

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



Volume XXIII / 1 & 2
2002

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 XXIII / 1 & 2
2002

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

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

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:
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

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

This publication is listed in the following indices:

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

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

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

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi Robertson

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Janet Logan

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
W.J. Phillips, illustration de/from Robert Gard's,
Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West.

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 du Québec à Montréal

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 XXIII/1 & 2 2002

Hélène Sicotte	6	LE RÔLE DE LA VENTE PUBLIQUE DANS L'ESSOR DU COMMERCE D'ART À MONTRÉAL AU XIX ^e SIÈCLE Le cas de <i>W. Scott & Sons</i> ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur
	31	Summary
Catherine MacKenzie	34	FLORENCE WHEELOCK AYSCOUGH'S NIGER REEF TEA HOUSE
	63	Résumé
Jeffrey Brison	66	THE ROCKEFELLER FOUNDATION AND CULTURAL POLICY ON THE NORTH WESTERN FRONTIER
	86	Résumé
François-Marc Gagnon	90	<i>En mémoire de Jean-Paul Riopelle 1923-2002</i> RIOPELLE, HEIDEGGER ET LES ANIMAUX
	106	Summary
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Andrea Kunard	108	Martha Langford <i>Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums</i>
		<i>Note de publication / Publication Notice</i>
Melinda Reinhart	122	National Gallery of Canada Library and Archives Occasional Paper Series



fig.2 Eugene Haberer, Montreal - The Great Piano and Furniture Auction Rooms of Henry J. Shaw, Craig Street, gravure, tirée des *Canadian Illustrated News* (Montréal), 1^{er} mai 1875.

LE RÔLE DE LA VENTE PUBLIQUE DANS L'ESSOR DU COMMERCE D'ART À MONTRÉAL AU XIX^e SIÈCLE

Le cas de W. Scott & Sons ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur

L'importance des grandes firmes internationales de commissaires-priseurs dans des villes comme Paris, Londres, New York, et leur incidence sur le marché de l'art sont des faits connus. Mais qu'en était-il de la vente aux enchères d'œuvres d'art dans un contexte colonial et, plus près de nous, dans un centre de l'envergure de Montréal, au XIX^e siècle? C'est la question qui s'est imposée lors de la synthèse¹ du matériel recueilli dans le cadre ma recherche doctorale sur l'essor du commerce d'art à Montréal, entre 1859 et 1914, à partir du cas de figure de W. Scott & Sons². Dans l'étude qui suit, j'entends démontrer que la vente publique a été le mode dominant de diffusion de l'œuvre d'art à Montréal jusqu'à la fin des années 1880. Pour ce faire, j'examinerai la place qui fut dévolue à l'encan public dans les méthodes commerciales du marchand William Scott (1831-1904)³. J'interrogerai ensuite les causes historiques de la prédominance de ce mode diffusion dans l'ensemble du marché de l'art à Montréal jusque dans les années 1860, de même que les motifs de son déclin à partir du début des années 1890. Tout au long de cette démonstration, je m'en remettrai aux données compilées lors du dépouillement de la *Montreal Gazette* et d'autres journaux montréalais de la période étudiée⁴.

Le recours à la vente publique chez W. Scott & Sons

William Scott est un Anglais d'origine qui vint s'établir à Montréal vers 1858 ou 1859⁵. En avril 1859, il s'affiliait à un confrère du nom d'Augustus James Pell, arrivé lui aussi depuis peu dans la ville⁶, sous la raison sociale de A.J. Pell & Company⁷. Deux ans plus tard, les deux *carvers & gilders* (sculpteurs et doreurs⁸) rompaient cette association et Scott mettait sur pied une autre compagnie avec un nouveau partenaire nommé Thomas Marsden⁹. Une première trace de leur activité dans le commerce d'art apparaît en novembre 1862 lorsqu'ils font procéder à la vente de 35 miroirs et 100 gravures dans les salles du Mechanics' Institute, sur la Grande rue Saint-Jacques¹⁰, non loin de leur atelier du square Victoria. Cette vente publique n'est que la première d'une série. Plus ou moins régulièrement jusqu'en 1898, Scott va continuer (seul ou avec d'autres partenaires au sein de sa compagnie) de s'en remettre à ce mode de mise en marché de l'œuvre d'art. Les données recueillies pour les années 1860 et 1870 montrent qu'il le préfère alors très nettement à l'exposition.

