche en visionnant les skieurs du centre de ski tout près. Rocailles, jardins, arbres, ajoutent à la douceur de vivre et accentuent le charme du lieu¹¹⁴.

La maison québécoise habitait dorénavant Disneyland.

De la maison normande à la maison normande

Dans l'esprit qui commandait donc de documenter plus avant une maison dont on *savait* les contours, semble-t-il, depuis Morisset, Georges Gauthier-Larouche, après avoir signé un mémoire de maîtrise en géographie sur le sujet en 1967, publia en 1974 les résultats de sa thèse de doctorat : ce fut *L'Évolution de la maison rurale traditionnelle dans la région de Québec*¹¹⁵ (fig.4). Les épithètes du titre, de même que ceux de *L'évolution de la maison rurale laurentienne* qui présentait sa maîtrise, sont particulièrement probants quant au contexte en cause, de même qu'au regard de l'objet qui s'était précisé avec le temps. Entre le *Quebec Cottage* et la *maison rurale*, ressurgie à l'enseigne d'une Laurentie dont on ne pouvait ignorer la connotation mythique¹¹⁶, un volontarisme nationaliste s'était interposé qui, s'il en appelait à la perpétuation des paradigmes qui avaient béni son berceau, dans les années 1940, exigeait aussi désormais des chercheurs qu'ils contraignent le champ de leurs études. *L'évolution...* est une «étude ethnographique»; elle ne concerne plus qu'une expression particulière de l'architecture domestique, écartée de l'urbanisation (celle qui, par exemple, avait pour Traquair coloré la maison de Montréal), extraite de la globalité d'une production architecturale bâtie *aussi* d'églises, de couvents, etc., et, partant, extirpée de l'époque à laquelle on la référait, dont elle était pourtant d'emblée le *témoin*¹¹⁷.

C'est au même titre que les *wampums* ou que les poêles à trois ponts que la maison s'avérait ici un objet de folklore, «marque la plus visible de la présence de l'homme à la surface de la terre¹¹⁸». Les données objectales — celles qui, par exemple, auraient étayé l'histoire de l'architecture de la maison — comptaient beaucoup moins que l'appareil systémique qui poussait plus avant l'association de la maison et de l'expression du «peuple».

Il est donc irréprochable que l'historiographie établie par Gauthier-Larouche ait ignoré d'emblée les travaux de l'architecte anglophone Ramsay Traquair, posant que «ce n'est qu'en 1925, avec Marius Barbeau, que commencèrent les recherches sérieuses sur l'architecture traditionnelle du Canada français¹¹⁹» : Traquair se retrouva inféodé à Barbeau qui, posant le diagnostic ethnologique de la disparition de la société traditionnelle, aurait invité Traquair à documenter, à ses côtés, l'objet folklorique qu'était l'architecture de l'Île-d'Orléans.

Georges Gauthier-Larouche

**ÉVOLUTION
DE LA MAISON RURALE
TRADITIONNELLE
DANS LA RÉGION DE QUÉBEC**
étude ethnographique



LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

fig.4 Georges Gauthier-Larouche, *Évolution de la maison rurale traditionnelle dans la région de Québec (étude ethnographique)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974

La méthode convoquée par Gauthier-Larouche s'inscrivait dans la foulée de celle de Robert-Lionel Séguin : les documents, précédant la maison dans l'ordre d'analyse, tissèrent un système de datation dans lequel le géographe inscrivit les dispositions architecturales dont il observait la «transcription». Cet œuvre archivistique considérable, qui nourrit l'étude de moult détails, permit par exemple à Gauthier-Larouche d'affirmer, sur la base de l'«Inventaire des biens de Jean Gagnon», qu'on «peut [...] constater que le pieu était largement utilisé dans les situations économiques précaires»; en revanche, «quant au pieu à coulisse, il est très rare. Robert-Lionel Séguin n'en mentionne qu'un exemple pour l'année 1697 à l'île Sainte-Thérèse¹²⁰». En arrière-plan de telles descriptions fort détaillées, cependant, l'objectif restait d'un tableau de l'évolution morphologique, sorte de rémanence de la «vie des formes» qui inspirait Morisset; c'est dire qu'encore une fois on appliqua à la maison une lecture établie *a priori*, qui bien sûr conduisit, à nouveau, à la répétition des paramètres enregistrés antérieurement. Dans cette voie, l'analyse colorée par le vocabulaire de la géographie marqua l'appartenance de son auteur à la discipline qu'avait exercée Deffontaines : la maison fut ainsi étudiée sous l'impact de sept «conditionnements» dont la détermination érigea le modèle, celui de la maison rurale laurentienne. «La maison et le conditionnement physique (à l'exception du climat)»; «La maison et le conditionnement climatique (le pôle répulsif)»; «La maison et le conditionnement climatique (le pôle attractif)», parmi d'autres titres, sont des exemples probants. Ainsi la maison rurale devint-elle plus que jamais un type, une sorte de construction abstraite née de la vérification du conditionnement climatique et antropomorphique — extérieur à la maison¹²¹.

Gauthier-Larouche s'inscrivait, certes, dans un courant d'avant-garde de l'élite intellectuelle; limpide quant aux systèmes déductifs qui fondaient sa méthode, sorte d'hybride de la vie des formes de Morisset et de l'ethnohistoire de Séguin, il paraissait aussi bien conscient du mécanisme de représentation à l'origine de son objet d'études. L'historiographie qu'il en établit, ainsi que la période couverte, quoiqu'inégalement, par son travail — il analyse jusqu'aux «maisons québécoises» produites au lendemain d'un concours d'architecture du gouvernement provincial, en 1942 — en sont des exemples probants, de même que la dernière phrase de son ouvrage, qui vaut d'être citée, témoigne de ce qu'il était parvenu, dans une certaine mesure à tout le moins, à contourner les pièges du nationalisme ruraliste (qui n'était pas pour autant étranger à l'existence de son objet d'études) : «Bien que le phénomène du 'retour aux sources' ne soit pas particulier au Québec, ni propre à l'architecture, il exprime ici la nostalgie de nos racines rurales et la fuite impossible de notre condition urbaine actuelle. Après cette période de piétinement [...], la culture québécoise devrait redevenir active¹²²».

En revanche, ce phénomène de représentation qu'il posait et que, d'ailleurs, il n'étudia guère davantage, arrivait en aval d'une configuration préétablie,

assumée, dont Gauthier-Larouche ne se détacha pas plus que ses prédécesseurs¹²³. Ainsi Gauthier-Larouche tomba-t-il lui-même dans le piège qu'il avait tendu; car le couple «origine / évolution» qu'il posa, à la base de toute chose, était celui-là même qu'il avait dénoncé chez ses prédécesseurs historiens d'architecture. Le «problème de l'évolution», selon Gauthier-Larouche qui y consacra un chapitre, «comprend, en effet, deux aspects d'une même réalité : le nombre de formes architecturales apportées de France et enracinées dans la vallée laurentienne, et le processus de ce phénomène¹²⁴». Voilà ce qui incita le géographe à documenter plus avant une «origine» dont on connaissait déjà trop bien les contours : «la forme médiévale importée au Canada» — c'est le titre du premier chapitre de *l'Évolution...* — dont il retraça l'exemple : «La Mulotière», maison construite... en Normandie. L'analyse — «forcément succincte puisqu'elle est le fait d'une photographie¹²⁵» — permit à Gauthier-Larouche de conclure, à l'origine du développement qui occuperait les pages de son ouvrage, à...

La ressemblance de La Mulotière avec les plus anciennes maisons de la région de Québec [...] remarquons d'abord, parmi ses principales caractéristiques, l'angle du pignon du corps principal par rapport à l'angle de l'appentis, dont la présence même est remarquable, un peu plus faible que celui du corps principal et qui atteint au moins soixante degrés. L'acuité de la pente du toit est un détail majeur, car lorsque nous comparerons nos premières maisons avec La Mulotière, nous verrons qu'il s'agit d'un trait spécifique de la forme évolutionnaire au Canada¹²⁶.

Épilogue

La «maison normande» en laquelle Gauthier-Larouche avait espéré préciser l'origine identifiée par Morisset était en fait, on le sait aujourd'hui, une longère, c'est-à-dire que l'asymétrie en laquelle on aurait voulu voir survivre des origines médiévales, au Québec, tenait à une succession d'agrandissements réalisés dans le temps¹²⁷. On a aussi, depuis, expliqué les différences entre les «maisons de la région de Montréal¹²⁸» et les «maisons de la région de Québec¹²⁹», par des raisons plus proches des motifs invoqués par Traquair que d'un vouloir de régionalisme né en France au début du XIX^e siècle et importé ici dans les formes (maisons normande / bretonne) qui ont marqué l'historiographie : la «maison bretonne» dont Morisset évoquait le souvenir — qu'il tenait de son séjour en France — a elle-même été remise en question, nommément en Bretagne, où on situe désormais son apparition dans un XIX^e siècle tardif. Bref, du général au particulier, jusque dans ces fameux larmiers et vérandas qu'il conviendrait peut-être de rattacher à quelque influence suisse¹³⁰, il y a bien longtemps que la maison n'a plus été l'objet d'une histoire de l'architecture.

Il y a bien longtemps, ainsi, que la maison n'a plus été mise en contexte, avec l'histoire, avec le monde, ou avec les pratiques de construction, par exemple, dont

on a depuis documenté certaines configurations canadiennes¹³¹; pour la plupart des Québécois, la catégorisation typo-stylistique établie par Morisset et reprise par Lessard sert encore à catégoriser les maisons, orphelines d'une histoire de l'architecture qui a emprunté d'autres voies, depuis. Mais emprunter à une taxonomie du XIX^e siècle pour dire d'une maison qu'elle est «anglo-normande» ou «d'esprit français», c'est encore n'avoir rien vu de la maison; toute typologie est une abstraction, une surdétermination normative de la forme. D'une certaine façon, ce qui était utile (au regard de la formation) à l'architecte Traquair est devenu un piège pour les historiens pressés de «dater».

Il n'est donc nullement surprenant que le sujet se soit plus ou moins éteint après le référendum sur la souveraineté du Québec de 1976. Dernier ouvrage en date sur la question, celui de Paul-Louis Martin¹³², a bien proposé, après avoir brièvement dénoncé quelques-uns de ces errements sur lesquels nous sommes revenus ici, d'écrire l'histoire de «la maison, essentiel humain». Mais le travail de recherche de l'historien et ethnologue, réalisé dans la tradition de «l'ethnohistoire» de Robert-Lionel Séguin, ne s'est guère davantage détaché des archives : *Trois siècles d'architecture populaire au Québec* (à l'échelle de la région mauricienne, à laquelle l'ouvrage se limite, en dépit de son titre) est une histoire dite «de l'architecture populaire» dont les sources — marchés, inventaires, documents iconographiques, œuvres littéraires et «traces matérielles¹³³» — excluent à toutes fins pratiques l'architecture, c'est-à-dire les maisons. À défaut d'un renouvellement des problématiques, des fondements méthodologiques ou des modèles, la «maison québécoise», certes emblématique, s'est diluée dans un solvant idéologique pendant que ses contours, de plus en plus flous, ont continué de répéter les paramètres cognitifs édictés par le discours sociopolitique des années 1930 et 1940. Bref, la maison a perdu le contact avec la réalité.

Cette schizophrénie de la maison québécoise masque un problème corollaire, plus grave encore : la consécration nationaliste et ruraliste qu'elle connote, comme emblème, ne pourra plus longtemps satisfaire aux sensibilités d'aujourd'hui. Dès lors, tout le savoir accumulé, tous ces exemplaires que l'on a classés, toutes ces dispositions et ces documents que l'on connaît certes mieux maintenant sont menacés d'oubli, à moins que l'on ne réhabilite l'idéologie qui a guidé jusqu'ici leur utilisation; ou à moins que l'on oublie plutôt cette maison «normande» ou «bretonne» pour retrouver, par-delà l'emblème, cet objet dont le caractère identitaire ne pourra survivre que s'il est mis à jour. En regard d'une société qui se représente désormais mieux par des paysages que par des symboles, le contextualisme qui s'est épanoui dans les années 1960 pourrait, à cet égard, fournir quelques pistes méthodologiques à une analyse plus pertinente du paysage auquel la maison participe certes de plein droit; prendre en compte les avancées de l'histoire de l'architecture dans d'autres domaines (concernant d'autres types architecturaux, notamment) ou dans d'autres pays (sur l'habiter français, par exemple) permettrait

peut-être, à cet égard, de retrouver un sens à la maison. Car de la maison-emblème ainsi conceptualisée pendant la Seconde Guerre mondiale, il ne restera plus bientôt qu'une signification rendue désuète, tel un simple drapeau, du fait d'un mode de commémoration qui n'a plus cours : mais dans un Québec moins rural et moins attaché aux origines de quelconques peuples fondateurs, la maison, une fois décédé l'emblème, continue d'exister. Elle peut donc, croyons-nous, renaître et revenir sur terre, se libérer de cette historiographie qui l'a mythifiée...

LUC NOPPEN

et

LUCIE K. MORISSET

Département d'études urbaines et touristiques

Université du Québec à Montréal

Notes

Luc Noppen et Lucie K. Morisset tiennent à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche et le Conseil des Arts du Canada pour le soutien que ces organismes apportent à leurs travaux.

1 Sur plus de deux cents «maisons québécoises» classées ou reconnues, on n'en compte guère plus d'une quinzaine qui aient obtenu un statut juridique après 1980.

2 Cela explique, sur le plan méthodologique, que nous ayons sélectionné des auteurs et des textes à la fois en fonction de leur contribution à la construction du discours dont nous retraçons la naissance et en fonction des retombées et de la transmission de leur propos, soit au regard de l'affection populaire pour la maison, soit au vu de la résurgence de leurs commentaires, que les auteurs successifs se réclament ou non de leurs prédécesseurs (G. Gauthier-Larouche de Barbeau, Séguin de Morisset, par exemple), dans cette historiographie dont nous souhaitons montrer le non-renouvellement.

3 Nous avons plus largement exploré cette question de la dissociation de la conservation et de l'édification dans l'histoire du Québec dans Lucie K. MORISSET et Luc NOPPEN, «À la recherche d'identités : usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec», dans *Architecture, forme urbaine et identité collective*, Luc NOPPEN, dir., Sillery, Septentrion, 1996, p.103-33, ainsi que dans Luc NOPPEN et Lucie K. MORISSET, «À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française : entre le paysage et la patrie. De la Crise à la Seconde Guerre mondiale», dans *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 5, printemps 1996, p.19-36.

4 Jocelyne COSSETTE a entrepris l'histoire de cet appareil idéologique, dans *L'architecture domestique vernaculaire du Québec*.

5 À ce sujet, on peut lire Luc NOPPEN, «L'architecture d'État : l'époque de Louis-Alexandre Taschereau», dans *Cap-aux-Diamants*, vol.3, n° 4, 1988, p.23-26.

6 Amédée GOSSELIN, *L'instruction au Canada 1635-1760*, Québec, Laflamme et Proulx, 1911, 501 p.

7 Émile VAILLANCOURT, *Une maîtrise d'art en Canada, 1800-23*, Montréal, G. Ducharme, 1920, 112 p.

8 C'est sur la base de ces thèses que Marius Barbeau pourrait écrire, en 1941 : «Comme l'immigration spontanée des artisans ne se faisait pas assez vite, M^{sr} de Laval alla en France, en 1675, où il engagea près de 30 maîtres et apprentis pour la construction du Séminaire de Québec, de l'École des Arts et Métiers au cap Tourmene et pour l'entraînement de jeunes apprentis à l'école. [...] Cependant à Montréal, il s'était ajouté à la même profession des artisans doués et industrieux, dont les églises jalonnèrent le Saint-Laurent et le Richelieu, parmi lesquels citons : Liébert, les Champagne, Bourgeau et surtout Louis Quevillon et son groupe important à l'école des Écorres sur l'île Jésus». Marius BARBEAU, «Types de maisons canadiennes», *Le Canada Français*, vol. XXIX, n° 1, septembre 1941, p.39-40.

9 La question de l'existence d'un art canadien-français préoccupait depuis le tournant du siècle le monde littéraire, qui consacra de nombreux articles à ce sujet (voir NOPPEN et MORISSET, «À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française»). Au sujet des motivations d'Émile Vaillancourt, il faut consulter Luc NOPPEN, «Une maîtrise d'art en Canada (1800-1823), essai d'Émile Vaillancourt», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p.1112.

10 VAILLANCOURT, *Une maîtrise d'art en Canada*.

11 Fernand PRÉFONTAINE, «L'architecture canadienne», *Le Nigog*, 1918, p.209. L'engouement de Préfontaine faisait écho à l'époque; hormis les travaux de Ramsay Traquair et de

Percy Nobbs (voir plus loin dans le texte), les années 1910 et 1920 léguaient plusieurs articles sur le sujet, fort inspirants pour les successeurs : ainsi faut-il souligner, parmi les publications que nous n'évoquerons pas ici autrement, l'apport de Marius BARBEAU, «Le pays des gourganés», dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, série III, vol.XI, section 1, 1917, p.193-225; William CARELESS, «The Architecture of French Canada», dans *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol.II, n° 4, juillet-août 1925, réimprimé dans *McGill University Publications*, series III, *Art and Architecture*, 5 p.; J.R. GARDINER, «Early Architecture of Quebec», dans *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol.II, n° 6, novembre-décembre 1925, p.228-34.

12 *Ibid.*, p.210.

13 *Ibid.*, p.209.

14 Et Préfontaine de poursuivre : «[...] Il serait ridicule que les architectes se missent à copier servilement nos anciennes architectures canadiennes, mais ils devraient s'en inspirer et essayer d'en reconstituer le caractère spécial. [...] pourquoi, lorsqu'on construit une habitation particulière, fait-on un bungalow californien ou un palais espagnol quand il existe déjà un art architectural canadien qui ne demande qu'à être développé». *Ibid.*, p.209 et 211.

15 Au sujet de la carrière de P.E. Nobbs, lire : John BLAND, «Historical Introduction / Introduction historique», dans *Percy Erskine Nobbs and His Associates : a Guide to the Archive / Percy Erskine Nobbs et ses associés : guide du fonds*, Irena MURRAY, dir., Montréal, Collection d'architecture canadienne (université McGill), 1986, p.17-47. Quant aux rapports que Nobbs et Traquair entretenirent avec le mouvement régionaliste (en architecture), l'article de France VANLAETHEM, «Modernité et régionalisme au Québec» (dans *Architecture, forme urbaine et identité collective*, p.157-77) apporte un certain éclairage.

16 Au sujet de la carrière de Traquair, on peut lire John BLAND, «Ramsay Traquair : Biography / Ramsay Traquair : biographie», dans *Ramsay Traquair and His Successors / Ramsay Traquair et ses successeurs*, p.7-38, ainsi que, plus particulièrement au sujet de l'œuvre de Traquair et des *McGill Boys*, MORISSET et NOPPEN, «À la recherche d'identités».

17 Percy Erskine NOBBS, «Architecture in Canada», dans *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, n° 1, juillet-septembre 1924, p.92.

18 Ramsay TRAQUAIR, «Objectives of Architectural Education», dans *Architectural Record*, vol.74, novembre 1939, p.339, cité dans VANLAETHEM, «Modernité et régionalisme au Québec».

19 Ramsay TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», dans *Queen's Quarterly*, n° 38, automne 1931, p.598.

20 *Ibid.*, p.595.

21 *Loc. cit.*

22 Ramsay TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec : a Study of the Buildings Erected in New France from the Earliest explorers to the Middle of the Nineteenth Century*, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1947, p.59.

23 *Ibid.*, p.xvii.

24 TRAQUAIR, *The Cottages of Quebec*, p.14.

25 TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», p.589.

26 TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec*, p.1 et 55.

27 Marius BARBEAU, «Types de maisons canadiennes», *Le Canada Français*, vol.XXIX, n° 1, septembre 1941, p.35-43.

28 *Ibid.*, p.40.

29 *Loc. cit.*

30 Lire à ce sujet Luc NOPPEN, «L'Île d'Orléans : mythe ou monument», dans *Cap-aux-Diamants*, vol.5, n° 1, 1989, p.23-26.; Ramsay TRAQUAIR, «L'Île d'Orléans, essais de Pierre-Georges Roy», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p.577-79; ainsi que Lucie K. MORISSET, «Voyage au pays de l'identité. De la définition d'un paysage touristique à la création de la spécificité culturelle canadienne-française», dans *L'espace touristique*, Normand Cazalais, Roger Nadeau et Gérard Beaudet, dir., Québec, Presses de l'Université du Québec, 1999, p.213-36.

31 Pierre-Georges ROY, *Vieux manoirs, Vieilles maisons*, Québec, Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec, 1927, 376 p.; Ramsay TRAQUAIR, *L'Île d'Orléans*, Québec, Commission des Monuments Historiques de la Province de Québec, 1928, 505 p. Fait intéressant, ce dernier ouvrage a été édité simultanément en anglais et en français, ce qui ne fut pas le cas des autres ouvrages de la Commission.

32 TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», p.600.

33 TRAQUAIR, *The Cottages of Québec*, p.4.

34 *Ibid.*, p.55.

35 *Loc. cit.*

36 TRAQUAIR, *The Cottages of Québec*, p.11.

37 TRAQUAIR, *The Old Architecture of Québec*, p.60.

38 *Loc. cit.*

39 TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», p.596.

40 TRAQUAIR, *The Cottages of Québec*, p.13.

41 *Ibid.*, p.11.

42 *Ibid.*, p.4.

43 TRAQUAIR, *The Old Architecture of Québec*, p.55.

44 TRAQUAIR, *The Cottages of Québec*, p.12.

45 TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», p.599.

46 TRAQUAIR, *The Old Architecture of Québec*, p.66.

47 Gérard MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec, l'auteur, 1949 [rééd. Québec, Éditions du Pélican, 1980], 150 p.

48 Gérard MORISSET, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, l'auteur, 1941, 170 p.

49 Lire à ce sujet Michel CAUCHON, «L'inventaire des œuvres d'art», dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, p.35-44.

50 Pour une biographie de Gérard Morisset, lire Jacques ROBERT, «Biographie de Gérard Morisset», dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, p.15-31.

51 Nous avons déjà analysé, en rapport avec le contexte idéologique de l'époque, quelques-unes des œuvres architecturales de Morisset, dans NOPPEN et MORISSET, «À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française»; sur le sujet, on peut aussi consulter Jacques ROBERT, «Jean-Thomas Nadeau et l'élaboration d'une théorie architecturale au Québec (1914-1934)», Université Laval, thèse de maîtrise en histoire de l'art, avril 1980, 165 p.

52 Il signa près de 350 articles et ouvrages en histoire de l'art. Les titres en sont recensés dans Jacques ROBERT, «Bibliographie», dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, p.231-46.