Au cours des années 1880, ses ventes publiques se multiplient, tandis que les présentations d'œuvres dans sa propre boutique prennent de plus en plus l'allure de véritables expositions, ce qui n'était pas le cas auparavant. À partir de mars 1889, Scott fait de moins en moins appel à l'encan public en tant que vendeur mais y est de plus en plus associé à titre d'«expert», son rôle étant alors d'assister l'encanteur dans l'établissement de la valeur des œuvres que des particuliers remettent sur le marché. L'examen des faits compilés révèle enfin que, après 1898, Scott a cessé toute collaboration avec des encanteurs et que, ailleurs à Montréal, la vente publique a été largement délaissée au profit de l'exposition. Or, ce déclin signale plus qu'une simple variation dans les techniques de diffusion. Il indique qu'un changement a eu lieu sur le plan structurel et que les rapports de force au sein du marché de l'art se sont modifiés. Pour saisir les motifs de cette transformation, il faut regarder par-delà les modes de diffusion. Il faut donc identifier les acteurs en présence et cerner les enjeux de la rupture qui s'effectue. D'emblée, deux questions se posent. Premièrement, pourquoi un marchand comme Scott, qui s'était établi à sa propre enseigne dès 1861 et pouvait donc mener ses affaires dans sa boutique, sans autre intermédiaire, eut-il recours aux services des encanteurs? Deuxièmement, pourquoi délaissa-t-il rapidement cette technique de vente après 1890? L'analyse plus détaillée de son activité commerciale permettra d'y voir clair. Gardons bien en mémoire, cependant, que tout comme son confrère Augustus J. Pell, qui faisait lui aussi commerce d'œuvres d'art, Scott était à l'origine un sculpteur et doreur, non un marchand de tableaux. Dans les années 1860, cette catégorie professionnelle n'existait pas encore à Montréal. En fait, c'est Scott lui-même qui, à partir de 1875 surtout, contribua à définir les contours de cette nouvelle profession dans le contexte montréalais de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

De par sa formation de sculpteur et doreur, Scott était d'abord et avant tout un encadreur (fig.1). Parce qu'il le mettait en contact avec des artistes et des œuvres d'art, ce métier favorisa l'ajout du commerce d'art à ses entreprises. Jusqu'à la fin des années 1890, la place de ce négoce dans l'ensemble de son activité reste difficile à évaluer, car, à partir du début des années 1880, Scott incorpora la confection de meubles et d'autres travaux d'ébénisterie aux fonctions de son entreprise, sans délaisser pour autant son travail d'encadreur. Contrairement à Pell, dont l'activité de diffusion fut plus ponctuelle et de moindre envergure, Scott traversa progressivement toutes les étapes qui le firent passer du statut d'artisan à celui de marchand d'art spécialisé. Les données compilées pour cette recherche indiquent que cette trajectoire ne fut pas unique à Montréal. Des sculpteurs et doreurs comme Johnson & Copping suivirent le même cheminement, mais plus tard durant la période, leur présence n'étant signalée qu'à partir de 1895. Durant la majeure partie de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Scott fut, à ma connaissance, le seul cas de son espèce à Montréal, c'est-à-dire un encadreur en phase de mutation. Comme sa boutique tenait plus au départ de l'échoppe d'artisan que de la galerie d'art telle que nous la



fig.1 William Notman, Le magasin de M. Scott, rue Notre-Dame, Montréal, 1868, cliché I-30891, fonds des archives photographiques Notman, Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal. (Photo: Musée McCord d'histoire canadienne)

connaissons aujourd'hui, et comme l'exposition privée ne figurait pas encore parmi les méthodes usuelles du commerce d'art, Scott s'en remit tout d'abord à une technique de vente éprouvée : pour écouler rapidement ses produits d'importation sur le marché local, il engagea les services de divers encanteurs¹¹. Selon les données compilées, il organisa trois ventes publiques et deux expositions au cours des années 1860, le terme «exposition» étant peut-être mal choisi puisqu'il s'agissait, dans les deux cas, de la présentation d'une seule œuvre d'un artiste canadien, la première mettant en scène Cornelius Krieghoff (1812-1872), la seconde, William Raphael (1833-1914). Si l'on examine le contenu des ventes tenues en 1862, 1864 et 1867, on constate qu'elles proposaient à la fois des œuvres importées et des productions locales, mais dans une proportion qui nous échappe. Deux de ces ventes furent dirigées par Henry J. Shaw, encanteur spécialisé dans le commerce d'art (fig.2), et la troisième par Alfred Booker. La vente de juin 1867, que les réclames et commentaires dans la presse détaillèrent davantage, comprenait 70 peintures à l'huile, dont une vingtaine de sujets de Cornelius Krieghoff et 50 tableaux d'artistes anglais, français et américains contemporains¹². Les noms de deux artistes canadiens seulement étant cités pour la vente d'avril 1864, soit A.W. Holdstock (1819-1901) et James Duncan (1806-1881), on peut présumer que la majorité des dessins, aquarelles, chromolithographies et gravures qui la composaient provenaient de Londres, tel qu'indiqué pour ces dernières¹³.

Au cours des années 1870, j'ai recensé neuf ventes publiques organisées par Scott, dont une qui eut lieu à Québec en octobre 1877¹⁴. Durant la même période, ce marchand présenta quatre expositions, dont une seule mérite véritablement ce nom puisque, à la différence des trois autres qui ne présentaient, respectivement, qu'une seule œuvre, celle-ci comprenait des peintures d'artistes européens et américains contemporains¹⁵. Sur les huit ventes que Scott fit tenir à Montréal durant cette décennie, toutes, sauf une visant à liquider un stock d'oléographies (procédé graphique d'impression à l'huile), comprenaient une majorité de peintures d'artistes européens contemporains et, à l'occasion, quelques toiles d'artistes canadiens. Les maigres données compilées sur plusieurs de ces ventes empêchent d'en tracer un portrait précis. Elles nous apprennent toutefois que, outre James Duncan, déjà mentionné pour la vente d'avril 1864, les John Arthur Fraser (1838-1898), Allan Edson (1846-1888), Otto R. Jacobi (1812-1901), Wyatt Eaton (1849-1896), Henry Sandham (1842-1919), Thomas Mower Martin (1838-1934), Adolf Vogt (1843-1871), Frederick A. Verner (1836-1928) et Charles J. Way (1835-1919) furent tous représentés chez Scott au cours des années 1870, aux côtés d'artistes européens (anglais surtout) et américains contemporains. Un changement important est par ailleurs à signaler dans le développement de la firme au cours de cette décennie. Au terme de dix années passées à l'emploi du célèbre photographe William Notman (1826-1891), le peintre William Lewis Fraser (1841-1905) devait en effet quitter son poste, en avril 1875¹⁶, et s'associer avec William Scott quelque temps plus tard¹⁷. Le résultat d'une

AUCTION SALES.

BY HENRY J. SHAW

This Afternoon.

Important Sale of Genuine Works of Art,

comprising about SIXTY VALUABLE PICTURES, imported by Mr. William Scott, the well-known Picture Dealer, and selected by Mr. Fraser, the Artist, in Europe. Among the Pictures may be mentioned the following well-known Artists:—Victor Tortex, Albert De Gasse, Victor Lane, Everiste Vital Luminale (Chevalier of the Legion of Honor,) Cyrus Johnson, and De Peigne, of Paris, Hunt, S. R. Percy, A. W. Williams Holmes, Sansum, Alice Kershaw, Rosso, Beetroime, De Katow and Knox, of London, Bonafazi, of Rome, and several others, together with a few Statuettes, Maternal Love, original model in Terra Cotta, by Gaudex; the Bather, imitation Terra Cotta, by Allegrin; Venus of Milo, Antique Mercury, Pair Busts, life size, with Pedestals, Laughing Faun and La Baigneuse.

The above are the Paintings recently on exhibition at Mr. Scott's Rooms, and are pronounced by connoisseurs the finest selection ever exhibited in Montreal.

The Pictures will be exhibited and sold in the Store, (formerly Booker's) No. 450 Craig Street. On view Monday and Tuesday, the 27th and 28th, and the Sale will take place at TWO o'clock on

WEDNESDAY, the 29th INST.

Catalogues on Monday afternoon.

505 HENRY J. SHAW, Auctioneer.

fig.3 Texte de l'annonce publiée par l'encanteur Henry J. Shaw dans le *Montreal Herald*, 29 décembre 1875.

Auction Sales.

By Thomas J. Potter.

FINE ARTS.

SCOTT'S NINTH ANNUAL SALE

Original Paintings & Water Colors

86 WATER COLOR DRAWINGS

74 OIL PAINTINGS,

all carefully selected in England and France by Messrs. W. and W. A. Scott, being in almost every case directly purchased from the artists.

The collection embraces works by some of the most distinguished artists in Europe, several of whom have received medals and honours given by the Paris Salon, and have been invested with the Legion of Honour by the French Government.

All the Pictures are of a high order of merit.

The Sale of Oil Paintings will take place at THEIR ART ROOMS,

Saturday, the 19th, at 2 p.m.

The Sale of Water Colours on

Saturday, the 26th, at 2 p.m.

TERMS:—Cash or approved paper, with interest at 7 per cent. Every Picture guaranteed to be original and the work of the artist whose name it bears.

Catalogues now ready.

THOS. J. POTTER,

Auctioneer.

The Oil Paintings are now on exhibition. The Water Colours will be on exhibition next week.

88

fig.4 Texte de l'annonce publiée par l'encanteur Thomas J. Potter dans la *Montreal Gazette*, 18 avril 1884.