- 53 MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, p.7 et 10.
- 54 TRAQUAIR, «Le rationalisme en architecture», dans *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol.11, 1927, p.39-44. La pensée architecturale de Morisset est aussi explicite dans Ramsay TRAQUAIR, «Propos d'architecture. Le classicisme et ses faux dogmes», *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol.12, 1928, p.57-62.
- 55 Au sujet des rapports entre «l'invention» rationaliste de l'architecture gothique et des fondements du nationalisme en France, on peut lire, entre autres, Jean-Michel LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994, 225 p.
- 56 La passion pour son sujet aura sans doute fait oublier à Morisset, ici, que Louis XIV, né en 1638, appartient bien davantage à la *seconde* moitié du XVII^e siècle (voire à la première moitié du XVIII^e) qu'à la *première*....
- 57 MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, p.16-17.
- 58 TRAQUAIR, Lettre à Omer Côté, secrétaire de la province, 8 janvier 1945, cité dans CAUCHON, «L'inventaire des œuvres d'art», p.39.
- 59 TRAQUAIR, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, p.17-18.
- 60 On pourrait ainsi évoquer la parenté entre, par exemple, la «maison anglo-normande» de Morisset et les «*Larger houses {which} begin to show strong Georgian and Classic influences {with} gallery, wide eaves and hipped roof*» (TRAQUAIR, «The Old Architecture of French Canada», p.600).
- 61 Lire Jacques ROBERT, «Gérard Morisset et l'architecture : l'idée et la forme», dans *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, p.57-75.
- 62 MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, p.28.
- 63 Maurice HÉBERT, «L'habitation canadienne-française : une véritable expression de civilisation distincte et personnelle», dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, série III, vol.XXXVIII, Section I, 1944, p.133.
- 64 D'autres travaux, témoignant au demeurant de l'engouement nationaliste pour la maison, avaient pu alimenter Hébert, qui cite d'ailleurs abondamment leurs auteurs : on connaît notamment ceux de l'ethnologue-historien Marius BARBEAU (entre autres, *Québec où survit l'ancienne France*, Québec, Garneau, 1937, 175 p.; «Types de maisons canadiennes», dans *Le Canada français*, vol.XXIX, n° 1, septembre 1940, p.35-43; «Notre ancienne architecture», dans *Revue du Québec industriel*, vol.V, n° 2, 1940, p.4-9) ainsi que ceux de l'architecte Sylvio BRASSARD, qui pareillement proposait la permanence de la maison traditionnelle comme forme d'habitat au Québec (par exemple, «L'avenir de notre architecture», *Revue du Québec industriel*, vol.V, n° 2, 1944, p.12-14).
- 65 *Ibid.*, p.132.
- 66 Voir à ce sujet NOPPEN, «L'Île d'Orléans».
- 67 HÉBERT, «L'habitation canadienne-française», p.135.
- 68 *Ibid.*, p.132.
- 69 *Loc. cit.*
- 70 Pierre DEFFONTAINES, *L'homme et l'hiver au Canada*, Paris, Gallimard et Laval, Éditions Universitaires, 1957, 293 p. Le géographe poursuivrait sa réflexion dans : Ramsay TRAQUAIR, «Évolution du type d'habitation rurale au Canada français», dans *Cahiers de géographie du Québec*, n° 24, décembre 1967, p.497-591.
- 71 Robert-Lionel SÉGUIN, *La civilisation traditionnelle de «l'habitant» aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fides, 1973, 701 p.
- 72 DEFFONTAINES, *L'homme et l'hiver au Canada*, p.60.
- 73 *Ibid.*, p.64.

- 74 *Ibid.*, p.63.
- 75 *Ibid.*, pl. III.
- 76 Paul-Louis MARTIN, notamment, remarque : «Malgré d'heureuses intuitions et certains traits d'observation fort valables, la méthode du géographe français charrie malheureusement plusieurs lacunes méthodologiques; tendances au déterminisme, propension à généraliser [...], absence de longue série de sources fiables, empirisme fréquent [...] plusieurs énoncés de Deffontaines [...] ont mal aiguillé au départ bien des successeurs» (*À la façon du temps présent : trois siècles d'architecture populaire au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, 378 p.).
- 77 DEFFONTAINES, *L'homme et l'hiver au Canada*, couv. IV.
- 78 MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, p.25.
- 79 Robert-Lionel SÉGUIN, *La maison en Nouvelle-France*, Ottawa, Musée national du Canada, 1968, 92 p.
- 80 *Ibid.*, p.4.
- 81 Ainsi, par exemple : «Les murs sont faits de bois ou de pierre. Dans le premier cas, le bois est latté et enduit d'un mortier blanchi à la chaux. Les contrevents, à trois ou quatre panneaux par vantail, ressemblent habituellement à ceux qu'on voyait à Rouen, sous le règne de Louis XIII. C'est la demeure normande, gaie, spacieuse et accueillante, où l'habitant trouve un climat de sécurité comme nulle part ailleurs». *Ibid.*, p.7.
- 82 MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, p.32.
- 83 SÉGUIN, *La maison en Nouvelle-France*, p.7.
- 84 TRAQUAIR, *La civilisation...*, p.308.
- 85 Furetière dans SÉGUIN, *La maison...*, p.43.
- 86 SÉGUIN, *La civilisation*, p.307-60.
- 87 Par exemple : Alan GOWANS, *Looking at Architecture in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1958, 231 p.; Ramsay TRAQUAIR, «Architecture in New France», dans *The Tamarack Review*, n° 16, 1960, p.21-35; John BLAND, «The Old Forms», *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol.XXXIX, n° 10, octobre 1962, p.45-50; Paul GOUIN, «Notre héritage architectural», dans *Architecture, Bâtiment, Construction*, vol.XIX, n° 216, avril 1964, p.45-50; André ROBITAILLE, «Évolution de la maison au Canada français», *Architecture*, vol.XXI, n° 240, avril 1966, p.32-38; Jean-Luc POULIN, «L'habitat. Retour aux sources», dans *Architecture*, vol.XXI, n° 240, avril 1966, p.43-45; C. Ross ANDERSON, «The Architecture of Quebec City», dans *The Canadian Architect*, vol.XI, n° 9, mai 1966, p.63-70; Georges GAUTHIER-LAROCHE, *L'évolution de la maison rurale laurentienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1967, 54 p.; Pierre MAYRAND et John BLAND, *Trois siècles d'architecture au Canada*, Ottawa, Federal Publication Service, 1971, 123 p.; Hélène BÉDARD, *Les maisons et les églises du Québec XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1971, 50 p.; Michel GAUMOND, *La Place Royale. Ses maisons, ses habitants*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1971, 63 p.; Jean RAVENEAU, «Éléments d'une cartographie globale de l'habitat rural. Quelques exemples appliqués au comté de Bellechasse, Québec», dans *La Revue de géographie de Montréal*, vol.XXVI, n° 1, 1972, p.35-51.
- 88 Peter N. MOOGK, *Building a house in New France : an account of the perplexities of client and craftsmen in early Canada*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977, 144 p.
- 89 Lire à ce sujet Lucie K. MORISSET, «Voyage au pays de l'identité...».
- 90 Gérard MORISSET, *The Country House — La maison rurale*, Québec, Bureau provincial du tourisme, 1959, 19 p.

- 91 La désignation est celle qu'invoque Michel Lessard, dont *L'Encyclopédie de la maison québécoise* (1972) «vise à témoigner [...] de l'habileté, de l'ingéniosité et de la valeur des colons-pionniers et des grandes influences qui ont forgé l'esprit de «l'Homo quebecensis»» (p.20-21).
- 92 Michel LESSARD et Huguette MARQUIS, *Encyclopédie de la maison québécoise : 3 siècles d'habitations*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1972, 727 p. Sur la maison, les auteurs de cette encyclopédie n'avaient guère jusqu'alors publié, si ce n'est de Ramsay TRAQUAIR «La maison québécoise, une maison qui se souvient», dans *Forces*, n° 17, 1971, p.5-23.
- 93 Michel LESSARD et Gilles VILANDRÉ, *La maison traditionnelle au Québec. Construction, inventaire, restauration*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1974, 493 p.
- 94 LESSARD et MARQUIS, *Encyclopédie de la maison québécoise*, p.18.
- 95 *Ibid.*, p.19.
- 96 Peu après la parution, le quotidien *Le Devoir* publia un commentaire de Christina Cameron (alors Southam), qui écrivait entre autres, exemples à l'appui : «Une lecture rapide de ce dernier volume publié sur la maison québécoise révèle certaines erreurs, omissions et, ce qui est plus grave, du plagiat» («Contre l'encyclopédie, pour le Ciné-Club», dans *Le Devoir*, 5 août 1972, p.12.) Georges Gauthier-Larouche, dans le même esprit, écrivait en introduction de sa propre *Évolution de la maison rurale traditionnelle* que «Cet ouvrage n'est qu'une compilation erronée de tous les travaux existants [et] reste empreint d'émotivité, voire de sensiblerie, et la réflexion fait défaut». (Georges GAUTHIER-LAROUCHE, *Évolution de la maison rurale traditionnelle dans la région de Québec (étude ethnographique)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974, p.5).
- 97 LESSARD et MARQUIS, *Encyclopédie de la maison québécoise*, p.33.
- 98 *Ibid.*, p.47.
- 99 Si tant est qu'elle existe : «la réponse reste bien relative», affirmait Lessard. *Ibid.*, p.49.
- 100 *Ibid.*, p.50.
- 101 *Ibid.*, p.65.
- 102 *Loc. cit.*
- 103 *Ibid.*, p.71.
- 104 Lessard ajoute à l'appui un second exemple «comparable» : la maison Nivard Saint-Dizier de Verdun.
- 105 *Ibid.*, p.72. Guillemets dans le texte.
- 106 *Ibid.*, p.78.
- 107 *Ibid.*, p.88.
- 108 *Ibid.*, p.197.
- 109 *Ibid.*, p.252.
- 110 *Ibid.*, p.251.
- 111 *Ibid.*, p.253.
- 112 «[...] fini, le mode de vie ancestral, les veillées du bon vieux temps». *Ibid.*, p.469.
- 113 *Ibid.*, p.446.
- 114 *Ibid.*, p.449.
- 115 GAUTHIER-LAROUCHE, *Évolution de la maison rurale...*, 321 p.

116 Voir à ce sujet NOPPEN et MORISSET, «À la recherche d'une architecture pour la nation canadienne-française».

117 Luc Lacoursière, en préface de l'ouvrage, écrit : Voici enfin un livre sérieux sur l'évolution de la maison traditionnelle dans la région de Québec. À la différence de ces constructions hâtives qui affichent des prétentions encyclopédiques, il a été mûri avec patience et reflète les qualités mêmes qui ont fait la maîtrise des artisans bâtisseurs de nos plus beaux exemples d'architecture domestique ancienne». GAUTHIER-LAROCHE, *Évolution de la maison rurale...*, p.ix.

118 *Ibid.*, p.x.

119 *Ibid.*, p.1.

120 *Ibid.*, p.67-68.

121 Cette construction abstraite, si elle conduisit à une périodisation fort précise de l'histoire, ne permet de conclure, quant à la maison, que «Ainsi, alors qu'il était agriculteur, en particulier durant les phases d'apprentissage et évolutive, le Canadien avait organisé un habitat rural et une architecture correspondante. Mais aux environs de 1815 et jusque vers 1890, c'est-à-dire durant les phases déclinante et terminale de la période traditionnelle, le commerce du bois n'a pas eu de force attractive suffisante pour que le travailleur puisse organiser un nouvel habitat et une architecture correspondante; celui-ci demeurait toujours dans sa maison rurale ou dans des constructions de fortune.

[...] Comme en fait foi la succession des phases et des périodes ci-dessus décrites auxquelles correspondent des architectures différentes, le cheminement de la maison rurale traditionnelle, envisagé soit en entier, soit en ses parties, est constamment tendu vers sa fin et ressemble, de ce fait, à la progression biologique d'un être vivant. Il se trouve alors à transcender les rythmes concourants d'autres ordres, tel, en particulier, celui de l'ordre politique». *Ibid.*, p.223-24.

122 *Ibid.*, p.225.

123 Il avait pourtant remarqué lui-même les répétitions de l'historiographie : «Jusqu'à maintenant, nos architectographes ont constamment répété, à la suite de R. Traquair, que la maison traditionnelle québécoise se divisait en deux types : la maison montréalaise «courte, massive, presque aussi profonde que large, flanquée de cheminées robustes et de coupe-feu», et la maison québécoise, «longue, peu profonde [...] d'une toiture très élancée et couverte en bardeau», etc. Il n'est pas question de nier que la maison de Montréal soit plus grosse que la maison de Québec, mais cette caractéristique n'est qu'accidentelle. Seul le géographe Pierre Deffontaines a émis des doutes à ce sujet en affirmant que les diverses parties du Canada français n'ont pas de types d'habitations vraiment différenciés; il ne peut y avoir, dit-il, une seule géographie régionale de l'habitat et, à cet égard, il a raison.

Se pourrait-il toutefois que nous ayons eu, non pas un seul type de toit — le comble médiéval aigu — mais un autre, à faible pente, dès l'origine?». *Ibid.*, p.33.

124 *Loc. cit.*

125 *Ibid.*, p.25.

126 *Ibid.*, p.24-25.

127 Lire à ce sujet Michel Dufresne cité dans Luc NOPPEN, «La maison québécoise : un sujet à redécouvrir», dans *Question de culture*, n° 4, *Architectures : la culture dans l'espace*, 1983, p.69-101.

128 À ce sujet, lire Luc NOPPEN, «Des maisons pour un autre hiver»; et «Naissance d'une cité», dans *Pour le Christ et pour le Roi*, Yves Landry (dir.), Montréal, Art Global et Libre Expression, p.136-44 et 166-76.

129 Voir Luc NOPPEN, «Le développement d'une architecture traditionnelle», dans *L'art du Québec au lendemain de la Conquête (1760-1790)*, Québec, Musée du Québec, 1977, p.127-35.

130 NOPPEN, «La maison québécoise».

131 Sans doute faut-il mentionner à ce sujet le travail de MOOGK, *Building a House in New France*. Mais cet ouvrage, s'il a l'intérêt de s'intéresser véritablement à la maison, reste le fait d'une recherche menée en archives, peu confrontée au terrain et qui, par conséquent, continue de poser la «maison connue» comme une abstraction, tout à fait indépendante des exemplaires qui parsèment encore le paysage du Québec.

132 Paul-Louis MARTIN, *À la façon du temps présent*.

133 L'auteur convoque à ce titre «les immeubles déjà classés ou reconnus à titre de biens culturels (16 immeubles), puis en repérant d'autres maisons par l'intermédiaire d'associations volontaires [...]. On a ainsi ajouté une quinzaine d'immeubles, en totalité ou en partie bien conservés». (*Ibid.*, p.21-22).

Summary

THE MAISON QUÉBÉCOISE

The Construction and Deconstruction of a Symbol

This article traces the history of the *maison québécoise*, an architectural entity that has long since become an emblem. We suggest in this article that the "heritage" association (often with strongly nationalistic overtones) of the *maison québécoise* has turned it into a symbol rather than an object of architectural study. However, the history of how the house took on symbolic meaning has seldom been analyzed; most of the many works on Quebec architecture published since 1940 have supported the conceit without questioning the problematic framework that surrounded the first discussions on the *maison*.

At first it was primarily architects who were interested in what would become of the *maison québécoise*, especially Fernand Préfontaine and then Percy Nobbs and Ramsay Traquair in particular. The latter two, of Scottish descent, researched the origin of the house and were influenced by the ideology of the Arts and Craft Movement, which required creative producers to draw inspiration from the land and its resources. Traquair wrote that "to discover what suits Canada, it is necessary to engage in a minutely detailed study of Canada rather than Rome." It was standard theory for many rationalist geographers at the time to uphold that architecture should be appropriate to the climate and to the country. That position is easily confirmed in the notes and descriptions produced at the end of the 1920s by this McGill Professor of Architecture and the "McGill Boys" whom he trained. Traquair's interpretation of the Quebec house was published in 1947 in his book *The Old Architecture of Quebec* and his attitudes were enriched by Marius Barbeau's work on French-Canadian traditions. Traquair's interpretations of the subject of the *maison* would prove not only its specificity and that of French-Canadian culture, but also the French origins distinct to French-Canada.

Traquair, like Nobbs and Préfontaine, was primarily preoccupied with encouraging an art of building that respects its geographical context, even if this approach ran counter to prevailing Beaux-Arts architectural theories. In fact for Traquair, whose understanding was influenced by his formal education, the *maison québécoise* would remain an object of times gone-by. Its adherence to the past was linked to contemporaneity only insofar as it demonstrated geographic suitability and he thus gave it the designation "Quebec Cottage." The case of the French-Canadian house was quite different: it was referred to

historically rather than geographically and appeared more as a contemporary object whose survival and reproduction was to be encouraged. Thus named, the French-Canadian house conveyed values associated more with traditional landscape than with architectural forms. The legacy of New France or of the French-Canadian style, the *maison québécoise* of Quebec's Duplessis era would thus slip subtly into an abstract world where the formal configurations that Traquair detected and, although greatly outlasting their creator, would matter less than the surrounding discourse that became its mainstay.

In this vein, Gérard Morisset, one of the researchers who succeeded Traquair in the quest for the specificity of the house, set out the first and the most important guidelines for the "maison-sujet" (house-subject). It had the advantage of being enriched by a nationalist discourse on its history, calling attention to its relationship to architectural history and a specific landscape. However Morisset, like Traquair, thought of the house within the general framework of systemic architecture that did not isolate the house from other architectural types. Thus in 1949, his *L'architecture en Nouvelle-France* proposed an integrated panorama of an objective landscape related to the geographic area previously identified by Traquair; a landscape in which historic development would constitute Morisset's leitmotif even more than its precise configurations. This ambiguity of an art object, studied in its concrete forms but nevertheless projected into abstraction through historical conceptualization, distinguishes Morisset's discourse as much from that of his predecessors as from his numerous successors and emulators. Morisset's rationalist legacy that derived particularly from Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in France was important for his introduction of the association of rationalist form and national expression. Consequently Morisset, the victim of a historicist enhancement, had to both "identify" the origins of the French-Canadian house and codify the national aspect of the area where it was imposed, a place like all countries that was comprised of regions. At the outset, and while critically revising Traquair's work, Morisset wanted to make more specific the French sources for the house and this motivated him to refer to the geographical types Traquair had earlier identified. In this manner, Gérard Morisset "invented" the Norman house and the Breton house – of which there is a boundless critical wealth – as well as the English-Norman house and the monumental house, which have an equally ample historiography. Through the myth-making discourse he created primarily by his "founding styles," Morisset (who also a follower of Focillon) remains one of the last in Quebec to have truly enriched the architectural history of the house. To him we owe the chronology of Quebec domestic architecture; his evolving process, his dating and his vocabulary have been used almost to the point of plagiarism. But since the 1950s, most writing on the house has been indifferent to its socio-historical context and to the motivations that effected Morisset's work.

Nevertheless and in spite of the relative exhaustiveness of Morisset's analysis, the mythicizing of the house also produced a reduction in the imaginary corpus. If Traquair furthered the cause of the stone house by finding it architecturally more advanced, Morisset gave greater importance to those domestic buildings where artisanal craftsmanship was most meaningfully expressed. In this way, the *maison québécoise* became almost irremediably rural. From this situation to one where the house became a symbol and evaporated into an abstraction adapted to the nationalist concerns of the time, there was only one step that historiography quickly overcame. An article by Maurice Hébert entitled "L'habitation canadienne-française: une véritable expression de civilisation distincte et personnelle" ("French-Canadian Dwellings: the true expression of a distinct and unique society) provides the evidence. From now on, neither the urban house nor the Montreal example described in the article illustrate the specificity of the house; and the only analysis stemmed from descriptions of the objective particularities that Traquair and Morisset had already identified. The history of the house was thus dissociated from the history of architecture: the "house-concept" became the systemic connotation of a vision of Quebec society in which accounts of the house would be simply speculations of a more ethnological than architectural nature. This would not change greatly in the following decades. As an abstraction, the *maison québécoise* now served to illustrate various theses. However if these enriched the body of knowledge about the house, they evolved independently and certainly made its interpretative framework denser, but this hardly benefits the house itself as its objective portrayal seemed to have been already established.

In the 1960s and 1970s, the transforming of the house from an architectural entity to a symbolic object was supported by the work of Gérard Morisset, who was in charge of the Inventaire des œuvres d'art until 1969 and who led the Commission des monuments historiques to recommend classifying more than sixty "rural" houses. Added to the stock of "urban" houses already listed in Quebec City, these buildings formed a corpus of over a hundred specimens, theoretically presenting a more detailed analysis of the house. The significance of this corpus of protected buildings increased at the same time as studies highlighting the subject multiplied. Some were able to create an updated reading of the house, sustained by many viewpoints and enlightened by further examples. However these writings were not widely circulated in comparison to the propagation of the myth surrounding the house and they hardly affected the rustic aura of the *maison québécoise* that had continued to survive all this time. Such symbolic readings were influenced as much by populist interpretations of the features Traquair and Morisset had identified as by the vagueness of the ethnological discourse that was taking hold. The house was used to illustrate a tradition and scarcely any more information was given about it as an architectural entity than what was already known at the beginning of the Second World War.

Hampered by a more or less outmoded ruralist and populist ideology, the *maison québécoise* gives the impression today of having been thoroughly examined, although we hardly know any more about this symbol than when the first studies were produced. Although the less-curious may believe that the historiography is complete and that the problems of the beginning of the 20th century are perennial, the historic houses survive. Declining interest in this field could mean a loss of appreciation for this corpus of Quebec cultural material of which such buildings form a significant part. In the spirit of encouraging a revised vision of the the *maison québécoise*, this article surveys the studies produced since 1910 by looking at the work of Ramsay Traquair, Gérard Morisset and Maurice Hébert, then Pierre Deffontaines, Robert-Lionel Séguin, Michel Lessard and Georges Gauthier-Larouche among others. The article also focuses on the tribulations of the “Quebec Cottage” in New France that becomes the “maison canadienne-française” (French-Canadian house), “maison laurentienne” (Laurentian house) or “maison d’esprit français” (French-style house). The hermeneutics dwell on the ideological motives that sometimes directed discovery and at other times repeated the established characteristics of the house. This situation continued until it became merely an abstraction immersed in the past and was thus made into an emblem, dissolving into an outdated socio-political discourse that has since been forgotten. In other words, this article, which could just as well have been titled “Why is the house Norman — or Breton for example?” sets out to extricate the *maison québécoise* from the commemorative mode because such a negative motif is no longer relevant.

Translation: Janet Logan



fig.2 Paul-Émile Borduas, *Gris argent / Le Chant de la pierre*, 1956, huile sur toile, 113 x 145 cm, coll. TD Bank Financial Group, Toronto. (Photo: TD Bank Financial Group)

LES ÎLES NOIRES ET GRIS ARGENT, DEUX TABLEAUX DE BORDUAS

Histoire de titres

Produits à Paris, en 1957, les tableaux *Les Îles noires* et *Gris argent* font partie d'un groupe d'œuvres qui n'avaient jamais pu être identifiées, comme le déclare François-Marc Gagnon. Nous utilisons le titre *Gris argent*, tel que formulé par Borduas, plutôt que le titre *Gris d'argent* mentionné par Gagnon¹. C'est tout récemment que ces toiles furent retracées par l'auteur².

Histoire d'un tableau

Le chercheur qui tente de reconstituer l'œuvre d'un peintre est souvent confronté à la situation suivante : ou bien les archives mentionnent un titre d'œuvre qu'il n'arrive pas à retrouver, ou bien il a connaissance d'une œuvre sans en connaître le titre. Rappelons, à titre d'exemple de l'une et de l'autre de ces situations, le cas du tableau *Abstraction verte* (1941) de Borduas, dont tous les chercheurs travaillant sur l'œuvre de cet artiste ont entendu parler. Longtemps ce tableau était resté introuvable. Les péripéties entourant l'histoire de cette toile sont relatées par François-Marc Gagnon³. Le paradoxe tient au fait que, durant toutes ces années où l'œuvre était considérée comme perdue, une photographie noir et blanc, non identifiée du tableau, se trouvait parmi les papiers de Borduas!