première collaboration entre les deux hommes se concrétisa en décembre 1875 lorsque le marchand (seul maître à bord à cette date) confia à l'encanteur Henry J. Shaw la vente publique d'une soixantaine de peintures d'artistes européens sélectionnées par Fraser¹⁸. À partir de ce moment, il fut question de «ventes publiques annuelles», ce qui signalait un changement de cap vers une plus grande diffusion artistique. Jusqu'à cette date, en effet, les ventes publiques de Scott avaient été peu nombreuses et de nature assez disparate. Organisées désormais sur une base plus régulière, elles présentèrent du même coup un contenu plus homogène en s'annonçant comme des ventes d'art européen «moderne» — entendez : contemporain¹⁹. Dès le début de sa collaboration avec Fraser, Scott se fit un devoir d'indiquer l'origine des œuvres de manière à garantir leur valeur et leur originalité. Ainsi d'une réclame publiée dans le *Montreal Herald*, en décembre 1875, où les peintures sont dites «importées par M. William Scott, le marchand de tableaux bien connu, à partir d'une sélection faite par M. Fraser, l'artiste, en Europe²⁰» (voir fig.3). Dans la publicité de sa deuxième vente publique annuelle, en mai 1876, Scott souligna qu'il était en mesure d'émettre des garanties d'authenticité pour tous les tableaux signés²¹. En spécifiant, comme il l'avait fait lors de la vente de décembre 1875, que la majorité des œuvres offertes étaient «de calibre académique» (dans la mesure, précisait-on, où leurs mérites intrinsèques les rendaient susceptibles d'être admises à la Royal Gallery²², à la British Institution of Art ou dans d'autres expositions londoniennes de haute tenue²³), Scott visait un public plus «averti» que celui qu'attiraient communément les encans d'art de la ville. Constitué d'amateurs d'art qui recherchaient des œuvres cotées sur le marché et non plus simplement des objets décoratifs²⁴, ce public représentait d'ores et déjà une clientèle potentielle assez importante pour que Scott sentît le besoin de s'attirer sa faveur. Sa nouvelle politique de diffusion fut mise en place pour satisfaire aux attentes de tels acheteurs. En ce sens, elle signalait un changement d'attitude au sein d'un certain public montréalais qui, sans réclamer des toiles de telle ou telle «école» spécifiquement, n'en recherchait pas moins des peintures originales de provenance connue. La remarque d'un journaliste, qui passait en revue le contenu de la vente de décembre 1875, indique qu'un tel changement était attendu, car il crut bon de lancer en guise de conclusion : «*This is a real art sale, it having nothing in common with the public daubs which are so often offered to the public under the name of art*²⁵».

Dès ses débuts en novembre 1862 Scott avait fait mention de «gravures sélectionnées à Londres²⁶». Par la suite, aucune des publicités annonçant les ventes publiques de 1864, 1867 et 1871 n'avait fait état de la provenance des tableaux. Des peintures, aquarelles, dessins et estampes d'importation formaient une bonne proportion de deux de ces ventes²⁷ et pouvaient fort bien avoir fait l'objet de consignations, tel qu'indiqué pour la vente de juin 1867²⁸. Les résultats de la recherche ne permettent pas, pour le moment, d'identifier la ou les sources de ces consignations. Les œuvres avaient-elles été acheminées à Montréal par l'intermédiaire de certaines firmes anglaises qui approvisionnaient d'autres marchands locaux? C'est

possible. Tout comme il est possible que Scott les ait acquises à Montréal, lors de ventes publiques, par exemple. Rien n'interdit non plus de supposer que des œuvres en provenance d'Europe aient d'abord transité à New York, Boston ou Portland avant de parvenir à Montréal. À ses débuts tout au moins, le marchand avait donc pu s'approvisionner à différentes sources. L'achat en Europe, qui avait été débuté comme on l'a dit en 1875, devait être poursuivi après la dissolution du partenariat d'affaires avec Fraser, en mars 1879. La publicité de la quatrième vente publique annuelle, prévue pour le mois suivant, en fait foi. Scott y précise que les 80 peintures mises en vente ont été personnellement choisies dans des galeries et chez des artistes européens dont la réputation est établie²⁹. Cette pratique de l'achat direct explique la fréquence de ses ventes publiques entre 1875 et 1888. Pour recouvrer les sommes investies, maximiser ses profits et assurer le renouvellement de sa diffusion, Scott se devait de tout mettre en œuvre pour écouler les œuvres achetées sur le marché européen. La vente aux enchères lui sembla le bon moyen d'y parvenir de par le large public qu'elle attirait généralement. Pour ne pas refroidir les ardeurs de cette clientèle, Scott n'imposa pas de prix de réserve, même sur les œuvres les plus coûteuses. Il encouragea l'achat en offrant des modalités de crédit³⁰ et, surtout, il multiplia les ventes en y réintroduisant de fois en fois une part des invendus. Au cours des années 1880, W. Scott & Sons organisèrent douze ventes publiques, ce qui en fait leur plus intense période d'activité en ce domaine. Les expositions prirent elles aussi une place plus grande et, pour la plupart, correspondirent davantage au concept d'exposition qui prévaut aujourd'hui. Tout semble indiquer que plusieurs de ces présentations ne furent que le prolongement sous une autre forme des ventes publiques qui avaient lieu par ailleurs, les contenus des unes et des autres étant assez similaires. Huit des douze ventes organisées durant cette décennie s'inscrivaient dans la lignée des encans annuels amorcés en 1875. Les autres étaient de nature plus diverse : l'une proposait des estampes en provenance de Londres ; une autre, des meubles confectionnés par Scott et des objets d'art décoratifs ; les deux dernières, enfin, étaient des ventes de collections particulières auxquelles Scott avait été associé à titre de gérant (*manager*). Exception faite de la vente de mai 1890, qui, selon toute apparence, visait à faire place nette pour accueillir de nouvelles importations, les huit ventes d'art européen «moderne» des années 1880 marquèrent cependant la fin d'une étape comme on le verra maintenant plus en détail.

En achetant directement à la source, ce qui pouvait impliquer de contourner des importateurs et agences qui avaient leurs entrées sur le marché montréalais, Scott se faisait juge d'une qualité qu'il voulait rendre disponible à une classe d'acheteurs qui réclamaient autre chose que ce que la grande majorité des ventes d'importation avaient à offrir. Or, ses premières ventes publiques annuelles du milieu des années 1870, composées en bonne partie de peintures d'artistes européens représentés au Salon parisien, se soldèrent par un déficit, les enchères n'ayant pas réussi à dépasser les prix payés sur le marché européen. Forcés de délaisser ce type de transaction qui exigeait une mise de fonds trop importante, Scott & Fraser lui préférèrent la jeune

peinture anglaise et s'en tirèrent à meilleur compte dès décembre 1877³¹. Racontant cet épisode dans la note d'ouverture du catalogue de sa septième vente publique annuelle, en avril 1882, Scott y précise que les recettes des dernières ventes privées ont dépassé celles des deux années précédentes. Il se dit en mesure de proposer à nouveau des toiles de l'«école française» et de poursuivre l'application de son plan visant l'importation d'œuvres de qualité toujours supérieure³². Les résultats des ventes de 1882 et 1883 furent à la hauteur de ses attentes, si bien que lors de sa neuvième vente publique annuelle, en avril 1884 (voir fig.4), Scott offrait une sélection choisie d'œuvres d'artistes européens dont pas moins de quatre, soulignait-il dans une remarque liminaire de son catalogue, avaient reçu tous les honneurs et médailles accordés par le Salon parisien, en plus de se voir décorés de la Légion d'honneur par le gouvernement français. Il faisait allusion aux peintres français Léon-Germain Pelouse (1838-1891), Émile Vernier (1829-1887) et Emmanuel Lansyer (1835-1893), ainsi qu'à l'Anglais William Wyld (1806-1889), autant de noms qui réapparaîtront dans ses catalogues de ventes et listes d'exposition au cours des années suivantes. Scott terminait cette note d'introduction en précisant qu'une vente de cette tenue visait à tester la capacité du marché pour voir s'il pouvait continuer d'importer une peinture de cette valeur³³. L'avenir devait lui fournir une réponse négative. Dans le catalogue de sa douzième vente publique annuelle, en avril 1887, Scott écrivait : «*We believe that this will be the last Public Auction Sale we shall hold for some time to come, as owing to the limited competition, the prices obtained for this class of pictures for the last two sales have been very much under cost*»³⁴. Les signes d'un ralentissement avaient pourtant été manifestes dès avril 1884, le grand renfort de publicité et les nombreux commentaires élogieux exprimés dans les journaux n'ayant pas réussi à accroître la demande pour les œuvres offertes lors de cette neuvième vente annuelle. L'année suivante, une note dans la presse signala que des tableaux, qui avaient été retirés de la vente précédente à cause du trop bas niveau des enchères, allaient être remis sur le marché³⁵. Un nouvel essai, en avril 1886, ne fut guère plus concluant³⁶. Si bien que, l'année suivante, Scott se vit forcé de déclarer forfait. De toute évidence, le public convoité pour sa peinture de qualité ne représentait qu'un nombre assez limité d'acheteurs. C'est du moins l'opinion qu'il exprima un an plus tard (en mars 1888) lors d'une entrevue accordée à un journaliste du *Montreal Witness* qui enquêtait sur la situation du marché de l'art à Montréal. Évoquant l'état de stagnation économique qui prévalait depuis trois ans en ce domaine, Scott observa que cette situation était due à la «petite classe d'acheteurs d'œuvres d'art» qui existait à Montréal et au fait que cette clientèle était «déjà encombrée de tableaux» (*glutted with pictures already*)³⁷.

Au cours des années 1890, Scott effectua au moins sept ventes publiques, dont une de gravures importées et une (peut-être même deux) d'objets d'art décoratifs européens, organisée(s) avec le concours d'Edward Colonna (1862-1948)³⁸, architecte américain d'origine allemande qui travailla pour la compagnie du Canadien