Le cas que nous abordons dans cet article est un peu du même genre. Travaillant sur le thème des îles dans l'œuvre de Borduas, nous avons été intriguée, lors de notre recherche, par la mention d'un tableau intitulé *Les Îles noires*. Or, ce titre n'apparaît dans aucun catalogue et aucun article de la critique ne le concerne. Son existence tenait donc, au départ, à une preuve ténue : sa mention n'apparaît qu'une seule fois dans les écrits de Borduas⁴. Il s'agit d'une lettre, en date du 6 avril 1958, adressée à Martha Jackson de New York, où Borduas remercie la galeriste de lui confirmer l'achat des «deux 80F retenus l'été dernier», soit «*Gris argent*» et «*Les Îles noires*»⁵. Mais voici, la consultation des fonds d'archives dépositaires des documents de Martha Jackson, soit la New York Public Library, le Smithsonian Institution et le State University of New York at Buffalo, se révélait vaine. Il nous parut que le destin du tableau *Les Îles noires* était lié à celui de *Gris argent* et il nous semblait alors que l'enquête à entreprendre pour localiser ces œuvres était semée d'écueils, ne permettant aucun espoir. C'était sans tenir compte des données contenues dans cette lettre du 6 avril 1958, laquelle, lue attentivement, se révèle plus riche de renseignements qu'il n'y paraît à première vue.

Tout d'abord, on y apprend les dimensions des toiles impliquées dans la transaction grâce à la désignation «80F», soit «80 figures» (114,3 x 145,4 cm). Cette indication fait référence à un système de désignation des dimensions des formats en «unité de prix-surface», utilisé par Borduas à Paris. Il s'agit donc de deux tableaux de grand format⁶. De plus, cette lettre fait référence à des tableaux ayant été «retenus l'été dernier». Or, on peut déduire d'une lettre datée du 25 juillet 1957, de Borduas à Donald W. Buchanan de la Galerie nationale du Canada, où il mentionne avoir vu Martha Jackson «hier» (c'est nous qui soulignons) que celle-ci a quitté la capitale française le 24 juillet 1957⁷. Ce document constitue notre *terminus ad quem* : une indication de datation de ces deux tableaux : il faut qu'ils soient d'avant juillet 1957. Cette lettre d'avril 1958 nous apprend, en outre, dans quel ordre le peintre a inscrit dans ses «dossiers» les toiles retenues par la galeriste de New York : «1° *Gris argent*» et «2° *Les Îles noires*». Enfin, détail non négligeable, au deuxième paragraphe de ce document, Borduas demande à Martha Jackson de préciser quand elle désire «recevoir ces deux tableaux», attendant ses instructions pour procéder à leur expédition.

La réponse de Martha Jackson, en date du 14 avril 1958, est un document important pour notre enquête (fig.1). Annonçant sa venue à Paris, du 19 au 26 mai 1958, elle recommande au peintre «de réserver (*sic*) les deux tableaux pour moi dans votre atelier. J'espère d'en choisir deux ou trois des œuvres nouveaux, (*sic*) aussi». Ceci laisse entendre que les achats courants et ceux de 1957 seront expédiés, ultérieurement, en un seul lot. Ces directives participent, sans doute, d'un souci d'épargne : en limitant les envois, on réduit les coûts d'expédition.

Et voilà le moment précis où *Gris argent* et *Les Îles noires* disparaissent! Aucun avis d'expédition subséquent ne mentionne leur envoi par Borduas. Cette «disparition» de deux tableaux semble inexplicable. Surtout quand on sait à quel point Borduas est rigoureux dans la tenue des fiches et dossiers concernant ses œuvres : il fait preuve d'une discipline dont sa correspondance fourmille d'exemples, quant à la précision de ses activités plumitives et comptables. Et, de fait, seuls des «dossiers-tableaux» tenus avec rigueur expliquent qu'il suive à la trace la circulation de ses œuvres⁸. Toutefois, même si nous ne relevons aucun avis d'expédition mentionnant les toiles recherchées, si nous consultons les listes d'envois émis par le peintre, nous notons, le 29 mai 1958, suite à la visite de Martha Jackson à son atelier, que Borduas lui expédie un lot de sept tableaux de différents formats⁹. Et cet avis d'expédition montre, en tête de liste, deux «80F», soit *Le Chant de la pierre* (1956) et *Silence instantané* (1957).

Notre curiosité était piquée par la similarité des dimensions des «80F» avec nos deux tableaux. Cette similarité pouvait-elle signifier autre chose? Nous inclinons à croire, et proposons de démontrer que les titres *Gris argent* et *Les Îles noires* furent modifiés suite à des discussions survenues lors de la visite de Martha Jackson à l'atelier de Borduas, en mai 1958. Soulignons, tout d'abord, que si les

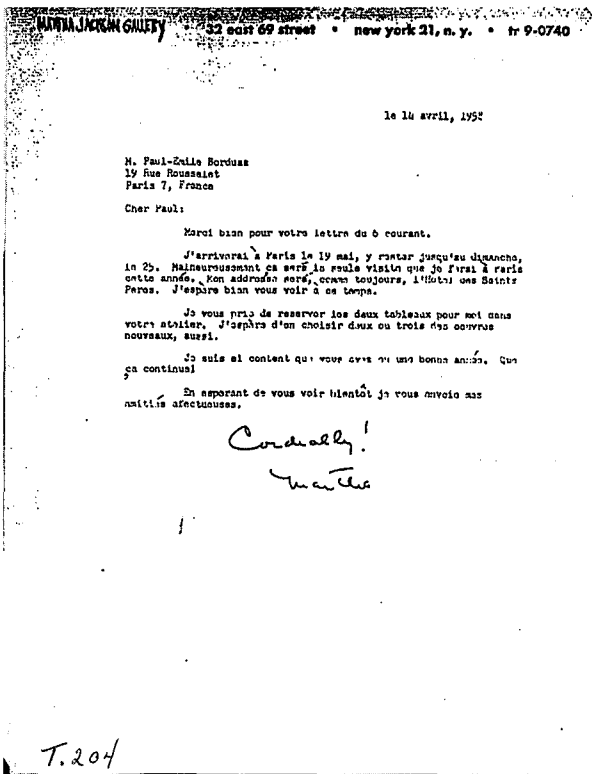


fig.1 Lettre du 14 avril 1958 de Martha Jackson à Paul-Émile Borduas, document extrait du Fonds d'archives de la Martha Jackson Gallery déposé à la State University of New York at Buffalo. (Photo: David Anderson, State University of New York at Buffalo)

« 80F » sont de grands formats, ils sont, aussi, des tableaux assez chers¹⁰. Et on peut penser que, bien que «retenus» par Jackson à l'été 1957, celle-ci en diffère de quelque mois et l'expédition et le paiement, en raison de la situation financière somme toute assez fragile de sa galerie de New York. Il semble que de «grands travaux» exécutés à cette galerie, à l'automne 1955¹¹ mais, aussi, des frais d'hôpital «considérables» dus à une maladie de Martha Jackson, entraînant une perte des ventes¹², aient érodé le budget d'opérations de la galeriste new-yorkaise. La correspondance du peintre confirme, selon nous, cet état de faits : le 15 janvier 1957, Borduas en est réduit à envoyer un «S.O.S.» pour obtenir un paiement dû par Jackson¹³. Aussi, à deux reprises cette précédente¹⁴. D'ailleurs, Martha Jackson avouera, le 27 novembre 1957 «We owe you some money but have sold nothing of yours and are having a financial struggle¹⁵».

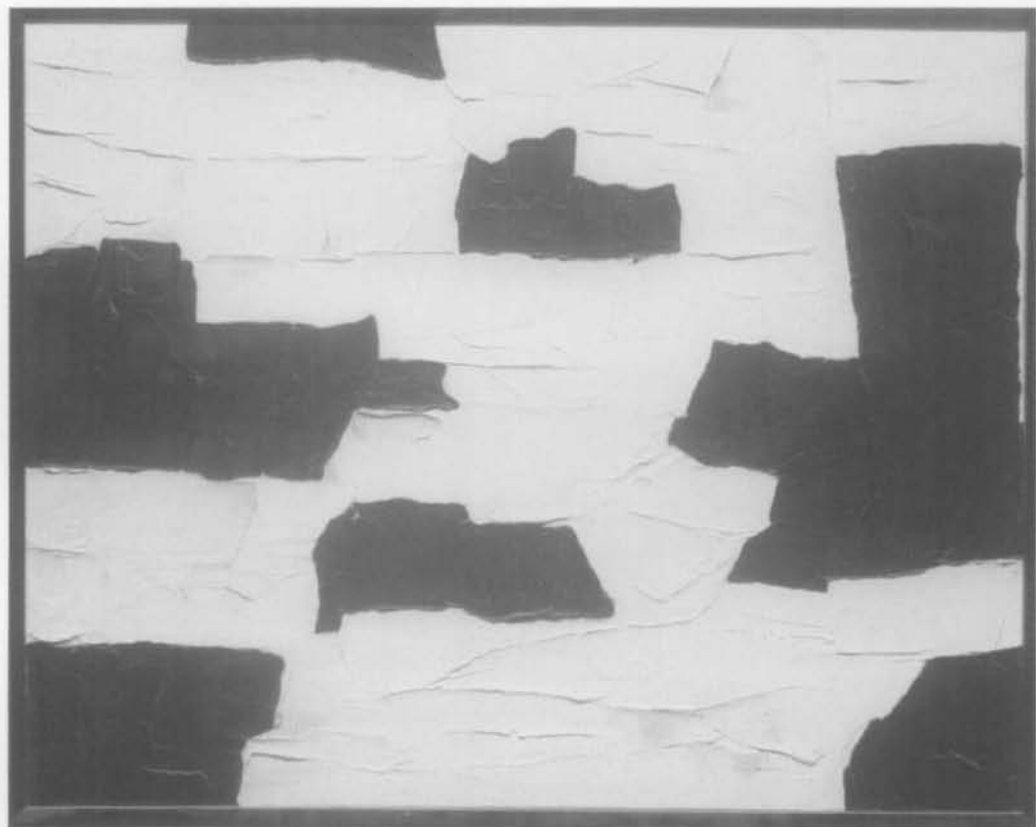


fig.3 Paul-Émile Borduas, *Les Îles noires / Silence instantané*, 1957, huile sur toile, 114 x 145 cm, Collection de Power Corporation du Canada/ the Collection of Power Corporation of Canada, Montréal. (Photo: Power Corporation du Canada)

Mais, pour comprendre comment survient, techniquement, le changement de titre des toiles *Gris argent* et *Les Îles noires*, il importe de faire nôtres les comportements et raisonnements de Borduas. Et, c'est essentiellement grâce à la mise en parallèle de deux documents, soit la lettre de Borduas du 6 avril 1958 et l'avis d'expédition du 29 mai suivant, que nous pouvons expliciter les «glissements» de titre de ces œuvres. Il nous semble que, dans un premier temps, en avril 1958, pour identifier les tableaux «retenus» plusieurs mois plus tôt par Martha Jackson, Borduas consulte son dossier «Jackson» où est notée la transaction impliquant, en juillet 1957, «1° *Gris argent*» et «2° *Les Îles noires*». Quelques semaines plus tard, en mai 1958, suite à la visite de Jackson à son atelier, au moment de lui expédier son lot d'acquisitions, le peintre se reporte de nouveau au dossier «Jackson» et, suivant l'ordre chronologique des tableaux retenus, inscrit sur l'avis d'expédition d'abord les titres modifiés des 80F : *Gris argent* devient *Le Chant de la pierre* (fig.2) tandis que *Les Îles noires* s'intitule *Silence instantané* (fig.3)¹⁶. Puis, l'artiste complète la liste des toiles à expédier avec les acquisitions courantes faites par Jackson, soit les tableaux datés «1958», dont *Fence and Defence*. Notre affirmation s'appuie sur le fait que le dernier tableau mentionné sur l'«Avis d'expédition» du 29 mai montre un titre anglais, soit *Fence and Defence* (1958)¹⁷. Or, on sait que Borduas ne paraît pas habile à s'exprimer en anglais, et, sauf de rares exceptions, écrit exclusivement en français à ses correspondants anglophones¹⁸. Il lui était d'autant plus difficile de composer un titre comportant un jeu de mots tel que «*Fence and Defence*».

D'ailleurs, les rares exemples de titres anglais dans l'œuvre de Borduas nous paraissent, chaque fois, liés à une intervention anglophone, comme c'est le cas, par exemple pour *Sea Gull*, 1956 (Musée des beaux-arts du Canada), et *Mushroom*, 1957 (Musée des beaux-arts de Montréal). Ainsi, le titre *Sea Gull* serait dû à l'influence de R.H. Hubbard de la Galerie nationale puisque, lors de l'envoi de ce tableau, Borduas lui écrit que l'expéditeur «vient de prendre le tableau que vous avez choisi, lors de votre visite à l'atelier¹⁹». Quant à *Mushroom*, comme l'explique François-Marc Gagnon, il aurait reçu son titre en février 1958, au moment de la sélection par la Galerie nationale des œuvres canadiennes à présenter à l'Exposition universelle de Bruxelles²⁰.

Mais notre argument tient aussi au fait que le changement de titres, leur modification et leur multiplication pour un même tableau, constitue une pratique courante chez Borduas. À titre d'exemple, relevons que *L'Île enchantée*, 1945, dite aussi 2.45, fut d'abord intitulée *L'Été du diable*, *L'Île du diable* et *Île approchée*²¹; le titre *Quelque part dans les Alpes* devint *Sous le vent de l'île*, 1947, ou 1.47, ou *Automatisme* 1.47²²; *Bonaventure*, 1954, porte aussi le titre *Coups d'ailes à Bonaventure*²³. Chaque titre correspond à une lecture plausible de l'œuvre, le titre étant donné après coup. On ne saurait expliquer les raisons entourant cette pratique, même si on peut soupçonner que divers facteurs jouent, ici, un rôle. Notre enquête entraîne une constatation : les tableaux *Gris argent* (1956) et *Les Îles noires*

(1957) ne furent pas «perdus», les titres en furent modifiés. Et, il s'avère que, inscrits sous leur appellation originale l'espace d'une brève mention, les titres *Gris argent* et *Les Îles noires* offrent, selon nous, deux mondes bien différents.

Un univers particulier

Cette identification de deux œuvres de Borduas, guidée, au départ, par notre quête des *Îles noires*, nous amène à analyser, d'abord, la toile *Gris argent*, ou *Le Chant de la pierre*²⁴, tableau où Borduas propose une vue étonnante. Mentionnons que le titre *Gris argent* offre, selon nous, une analogie frappante avec le vif-argent, nom ancien du mercure. Il s'agit d'un métal liquide d'un blanc argenté caractérisé du fait qu'il est le seul métal liquide à la température ordinaire. Utilisé en métallurgie, pour former des amalgames dans l'extraction de l'or et de l'argent, il bout à 357°C et se solidifie à 39°C. Avec une telle évocation il semble que Borduas nous entraîne dans un espace mystérieux.

Gris argent offre une construction établie sur «l'opposition des verticales et des horizontales²⁵» selon une composition où des formes simples, rudimentaires même, s'organisent selon une grille virtuelle irrégulière, toute en décrochements. Les taches colorées, noires ou blanches, touchent, tour à tour, à la périphérie du support, s'ordonnant très librement, comme dans une dynamique de l'incontrôlable. C'est un travail entièrement exécuté à la spatule, où le peintre étale puis ramène le pigment, selon qu'il travaille le fond noir d'une profondeur insondable ou s'emploie à soulever, comme autant de dépôts de minerai, l'affleurement morcelé des larges taches blanches marquées de traînées de couleur cadmium, étroitement pressées de modulations de gris, imprégnées et réchauffées de saillies de couleur rouge vif, où pointe la flamme d'accents jaunes.

L'équilibre de ce tableau tient donc autant à cette opposition des verticales et horizontales, à la distribution de la couleur dans l'aire picturale qu'à l'audace du coup de spatule. Et, l'on peut croire, d'abord, que cette représentation de taches colorées offre une vue verticale, paroi ou élévation de la matière raboteuse et bidimensionnelle évoquant les strates irrégulières de quelque vieux mur. Nous croyons, toutefois, que Borduas propose, ici, une vue foudroyante participant d'une perspective inattendue, vertigineuse, atteignant des limites inusitées²⁶. C'est le lieu d'une tension, où les particules du pigment, comme des dépôts sédimentaires se transforment. Et, indifféremment, des plus humbles calcaires, fer ou pierre, jusqu'à l'argent précieux, la matière opère son mystère. Dès lors, la montée des masses colorées dans le plan nous apparaît comme autant de particules de la «matière» en action, où des formes se côtoient, se fendillent, s'interpénètrent pour se combiner et se solidifier enfin. Nous sommes dans le domaine de l'infini, au cœur du Temps, c'est-à-dire dans un fond sans fond aux profondeurs insondables, là où émerge la vie, au cœur même de l'énergie, de la «Matière²⁷». Cristallisant le rapport silencieux des forces élémentaires de la nature avec *Gris argent*, Borduas propose une vue de «la matière mystérieusement animée de l'univers²⁸».



fig.4 Paul-Émile Borduas, *Le Dégel*, 1956, huile sur toile, 73 x 60 cm, œuvre non localisée. (Photo: Reproduite au n° 137 du catalogue Gagnon, *Paul-Émile Borduas*)

François-Marc Gagnon écrit, en se basant sur le titre habituel de *Gris argent*, soit *Le Chant de la pierre*, qu'il s'agit là de l'un des premiers tableaux en noir et blanc de Borduas, où l'artiste fait «jouer au noir le rôle d'un fond visible dans les interstices du blanc²⁹» Et Gagnon relève, aussi, que cette palette dominée par le noir, le blanc et le gris, rehaussés de rouge et de jaune cadmium marque, chez Borduas, la production des œuvres de 1956, une période où nous retrouvons, notamment, *Le Dégel* (fig.4). *Le Dégel* constitue un titre «significatif³⁰» suggérant l'espace où s'organisent des poussées et des ruptures, offrant une image présentant plusieurs similarités avec *Gris argent*. Outre la palette identique, cette toile reprend l'idée d'une composition basée sur une grille virtuelle irrégulière marquée de décrochements. Elle montre, aussi, un équilibre assuré par la répartition des taches, tout autant que par la distribution de la couleur dans l'aire picturale, et, comme dans le cas de *Gris argent*, l'œuvre est exécutée à la spatule. Toutefois, l'artiste organise, ici, le pigment différemment. Sur un fond noir et froid, la spatule écrase, ramasse et dépose des empâtements créant l'émergence de la tache blanche, lourde, noyée de couleur grise : une sorte de relief morcelé çà et là. Une tache marquée, non pas d'affleurements, mais de saillies ou traînées rouges déchirées d'accents jaunes créant un effet dramatique particulier. Et, avec une perspective en plongée, nous retrouvons l'image de la banquise vue en surplomb, où des amoncellements de neige et de blocs de glace vont éclater et s'effriter. Ou peut-être est-ce simplement le Richelieu, si cher à Borduas qui émerge ici³¹, tel qu'aperçu après le long repos hivernal : à ce moment particulier où la rivière, comme «le cœur ténébreux de l'abîme³²» se voit confrontée au mouvement irrégulier, imprévisible et tumultueux de la débâcle. Et nous avons, ici, l'impression d'assister à cet instant précis où les forces de la nature, après une quelconque résistance, commencent à se rompre avant de s'engager dans une dérive assourdissante, où émergent des îlots de glace fragmentée.

Des «îles» d'un genre particulier

Tel qu'énoncé par Borduas, le titre *Les Îles noires* évoque un paysage mystérieux. Et, même si la pluralité du substantif «îles» associe la représentation à un simple archipel, sans précision géographique aucune, l'émoi tient, ici, à ce que l'épithète «noires» souvent associé, dans nos cultures, à la nuit, à la mort et au deuil, est lourdement évocateur³³. Créé dans le sillage de l'abstraction lyrique et de l'expressionnisme abstrait, ce paysage est constitué de formes élémentaires : sept taches s'opposent dans un contraste noir et blanc animé par une «matière palpitante³⁴». C'est une composition quasi énantiomorphe, faite de strates horizontales étagées sur cinq registres irréguliers. Ainsi, depuis le bas du tableau, un premier registre montre deux taches s'ouvrant sur la périphérie du support, assoyant la composition. Ensuite, une tache isolée occupe le centre du deuxième niveau et amorce le lent mouvement de «dérive» qui marque ce

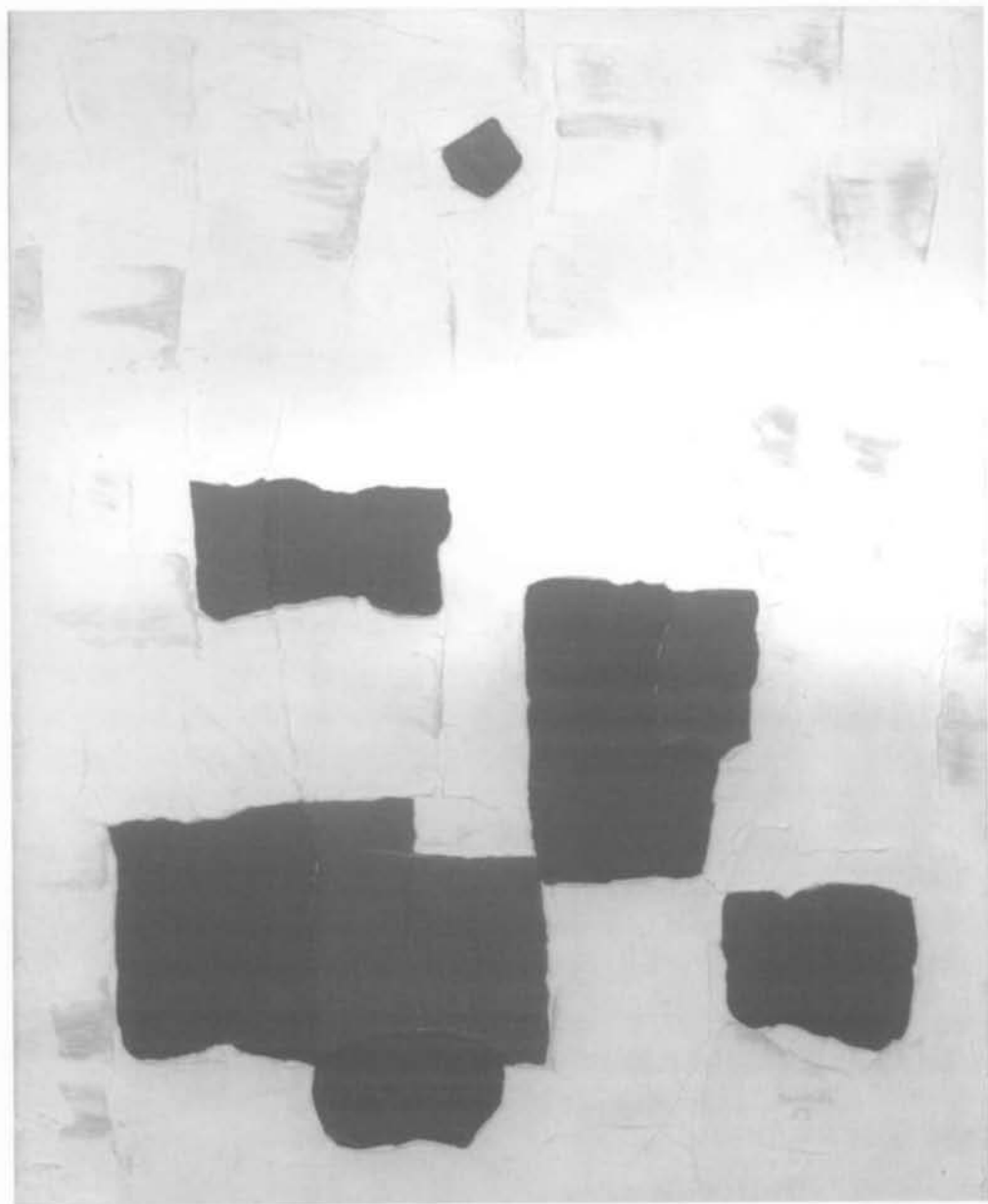


fig.5 Paul-Émile Borduas, *L'Étoile noire*, 1957, huile sur toile, 163 x 130 cm, don de M. et Mme Lortie, coll. Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

«paysage³⁵». Les taches du troisième registre se situent de part et d'autre de l'aire picturale et répondent au premier registre, tout comme la tache noire du quatrième étage fait écho au deuxième niveau et continue le mouvement déclenché. Une septième tache occupe la partie supérieure de la composition : légèrement décalée vers la gauche, à contretemps du rythme établi, elle ajoute un élément de tension, ralentit le glissement des masses, contrebalance et équilibre la dynamique des motifs noirs. Ces rectangles géomorphiques, irréguliers, participant de la ligne droite horizontale, offrent une rime formelle du format de ce tableau. Ils montrent des décrochements suggérant autant le périmètre que le relief accidenté de lieux insulaires : rochers escarpés sombrant dans la mer ou fragments issus de l'éclatement d'une île-continent.