Pacifique et pour l'un de ses dirigeants, William Van Horne, lors de son séjour à Montréal de 1889 à 1894, et qui décrocha ensuite un poste d'architecte-décorateur dans la célèbre firme parisienne de Samuel Bing, qui devait bientôt transformer sa boutique de la rue de Provence en une galerie de l'Art Nouveau, du nom du style décoratif à motif floral qui le rendit célèbre³⁹. Jusqu'en 1898, l'implication de Scott dans la vente publique se résuma toutefois à jouer un rôle d'expertise dans l'évaluation de la valeur d'œuvres provenant de collections particulières et à établir les catalogues en vue de leur remise sur le marché. Scott avait amorcé cette pratique en 1889 à la demande de William H. Arnton, l'encanteur chargé des ventes des collections de W.F. Kay et de R.A. Smith⁴⁰. De septembre 1890 à janvier 1898, W. Scott & Sons furent également associés à la vente des collections des Montréalais A.D. Steele, John Popham, Sir John J.C. Abbott, C.J. Brydges et Edward Lusher, ainsi qu'à la remise sur le marché des tableaux du marchand et collectionneur torontois John Payne⁴¹. Entre-temps, l'exposition était devenue le mode principal de diffusion de l'œuvre d'art chez ces marchands. La nouvelle formule de l'exposition particulière avait fait son apparition chez eux en 1884⁴². Elle y fut appliquée à des artistes canadiens et étrangers, mais surtout à partir de 1888. Dans l'ensemble, la firme continua de mettre en valeur la peinture d'origine européenne. À partir de 1892, son association avec la French Gallery, de Londres⁴³, lui permit d'introduire sur le marché montréalais des œuvres anciennes⁴⁴ qu'une clientèle locale de grands collectionneurs ambitionnait de plus en plus de posséder⁴⁵. Une boucle était en quelque sorte bouclée, car n'était-ce pas entre autres un certain marché du tableau de «vieux maîtres» qui, en 1875, avait incité Scott à adopter la peinture «moderne» dont la garantie d'originalité lui semblait non sujette à caution⁴⁶, contrairement à celle de toiles dites «anciennes»? Avant cette association avec la French Gallery, le marché du tableau d'importation à Montréal, celui en particulier de la vente publique, avait-il offert un terrain sûr et attrayant pour qui voulait y attirer une clientèle choisie de riches collectionneurs, celle, en particulier, qui recrutait ses membres parmi les banquiers, financiers, magnats du chemin de fer et autres grands industriels de la bourgeoisie anglo-protestante de cette ville? Plusieurs de ces collectionneurs fréquentaient les ventes publiques de collections particulières à Londres, Paris, New York⁴⁷, ce qui — la comparaison aidant — devait augmenter leurs attentes face au marché local. Un incident qui mit en cause un encanteur montréalais bien connu, dans la deuxième moitié des années 1880, ne fit rien pour rehausser le statut de cette profession dans l'opinion des collectionneurs locaux, comme nous le verrons bientôt. Il dut affecter le sentiment de W. Scott & Sons à leur égard, bien que les maigres recettes de leurs dernières ventes annuelles fussent une cause suffisante de désaffection de ce type d'intermédiaire. C'est ainsi qu'un an après l'éclatement de cette affaire sur la place publique, la firme mit fin à sa série de ventes publiques annuelles. Pour l'essentiel de son commerce d'art, elle ne s'en remettrait plus désormais qu'à la vente privée en faisant de l'exposition son mode principal de présentation de l'œuvre d'art.

La place de l'encanteur comme marchand d'art à Montréal au XIX^e siècle

La vente publique est demeurée la forme principale de diffusion de l'œuvre d'art à Montréal jusqu'à la fin des années 1880, non seulement chez W. Scott & Sons, tel qu'il vient d'être démontré, mais dans l'ensemble du marché de l'art. Avant que la pratique de l'exposition n'en vienne à supplanter la vente aux enchères comme méthode de mise en marché, l'encanteur avait été au cœur de l'entreprise de commercialisation de la gravure et du petit tableau d'importation. C'est lui qui, durant toute la première moitié du XIX^e siècle, avait régné en maître sur les destinées du commerce d'art dans la colonie. Pour comprendre ce phénomène et les raisons qui expliquent le déclin subséquent de la vente publique comme méthode de vente, il faut remonter dans le temps et poser les jalons de l'histoire de l'encan d'art au Canada. Auparavant, quelques données statistiques permettront de mieux situer l'étendue de cette pratique durant la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le dépouillement de journaux montréalais m'a amenée à compiler 705 faits de diffusion pour la période allant de 1860 à 1900, dont plus de la moitié (soit 367) sont des ventes publiques — les autres étant des expositions, des présentations en vitrine, des panoramas, des ventes privées ou autres. Ces ventes publiques se répartissent ainsi dans le temps : 89 dans les années 1860 ; 114 dans les années 1870 ; 164 dans les années 1880. Durant la dernière décennie de la période qui m'intéresse ici, soit les années 1890, j'en ai compté 51 (contre 110 expositions), ce qui ne représente plus que 26,4 pour cent des 193 faits de diffusion répertoriés durant ces années. Sur un tableau graphique du marché de l'art à Montréal, réalisé à partir des données compilées, les ventes publiques seraient représentées par une courbe ascendante dont le point culminant se situerait au début des années 1890. Il faut savoir qu'une très sévère crise économique sévit en Amérique du Nord de 1873 à 1879, ce qui contribua pour beaucoup à hausser le chiffre d'affaires des encanteurs montréalais. En provoquant un exode, important au sein de la population montréalaise entre 1873 et 1885 environ, cette crise fit augmenter — et de façon notable! — la part des ventes publiques spécifiquement consacrée à la revente, c'est-à-dire à la remise sur le marché de biens usagés de particuliers. Les chiffres compilés pour les fins de cette recherche ne donnent qu'un faible aperçu de cet exode, puisqu'ils n'envisagent que les ventes publiques qui comprennent des œuvres d'art, en tout ou en partie. Ils révèlent toutefois que presque 54,3 pour cent des encans recensés au cours des années 1870 sont affectés à de telles reventes de particuliers, par quoi ils se délestent de leurs gravures, peintures, dessins, sculptures, photographies et/ou objets d'art décoratifs. Au cours des années 1880, les reventes ne représentent plus que 45,7 pour cent du total des encans d'œuvres d'art. La part des ventes grimpe néanmoins, puisque 89 des 164 encans d'art répertoriés durant cette décennie sont, si l'on peut dire, des ventes de «biens neufs», c'est-à-dire d'œuvres, de production récente ou ancienne, qui font une première apparition sur le marché local. Par le biais de ces ventes de «biens neufs», les encanteurs jouent bel et bien le rôle de