Un territoire inconnu s'offre avec *Les Îles noires*. C'est un espace où le pigment opaque est utilisé dans ses limites ultimes de blanc et de noir. Travaillé essentiellement à la spatule, ramené, replié et essuyé, créant des *impasto* dans la masse picturale, en une modulation lyrique de la couleur, il ordonne la représentation. Le peintre établit d'abord les formes noires³⁶ qui semblent, à priori, rabattues dans le plan du tableau. Puis, creusant, déchirant ici et là le pigment blanc de traînées grises, le soulevant en une crête légère, ponctuant d'abord à droite, à mi-hauteur, la limite de l'aire picturale d'un empâtement, il frôle et cerne de toutes parts les plages noires; comme les vagues enserrant une île s'élèvent un bref instant avant de mourir sur le rivage : et on ne peut plus parler de «fond» blanc mais plutôt de champ blanc. L'artiste s'emploie, ici, à créer un espace troublant, doublement profond et doublement lumineux. Participant de la matière picturale même, le blanc comme le noir créent leur espace propre³⁷. Les taches noires sont tributaires de l'éclairage environnant s'accrochant au relief du pigment pour suggérer le développement de volumes lourds. Le blanc, participant d'une lumière peinte, est une surface illusoire évoquant la profondeur illimitée de l'éclat du jour.

L'horizon proposé, ici, s'écarte du conventionnel. Organisé selon une perspective «éclatée», étourdissante jusqu'au vertige, côtoyant des «limites dangereuses³⁸» multipliant les points de vue tous azimuts, il permet de «lire» les taches noires comme les morceaux d'un puzzle sur une surface, ou comme autant d'îles³⁹ vues, simultanément, en survol, en élévation ou en contre-plongée. C'est dire que se confrontant ou s'ordonnant, le blanc comme le noir affirment à la fois la bidimensionnalité de la toile et la profondeur illimitée de la matière picturale. Le triple rythme de ce tableau, engendré par la dispersion des masses flottant dans l'aire picturale, l'opposition maximale du contraste chromatique et le jeu du coup de spatule, crée un équilibre à la fois fragile et illimité, participant d'une ambiance troublante, silencieuse, voire un peu inquiétante.

L'espace ambigu véhiculé par *Les Îles noires* se retrouve dans un autre tableau de 1957 intitulé *L'Étoile noire* (fig.5). Ces deux œuvres présentent, d'ailleurs, quelques similitudes et de profondes différences. Tout d'abord, ces toiles caractérisées

par un jeu chromatique en fort contraste blanc/noir, doublé, toutefois, dans le cas de *L'Étoile noire* d'un contraste minimal par l'ajout du brun côtoyant le noir, montrent des compositions dont les taches noires sont disposées selon un ensemble dynamique qu'évoque le titre⁴⁰. Mais, avec *L'Étoile noire*, aucun motif ne s'accroche à la périphérie du support, comme c'est le cas pour *Les Îles noires*. De plus, deux univers fort différents s'offrent ici. Le titre *L'Étoile noire* suggère un oxymoron, ou l'image d'un astre éteint et figé dans une «nuit» cosmique blanche, alors que *Les Îles noires* flottent dans l'immensité fluide d'un océan de blancheur.

C'est dire que les tableaux *Gris argent* / *Le Chant de la pierre* et *Le Dégel* participent d'espaces dramatiques différents. Le premier est un espace troublant, suggérant l'image projective de la matière en transformation, où métal ou pierre adviennent et se réalisent pleinement : le lieu silencieux d'une solidification. Tandis que *Le Dégel* est un paysage abstrait. C'est le lieu d'une lutte et de ruptures, où la puissance de la rivière opère des grincements, fait craquer, se rompre la neige et les blocs de glace, dans une opposition de forces et un éclatement sonores. Parler de l'univers, de la matière ou de la nature, c'est toujours un peu parler de soi, croyons-nous. Et l'impression de forces mortes/vives véhiculée par ces tableaux participe d'une réalité puissante, à l'image, selon nous, des tensions vécues par Borduas depuis son arrivée à Paris.

L'exil parisien

Rappelons, tout d'abord, que le séjour à Paris, amorcé le 26 septembre 1955, débute mal, saboté par divers contretemps. À son arrivée au Havre, l'artiste s'y retrouve «sans bagage» aucun, ses neufs colis étant retenus à la douane jusqu'au 15 décembre suivant⁴¹! L'installation matérielle du peintre au 19 rue Rousselet, qualifié par l'artiste de «sale petit coin parisien⁴²» où il imagine mal «comment (il) pourrait y peindre un seul tableau⁴³» se fait péniblement, laborieusement et n'est complétée qu'en février 1956⁴⁴. Beaucoup de temps est donc perdu et Borduas s'en plaint constamment à ses correspondants⁴⁵. À cela s'ajoutent des frustrations d'ordre professionnel. D'une part, ses «bagages» étant retenus à la douane, les toiles s'y trouvant ne peuvent être montrées à d'éventuels acheteurs ou aux marchands potentiels. Qui plus est, des «pourparlers» entrepris en vue de joindre la galerie Rive Droite achoppent malencontreusement⁴⁶. Rien ne semble fonctionner pour Borduas. Et cette quasi inactivité de quelques mois est d'autant plus angoissante, que l'artiste constate, très tôt, que ses réserves financières sont «bien minces⁴⁷»! L'argent file dangereusement. Aussi, même si des ventes substantielles surviennent durant l'année 1956, est-ce avec vigilance et parfois une certaine impatience que Borduas doit veiller à ses comptes, de novembre 1955 à janvier 1957⁴⁸.

Ce séjour à Paris est aussi l'occasion pour Borduas de mesurer à quel point il est loin de la famille et des amis. Contrairement à l'étape américaine de 1953-1955,

il ne lui est plus possible de faire un «saut» de quelques heures ou de quelques jours à Montréal et, même lors du décès de sa mère en avril 1956, il ne pourra se «joindre à la famille⁴⁹». Le constat, sans cesse grandissant, de sa solitude⁵⁰ s'élève comme une plainte à travers la correspondance de cette période⁵¹. Et, malade d'ennui, Borduas souffre aussi du mal du «pays⁵²». Pire encore, ce contexte particulièrement éprouvant entraîne bientôt divers problèmes de santé, occasionnés peut-être par le climat parisien auquel Borduas ne se fait guère, mais dus, sans doute aussi, à des conditions pathologiques⁵³. En fait, confronté à trop de frustrations matérielles, affectives et physiques, Borduas en vient à remettre en question sa décision de s'exiler à Paris⁵⁴, où il a «l'impression de patauger dans la merde jusqu'au cou», arriver à peine «à respirer un peu d'air frais⁵⁵». Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir l'artiste s'accorder un moment de répit, à l'automne 1956.

L'escapade italienne

Une «grande balade» est entreprise par Borduas. Un «long, fantaisiste et merveilleux voyage» de six semaines et «huit mille kilomètres⁵⁶», le conduit jusque en Sicile. Grisé par la conduite automobile, il circule à «grandes vitesses» sur des routes «inconnues et encombrées», où il traverse «à ciel ouvert dans le soleil... les plus beaux paysages du monde» et frôle de «près tous les précipices du temps et de l'espace⁵⁷». Impressionné et enthousiasmé par la beauté de ce site insulaire de la Méditerranée, l'artiste se déclare «ébloui» par le spectacle de notre planète⁵⁸. Ce périple italien est précédé de peu par l'émergence des taches noires dans la pratique borduasienne⁵⁹ alors que la production des tableaux *L'Étoile noire* et *Les Îles noires* suit de près, selon nous, le retour de Sicile⁶⁰.

Ainsi, avec sa perspective cosmique, *L'Étoile noire* participe de la griserie et de la sensation de vertige ressenties par le peintre durant son étourdissante «balade» en Italie. Ce voyage nous paraît être l'occasion d'un glissement d'échelle spatiale, terrestre/cosmique, permettant à Borduas, à partir d'une «prise de possession de l'espace à l'échelle du paysage⁶¹», de rejoindre et conquérir un espace «cosmique⁶²». Qu'un paysage terrestre soit grandiose au point d'inspirer une prise de possession de l'univers à l'échelle cosmique ne doit pas seulement étonner mais émouvoir!

Ce long périple italien tel que vécu par Borduas, où la nature, c'est-à-dire la vie même sans cesse côtoyée, reprend ses droits, a un autre impact, plus profond, croyons-nous, et que nous retrouvons dans *Les Îles noires*. Ce tableau nous semble être une œuvre exutoire. Le lieu, cette fois, d'un glissement d'échelle terrestre/intérieur, témoignant d'une prise de conscience du peintre. C'est un tableau où se dévoile un univers autre, tout aussi insondable que le cosmos. Et, cet espace-là va bien «au-delà du visuel⁶³». Maints témoignages sont à l'effet que le «terrestre» comme le «psychique» intéressent Borduas⁶⁴. Aussi, une affirmation à l'effet que «nous n'avons plus un aspect de l'univers à amenuiser, mais tout un pan de l'univers à découvrir» nous semble éclairer l'état mental du peintre, tout comme

la déclaration selon laquelle «notre Monde n'est déjà pas trop grand» nous semble aussi aller dans le sens d'une introspection⁶⁵. Et si, d'une part, c'est tout l'univers que le peintre a besoin de saisir⁶⁶, cet univers terrestre et cosmique inclut aussi l'homme, «Depuis le début il y a l'homme dans un univers insondable⁶⁷». Et, tout aussi insondable, est l'homme et son espace intérieur propre.

Si mystérieux et abstraits que soient ces tableaux, leur contenu, différent, demeure comme toujours, chez Borduas, fortement associatif. Et, alors même que Borduas déclare qu'«avec l'expérience augmente la soif d'une objectivité rigoureuse⁶⁸», comme le soulève Gagnon, «cette intention déclarée ne correspond peut-être pas toujours à l'intention mise en œuvre dans ses tableaux⁶⁹» et l'artiste se plaît, d'ailleurs, à répéter que «l'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans ?» et déclare que «Toujours les miens (ses tableaux) semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux», ajoutant que «des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme», affirmant même que l'art non figuratif est «une figuration nouvelle!», «plus immédiate, plus troublante parce que plus au cœur du réel⁷⁰».

Sans sombrer dans le «psychologisme», nous pouvons tout de même, en nous basant sur la correspondance et les tableaux analysés, retenir que, durant la période 1955-1957, l'aventure intérieure⁷¹ du cœur et de l'esprit de Borduas semble lourdement menacée : l'espace offert y a tout du vertige! Et, Borduas nous transporte dans le champ silencieux de *Gris argent*, au cœur de la matière, là où la masse minérale des fragments géologiques en fusion se transforme et se solidifie. Ou, encore, le peintre nous propose l'espace hanté par la dérive d'îles noires, lourdes et stériles. Suggérant l'image d'un maelström annihilant, bouleversant⁷², image d'un «poids mort⁷³», les taches du paysage *Les Îles noires* iraient-elles jusqu'à symboliser⁷⁴ les pensées sombres et morbides habitant le «monde intérieur⁷⁵» de l'artiste? Un tel jugement des faits serait par trop radical. Nous inclinons plutôt à croire que tel un naufragé, Borduas va, tantôt flottant, porté par des vagues d'espoir et de désespoir⁷⁶, ou sombrant momentanément, pour ensuite se raccrocher, résistant malgré la fragilité constante de sa vie, déterminé à survivre⁷⁷. Aussi, peut-on avancer que, créés à une période d'intenses perturbations, les tableaux *Gris argent* comme *Les Îles noires* dévoilent, chacun, un pan intime de l'univers borduasien : «un monde dont (on) ne voit pas la fin⁷⁸».

LOUISE DUPONT
Montréal

Notes

- 1 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p.430.
- 2 Louise DUPONT, «Étude de la thématique de l'île dans la peinture de Paul-Émile Borduas», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1999.
- 3 François-Marc GAGNON, «L'Abstraction verte de Borduas», *Vie des arts*, vol. XXV, n° 101, 1980-1981, p.20-21.
- 4 Un fonds d'archives a été constitué des papiers personnels et de la correspondance de l'artiste, aimablement confiés à l'État par madame Gabrielle Borduas, classés et indexés en 1971-1972 par Pierre Théberge, alors conservateur de l'art canadien à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) dont copie sur microfiches est disponible à l'Institute for Studies in Canadian Art de l'Université Concordia, ainsi qu'aux bibliothèques du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal, de même qu'aux Archives de l'UQAM : documents ci-après mentionnés sous la cote T. Les écrits et la correspondance du peintre furent publiés dans *Écrits I* (édition critique par André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, et *Écrits II*, Tome 1 : Journal, Correspondance 1923-1953, Tome 2 : Correspondance 1954-1960 (édition critique par André-G. BOURASSA et Gilles LAPOINTE), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- 5 Lettre de Borduas à Martha Jackson, en date du 6 avril 1958, *Écrits II*, p.981.
- 6 Raymonde MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p.510, explique en détail les dimensions en «figure».
- 7 Borduas écrit le 25 juillet 1957 à D.W. Buchanan, «maintenant en route pour New York», *Écrits II*, p.932.
- 8 À titre indicatif, mentionnons qu'en avril 1954, lors de l'acquisition par Gérard Lortie de treize tableaux, dont *L'Île fortifiée* (1941), Borduas soumet une liste détaillée des œuvres, regroupées selon leur localisation du moment, affichant le prix de chacune, montrant un sous-total pour chaque groupe, un total de l'achat, la réduction par lui consentie et le total dû par Lortie, voir *Écrits II*, p.583-86. Parallèlement à cela, l'artiste vérifie l'exactitude de ses données, en demandant le 22 avril 1954, à Agnès Lefort, de lui envoyer une liste complète de ses «tableaux disponibles au pays», de «ceux dont (elle) dispose (en incluant ceux qui pourraient être en dehors de (sa) galerie et qui n'auraient pas été payés)», exigeant «les titres, les dimensions et les prix», *Écrits II*, p.587-88. De même, le 25 janvier 1955, suite à l'exposition *En Route*, tenue en octobre 1954, chez Agnès Lefort, où était présentée *Bonaventure* (1954), Borduas demande à la galeriste de lui préciser «quels tableaux elle désire garder définitivement» et «quels sont ceux qui ne seraient pas libres pour une raison ou pour une autre vers le dix février» *Écrits II*, p.692-93, mais insatisfait ou perplexe devant la réponse reçue, le 27 janvier suivant, il charge Gérard Lortie de «tirer ça au clair – sans tenir compte des dires d'Agnès», *Écrits II*, p.701.
- 9 Avis d'expédition «À la Martha Jackson Gallery», le 29 mai 1958, voir *Écrits II*, p.989.
- 10 L'avis d'expédition du 29 mai 1958, mentionné plus haut, fixe les 80F à 1275.00\$ chacun.
- 11 Voir lettre de Borduas à Martha Jackson, 13 novembre 1955, *Écrits II*, p.795-96.
- 12 Lettre de Martha Jackson à Borduas, 14 mai 1956, *Écrits II*, p.838, n.108.
- 13 *Écrits II*, p.894.
- 14 Lettres du 25 janvier et 16 avril 1957, *Écrits II*, p.881, n.248 et p.923, n.110.
- 15 *Écrits II*, p.951, n.194.

- 16 Sincères remerciements à M. Paul Maréchal, conservateur de la collection Power Corporation, pour nous avoir aimablement permis l'accès à cette œuvre.
- 17 *Fence and Defence*, 1958, 50 x 61 cm, s.d.b.d. : «Borduas/58», Montréal, collection part. (reproduit au n° 102 du catalogue Gagnon, *Paul-Émile Borduas*).
- 18 Le courrier de Borduas regorge de lettres écrites en français à des correspondants anglophones. À titre d'exemples, voir les lettres à R.H. Hubbard, J.J. Sweeney, Rose Fried, H.S. Southam, Sydney Key, Gordon Washburn, Stuart de Wilden, *Écrits II*, p.205, 270, 295, 373, 427, 494, 525. Même à la fin de son séjour new-yorkais, Borduas écrit à Martha Jackson, le 17 juillet 1955, qu'il lui «est quasi impossible d'écrire l'anglais», *Écrits II*, p.772.
- 19 Lettre de Borduas à R.H. Hubbard, 22 août 1956, *Écrits II*, p.855-56.
- 20 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.440.
- 21 Intitulé *L'Été du diable* par Borduas, ce tableau devint *L'Île du diable* lors de l'exposition de 1946 (T. 102) mais s'intitule *Île approchée* lors de son acquisition par Fernand Bonin, comme le rapporte GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.210. Le titre *Île enchantée* apparaît avec la rétrospective de 1962, au n° 45 du catalogue de Evan H. TURNER, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962.
- 22 *Sous le vent de l'île*, 1947, ou 1.47 ou *Automatisme 1.47* est intitulé, en une occasion, par Borduas, *Quelque part dans les Alpes, 1.47* (T. 240).
- 23 *Bonaventure*, 1954, apparaît sur une liste d'envoi de Borduas à Gérard Lortie (T. 207). Ce tableau connu des appellations erronées. Jean-René Ostiguy inscrit «Bon Aventure» au n° 8 du catalogue *Canadian Abstract Paintings* (catalogue d'exposition itinérante, préface par D.W. Buchanan), Ottawa, Galerie nationale du Canada/Washington, The Smithsonian Institution, 1956. Cette incorection est répétée par Françoise CLOUTIER-COURNOYER, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Borduas, mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, 1974, p.101. Toutefois, ce tableau est appelé «Bonne Aventure» sous la rubrique «Mai» p.35 du catalogue de la rétrospective de 1962 signé par Evan H. TURNER, mentionné ci-haut à la note 21.
- 24 La création de *Gris argent / Le Chant de la pierre* nous paraît se situer avant le 5 août 1956, moment où Borduas écrit à Michel Camus que sa peinture «...est devenue de larges taches noires», *Écrits II*, p.853.
- 25 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.352.
- 26 Dès l'été 1955, Borduas avait pressenti qu'il lui faudrait rejoindre des «limites inusitées», lettre à Gérard Lortie, 24 juillet 1955, *Écrits II*, p.774.
- 27 Dès 1949, Borduas déclare à Fernand Leduc que «Esprit et Matière sont inséparables : si l'un est éternel l'autre l'est aussi», lettre du 1^{er} novembre 1949, *Écrits II*, p.348.
- 28 En avril 1950, Borduas confirme ainsi son intérêt pour la «matière», «Communication intime à mes chers amis», *Écrits I*, p.505; et réitère son intérêt pour cette question en 1954, en affirmant que «Les plus profondes résonances humaines de notre époque, viennent de cette intimité Esprit-Matière», lettre à Claude Gauvreau, 25 mars 1954, *Écrits II*, p.578; le peintre reprend le thème, en 1955, disant à Gilles Corbeil, «C'est maintenant le cœur de l'homme qu'il faut connaître dans ses plus secrets replis et ses plus intimes contacts avec la matière», lettre du 5 mars 1955, *Écrits II*, p.737.
- 29 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.352.
- 30 *Ibid.*, p.446.
- 31 Une lettre, que nous croyons contemporaine du *Dégel*, où Borduas s'informe des «dorés» que son correspondant peut y pêcher, témoigne que le souvenir du Richelieu occupe la pensée de Borduas, lettre à Noël Lajoie, 3 juillet, 1956, *Écrits II*, p.846.

- 32 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.446.
- 33 André-G. BOURASSA, «Le Pouvoir du noir», *Revue des sciences humaines*, vol. 173, 1979, p.49-58, a commenté la «force» qui émane du noir, tel qu'utilisé dans la peinture des années cinquante.
- 34 Une expression de Borduas décrivant sa peinture à Gérard Lortie, lettre en date du 4 février 1957, *Écrits II*, p.901.
- 35 Avec une rare intuition, François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.419-20, a senti la lente «dérive» des blocs noirs dans l'aire picturale de *Silence instantané* avant même son association au tableau *Les Îles noires*.
- 36 *Ibid.*, p.406.
- 37 *Ibid.*, p.406, 407.
- 38 Borduas situe ses dernières toiles «dans des limites dangereuses», lettre du 27 avril 1957 à Martha Jackson, *Écrits II*, p.924.
- 39 Certains auteurs associent la présence des taches noires dans la production de Borduas à des «îles». Voir, Stuart PRESTON, «Gallery Variety», *New York Times* (New York ed.), 24 mars 1957 ou Carlyle BURROWS, *New York Herald Tribune*, 24 mars 1957 que cite GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.414; de même que Rowell BOWLES, «On Borduas», *Canadian Art*, vol. 17, n° 4, juillet 1960, p.253 parlent de «black islands».
- 40 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.409, observe le même phénomène concernant *Sea Gull*, 1956, et *Expansion rayonnante*, 1956.
- 41 Lettre de Borduas à Gilles Corbeil, 11 novembre 1955, *Écrits II*, p.792 et n.416.
- 42 Lettres du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil, *Écrits II*, p.787.
- 43 Lettre du 17 octobre 1955 à Noël Lajoie, *Écrits II*, p.789.
- 44 Lettres à Noël Lajoie en date du 23 février 1956, *Écrits II*, p.813.
- 45 Voir les lettres du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil, celles à Noël Lajoie, le 17 octobre, 10 et 24 novembre 1955 ainsi que les lettres à Jeanne Brisebois et à Gilles Corbeil, en date du 11 novembre 1955 et celle à Bruno Cormier datée du 18 novembre 1955, *Écrits II*, p.787 et n. 395, 789, 790, 800-801, 791, 792, 799.
- 46 Lettre à Michel Camus, 8 janvier 1956, *Écrits II*, p.809 n.3. Certaines affirmations de «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.525, laissent croire que le peintre fut l'objet d'un «rejet» (?) du milieu, incapable de l'accepter «en bloc», lettres à Noël Lajoie, 26 février et 10 mars 1956, *Écrits II*, p.819, 822.
- 47 Lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955, *Écrits II*, p.789.
- 48 Concernant les calculs «exécrables» et déceptions comptables de Borduas, voir les lettres du 11 et 12 novembre 1955 à Gilles Corbeil, *Écrits II*, p.793, 794, 795; celle à Bruno Cormier du 18 novembre 1955, *Écrits II*, p.799; celle à Noël Lajoie, le 24 novembre 1955, *Écrits II*, p.801; aussi, sur les exigences des «calculs», voir lettres à Noël Lajoie, 23 février 1956, *Écrits II*, p.813, et à Martha Jackson, le 5 juillet 1956, *Écrits II*, p.848. L'artiste avoue ignorer «combien de temps (il) pourra tenir», lettre à Renée Borduas, décembre 1956, *Écrits II*, p.877, et précise ses «prix minimums» à Martha Jackson, D. Duncan et Max Stern, *Écrits II*, p.881, 882, 883; à bout de ressources(?), il expédie un «S.O.S.» à Martha Jackson, le 15 janvier 1957, *Écrits II*, p.894.
- 49 Lettres à Janine Borduas, 21 avril 1956 et à Jeanne Brisebois, 31 mai 1956, *Écrits II*, p.834 et n.97 et p.841.
- 50 Lettres à Gérard et Gisèle Lortie, 31 mai et 7 juillet 1956, *Écrits II*, p.842, 850.

51 Nombreuses sont les expressions d'amitié. Voir les lettres à Noël Lajoie, 10 octobre 1955, celles du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil et à Gérard et Gisèle Lortie, celles à Noël Lajoie du 17 octobre et 10 novembre 1955; aussi à Jeanne Brisebois du 11 novembre 1955 et celle du 27 décembre 1955 à Noël Lajoie, ou encore à Gérard et Gisèle Lortie, fin décembre 1955. Borduas déclare attendre «une longue lettre» à Noël Lajoie, le 23 février 1956 et à sa fille, Janine, le 25 février 1956; une demande réitérée à Noël Lajoie, le 10 avril 1956 et à Janine Borduas le 21 avril 1956. Borduas dit son impatience le 18 juin 1956, à Noël Lajoie, *Écrits II*, p.786, 787, 788, 790, 791, 804, 805, 813, 815, 833, 844. Pour stimuler (?) l'ardeur de ses correspondants, les lettres de Borduas abondent en salutations diverses et sur tous les tons. Voir les lettres à Gisèle Lortie, 14 novembre 1955, à Bruno Cormier le 28 novembre 1955, celle à Simone Aubry Beaulieu ou celle à Bernard A. Bernard du 31 mai 1956, même à R.H. Hubbard, 22 août 1956, *Écrits II*, p.797-98, 799, 838, 840, 856.

52 Lettres à Gisèle Lortie, 14 novembre 1955; à Noël Lajoie, 24 novembre 1955; au même 27 décembre 1955; à Gérard et Gisèle Lortie, fin décembre 1955; à Noël Lajoie, 23 février 1956, à Guy Gagnon, 1^{er} mars 1956; à Noël Lajoie, 10 mars 1956; à Margot Bernard, 30 avril 1956; à Noël Lajoie, 3 juillet 1956, à R.H. Hubbard et Jean-René Ostiguy, le 22 novembre 1956; à Claude Gauvreau, 27 décembre 1956; à Noël Lajoie 19 janvier 1957; à Gérard Lortie, 4 février 1957 et à Janine Borduas, 24 mai 1957, *Écrits II*, p.798, 801, 803, 805, 813, 820 n.63, 823, 835, 846, 870, 872, 889, 894, 899, 904, 908 et 925.

53 Sur les malheurs physiques de Borduas, voir les lettres suivantes où il peste contre le «froid» et «l'humidité», lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955 et mentionne souffrir d'urticaire, grippe, crispation continue, lettre au même, 27 décembre 1955; le peintre déplore «trop de mois sans soleil», à Michel Camus, lettre du 28 juin 1956; confesse qu'il y a «des mois qu'(il) attend un peu de chaleur», au même, 5 août 1956, voir *Écrits II*, p.789, 803, 843 n.131, 853.

54 »L'arrivée à Paris n'a pas le sens de l'arrivée à New York», lettre à Gérard et Gisèle Lortie, 11 octobre 1955; nostalgique, il évoque New York, lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955; avoue qu'un «peu plus et (il) regretterait l'exil», lettre à Gilles Corbeil, 11 novembre 1955; regrette son «atelier de la 17e, lettre du 13 novembre 1955 à G.B. Washburn; et Borduas se dit désespéré, «comme perdu dans (son) passé sans avoir perdu la notion du présent, à Noël Lajoie, 26 février 1956, *Écrits II*, p.788, 789, 792, 796, 819.

55 Lettre à Noël Lajoie, 26 février 1956, *Écrits II*, p.819.

56 Expression extraite d'une lettre à Gérard Lortie, 28 novembre 1956, désignant le voyage de «huit mille kilomètres» dont mention détaillée est faite à Bernard A. Bernard le 11 novembre 1956, *Écrits II*, p.876 et 868.

57 Borduas file «si rapidement que les cartes sont en retard!» écrit-il à Guy et Monique Gagnon, vers le 9 octobre 1956; propos réitérés à Claude Gauvreau le 12 octobre 1956, *Écrits II*, p.862, 864.

58 Propos enthousiastes tenus à Bernard A. Bernard, 11 novembre 1956, *Écrits II*, p.868. L'enthousiasme de Borduas tient peut-être au fait que la Sicile, avec son paysage de montagne et de mer, peut rappeler vaguement Saint-Hilaire, comme le fait remarquer Janine Borduas à son père, en date du 12 novembre 1956, *Écrits II*, p.861 n.192. Le peintre souligne ce «contact avec la planète» qui est «magnifique», lettres à Robert Élie, 26 octobre 1956 et à Janine Borduas, 15(6) décembre 1956, *Écrits II*, p.866, 885.

59 »Ma peinture... est devenue de larges taches noires» affirme le peintre à Michel Camus, lettre du 5 août 1956, *Écrits II*, p.853.

60 La datation de *L'Étoile noire* est précisée par une lettre à Louis Archambault, en date du 2 janvier 1958, où Borduas fait référence à ce tableau comme étant «de l'hiver dernier», soit l'hiver 1957, *Écrits II*, p.963. Quant au tableau *Les Îles noires/Silence instantané*, l'avis d'expédition de cette toile, mentionné plus haut, stipule «1957». On peut, vraisemblablement, en situer la production à l'hiver, car Borduas avoue qu'au retour de Sicile «deux mois ont été perdus», lettre à Claude

Gauvreau, 22 décembre 1956. D'autre part, comme le printemps est aussi l'occasion d'un «long repos», lettre à David A. Gibbs, 8 avril 1957, et que fin mai Borduas avoue à Janine n'avoir «pas travaillé depuis longtemps», il nous semble que la création du tableau coïncide avec les affirmations du peintre se disant, le 15 février 1957 dans une lettre à Claude Gauvreau, «possédé du besoin de marquer l'espoir en un monde sans échelle commune avec le passé», voir *Écrits II*, p.887, 922, 925, 907.

- 61 Lettre à Noël Lajoie, 29 novembre 1956, *Écrits II*, p.875.
- 62 «Les objets de nos sollicitudes, femmes ou temples doivent <servir> à rejoindre le Cosmos – éternel – non à nous en isoler», lettre à Noël Lajoie, 29 janvier 1957, *Écrits II*, p.896.
- 63 À Guy Viau, 24 février 1957, *Écrits II*, p.909.
- 64 Citons à titre d'exemple une affirmation de 1942, extraite de «Ce destin, fatalement, s'accomplira», où le peintre souligne que «Aidées par des découvertes d'ordre psychologiques retentissantes, les disciplines de l'art entrevoient un immense champ d'expérimentation : celui du subconscient», *Écrits I*, p.202-203. La même année, il confie «Le subconscient est tout ce qu'on a refoulé. Où? En soi. Souvenirs accumulés qui forment toute notre vie», [Je n'ai aucune idée préconçue] «Propos rapportés» par Maurice GAGNON, *Écrits I*, p.640. En 1948, il précise : «Un monde reste obscur, hostile, presque inexploré : le monde psychique, «Commentaires sur des mots courants», à la rubrique «Tableau», *Écrits I*, p.290-91. Borduas déclare aussi voir «la possibilité d'une libération toujours plus grande des puissances émotives par une connaissance... des comportements du psychisme», Formulaire rempli pour le Museum of Modern Art de New York, octobre 1954, *Écrits II*, p.657 et il ajoute que «Tous (ses) tableaux ne sont faits que pour (sa) propre connaissance», Formulaire MOMA, *Écrits II*, p.659. Il déclare d'ailleurs que «...la peinture maintenant devrait être appelée à nous rendre familiers les aspects encore troublants du psychisme...» Propos tenus à Judith Jasmin, émission radiophonique *Carrefour*, Radio-Canada 13 octobre 1954, texte repris dans *Écrits I*, p.626. En 1956, Borduas affirme que «Des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme» car «L'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans», «Questions et réponses», 10 avril 1956, *Écrits I*, p.533, 532
- 65 Lettre à Martha Jackson, 30 janvier 1957, *Écrits II*, p.898.
- 66 Lettre à Claude Gauvreau, 6 décembre 1956, *Écrits II*, p.889.
- 67 Borduas précise que «Depuis le début il y a l'homme dans un univers insondable. Où l'homme n'est qu'une des manifestations de cet univers», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534.
- 68 Lettre à Michel Camus, 13 février 1957, *Écrits II*, p.905.
- 69 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.424.
- 70 Propos tenus en avril 1956, «Questions et réponses», *Écrits I*, p.532, 533, 535.
- 71 Comme l'affirme Borduas, son aventure est «lourdement intérieure», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.529.
- 72 Borduas souligne que «la nuit reprend ses droits parfois. Les angoisses du cœur... en profitent traîtreusement» et il lui semble que «les douleurs du corps et de l'âme soient pleines d'esprit», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.527, 526. L'artiste paraît inquiet, craint le «jardin d'en face» (l'asile psychiatrique), lettre à Noël Lajoie, 10 mars 1956, *Écrits II*, p.823 et n.70. GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.405, a perçu le trouble émanant de certaines toiles de 1956-1957, et y note une «charge d'inquiétude et d'angoisse».
- 73 Expression empruntée à une lettre de Borduas à Noël Lajoie, 29 janvier 1957, *Écrits II*, p.896.
- 74 L'artiste déclare que «nos symboles qui sont l'expression spontanée de notre contact avec l'univers, se clarifieront d'eux-mêmes et résonneront aux plus fines vibrations actuelles», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.537. D'ailleurs, Borduas écrit que «l'orgueil se fait si grand. Pour être acceptable ne doit-il pas emprunter les symboles les plus humbles», lettre du 1er janvier 1957 à Michel Camus, *Écrits II*, p.893.

75 Borduas précise que «l'expression du monde intérieur n'a pas de sens si elle n'est pas, comme toujours, la plus exacte relation possible avec le visible», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534.

76 En décembre 1955, Borduas constate qu'il en est «quitte pour des vagues d'angoisse et des vagues d'espoir, lettre à Marcelle Ferron, *Écrits II*, p.719.

77 La correspondance de Borduas nous fait découvrir un homme constamment déchiré entre le découragement et l'espoir. Il y déclare qu'«apparemment (il) a fait naufrage, en venant ici» (à Paris), lettre à Noël Lajoie, 24 novembre 1955; et tantôt les nouvelles sont mauvaises, comme en témoigne une lettre à Noël Lajoie, 27 décembre 1955, mais parfois «les nouvelles sont bonnes, lettre à Martha Jackson, 11 janvier 1956, *Écrits II*, p.800, 803 et 810. D'ailleurs, le peintre souligne que «espoir et désespoir semblent aussi dynamiques l'un que l'autre», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.536. Et «le courage d'aller au-delà des soucis devrait poindre avec les premiers bourgeons», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.529. L'artiste considère, en avril 1956, que «l'aventure de la conscience se poursuit sans déviation. L'on est ou l'on n'est pas de l'aventure», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534, mais, à l'été, il avoue être parfois tenté «de tout lâcher», lettre à Gisèle Lortie, 7 juillet 1956, *Écrits II*, p.851, tout en se déclarant «À cinquante ans encore au seuil de l'espoir», lettre à Renée Borduas, 29 juillet 1956, *Écrits II*, p.853. Peut-être dans le but de continuer l'aventure, il affirme qu'il lui «faut entrer tout entier dans la bagarre et dire merde, une fois pour toutes, à (ses) morbidités», lettre à Noël Lajoie, 19 janvier 1957, *Écrits II*, p.895, alors qu'il annonce, peu après, chevaucher encore ses «chimères», lettre à Guy Viau, 24 février 1957, *Écrits II*, p.909.

78 Propos tenus lors d'une entrevue radiodiffusée à Radio-Canada, *Carrefour*, le 13 octobre 1954, dont le texte est repris dans *Écrits I*, p.627.

Summary

LES ÎLES NOIRES ET GRIS ARGENT, TWO PAINTINGS BY BORDUAS

A History of Titles

For quite some time, the location of two paintings produced by Borduas during his stay in Paris had been a mystery; and this article will discuss the rediscovery of *Les Îles noires* and *Gris argent* (referred to as *Gris d'argent* in François-Marc Gagnon's biography of Borduas). At one time or another, all researchers come across the title of a work whose whereabouts is unknown, or else they are aware of a work but are unable to identify its title. Both situations are central to the history of the 1941 painting *Abstraction verte*, discussed by Gagnon in *Vie des Arts* two decades ago. The quest described in this article follows a rather similar vein. During my research on the theme of islands in Borduas' work, I was intrigued by the fact that the title *Les Îles noires* did not appear in any catalogues or articles. The only evidence of the painting's existence was a reference by Borduas in a letter to New York gallery owner Martha Jackson dated April 6, 1958, where he thanks her for confirming the sale of the paintings that she had reserved "the previous summer." However, consultation of the Martha Jackson archives in the New York Public Library, the Smithsonian Institution and the State University of New York at Buffalo proved fruitless in providing any more information.

Having decided to continue this investigation, I reconsidered the April 6, 1958 letter which in fact offered more information than at first reading. The document reveals to us that these two paintings are large-scale works because of their "80F" designation; and the statement that the paintings were reserved during a visit to Borduas' studio "last summer" implies that they were painted before July 1957. The artist's correspondence further establishes that Martha Jackson had left Paris on July 24, 1957. The April 6, 1958 letter also reiterates the order in which the paintings are listed in Borduas' own files: "no. 1 Gris argent, no. 2 Les Îles noires." Lastly, another line of enquiry surfaces in Borduas question to Martha Jackson concerning exactly when she would like to receive the two paintings.

The gallery owner's response, dated April 14, 1958, furnishes two pieces of information. Jackson says that she will be back in Paris from May 19th. to 26th. and also advises Borduas to wait before sending the paintings because she plans to add two or three more of his recent works to the reserved works.

This seems to suggest that they all will be sent to New York together in one lot; but this also seems to be the precise moment when *Gris argent* and *Les Îles noires* disappear. There is no subsequent mention of the shipment of these paintings, a fact which is quite inexplicable because Borduas kept meticulous files of his paintings. For example, he had made a detailed inventory concerning the sale of thirteen paintings to Gérard Lortie. He organized the works according to their current location, gave the price of each work and a subtotal of the selling price for each group of paintings. He then noted the total cost, specifying the reduction he gave Lortie as well as the amount due. Nevertheless, and even if no further shipments mention the missing *Gris argent* and *Les Îles noires* paintings, my curiosity was aroused by Borduas' shipment notice of May 29, 1958 (produced after Martha Jackson's visit) that specifies a lot of seven paintings of various formats. At the top of the list are two "80F" paintings: *Le Chant de la pierre* (1956) and *Silence instantané* (1957) — could this similarity of format reveal further clues to the existence of the missing paintings?

My article demonstrates that indeed there was a change of title for *Gris argent* and *Les Îles noires* during the discussions Borduas had with Martha Jackson in Paris during May 1958. This becomes clear when studying the two 1958 documents side by side: the April 6 letter and the May 29 shipping notice. In the April document Borduas cites the paintings Martha Jackson had reserved in order to thank her for confirming the sale. To do this, he had consulted his "Jackson" file where he had noted the transactions of July 1957 involving "no.1, *Gris argent*, no.2, *Les Îles noires*." After Martha Jackson's visit in May and wanting to send her the paintings, he referred again to the Jackson file. Following the chronological order of the listed paintings, he wrote the modified titles of the "80F" paintings on the shipping notice: *Gris argent* became *Le Chant de la pierre* and *Les Îles noires* was changed to *Silence instantané*. The artist then completed the consignment list with Jackson's latest purchases of 1958 paintings, one of which was titled *Fence and Defence*.

My assertion concerning the change in titles relies also on the fact that the last work cited on this shipping list has an English title. Borduas did not express himself at all easily in English and it would have been very difficult for him to invent a title such as *Fence and Defence* with its play on words. Except on rare occasions, he usually corresponded with anglophones in French. Moreover English titles are rare in Borduas' work and those such as *Sea Gull* (1956) or *Mushroom* (1957) both appear to be linked to the intervention of an anglophone. Another assertion of a change in title for the missing paintings relies on the fact that it was common practice for Borduas to modify or give a number of titles to the same painting without seeming to have specific reasons. All this leads, I believe, to establishing the fact that the paintings *Gris argent* and *Les Îles noires* are not "lost," but that their titles were simply changed during discussions that took place between Martha Jackson and Borduas in Paris in May 1958.

That having been determined, I will discuss the works but shall refer to them by their original titles. The title *Gris argent* suggests an analogy with quick-silver, the old name for mercury. Constructed on an irregular grid, the compositional harmony depends on three elements: the opposition of the verticals and horizontals, the colour distribution of black, white and grey highlighted with cadmium red and yellow, and the impasto created by the play of the spatula. The paintings' bewildering perspective suggests a devastating vision reaching unusual heights: a place where particles of pigment, like sedimentary deposits, are transformed; a place at the heart of matter where nature's mysteries are at work. In *Gris argent*, Borduas crystallizes the basic relationship of nature's silent forces and proposes a view of "the universe's mysteriously animated matter." Based on its particular range of colour, François-Marc Gagnon has placed the work within Borduas' 1956 production, that also includes the well-known *Le Dégel*. Although *Gris argent* shares its virtual grid and a similar tonal harmony, the pictorial space is more dependent on advances and ruptures. The pigment is dragged and protruded, creating an unusually dramatic effect. The suggestion of a high viewpoint brings to mind the image of an ice flow as seen from above — blocks of piled ice that will soon break apart and melt. Perhaps here Borduas is recalling the unpredictable and tumultuous movement of ice breaking up in his beloved Richelieu River.

Les Îles noires also evokes a mysterious space, but without any geographic exactitude. Based on five irregular registers, the black markings are arranged to suggest the beginning of deflected movement, either of chipped angular rocks about to sink or the exploded fragments of an island or a continent. This is unknown territory where the opaque pigment in its ultimate extreme of black and white is worked with a spatula. The painter layered on the white pigment, smudging and smearing it here and there with grey paint. He then skimmed and circled the black areas, making marks that resemble the imprint of waves on a beach. The proposed horizon is extraordinary, as though it were organized in terms of an exploding perspective with multiple viewpoints. The triple rhythm of the painting depends on the distribution of the masses floating in the pictorial space, on the maximized contrast of black and white, and on the spatula's creation of a bewildering, unsettling and even disturbing space. There is an obvious link here to the 1957 *L'Étoile noire* and its own ambiguous space. The two works are similar but there are also important differences especially because the chromatic contrast of *L'Étoile noire* is further increased by the addition of brown pigment adjacent to the black. As in *Les Îles noires*, the organization of the surface creates the dynamic grouping evoked by the title; however *L'Étoile noire* conjures up the image of an extinct star floating in the fluid vastness of a white ocean.

In his 1956-1957 production Borduas evokes the universe, matter and nature, but he always reveals a little bit about himself as well. The suggestion of life and death that these paintings convey are part of a potent reality for they are symbolic images of the difficulties and tensions of his late career in France. Borduas' stay in Paris began on September 26, 1955 and would involve great financial, emotional and physical frustrations that preoccupied him for months and even led to his questioning this self-imposed exile. In fact his only respite came in the fall of 1956 when he took a six-week trip, travelling as far as Sicily where he saw "the most beautiful landscape in the world" and stated he was "dazzled" by the spectacle of our planet. If Borduas painted *Gris argent* and *Le Dégel* before this trip to Sicily, I believe that *L'Étoile noire* and *Les Îles noires* were executed shortly after his return. *L'Étoile noire* reflects the feeling of intoxication that he experienced during this exhilarating journey. The painting was the site of a spatial shift in scale from the terrestrial to the cosmic; Borduas had gone from "creating space on the scale of landscape" to reaching and mastering "cosmic" space. But if his Italian tour was an experience in which nature or even life seemed to regain its force, his travels had another more profound impact that can be seen in *Les Îles noires*. This work appears to me to be a means of escape; the shift in scale is evidence of the artist's awareness of a terrestrial or inner place, revealing a completely different universe, as unfathomable as the cosmos and far "beyond the visible."

The terrestrial, like the psychic, interested Borduas. As well, his comment that "it is a small world" seems to me to suggest a sense of introspection. We must not forget that although these paintings are mysterious and abstract, their content is different and highly associative like all of Borduas' work. Based on the correspondence and readings of the paintings of 1955 to 1957, the artist's inner life was in great turmoil and I propose that the pictorial space of the paintings discussed here is a visualization of this bewilderment. Borduas transports us into a field of silence in *Gris argent* — a place at the heart of matter; or he creates a space haunted by ponderously drifting, sterile black islands — images of "dead weight." To say that the patches of landscape in *Les Îles noires* symbolize the artist's inner thoughts might be too strong a statement. Nevertheless, I am inclined to believe that despite his personal floundering, Borduas was carried along by waves of hope and despair, where at significant moments he was able to hang on, to resist and to survive. It might also be said that although both *Gris argent* and *Les Îles noires* were created during an intensely troubling time, they both reveal a different private side of Borduas' universe: "a world in which we can not see the end."

Translation: Janet Logan

JEAN PAUL RIOPELLE



fig.1 Jean-Paul Riopelle, *Catalogue raisonné, 1939-1953, Tome I*,
Montréal, Hibou Éditeurs, 1999

SOME ACTIVITIES AND PUBLICATIONS AROUND THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF *REFUS GLOBAL*

August 1998 marked the fiftieth anniversary of the publication of *Refus global*, the manifesto of a group of sixteen painters, dancers, writers, photographers and designers from Montréal who were called the Automatists, and who are now considered major figures in the history of Canadian modernism. The anniversary sparked a great deal of interest in Québec and a burst of activity on the part of cultural agencies, galleries, writers and publishers to plan events and bring out books on or near the date. A major federal stimulus was the issue of a set of commemorative stamps reproducing works by Automatist painters Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau and Jean-Paul Riopelle. This commemoration prompted exhibitions in Hull at the Musée de la poste, as well as in Paris (Centre culturel canadien), London (Canada House) and Washington (Canadian Embassy). The occasion was also acknowledged by a colour spread in the *Toronto Star*.¹ In fact, so much happened over the year that it is difficult to mention everything, or even bring much order to the list, and the following account does not pretend to be complete. In fact, this article began as a review of the first volume of the *catalogue raisonné* of Jean-Paul Riopelle (fig.1) and grew from there into a more general discussion of other events and publications celebrating the movement and its anniversary.