marchands de tableaux⁴⁸. Ce faisant, ils concurrencent des marchands comme Scott qui servent eux aussi d'intermédiaires à des commerçants étrangers. Cette main-mise des encanteurs sur le commerce d'art à Montréal est tangible dès les années 1860, pour lesquelles j'ai compté 74 ventes de «biens neufs» sur un total de 89 ventes publiques.

La situation générale du commerce d'art dans les années 1860, à Montréal, n'incite pas à parler d'un marché en phase d'émergence mais plutôt d'une période d'expansion des réseaux de diffusion. Or, on sait peu de choses sur les développements antérieurs qui expliqueraient la poussée de croissance qui semble avoir caractérisée cette décennie. Une étude portant sur les importations de gravures et de petits tableaux dans la ville de Québec montre que des encanteurs comme Giovanni Domenico Balzaretti, Wurtele & Fraser, John Christopher Reiffenstein (v. 1779-1840) y sont à la tête d'un commerce assez prospère dans la première moitié du XIX^e siècle⁴⁹. On connaît l'activité de la firme d'encanteurs et de courtiers fondée en 1834 dans cette ville par Andrew John Maxham (1812-1896)⁵⁰. On sait que John S. Budden, l'un des associés de Maxham, cultiva l'amitié de Cornelius Krieghoff qui, de l'avis de John Russell Harper, créa un précédent parmi les artistes canadiens en faisant appel, dès janvier 1847, aux services de l'encanteur montréalais John Leeming pour écouler sa production récente de petits tableaux⁵¹. Bien que les origines de ce commerce à Montréal ne soient pas entièrement élucidées, certaines données montrent que, dès les premières années du XIX^e siècle, des encanteurs y procédaient à des ventes publiques d'œuvres d'art dans des cafés, des magasins et dans leurs propres salles de ventes. En fait, c'est par le biais du commerce du livre que les firmes de Bridge & Pen, Augustin Cuvillier, Richard & J. Dillon, Fleming & Grant, Christophe Georgen, Alexander Henry, MacNider & Aird, Stewart Spragg, Warwick & Sanford, James Fraser, Shaw & Armour et d'autres, en vinrent à faire le commerce de la gravure en feuille ou sous forme d'in-folio, qu'il s'agît d'œuvres originales ou de reproductions, de caricatures, de cartes géographiques, d'affiches ou autres, mais aussi, et à l'occasion, d'aquarelles, de statues et de peintures originales⁵². L'intégration du commerce de la gravure au marché du livre s'explique par le rapport établi à l'origine entre le texte et l'image et, après la découverte de l'imprimerie, entre le livre et la gravure d'illustration. Étant responsables de la production et la diffusion de l'écrit, les imprimeurs et libraires-éditeurs en vinrent tout naturellement à intégrer la gravure à leurs réseaux de distribution⁵³. Un réseau qui ne visa tout d'abord que les classes aisées, car le livre et la gravure se définissaient au départ comme des biens de luxe. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle, avec l'avènement des nouvelles techniques de reproduction, que ce marché fut démocratisé, rendant de tels biens plus largement accessibles aux diverses couches de la population — phénomène que le sociologue Max Weber qualifia de «démocratisation du luxe»⁵⁴.

On sait que la vente publique avait cours en Nouvelle-France. Certains faits indiquent qu'elle relevait des autorités en place⁵⁵, ce qui était aussi le cas en France⁵⁶.