Although bibliographical details concerning the Riopelle *catalogue raisonné*² are given in French, most of the texts in the book are translated into English, with the significant exception of Yseult Riopelle's dedicatory letter to her father,³ and a poem by Sylvie Riopelle, her sister, written in 1983 which begins (my translation): "So, who are you, my father/ when your brush gets tired of tracing rowdy owls/ on canvas..." There seems to be a bitter-sweet drama going on behind this project, which may explain such statements as the following from Yseult Riopelle's "Foreword": "It is unfortunate that we were not allowed access to certain archives that would have enabled us to include pertinent information in this reference work, whose sole purpose is to certify the authenticity of the entire body of Jean-Paul Riopelle's work" (146, 148);⁴ and "It is truly a pity that our inability to gain access to some works prevented us from presenting more, pertinent, high-quality photographs" (147, 150). In fact, I wish she had given more specific

information about the archives she was able, and not able, to access and indeed more information about her own archives, which are often mentioned in Monique Brunet-Weinmann's article in the publication (see below).

This was an ambitious and difficult project. Riopelle is a prolific painter, anything but careful about his records and notorious for not wanting to talk about his work, especially to researchers. As his daughter explains, there were no studio records prior to 1985 and she has worked for fifteen years tracing the early paintings. The first fruit of her efforts is this volume which includes Riopelle's production up to 1953, divided into three genres: oils, works on paper in various media, and sculptures. Seven other volumes are projected which will take us up to 1992. There will also be a supplementary volume devoted to prints. This first volume is organized so that the chronological *catalogue raisonné* actually comes near the end, preceded by the major critical texts and by more than a hundred pages of colour reproductions and photographs. The actual catalogue of works is followed by an illustrated chronology of exhibitions (1943 to 1998), a very useful and attractive part of the book. It is not clear if this last part will be repeated in each volume (otherwise, why not just cover up to 1953?) but it should be.⁵

In the publicity package that came with my copy a one-page note, presumably written by Yseult Riopelle, gives the nature and purpose of a *catalogue raisonné* and explains that such books exist for a number of contemporary artists. She also points out that while hundreds are produced in the United States, less than a handful have been produced in Canada (in fact there is only one other, on David Milne) and insists that this publication is an essential first step towards protecting and diffusing her father's work.⁶ Who would argue with any of that? And may her efforts encourage more of the same. She explains that this will also be a traditional art book, giving quality reproductions of Riopelle's works since there are few publications that do him justice at the moment. In fact, few if any Canadian artists have had as many handsome art books published on them, inside and outside Canada.⁷ But that's no reason not to welcome more, especially one that gives the Québec context its due. Eight volumes of this quality would indeed be a monument to Riopelle, an audacious answer to tomes on Picasso, Miro and others. It will take enormous nerve and a great deal of financial backing, as the list of corporate sponsors shows.

This is a sumptuous, large, boxed, profusely illustrated book. Not only is the quality of reproduction good compared even to some excellent catalogues I have at hand, but there has been thought put into one of the inevitable problems of bilingual publications: when you have a text repeated in two languages, each demanding juxtaposed illustrations, how do you avoid cheating one language or repeating illustrations? Here, as the French text is illustrated with works by Sam Francis, Joan Mitchell, Shitao, Riopelle, Borduas, Ozias Leduc and others, so is the English text, but with different, comparable works by the same artists placed in equivalent spots in relation to the text. Thus the English reader gets the same

benefit, but without repetition — a true courtesy to all readers, unilingual or not.⁸ And, as mentioned already, the “Chronologie des expositions” with its reproductions of catalogue covers and pages from magazines or newspapers, its photographs of Riopelle and friends at different times, its reproductions of works from all periods over fifty years, gives a fascinating and useful overview that complements the chronologically-limited *catalogue raisonné*. But there is a tension between the stated scholarly purpose of a *catalogue raisonné* and the desire to appeal to a luxury art-book market, and this seems to be reflected in decisions made concerning the large colour section.

Yseult Riopelle explains that “the reproductions are presented according to the aesthetic criteria of the work itself as well as to ensure a well-balanced harmony. They are in no way presented chronologically.... As a general rule, the works reproduced on pages 153 to 360 were chosen because of the quality of photographic documentation available and not according to the works themselves” (150). The result is a section that is not organized chronologically, thematically or generically according to the artist’s materials or techniques, nor even according to the critic’s taste — at least in any way that I can see. There may be clusters of works, for example, which give some sense of a continuum, but they will be preceded and followed by others from a different time in a different medium. True enough, going through the chronological catalogue, one is referred back to pieces reproduced in larger format in the colour section, but the colour section’s lack of order and information is disorienting. Maybe it was decided that any kind of traditional organization would be boring and that the works should stand on their own without necessarily being arranged for the reader’s benefit. On page 196 for example, we see a reproduction of a well-known 1941 figurative painting of an owl, while on the facing page there is the much-exhibited *Robe of Stars*. This oil from 1952 was painted when Riopelle was texturing his brilliant colours with small strokes of the palette knife and also dragging lines through the surface, a fine example of his exuberant “all-over” or “all-out” abstraction.⁹ The juxtaposition of these two works is striking but not instructive because it has no coherent context.

In the colour section each reproduction is given a precise annotation including date, medium and catalogue number which sends us to the chronological list for more details. Fair enough, but this means that even if we want to come to the paintings non-contextually, as we are apparently encouraged to do, we still have to flip to the back of the book for such basic information as title and dimensions, which I would have liked more easily available for my first “reading” of these pictures. In general it would have been preferable to have a colour section that echoed the *catalogue raisonné* in its organization, so that one could see the development of techniques and motifs over time. Some of the photographs of Riopelle and friends have titles and credits at their margins but for others, such as the one on p.175 in the colour section, we must turn to the second-last page of the book to consult the

list of names of photographers and copyright holders. Matching name to photograph is not an easy task because specific page references are given for only two shots. No other information as to date, place or circumstances is hazarded. And who is responsible for the wonderfully evocative photographs of Riopelle's 1948 clay sculptures (now lost) set in snow? Is it Maurice Perron? Is it Riopelle himself? I can find no indication, not even a "photographer unknown."¹⁰

Looking at the texts preceding the major illustrations, we can see that this book is intended for, and expected to reach, a broad audience, not only in Canada but in the United States and France as well. The choice of Michel Waldberg as one of the major commentators is very astute from that point of view. He is the son of Patrick Waldberg, the American critic and writer who became associated with Breton and the Surrealists, first in New York during the war and later in Paris, at least until the internal wars of the Surrealists turned him off. Patrick Waldberg's writings on Riopelle were crucial to the painter's career and the Waldberg name is still prestigious in art circles on both sides of the Atlantic. Michel Waldberg lived through this history as a boy, later studied in France and works there now, publishing extensively as a poet, novelist and essayist. He has known and admired Riopelle's painting from childhood. But he protests too much, in my opinion, when he argues that "Riopelle's painting is not directly part of any affiliation but seems rather to surge, like Athena fully armed, straight out of Jupiter's head, brandishing thunder and lightning" (32, 50). Waldberg has a true talent for drawing together relevant comments from a variety of sources including Riopelle, Breton, Masson, Jarry, Artaud, Shitao and others, linking automatism, shamanism and Zen in order to explain both the dynamism and the control of Riopelle's work, as well as its relationship to nature. This is criticism in the great, French belletristic tradition where page references, places and dates of publication, translators' names¹¹ and the like are details that are not supposed to matter.¹²

I must say that I much prefer the work of Monique Brunet-Weinmann¹³ who concentrates on Riopelle and the period in question, giving us the benefit of her research on painter Louise Gadbois and critic/teacher Father Marie-Alain Couturier to help fill out the context of Riopelle's years as a student in Montréal, where the whole question of modernism and abstraction in painting was being debated in the years and months before the consolidation of the Automatist group. She also has useful and new (at least to me) information on Riopelle and the Lespérance family, with whom he spent a great deal of time and who encouraged him much more than his own family. He eventually married Françoise Lespérance, a story that is well told here. I would thank Brunet-Weinmann even if she had done nothing more than protest the spread of the "false and simplistic view of Riopelle as hunter-fisherman-drinker, an uncultured being of nature" (88,132). Unfortunately two of her co-authors, François Odermatt and Michel Waldberg, continue to perpetuate the myth (14, 15; 24, 42).

My own research, however, makes me wonder about some details in Brunet-Weinmann's account of the activities of the Automatist movement in the forties. I would suggest, for example, that readers might consult such books as François-Marc Gagnon's chronicle of the Automatist movement¹⁴ (fig.2), or Patricia Smart's study of the women signatories of the Automatist manifesto¹⁵ (fig.3) for a more accurate account of the history of Françoise Sullivan and Louise Renaud in New York. And I am surprised to see claims still being made about Riopelle's contributions to the actual composition of everything from the Surrealist manifesto *Rupture inaugurale* (82, 126), to "Commentaires sur des mots courants," one of the Borduas texts published in *Refus global* (83, 124), to open letters published in newspapers concerning *Refus global* (86, 129), letters I'm quite certain were penned by Pierre Gauvreau. This is not to deny in any way the great importance of Riopelle's Paris experiences for the Montréal group and the impact of his energy on the publication of *Refus global*. It must be acknowledged that his cover design for the manifesto has become, in effect, the visual emblem of the movement and is echoed in dozens of publications.¹⁶ But the emphasis on his written contribution seems to be contradicted by some quite conclusive manuscript evidence.¹⁷ Is this another version of the old, lamentable rivalry between Riopelle and "maître Borduas,"¹⁸ stimulated by the amount of attention that has been given in Québec recently to Borduas' writings?¹⁹ In any case there are other aspects of Brunet-Weinmann's article that I find particularly pleasing: the way she shows what is useful, and not, in Georges Mathieu's history of abstraction in Paris, *De la révolte à la renaissance*; the linkages she makes between the titles of Riopelle's paintings and the famous *aparté* between Elisa Breton, André Breton and Benjamin Péret at the time of the exhibition of Riopelle's paintings at Nina Dausset's gallery in Paris, in 1947, a text later printed in the new edition of Breton's *Le surréalisme et la peinture*; and her account of the early fifties in Paris when everything was in flux, critics and painters trying to define what was essential compared to work being done in New York and Montréal.

Looked at in its entirety, and looking forward to future volumes, this book shows the need for some rethinking of the presentation of the colour section and some work on inaccuracies and awkwardness in the English translation. However, it is just the beginning of a huge work in progress (Riopelle has apparently dubbed it a "catalogue déraisonné"), a courageous and generous undertaking, and I look forward to the next volumes.

As for other activities generated by the anniversary of the publication of *Refus global*, we might start with what could have been the major event of the year: the exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal entitled *Borduas et l'épopée automatiste*. Unfortunately, it turned out to be anything but an epic adventure. It was based entirely on the museum's collection, heavily weighted towards Borduas with little or no attempt to seek works outside.²⁰ Certain artists such as Marcelle



fig.2
François-Marc
Gagnon, *Chronique
du mouvement
automatiste québé-
cois, 1941-1954*,
Montréal, Lantôt
Éditeur, 1998



fig.3
Patricia Smart, *Les
femmes du REFUS
GLOBAL*, Montréal,
Éditions du Boréal,
1998

Ferron and Jean-Paul Mousseau were badly represented. There was an entire room documenting the restoration of cracking paint on some Borduas canvases, but there was not a single work, early or late, by Françoise Sullivan — only Maurice Perron's famous photos of her dance in snow. In the past, interest in the manifesto and the movement has tended to centre upon Borduas (so much so that the first English translations of *Refus global* only included Borduas' texts and ignored the other three contributors, whose work amounted to more than half the total volume). However, the Musée does not seem to realize that there is a strong movement among historians to change the focus and give more prominence to other signatories. This reality was not lost on the Montréal newspaper *Le Devoir*, which published a spread of 24 full pages, with articles by a variety of academics and journalists. They discussed the phenomenon from a variety of angles with at least some recognition of everyone involved, along with plenty of illustrations, including a previously unpublished work done in coloured ink by Riopelle in 1948.²¹ Nor was it lost on the cultural review *Spirale*, whose "Dossier" section gave a multi-disciplinary and contextual account of the impact of the Automatist manifesto and the anniversary events surrounding it.²²

The Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, the village that was home to Borduas for many years, mounted an exhibition in the summer of 1997 entitled *Saint-Hilaire et les automatistes*. Its well-produced, small catalogue included a few colour illustrations of paintings, some "new" archival photographs of Borduas and family, and essentially biographico-geographical essays by Gilles Lapointe and François-Marc Gagnon (fig.4). The exhibition showed not only retrospective works but recent creations, including works by Janine Carreau (herself younger than the manifesto) inspired by the automatist poet Claude Gauvreau. In May of 1998, a second exhibition, *Éternel présent — 50 ans après Refus global* again presented large, up-to-the-minute works and a luxury catalogue. In addition to these events in Saint-Hilaire, were exhibitions devoted to individual artists (a kind of compensation for the limited coverage of the national and provincial galleries). Most, if not all, of the painters of the group had an individual show somewhere during this anniversary year.²³

In December of 1998 the Musée du Québec opened an important exhibition of the photographs of Maurice Perron, another signatory of the manifesto. His pictures of the group and their works from the early forties became the image-bank of Automatism and were constantly exploited by art historians and museums who often didn't credit him. More recently he has received his due, not only for the value of his extensive documentation (the Musée du Québec has some of his archives) but for the quality of his photography. His work is now being discussed along with the painters and paintings he depicts.²⁴ The catalogue produced for this exhibition, *Maurice Perron photographies* (fig. 5), includes large reproductions of more than 100 striking pictures, among them of course the "classics," but also many that



fig.4
Gilles Lapointe
and François-Marc
Gagnon, *Saint-Hilaire
et les automatistes*,
Musée d'art de Mont-
Saint-Hilaire, 1997

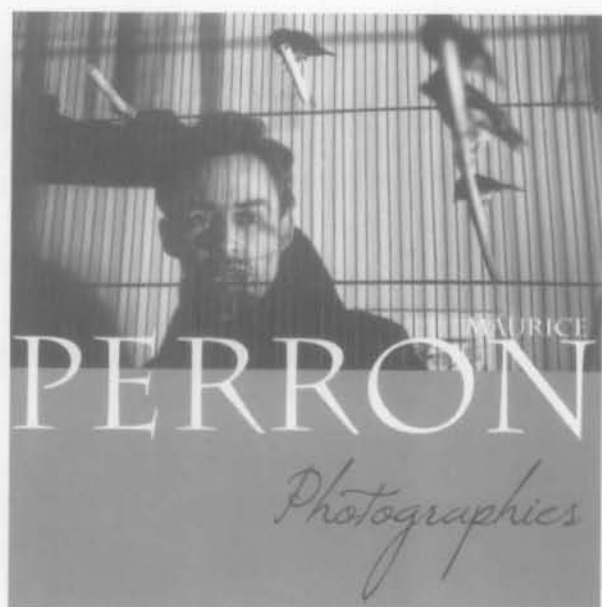


fig.5
Maurice Perron,
Photographies,
Musée du Québec,
Québec, 1998

have not been in circulation before, at least not to my knowledge. There was also published in 1998 a collection of about fifty photographs by Paul-Émile Borduas, who is not known as a photographer and was apparently not proud of this work since he didn't talk about it or about photography, even with Maurice Perron. The photographs were taken as part of a 1938 documentation, sponsored by the Québec government, of life in the Gaspé. In his introduction Gilles Lapointe situates this assignment in the debates over modernism and cultural conservation going on at the *École du meuble*, where Borduas worked at the time. Lapointe does not argue for the great aesthetic value of the images (there are about 800 in total) but remarks on the qualities of detachment in the landscapes, the relative lack of human subjects and the emphasis on contrasts of light and dark. He also argues that almost immediately after the summer of 1938 Borduas seems to have turned his back on the sentimental celebration of rural Québec, looking instead towards international art and Surrealism.²⁵

An astonishing production was held at the *Théâtre du Nouveau Monde* in Montréal from September 15 to October 10, 1998. This was the highly successful run of Claude Gauvreau's play, *Les Oranges sont vertes*, which is in part a fictionalization of his relationship with the Automatist group. There were also lecture series and round-table discussions, mostly in Montréal and Ottawa, as well as academic conferences and events. Notable were a conference in Montréal whose acts were published as *L'automatisme en mouvement* (mentioned above) and a conference entitled *Les automatistes à Paris*²⁶ that coincided with a retrospective exhibition of paintings and documents at the Centre culturel canadien in Paris.²⁷ The former included a cross-disciplinary set of papers by many of the best-known experts on the movement, as well as a number of previously unpublished, very useful documents, particularly letters, by signatories of *Refus global*. The latter included a paper by José Pierre, a well-known French critic, giving the Surrealist position against automatism used for non-figurative painting, and a well-documented, fascinating account by Ninon Gauthier of the difficulties which French impresario Charles Delloye faced when trying to mount exhibitions in Europe of Borduas and the Automatists. Most of that trouble came from Robert Élie, sometime friend of Borduas, who often acted on behalf of the painter's widow. There were also some useful reprints of historical documents published with the acts of the Paris conference. The exhibition itself, organized and with texts by François-Marc Gagnon and René Viau, concentrated on paintings from the late forties with some controversial attention shown to Roger Fauteux, who only exhibited in the first Automatist shows, never signed the manifesto, and is reported to have publicly turned his back on the movement.²⁸

Not surprisingly, with all this celebration of Automatism going on in Montréal there were signs of reaction. The most fun was a little pamphlet with illustrations of artworks, entitled *Cent cibles*, published by art students at the

Université du Québec à Montréal on August 9, 1998 and inviting people to come to their fiftieth anniversary in 2048. In large part a parody of the Automatist manifesto, it contains a section of definitions from Z to A, including this of *Refus global*: "Nausée authentique. Indigestion mentale entraînant un rejet total de la nourriture psychique contrôlée." More serious was twenty hours of radio broadcasts (May 4-29) entitled *Du Refus global au village global*, produced by the journalist Jean-Pierre Denis and including archival materials and extensive interviews. By the end of the series one could detect a strong inclination to question the originality and reputation of the movement, using "authorities" whose credentials were themselves questionable. Nonetheless, much of the extensive documentation was fascinating. Also fascinating was a revitalization of the old Montréal/Québec, non-figurative/figurative artistic rivalry through the publication of a charge by Québec historian Philippe Dubé. He contended that the Montréal celebrations were an occultation that had neglected to mention the context of *Refus global*, especially the contribution of Alfred Pellan and the manifesto *Prisme d'yeux*.²⁹ This was answered by Ginette Michaud and Gilles Lapointe, deploring such revisionism and arguing that *Prisme d'yeux* could not in any way be seen as equivalent to *Refus global*.³⁰ Can you imagine *The Globe and Mail* giving the equivalent to a full page of space to such a debate?

But by far the most stir was caused by a film entitled *Les enfants du Refus global*, made through the Office National du Film in time for release and extensive screening in the summer of 1998. It was made by Manon Barbeau, daughter of Marcel Barbeau. This was not only a well-made documentary but a courageous attempt at understanding parents who, on the one hand, were associated with a movement that signified self-determination and freedom, and on the other hand left their children to be raised by relatives. The film also traced the impact of the manifesto on the children of Borduas and others, including Riopelle. Some of the signatories and their children resented the film and said so in print. What was distressing for me as a reader (and for the maker, I believe) was that the film was used by certain journalists as an excuse for gratuitous and simple-minded Automatist-bashing.³¹ My own reaction is ambiguous: sympathetic to the filmmaker's quest yet haunted by the cruel eye of the camera relentlessly trained on a very frail Riopelle. Turning his head from side to side like a caged bear, Riopelle expressed what I considered a very honest cynicism about his life and work — a scene that journalists later interpreted as proof of the futility and self-absorption of all "revolution."³²

There was also, in 2000, a major retrospective on Marcelle Ferron at the Musée d'art contemporain,³³ reviewed in the usual pretentious and condescending *Globe and Mail* manner by Blake Gopnik who complains that the exhibition includes too many paintings.³⁴ In the near future, there will be a large exhibition on Françoise Sullivan at the Musée des beaux-arts de Montréal — about time, and I hope there will be too many paintings in that show as well.

Besides exhibitions and catalogues there were also a number of other publications that deserve mention, beginning with a title that might surprise in this context: *Breaking Chains*, a two-volume tribute to the late Bruno Cormier, who was an internationally-known forensic psychiatrist. Cormier was a signatory of *Refus global*, author of the text "L'œuvre d'art est une expérience" in the manifesto and an important collector of works by his Automatist friends. As Pierre Gauvreau points out in his tribute (which is also a vivid portrait of Montréal in the thirties), "Many Canadian museums can show [early Automatist] works today only because Ruby and Bruno Cormier had the foresight to collect them when they were being rejected by connoisseurs intimidated by public ridicule, and while the art institutions refused to hear anything about them."³⁵

It cannot be stressed enough how much Borduas emphasized in the manifesto that Automatism refused to be confined to the straight-jacket of the plastic arts alone. A living example is Pierre Gauvreau, whose early career as a painter was slowed by a two-year Canadian Army posting to England (his brother had to arrange to have his works shown in the earliest Automatist shows). He returned to become one of the most articulate and newsworthy members of the group before and after the publication of *Refus global*, and from the mid-fifties had a highly successful career in radio, film and television. The title of a book-length series of interviews with Gauvreau published by Michel Désautels,³⁶ echoes the title of Gauvreau's hugely popular historical *téléroman*, *Le temps d'une paix* and it gives a summary of both the broadcasting and painting careers, including stills from television programmes as well as colour illustrations of paintings. Gauvreau has a historian's sense of Québec in the first half of the twentieth century, and he is therefore one of the most informed and reliable witnesses to the history of Automatism as well as to the formative years of television in Québec. He is also a fine and prolific painter, undervalued by art historians perhaps because he has not been absolutely faithful to the discipline, with his parallel, distinguished career in radio and television, much as Françoise Sullivan has tended to be ignored because she had the temerity to be, as well as a sculptor and painter, one of the foremost performers and choreographers in the history of Canadian dance.

This leads me back to Patricia Smart's *Les femmes du Refus global* mentioned earlier. Her book begins with the observation that seven of the fifteen signatories of the manifesto were women, most of them now distinguished in their fields of visual arts, dance, literature and design. Nonetheless they have received much less study than their male counterparts. One of Smart's first tasks, therefore, is simply to introduce her subjects, but she does so by placing them in the historical context of the Duplessis years. She begins her excellent second chapter, "Des trous de lumière dans La Grande Noirceur: les années automatistes," with a quotation from a poem by Saint-Denis Garneau, "Spectacle de la danse," a lament for children who dance badly because of the lack of air in a confined space. Three of the women of

the Automatist movement were dancers (Françoise Sullivan, Jeanne Renaud, and Françoise Riopelle) and Patricia Smart brings everything around to Sullivan's magnificent free-form dance, *Dédale* (1948), to make an analogy between the liberation expressed by Automatism and the freedom of the dancing body. She devotes a chapter to each of the women signatories, with illustrations of the artworks of Sullivan and Marcelle Ferron. She also makes the point that although the Automatist movement may have been the best game in town for the women concerned, it was not entirely free of sexism. This is the basis for her original and fascinating study on Muriel Guilbault, a highly-respected actress who committed suicide in 1952. Guilbault has been remembered mainly as the muse of Claude Gauvreau and the centrepiece in his novel *Beauté baroque* as well as a figure in a number of his major plays. Smart sees her as emblematic of many women of the time and place who desired the liberty called for in *Refus global* but were broken by stereotypes imposed not only by their society and their lovers, but even by themselves. The other side of the coin, was, of course, the ebullient, resilient, globe-trotting Marcelle Ferron.³⁷

I have already mentioned the three-volume *Écrits* of Borduas as an example of the serious scholarly study that he has received in Québec. If Riopelle has the greatest international reputation among Canadian painters, there is no doubt that Borduas has enormous stature in Québec and in Canada as a whole, firmly based on his role as mentor and writer. Gilles Lapointe was in the first team that began working on Borduas' writings some twenty years ago and there is no one, apart from François-Marc Gagnon, who has written so much and so widely on Borduas and the Automatists. Lapointe is co-editor of Borduas' correspondence,³⁸ but has also written a study of Borduas as letter-writer.³⁹ *L'envol des signes* evokes the famous painting by Borduas and its title raises questions of visual (conventional signs taking flight in the move toward non-figuration) and verbal semiotics (pun on "signes" and "cygnes"). Lapointe's book not only analyzes the complexity of the personal letter as a genre but examines the connection between Borduas' visual and verbal expression. Lapointe argues that despite his reputation as an awkward writer, which he himself fuelled, Borduas was very conscious that his letters were an equally important expression of himself that he could use to examine, and exalt, his painting. He expected them to be published and in fact cultivated his literary image.

Two major sets of correspondence are at the centre of Lapointe's study: one with the Christian writer and critic Robert Élie, an early friend from whom Borduas became estranged after the publication of *Refus global*, and Claude Gauvreau, the young poet who became, some say, the spirit of Automatism in the fifties. Lapointe is now preparing an edition of the letters between Borduas and Gauvreau and, to my taste, this section of *L'envol des signes* is much richer in what it says about the correspondents. But the chapter on Robert Élie has a particular

interest because of the light it sheds on Élie's role in the aftermath of the manifesto when many of Borduas' friends and contemporaries deserted him. Knowing that Élie was a friend of Borduas, and even produced a book on him, it is difficult to understand why he published the long and unctuously critical essay "Au dela du refus" in the *Revue Dominicaine* in 1949. Lapointe's research suggests that the essay was part of an effort, also involving Borduas' wife, to discredit the manifesto. This agrees with recent findings by Ninon Gauthier (see above) suggesting that Élie was not cooperative in efforts to disseminate Borduas' work. But as a study of Borduas as visual and verbal communicator, this book goes far beyond such tales of chicanery.

One could not go far in any discussion of the Automatist movement without citing François-Marc Gagnon's new *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, published in 1998. Focussing on a limited period of time, this book gives far more detailed information than we have had to date. A number of articles and letters which it has hitherto been difficult or impossible to find are published in their entirety. This will no doubt be the standard reference for years to come even though, as must be expected in a project of this size, certain details and judgements might be questioned. It is most definitely the book of an art historian, full of important information about exhibitions, works shown, responses in the press, etc. There is nothing wrong with this, except that the Automatist movement involved more than the visual arts and although Gagnon makes a noble effort to be eclectic, his art-historical penchants certainly predominate. For example, he seems interested in bringing back into memory some of the painters such as Roger Fauteux and Charles Daudelin who were minor figures in the early history of the movement. The problem is that they seem to take on more importance in Gagnon's book than such people as the poet Gilles Hénault, who was a fellow-traveller, critic and, later a museum curator responsible for organizing major exhibitions of Automatist painters. Most striking, however, is the comparatively sparse coverage given to the women signatories of *Refus global*, and it cannot be just because most of them were not visual artists. There are only two passing references to Marcelle Ferron in the last 100 pages of the book. For some reason, Gagnon, having explained that she left Montréal for Paris in 1953 and was about to become interested in "la peinture sur verre" (could he be referring to her magnificent, large, public stained glass works?) decides that Ferron's career in Paris is less directly relevant to a history of Québec Automatism than what had gone before (867). The same reasoning is not applied to Riopelle and Borduas whose activities in Paris and New York are extensively documented.

In fact, Gagnon's focus on Automatism gets fuzzy on several occasions. For example, there is a long section (858-864) on the French press reaction to Jackson Pollock. By the same token Gagnon's accounts of the 1953 *Young European Painters* exhibition in New York (867-877), or the Venice Biennale of 1954 (929-944),

tend to devote more time to the events themselves and to other artists involved than to Riopelle and Borduas. Indeed, the specific subject of Automatism makes so many slow fades that one wonders if Gagnon is not chafing a little, wanting to broaden his perspective. But there is a great deal to be learned from this book. The long section on Riopelle in New York had much new information for me and Gagnon's analysis of Riopelle's withdrawal from Surrealism is very interesting, as is the specific information on Riopelle's connections with various "surrealizing" groups and magazines such as *Rixes* and *Phases*. Gagnon also gives the most detailed account I have seen of Fernand Leduc's interest in Raymond Abellio, the first sign of Leduc's turning away from the philosophy of *Refus global*. Besides telling us about the Automatist movement this book, solidly grounded as it is in newspaper articles, gives us a vivid portrait of the age.

RAY ELLENWOOD
School of Arts & Letters
York University

Notes

- 1 Judy STOFFMAN, "The Stamp of Approval," *Toronto Star*, 25 July 1998.
- 2 Jean-Paul RIOPELLE, *Catalogue raisonné, 1939-1953*, Tome I (Montréal: Hibou Éditeurs, 1999), 462 p. Recherche et direction, Yseult Riopelle; Conception graphique et production, René Detroye; Coordination, François Odermatt; Textes, Michel Waldberg et Monique Brunet Weinmann.
- 3 It concerns a newspaper clipping from 1951, telling (with Riopelle's sardonic comments) how two of his paintings blew off the roof of a cab and were lost in the Seine. In this project, Yseult Riopelle is somewhat like the divers trying to find her father's lost paintings.
- 4 I will quote from the English translations of the texts, but give page references to both the French and English texts, in that order.
- 5 Yseult Riopelle is considering changing the photographs in future printings of this chronology.
- 6 A case in point which touches me personally. In my own book on the Automatist movement I included a reproduction of a gouache attributed to Riopelle, dated 1947, which I had seen in publications of the Dresdnere Gallery in Toronto. Yseult Riopelle did not include this work in her *catalogue raisonné*. When I asked why, she explained that some close friends of Riopelle had expressed doubts about the authenticity of the work, and she had sufficient reservations based on her research to convince her not to include it. However, the case is certainly not closed and more information may come to light.

- 7 The Montreal Museum of Fine Arts catalogue for the November 1991 exhibition was hardly shabby, nor were the Maeght publications in the sixties, such as the luxury catalogue/magazine *Derrière le miroir* 171 (avril 1968) which featured Riopelle lithographs — to cite just two examples.
- 8 A caveat: the illustration (p.27) of Shitao's *Listening to the Gurgling of Streams* is turned on its side.
- 9 Of course the labels "abstraction," "non-figuration," etc. are debated by Riopelle and others in the texts printed here. Monique Brunet-Weinmann uses the term "all-our" in distinguishing Riopelle's approach from Jackson Pollock's (91, 134).
- 10 I learned from a later conversation with Yseult Riopelle that these magical photographs are by her father, but that information should have been readily available.
- 11 Waldberg quotes Goethe's *Maximes et réflexions* as if they sprang from the author's head fully clothed in French, with no need for a translator or even a publisher (see p.37, note 50). The translator(s) of this *catalogue raisonné* are content to render the title in English and leave it at that (p.54, note 50).
- 12 Another caveat: on p. 43, there is a scrambled passage ("His manner... particular thing") that does not appear in Waldberg's original text.
- 13 Monique Brunet-Weinmann was also born in France, but has resided in Canada since 1969. She is a teacher, art critic and commentator, and the author of a number of publications on Gadbois, Riopelle and others.
- 14 François-Marc GAGNON, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954* (Montréal: Lanctôt Éditeur, 1998).
- 15 Patricia SMART, *Les femmes du Refus global* (Montréal: Éditions du Boréal, 1998). This book also contains information on Françoise Lespérance-Riopelle, a major figure in avant-garde dance in Canada. See also Iro TEMBECK, *Danser à Montréal* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1991), 105-127, and Ray ELLENWOOD, *Egégore, A History of the Montréal Automatist Movement* (Toronto: Exile Editions, 1992), 307-10.
- 16 In fact, a fascinating article could be written about the covers that Riopelle designed, not only for *Refus global*, but for books by Artaud and others. Some of these are now in the collection of the National Gallery of Canada.
- 17 It is true that the description "document collectif," may be applied to many of these texts as Brunet-Weinmann suggests concerning "Commentaires sur des mots courants" (80). There was considerable discussion within the group and in articles published by various members. But we have quite convincing evidence as to who was primarily responsible for the actual writing.
- 18 See Gilles LAPOINTE, "Filiations et ruptures au sein de l'automatisme: la correspondance Borduas-Riopelle," *L'automatisme en mouvement*, special number of *Études françaises* 34, nos.2/3 (automne-hiver 1998): 193-216.
- 19 See, for example, the handsome and heavily annotated three-volume *Écrits*, ed. André-G. BOURASSA, Jean FISETTE and Gilles LAPOINTE (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1987 to 1997).
- 20 Apparently the original intention was to show Borduas alone, a decision changed at the last minute following protests by Guido Molinari.
- 21 "Les 50 ans de *Refus global*," *Le Devoir*, 9-10 mai.
- 22 "Dossier," *Spirale* 165 (mars-avril 1999): 8-17.
- 23 Two that I was able to visit were *Éclatement de rouge*, a show of Françoise Sullivan's recent, astonishing red monochromes at the gallery of the Université du Québec à Montréal, and in

September a very good chronological view of Pierre Gauvreau's work at the Galerie Jean-Claude Bergeron in Ottawa. An exhibition of works on paper by Fernand Leduc took place in March and April at the D&E Lake Gallery in Toronto, while Marcel Barbeau had a fall exhibition entitled *Mastering the Accidental* at the Churchill College Art Gallery in Cambridge, England.

24 Maurice Perron died on 27 February 1999.

25 Gilles LAPOINTE, *Paul-Émile Borduas, photographe* (Montréal: Les Éditions Fides, 1998).

26 *Les automatistes à Paris*, ed. Lise GAUVIN (Montréal: Les 400 coups, 2000).

27 *Refus global (1948): le manifeste du mouvement automatiste; Manifesto of the Automatist Movement* (Paris: Services culturels de l'Ambassade du Canada, 1998).

28 For an account of this conference-exhibition, and of a conference-exhibition-performance event held at York University in November 1998, see Gilles LAPOINTE, "Refus global hors les murs," in *Spirale* (see n.22).

29 "Quand le culte occulte," *Le Devoir*, 8 juillet 1998. Dubé and colleagues are preparing a book on the expatriate figurative-painter Marcel Baril.

30 "Refus global: occultation ou révision?" *Le Devoir*, 18-19 juillet 1998.

31 Here are some of the articles: Natalie PETROWSKI, "Chacun son Refus," *La Presse*, 11 mars 1998; Lise BISSONNETTE, "Un acte de liberté," *Le Devoir*, 14-15 mars 1998; Jeanne RENAUD, "Certains enfants du Refus Global," *Le Devoir*, 15 mars 1998; Odile TREMBLAY, "Déboulonner les statues," *Le Devoir*, 16 mars 1998; Agnès GRUDA, "Le malentendu global," *La Presse*, 20 mars 1998; Babalou HAMELIN, Diane HAMELIN, Danielle LEMEUNIER (daughters of Marcelle Ferron), "Des enfants du Refus Global répondent," *Voir* 578 (26 mars-1 avril 1998): 7. See also Deirdre KELLY, "Renée Borduas's quiet revolution" and Konrad YAKABUSKI, "Refus Global is little read, highly romanticized," both in *The Globe and Mail*, 8 august 1998.

32 The best interpretation of the film and the resulting controversy that I know of is by Ginette Michaud, originally given at the York University Colloquium mentioned above. Her text was excerpted in French in the *Spirale* "Dossier" on Automatism (see n.22) and later published in English in *Quebec Studies* 27 (Spring-Summer 1999): 105-17.

33 The catalogue, *Marcelle Ferron* (Montréal: Les 400 coups, 2000), includes essays by Louise Vigneault, Réal Lussier, Rose-Marie Arbour and France Vanlaethem, as well as colour illustrations of a cross-section of fifty years of Ferron's work.

34 Blake GOPNIK, "An Embarrassment of Riches," *The Globe and Mail*, 10 June 2000.

35 Pierre GAUVREAU, "Adventures of the Heart and Mind," in *Breaking the Chains*, ed. Renée FUFÈRE and Ingrid THOMPSON-COOPER, vol. 1 (Westmount: Robert Davies Multimedia Publishing, 1998), 3-21 (in French and English).

36 Michel DÉSAUTELS, ed., *Pierre Gauvreau: Les trois temps d'une paix, Entretiens* (Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1997).

37 Ferron had been hospitalized for long periods with tuberculosis and was a single mother of three when she went to France in 1953. She conveys her energy well in her biography although at times her accounts should be taken with a grain of salt. *Marcelle Ferron, Esquisse d'une mémoire*, ed. Michel BRÛLÉ (Montréal: Les Éditions des Intouchables, 1996). Marcelle Ferron died November 19, 2001.

38 André-G. BOURASSA and Gilles LAPOINTE, eds., *Paul-Émile Borduas, Écrits II*, tomes 1-2 (Montréal: Éditions Les Presses de l'Université de Montréal, 1997).

39 Gilles LAPOINTE, *L'envol des signes: Borduas et ses lettres* (Montréal: Fides-CÉTUQ, 1996).

Résumé

QUELQUES ACTIVITÉS ET PUBLICATIONS AUTOUR DU CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DU *REFUS GLOBAL*

Le présent article, qui se voulait à l'origine une recension du premier volume du *catalogue raisonné* de l'œuvre de Jean-Paul Riopelle, s'est transformé en un compte rendu de quelques-unes des nombreuses activités, nationales et internationales, suscitées en 1998 par le cinquantième anniversaire de la publication du manifeste *Refus global*, dont Riopelle était l'un des signataires.

Le *catalogue raisonné* est le premier d'une série projetée de huit volumes, merveilleux et ambitieux projet entrepris par Yseult Riopelle. Il couvre la production de Riopelle de 1939 à 1953, et comprend des huiles, des œuvres sur papier en différents médiums et des sculptures. Sept autres volumes seront consacrés aux mêmes genres jusqu'à 1992, et un volume séparé traitera des gravures. Le livre est un ouvrage somptueux avec d'excellentes reproductions couleur. Il est presque entièrement bilingue et comprend une très utile chronologie des expositions de 1943 à 1998, accompagnée de photos de Riopelle et de ses amis, d'illustrations d'œuvres d'art, de couvertures de catalogues et d'articles de journaux. Mais la section de plus de 100 pages d'illustrations couleur, au centre du livre, est pour moi à la fois un cadeau et un problème, parce que son organisation hétérogène oblige le lecteur à aller au *catalogue raisonné*, placé vers la fin du volume, pour avoir une idée du développement chronologique de l'œuvre de Riopelle.

Les principales études historiques et analytiques sont de Michel Waldberg et de Monique Brunet-Weinmann. Waldberg est un auteur français qui, en tant que fils de Patrick Waldberg (le critique d'art qui a contribué à la réputation de Riopelle), est familier depuis son enfance avec l'œuvre du peintre. Son texte (malgré un style affecté qui agace) réussit très bien à faire une synthèse des tableaux à partir d'une variété de sources, joignant l'automatisme, le chamanisme et le zen afin d'expliquer à la fois le dynamisme et la discipline de l'œuvre de Riopelle, ainsi que sa relation avec la nature. Brunet-Weinmann est une critique montréalaise dont le texte est axé beaucoup plus directement sur Riopelle lui-même, sur le contexte Québec/France/États-Unis et la période en question. J'ai particulièrement apprécié le fait qu'elle s'attaque au mythe tenace d'un Riopelle

grand buveur et homme d'extérieur dont le travail serait plus intuitif que réfléchi. Je remettrais en question certains détails de son étude, mais son travail est très précieux, surtout lorsqu'elle raconte le début des années cinquante à Paris, alors que tout était en effervescence et que critiques et peintres essayaient de définir ce qui était essentiel en regard de ce qui se faisait à New York et à Montréal.

De manière générale, dans l'attente des futurs volumes de ce *catalogue raisonné*, il y aurait lieu de revoir la présentation de la section couleur et d'éliminer soigneusement les inexactitudes et gaucheries de la traduction anglaise (le livre a d'abord été écrit en français, mais est presque entièrement bilingue). En résumé, il s'agit d'un projet courageux, généreux et nécessaire.

Le cinquantième anniversaire du *Refus global* a aussi suscité dans nombre de villes canadiennes, ainsi qu'à Paris, des expositions d'œuvres appartenant au mouvement automatiste. On se serait attendu à ce que l'exposition *Borduas et l'épopée automatiste*, au Musée d'art contemporain de Montréal, soit la plus imposante. Elle s'est révélée moins que mémorable. Des expositions plus modestes, mais peut-être plus intéressantes, ont été celles tenues en 1997 et 1998 au Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, ainsi que d'autres, au Canada et en Europe, consacrées à des membres particuliers du groupe, y compris des expositions de photographies et leurs publications correspondantes, telles *Maurice Perron, photographies* au Musée du Québec et *Paul-Émile Borduas, photographe* par Gilles Lapointe. *Le Devoir* dans un supplément de 24 pages consacré au cinquantième anniversaire, soulignait la présence au sein du mouvement automatiste de danseurs, d'écrivains et de designers, aussi bien que de peintres. Il célébrait cette diversité par des articles signés par des universitaires et des journalistes et des illustrations couleur. La pièce de Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes*, a été présentée pendant un mois à guichet fermé. On a organisé des séries de conférences et des tables rondes, la plupart à Montréal et Ottawa, ainsi que des symposiums à Montréal, Toronto et Paris. Il y a eu des parodies estudiantines du manifeste automatiste et une série radiophonique plus sérieuse et bien documentée de vingt heures sur le mouvement, ainsi qu'un film de Manon Barbeau (fille de Marcel), intitulé *Les enfants du Refus global* qui suscita de vives controverses dans la presse montréalaise.

En plus des catalogues, des comptes rendus de conférences et de la couverture médiatique, on a aussi publié, peu avant l'anniversaire, des livres importants sur l'histoire du mouvement automatiste, entre autres, *Pierre Gauvreau : Les trois temps d'une paix*, *Entretiens*; de Michel Désautel, *Les femmes du Refus global* de Patricia Smart; le second volume des *Écrits* de Paul-Émile Borduas, publié par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe; *L'envol des signes* de Gilles Lapointe, étude de Borduas écrivain à travers sa correspondance, et *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954* de François-Marc Gagnon. Toutes ces publications

apportent de nouvelles informations sur l'histoire du mouvement (en particulier sur le rôle de Robert Élie, critique et autrefois ami de Borduas) tout en étendant le champ de recherche à une diversité d'expressions artistiques et à un plus grand nombre de signataires du manifeste que par le passé. Ce compte rendu des activités auxquelles l'anniversaire a donné lieu n'est pas complet, loin de là, mais il donne une idée de l'importance du mouvement automatiste dans l'histoire culturelle du Québec.

Traduction: Élise Bonnette

PLACES OF THEIR OWN

Carr, O'Keeffe, Kahlo

Sharyn Rohlfen UDALL

New Haven and London: Yale

University Press, 2000

366 p., 60 col., 101 b/w illus., \$65.00

THE LAUGHING ONE:

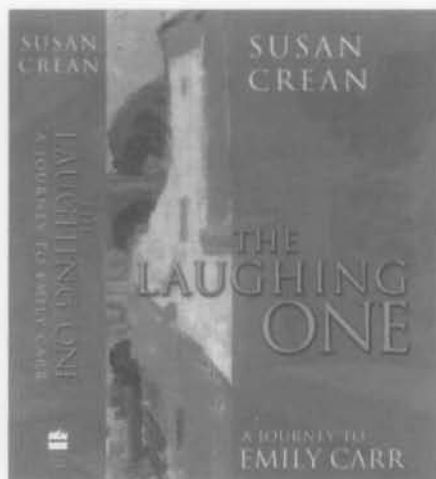
A Journey to Emily Carr

Susan CREAN

Toronto: HarperFlamingo Collins, 2001

496 p., 25 b/w illus., \$32.00

From a nadir reached in the 1960s when works by the artists of the Group of Seven and their contemporaries looked hopelessly dated and sentimental, there has been a resurgence of interest and enthusiasm in and for this work on the part of subsequent generations of critics, curators, art historians and collectors. The numerous publications and exhibitions, and soaring auction prices for Canadian landscape painting of the 1910s to the 40s would have been hard to predict when abstraction was ruling the day. But this work is hot again, and the interest shows no sign of abating. Witness these two books from 2000 and 2001, both of which deal with Emily Carr, who has already received so much attention. Is there anything new to be said? Both authors, Sharyn Udall and Susan Crean, seem to think so. Actually, Udall, Professor of Art History at the



College of Santa Fe, New Mexico, is to be commended for conceiving of her worthy but challenging project, which also had an exhibition component. The show of works by Carr, as well as her counterparts in Mexico and

the US – Frida Kahlo and Georgia O’Keeffe – opened at the McMichael Canadian Art Collection in June 2001, as the first stop on a North-American tour. As is often the practice these days, the exhibition does not have an accompanying catalogue *per se*, but Udall’s book is meant to serve that purpose as well as functioning as a stand-alone publication. In this way it can be marketed and distributed as a trade publication, with the aim of garnering a wider readership.

Susan Crean’s book is, as her subtitle tells us, a personal take on and tribute to Emily Carr, and is neither biography nor an art historical monograph. Its success, then, ultimately depends on each reader’s take on Crean. Does one enjoy her “voice” and feel in tune with her observations and ruminations, or not? Do her passages of invented writings attributed to Carr hold water sufficiently and ring true enough with a reader? I have long felt an interest in and an affinity for Susan Crean, beginning in 1976 when she came out with her consciousness-raising (to use a phrase from that era) tome *Who’s Afraid of Canadian Culture?*. Nationalistic, but not jingoistic, left-wing but not ridiculously radical, Crean has written and lectured on Canadian culture and cultural issues. She has struck me as a thinker and writer who ponders issues deeply and from all sides, not one to glibly spout worn paradigms. Her initial

university studies were actually in art history, so I was intrigued to see what she would have to say about Emily Carr from a personal perspective. *The Laughing One* has the feel of a novel in design and structure. Not intended as a coffee table book, it is illustrated only in black and white, with vintage shots of Emily Carr and several reproductions of some of her key works mixed in with Crean’s own photographs of Carr’s painting places as they exist now. Her art history training serves her well both in terms of her discussions of Carr’s paintings and the odd reference or foray she makes into discussions of or comparisons with other artists, such as Picasso and his relationship to primitive art, juxtaposed to Carr and hers in the *First Nations* images. Crean’s descriptions in these cases read well and do not strike any false notes.

A reader beginning Udall’s book on Carr, Kahlo and O’Keeffe can hardly be blamed for having high expectations; the topic is so rich with opportunity, and the pressure must have been on for Udall to create a book that does justice to the work of these three giant figures, each a “lone” female artist, each a touchstone in the early to middle years of the twentieth century for her respective North American country. *Places of Their Own* also functions as a tribute, and as an in-depth, intensively feminist, analysis of the themes, structures, and forms of their

art, with a bit of discussion on their public careers and critical/curatorial receptions. Udall makes it clear that she is not writing biographies, as these have been done thoroughly elsewhere. But a reader setting out with *Places of Their Own*, expecting a rapturous ride, hoping to have new light shed on the art and thinking of these three fascinating artists, perhaps wishing to learn more of their innermost thoughts and on sources/meanings for their images, the book is a sad disappointment. How could a writer kill this topic? Start with dry, awkward writing, sprinkle in grammatical errors, add an impossible structure that does not fit with the work at hand, and skip any conclusion at all that could have attempted to tie things together. Make sure that words like nature, body, self and myth are used in such a way that there is always the implication of an initial capital. This device will make reference to "Theory." Do this inexorably so that the reader finds the writing tiresome, and eventually annoying. Use stilted, awkward phraseology and handle ideas in a clumsy manner. Does Udall like, enjoy or admire the paintings and drawings of these three artists? What attracted her to this topic? What connections does she feel to the art of these three women? After reading this book, there is still no way to know. What about their work made Carr, O'Keeffe and Kahlo good or interesting

artists? This is not touched upon. Granted, there is no story to be told of contacts, cross-fertilizations, or influences among the artists. Frida Kahlo and Georgia O'Keeffe met only a handful of times, and each time briefly. And, as unlikely as it seems, in fact, Emily Carr met Georgia O'Keeffe once quickly during a visit to New York in 1930. As one might suspect, Emily Carr and Frida Kahlo, separated by the most geography, never met.

Crean's book is better and more engagingly written. Including accounts of her own trips in the 1990s up and down coastal British Columbia retracing Carr's footsteps, she provides detailed accounts of the locales such as Alert Bay and the Skeena River as they are now, which forms a fascinating counterpoint to her descriptions of how they were during Carr's time, and to Carr's own descriptions of the same places. Less integrated and less riveting are her long and fact-filled sections about current political issues in BC such as controversies around the logging industry. Crean uses a chronological structure for her book, and each chapter is centred on a different period or trip or location in Emily Carr's life or art. The weakest components within these units are the passages of thought or dialogue that Crean has invented when Carr's writings are scarce, which she terms "informed speculation" on her part. Because the material is presented seamlessly, however, it takes a

vigilant reader to figure out which passages are genuine Carr and which are invented. Crean clearly wished to avoid having her book come across or be billed as an academic study, and this is perhaps why she eschews the use of footnotes. She refers *en passant* to many of the published writings on Emily Carr, citing the authors' names (Doris Shadbolt, Maria Tippett, Gerta Moray, Megan Bice and Marcia Crosby) but does not indicate from which work (let alone what page) by a given author she is quoting. Therefore, any reader wishing to find the passage quoted would have a challenging and unnecessarily time-consuming task.

The book crescendoes at the end when Crean looks hard and pointedly at the big question: Carr's use of native material – both stories and images – and how true she was to the material, how loyal in her relationships with first nations individuals, and how bound by the views of her own culture that saw the natives as members of a doomed and dying civilization. Crean is a good writer, but ultimately, sadly, she is not a great writer; her prose does not lift off the page, come alive, and transport the reader. At best it presents interesting, pertinent information in a readable manner. At worst, it can be pedestrian and at times almost hectoring in tone.

Sharyn Udall's book on Carr, Kahlo and O'Keeffe is oddly-shaped:

tall, narrow, and thick. The reproductions of art are of excellent quality, their colour accurate and rich, and of good size, making the volume a veritable feast for the eyes. All illustrations appear immediately adjacent to the text in which they are discussed and all are keyed within the text with figure numbers. The caption to each reproduction gives the full information for the image, so the reader does not have to flip to a list to find out the location of the work, for example. Udall has included an index and a tripartite chronology, but no bibliography. The design of the book is a little odd; the top margins of each page are very tiny and the bottom ones have been super-sized, so that the text hangs high on each page, giving the impression of having been misprinted in the wrong position. It is very difficult to make sense of the book's structure. Sections and sub-sections are confusing in the typographic styles assigned to them, and they do not appear in the Table of Contents. We are given a clue to the source of her troublesome structure in Udall's acknowledgments. In her first line she thanks students in her seminars on the three artists at the University of New Mexico, Santa Fe, that she taught in 1995 and 1998 and the texts may relate to research done by her graduate students. Perhaps in other hands or in other cases, this approach could work as a methodology, but it would still need a summing up,

an overview and some cross-referencing to make a coherent project. As it is, the short, separate sections in which iconographical themes are explored individually (trees, birds, eyes, animals, bones, the house image, stones, landscape as self-portrait, and landscape as body, for example) are not related one to the other.

Another difficult aspect of the book is Udall's overly simplistic and/or inaccurate encapsulations and references to complex or arcane bodies of thought, spiritual or metaphysical practices or belief systems or philosophies. For example, she writes on p.134: "O'Keeffe may have been thinking more generally of the Sung ideals of yin and yang, the male and female principles symbolizing the duality and rhythm of nature." I do not claim to be an expert by any means on ancient Chinese philosophical/metaphysical concepts, but I do not recall ever hearing yin and yang described as ideals, nor reduced to representing strictly male and female energies (though that is one direction/layer of meaning in which the yin/yang motif may point). And what would the rhythm of nature be? At times, Udall's text descends to the meaningless and the reader wonders where the publisher's editor was; she writes on p.197, "In Kahlo's work, deep nature surfaces,"; and on p.124: "Carr's formidable tree painting *Grey* also invites a larger discussion of the ways all three

painters used tree imagery as a vehicle of artistic exploration. Trees attract myth and tradition, providing some of the most richly layered symbolic material available to artists; they represent an ancient, widespread link between humanity and nature." This passage reads as though Udall is grasping for what she wants to say in a second language. To my mind a tree is a non-sentient being, and cannot invite anything, although our contemplation of its image could. Trees themselves do not attract myths; they do, however, appear in myths. And, how can trees be a link between humans and nature when they are part of nature? (And of course, so are we.)

In aim, of course, the two books are entirely different, so cannot be compared one to the other in any direct way. Susan Crean's project was ultimately something of a personal conceit that risked not being as interesting to her reader as it was to herself. Perhaps the straightforward, chronological approach was, in the end, a bit of a straight-jacket and Crean might have done better to have invented a more experimental format or form of some sort. Although I was optimistic and predisposed to like the book, Crean's text never actually came alive for me.

In *Places of Their Own* I would have liked to see more work on the links among Carr, O'Keeffe and Kahlo that could have been teased out and

explored; for example, more discussion on the childlessness of each woman, more on the shared aspects of their work, as well as an informed analysis of the ways in which each engaged with native/indigenous art of her area. I would have omitted the section on the artists' fashion senses and styles of dress. I think I winced and cringed the hardest at Udall's mini-topic on the over-weight, sixty-seven-year-old Emily Carr as the image of a mountain.

LIZ WYLIE
University of Toronto Art Curator



Photograph taken in 2000; courtesy of Michael Bell, Ottawa.
Photographie prise en 2000; avec la gracieuse permission de Michael Bell, Ottawa.
(Photo: Gregory P. Abraszko)

Natalie Luckyj

2 May 1945 (Walsall, England) – 16 January 2002 (Ottawa)

Attending a lecture in an undergraduate art history course in the mid-1960s, Natalie Luckyj found herself in a class consisting almost exclusively of young women and taught by a male professor. Her fellow-student Victoria Henry later remembered the teacher saying: "I'm glad to see you're all taking this course. It will be helpful background for when you decorate your husbands' homes." This may justly be regarded as the seed for much of the scholarship accomplished by Natalie, whose death after a short and dignified battle with cancer has silenced one of the most passionate advocates of feminist inquiry into Canadian art and art history. Her education (University of Toronto; B.A. 1967, M.A. 1968), and her subsequent career as a writer, curator, teacher and administrator, had nothing to do with the drive to decorate, and everything to do with dedicated scholarship.

Natalie's cornerstone contributions to the study of Canadian women artists began in 1975, when at the suggestion of Michael Bell — then director of the Agnes Etherington Art Centre — she and Dorothy Farr curated *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* in honour of International Women's Year. Interest in work by women artists had gained momentum during the first half of the decade. In 1970 Judy Chicago founded the groundbreaking Feminist Art programme at Fresno State College, Linda Nochlin published her influential article "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Art News* in 1971, Elizabeth Broun and Ann Gabhart organized *Old Mistresses: Women Artists of the Past* at the Walters Art Gallery (Baltimore) in 1972, and Lise Vogel published "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness" in *Feminist Studies* in 1974. Thus, by the mid-1970s feminist study in art and art history had established itself as a vibrant presence in scholarship. That presence was still isolated and precarious, however, as Horst Janson demonstrated in 1979 by telling an interviewer that he could not think of a single woman artist who deserved to be included in his mammoth survey publication, *History of Art*.

It took patience, dynamism and conviction to contest such thoroughgoing skepticism during the early years. In Canada, feminist art history found

these qualities, and a vociferous champion in Natalie Luckyj. Her exhibitions and publications after *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* stand as markers of her dedication: *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945* (London Regional Art Gallery, 1982), and work on artists as diverse as Florence Vale (1979), Prudence Heward (1986), Jacobine Jones (1991, 1999), Liliana Berezowsky (1993), Helen McNicoll (1999) and Paraskeva Clark (2000). Although she also curated noteworthy exhibitions of Canadian surrealist art and of contemporary figurative sculpture (Agnes Etherington Art Centre; 1979 and 1981), her deepest commitment was to the study of Canadian women artists. That commitment resulted not only in her own landmark exhibitions and publications, but in the compilation of the Archives of Canadian Women Artists, an extensive collection of reviews, articles, catalogues and other sources of information. With her extraordinary generosity and delight in sharing her discoveries, Natalie readily made the Archives' wealth of information available to other researchers, thereby promoting and facilitating detailed scholarship on artists whose museum files are often discouragingly thin, and whose names and achievements have consequently been overlooked.

The same eagerness to share her research and knowledge permeated Natalie's inspired teaching at both the undergraduate and graduate levels. After a total of twelve years as a sessional lecturer at St. Lawrence College of Applied Arts and Technology (Kingston), and at Queen's and Carleton universities, she accepted a full-time position in Carleton's Department of Art History in 1983. There she taught courses in feminist art history and supervised a series of M.A. theses. Most of those studies focus on Canadian women for whom there was little or no previous scholarly work of any description: the members of the Canadian Handicrafts Guild and of the Women's Art Association of Canada, the volunteer committees that constitute the backbone of art galleries, and figures such as Florence Carlyle, photographers Mattie Gunterman and Geraldine Moodie, Lucy Jarvis, Yvonne McKague Housser, Pearl McCarthy and Norah McCullough. The recipient of two Carleton University awards for teaching excellence and praised as someone who gave students confidence by the sheer force of her faith in their abilities, she also fulfilled the most central and difficult criterion of being a good teacher: she taught her students to think for themselves rather than repeat predigested knowledge and insights. In some cases Natalie's influence literally redirected students' lives. Brenda Lafleur, for example, had a graduate degree in economics and a thriving career when she decided to audit Natalie's modern art course in the mid-1980s. Within a couple of years Natalie had talked her into taking courses for degree credits, then into completing a B.A. in art history, then into embarking on an M.A., and finally into doing doctoral studies while teaching art history on a part-time basis. All teachers dream of having this profound an impact on the lives of their students.

Natalie was also distinctive as an energetic administrator who accomplished much without alienating those who disagreed with her. In 1999 she was named director of Carleton University's School of Canadian Studies, shaping whole areas of curriculum and academic life by willfully ignoring any suggestion that new ideas were too complex to put into practice. From being an active member of the university Senate to building an extensive internship programme so that Carleton's students could benefit to the full from the museums and archives in the National Capital, she set high standards for professionalism, innovation and efficiency – all accomplished at the same time as she created and taught new courses.

Natalie's early death has left incomplete her most recent research projects: a sourcebook of documents on Canadian women artists, critics, journalists, educators and philanthropists, a dictionary of Canadian women artists, and a monograph on the unjustly-neglected painter and critic Estelle Kerr (1879-1971). However the subjects with which she was so fervently engaged are already being pursued by the many colleagues, students and friends she inspired through her spirited teaching, scholarship and administrative innovations. This legacy would have delighted Natalie, who modestly held that her contributions were foundations upon which others should build. She was an accomplished researcher and teacher, an effective administrator, and a friend and colleague who was genuinely interested in the work, views and lives of others. She will be sorely missed.

BRIAN FOSS
Concordia University

En mémoire de

Natalie Luckyj

2 mai 1945 (Walsall, Angleterre) – 16 janvier 2002 (Ottawa)

Étudiante en histoire de l'art au milieu des années soixante, Natalie Luckyj s'est retrouvée dans une classe composée presque entièrement de jeunes femmes, dont le professeur était un homme. Une des étudiantes, Victoria Henry, s'est rappelé plus tard avoir entendu ce professeur leur dire : «Je suis heureux de vous voir suivre ce cours. Cela vous sera utile pour décorer la maison de vos maris». On peut à juste titre considérer cet incident comme la sèmeence d'une grande partie des travaux accomplis par Natalie, dont la mort, après une courte et digne lutte contre le cancer, a fait taire la voix d'une des plus ardentes avocates des recherches féministes en art et en histoire de l'art au Canada. Ses études (Université de Toronto; licence, 1967; maîtrise, 1968), et sa carrière ultérieure comme écrivain, conservatrice, professeure et administratrice ne devaient rien au besoin de décorer et tout à son amour de la recherche.

La contribution fondamentale de Natalie à l'étude des femmes artistes au Canada a débuté en 1975 quand, à la suggestion de Michael Bell - alors directeur du Centre d'art Agnes Etherington - elle et Dorothy Farr organisèrent l'exposition *From Women's Eyes : Women Painters in Canada* en l'honneur de l'Année internationale de la femme. Son intérêt pour le travail des femmes artistes a pris de l'ampleur au cours de la première moitié de la décennie. En 1970, Judy Chicago faisait œuvre de pionnier en fondant le programme d'art féministe du Fresno State College; en 1971, Linda Nochlin publiait son article influent «Why Have There Been No Great Women Artists?» dans *Art News*; en 1972, Elizabeth Broun et Ann Gabhart montaient l'exposition *Old Mistresses : Women Artists of the Past* à la Walters Gallery de Baltimore; et, en 1974, Lise Vogel publiait «Fine Arts and Feminism : The Awakening Consciousness» dans *Feminist Studies*. Ainsi, au milieu des années soixante-dix, les études féministes en art et en histoire de l'art étaient reconnues comme une présence vibrante dans le champ de la recherche. Cette présence était toutefois encore isolée et précaire, comme l'a montré Horst Janson en 1979 lorsqu'il déclarait au cours d'une entrevue qu'il ne connaissait aucune femme artiste digne d'être mentionnée dans sa monumentale *History of Art*.

Au début, il a fallu de la patience, du dynamisme et de la conviction pour contester un scepticisme si profondément ancré. Au Canada, l'histoire féministe de l'art a trouvé en Natalie Luckyj ces qualités et une championne au verbe haut. Ses expositions et ses publications à la suite de *From Women's Eyes : Women Painters in Canada* témoignent de son dévouement à cette cause : *Visions et triomphes : Les œuvres de 10 artistes canadiennes 1914-1945* (London Regional Art Gallery, 1982), et des études sur des artistes aussi diverses que Florence Vale (1979), Prudence Heward (1986), Jacobine Jones (1991, 1999), Liliana Berezowsky (1993), Helen McNicoll (1999) et Paraskeva Clark (2000). Bien qu'elle ait été la conservatrice de remarquables expositions d'art surréaliste canadien et de sculpture figurative contemporaine (Centre d'art Agnes Etherington; 1979 et 1981), son engagement le plus profond allait vers l'étude des femmes artistes au Canada. Cet engagement a donné non seulement ses propres expositions et publications, mais la compilation des Archives of Canadian Women Artists, importante collection de revues, d'articles, de catalogues et autres sources d'information. Avec son extraordinaire générosité et son plaisir à partager ses découvertes, Natalie a mis les trésors des Archives à la disposition d'autres chercheurs, favorisant ainsi la promotion et l'étude approfondie d'artistes sur lesquelles la documentation des musées est malheureusement bien mince et dont les noms et la production ont été par conséquent négligés.

Le même désir de partager ses recherches et son savoir inspirait l'enseignement de Natalie tant au premier qu'au deuxième cycle. Après douze années comme professeure à la leçon au St. Lawrence College of Applied Arts and Technology (Kingston), et aux universités Queen's et Carleton, elle accepta un poste à plein temps au département d'histoire de l'art à Carleton en 1983. Elle y enseigna l'histoire de l'art féministe et dirigea des mémoires de maîtrise. La plupart de ces études portent sur des Canadiennes qui n'avaient à peu près jamais fait l'objet de travail de recherche : les membres de la Canadian Handicrafts Guild et de la Women's Art Association of Canada, les comités bénévoles qui sont le pivot des galeries d'art, et des personnalités telles que Florence Carlyle, les photographes Mattie Gunterman et Geraldine Moodie, Lucy Jarvis, Yvonne McKague Housser, Pearl McCarthy et Norah McCullough. Récipiendaire de deux prix de l'Université Carleton pour l'excellence de son enseignement et reconnue comme quelqu'un qui donnait confiance à ses élèves par la seule force de sa foi dans leur talent, elle répondait aussi au critère le plus central et difficile d'un bon professeur : elle enseignait à ses élèves à penser par eux-mêmes plutôt qu'à répéter un savoir tout mâché d'avance. Il est arrivé que l'influence de Natalie a conduit certains élèves à réorienter leur vie comme, par exemple, Brenda Lafleur qui avait un diplôme en économie et une carrière bien lancée quand elle décida de suivre les cours de Natalie sur l'art contemporain au milieu des années 1980. Moins de deux ans plus tard, Natalie l'avait décidée à

étudier pour obtenir des crédits puis une licence en histoire de l'art, ensuite une maîtrise et, finalement, à se préparer au doctorat tout en enseignant l'histoire de l'art à temps partiel. Tous les professeurs rêvent d'avoir un impact aussi profond sur la vie de leurs élèves.

Natalie était aussi reconnue comme une administratrice énergique qui abattait beaucoup de besogne sans s'aliéner les personnes qui n'étaient pas d'accord avec elle. En 1999, elle était nommée directrice de l'Institut d'études canadiennes de l'Université Carleton, et donnait forme à des secteurs entiers du programme d'études et de la vie académique en refusant de croire que les idées nouvelles étaient trop complexes pour être mises en pratique. Que ce soit comme membre actif du conseil de l'université ou en mettant sur pied un important programme de stages afin que les élèves de Carleton bénéficient pleinement des musées et des archives de la capitale nationale, elle établissait des standards élevés de professionnalisme, d'innovation et d'efficacité - cela tout en créant et en donnant de nouveaux cours.

Le décès prématuré de Natalie a laissé inachevés ses plus récents projets de recherche : un livre-source de documents sur les femmes artistes, critiques, journalistes, éducatrices et philanthropes au Canada, un dictionnaire des femmes artistes au Canada et une monographie sur une peintre et critique injustement négligée, Estelle Kerr (1879-1971). Cependant les sujets dans lesquels elle s'était engagée avec tant d'ardeur sont déjà continués par les nombreux collègues, élèves et amis dont elle a été l'inspiratrice par son enseignement enthousiaste, son savoir et ses innovations administratives. Cet héritage aurait ravi Natalie, qui pensait modestement que ses contributions étaient les fondations sur laquelle d'autres construiraient. Chercheuse et professeure hors pair, elle était aussi une administratrice efficace, et une amie et collègue sincèrement intéressée aux travaux, aux idées et à la vie des autres. Elle sera profondément regrettée.

BRIAN FOSS
Université Concordia

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

Les Annales d'histoire de l'art canadien offrent l'occasion de publier des articles savants sur l'art, l'architecture et les arts décoratifs au Canada. Les études sont limitées à un cadre historique couvrant toutes les périodes de l'art canadien.

* Tous les manuscrits doivent être tapés en double interligne au recto seulement et paginés à la suite. Une liste séparée des illustrations numérotées avec les photocopies des œuvres doivent être accompagné l'article. Les illustrations devrait être identifiée par des numéros de figures.

* Si l'article est accepté par *The Journal / Annales*, l'auteur devra fournir le texte sur disquette ou l'envoyer par courriel en fichier attaché, en même temps que les photos originales. Il n'y a pas de contraintes concernant la longueur de l'article ou la quantité de photo, mais elles doivent se rapporter au sujet.

* Les notes et références bibliographiques doivent être conformes à l'édition courante de *Ramat de la typographie* par Aurel Ramat.

* Signer le manuscrit de votre nom complet, en indiquant votre titre et le nom de l'établissement auquel vous êtes associé (le cas échéant).

* Obtenir l'autorisation de reproduire les photos, les lettres personnelles, etc., avant de soumettre l'article.

* Les photos doivent être imprimées en noir et blanc seulement, sur papier glacé de format 8" x 10". Les photos seront retournées. Indiquer la source de l'illustration, le nom du photographe, et son lieu de résidence.

* Chaque article doit être accompagné d'un résumé d'environ 2 000 mots. Si le texte est accepté pour publication, les éditeurs se chargeront de la traduction du résumé en français.

* Les éditeurs apportent généralement des modifications aux articles soumis; les textes révisés sont soumis à l'approbation des auteurs avant publication. Si le manuscrit est publié, l'original ne sera pas retourné.

* Joindre aux textes non sollicités l'affranchissement suffisant pour le retour. Les éditeurs ne sont pas responsables des documents perdus ou endommagés.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

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

* All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. A separate list of illustrations and photocopies of the works should accompany the article. The illustrations are to be identified in the text and on the list of illustrations by figure numbers.

* Upon acceptance of the submission by *The Journal / Annales*, the authors will supply a computer disk or email the text as an attachment. Original photographs are to be submitted at this time. The length of the article and number of photographs are not limited but should be appropriate to the topic.

* The form of endnotes and bibliographies should follow the current edition of *The Chicago Manual of Style*. Indicate by italics, titles of art works and exhibitions.

* Sign the manuscript with your full name, title and name of the institution with which you are associated (when applicable).

* Permission to reproduce photographs, personal letters, etc., must be obtained by the author prior to submission.

* Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only and clearly identified on the back. Photographs will be returned. Please indicate source of illustration, photographer's name and residential area.

* A summary of approximately 1500-2000 words must accompany each article. The editors will assume responsibility for translating the summary into French.

* The editors usually make changes to the manuscripts; revisions will be submitted to the author prior to publication. The accepted original text will not be returned.

* Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.