Ce type de centralisation fut délaissé après la Conquête au profit du système anglais fondé sur la libre entreprise. À partir de ce moment, l'encanteur devint un entrepreneur et les règlements touchant son commerce concernèrent, non pas l'organisation de la profession et son code d'éthique, mais les exigences administratives relatives à l'achat d'un permis annuel, aux droits imposés sur les marchandises, aux cautions garantissant le paiement des droits, aux exemptions de droits s'appliquant à certains types de marchandises, aux honoraires à verser à l'inspecteur du District et à l'obligation pour l'encanteur de rendre compte quatre fois par année sur les marchandises vendues et les droits à payer⁵⁷. Des punitions s'appliquaient à tous ceux qui refusaient ou négligeaient de rendre leurs comptes, à ceux qui vendaient sans permis et dans les cas de faux serment. En 1805, l'imposition d'une taxe de deux et demi pour cent sur les marchandises vendues à l'encan et sur les effets de consommation usuelle rencontra, dit-on, une vive opposition de la part des députés anglais qui «presque tous étaient engagés dans le commerce⁵⁸». L'Acte de 1805 ne dit mot sur la perception d'une commission, bien que cette part du revenu de l'encanteur fit certainement l'objet d'un règlement. Dans ses notes de voyage, John Lambert, un Anglais qui traversa plusieurs régions du Canada et des États-Unis entre 1806 et 1808, précise que cette commission variait de deux et demi à cinq pour cent, selon que l'encanteur dirigeât de grandes ou de petites ventes⁵⁹.

Dans la colonie, l'état embryonnaire de l'industrie domestique et des réseaux d'échanges incitait les marchands européens à faire appel aux encanteurs locaux, dont le rôle s'apparentait à celui de marchands en gros de par les volumes de marchandises qu'ils étaient appelés à mettre en vente. L'essentiel du commerce d'importation de biens de consommation courante sacrifia longtemps au rite de la mise à l'enchère, tel qu'en fait foi la pléthore d'annonces de ventes à l'encan qui remplissent parfois de pleines pages des journaux, et ce, jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Témoin de cette pratique et des usages qui prévalaient, une photographie, prise en 1867 par William Notman, montre l'encanteur J.G. Shipway hissé sur un baril parmi un lot de tonneaux similaires qu'il est en train de vendre à la criée (fig.5). Le public qui l'entoure a été regroupé sur les lieux mêmes du déchargement des marchandises dans le port de Montréal. En tant que relais privilégiés de marchands étrangers dans le circuit d'approvisionnement de la colonie, les encanteurs bas-canadiens disposaient d'un atout majeur qui ne put que favoriser leur main-mise sur certaines branches du commerce. Comme le marché de l'art au Canada fut, à ses débuts, un marché d'importation, il alla de soi que le commerce d'œuvres d'art empruntât lui aussi ce canal et que des encanteurs en prissent le contrôle. Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce marché était surtout constitué de *cabinet pictures* et de gravures importés, toutes choses généralement offertes pour ce qu'elles étaient, soit, en grande partie, des copies, peintes ou gravées, de tableaux d'artistes européens, anciens ou «modernes».



fig. 5 William Notman, J.G. Shipway, encanteur, Montréal, Québec, 1867, cliché I-28750, fonds des archives photographiques Notman, Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal. (Photo: Musée McCord d'histoire canadienne)

Par définition, l'encanteur n'est qu'un intermédiaire entre un vendeur et un public. Au cours de la période étudiée, divers marchands d'art, de curiosités ou d'antiquités endossèrent le rôle de vendeur à l'instar de William Scott. Des artistes canadiens et étrangers firent de même, ainsi que des particuliers et des importateurs ou agents de firmes étrangères qui se spécialisaient dans le commerce d'art, tels ces William Beebe, D.A. Tolman, George Hardinge et Octavius Rooke, dont les noms ont été relevés au fil du dépouillement des journaux. Bien des vendeurs demeuraient cependant anonymes, ce qui n'est pas sans soulever la question du rôle effectif des encanteurs. S'en tenaient-ils à leur fonction d'intermédiaire ou, à l'occasion, certains n'intervenaient-ils pas, mais sous le couvert, à titre de vendeurs? Les Actes de 1805 et de 1841 restent muets sur les règles de conduite de la profession et, à moins que d'autres règlements l'aient spécifié, tout semble indiquer que cette pratique n'était que faiblement contrôlée, ce qui put donner libre cours à bien des pratiques douteuses. De là à ce que la notion d'enchère prenne une coloration péjorative dans le vocabulaire courant, il n'y avait qu'un pas. Dans un ouvrage publié en 1886, *Les deux cochers de Québec : souvenirs historiques* (1886), François Évanturel (1821-1891) fustige à grands coups de métaphores la carrière politique, «tombée dans la bureaucratie la plus ignoble», en faisant rimer les notions d'enchère publique et de brocante avec l'idée de magouille. Il écrit : «Les achats trop patents des cœurs aplatis et les ventes à l'enchère des consciences ramollies, n'ont fait qu'attirer les brocanteurs à l'encan public. Les hommes de caractère et qui pensent par eux-mêmes, s'éloignent naturellement, de cet agiotage véreux, de ce tripotage honteux, du soir⁶⁰». Le concept de vente au plus offrant prête de soi à de telles métaphores en connotant une âpreté au gain qui fait bon ménage avec l'idée de pouvoir en un tout d'esprit peu démocratique⁶¹. La pratique même autorise certains détournements de procédures, telles ces fausses ventes organisées par des marchands dans un but de spéculation, par quoi ils rachètent à la hausse les œuvres qu'ils ont eux-mêmes mises aux enchères⁶². En France, le journaliste Henri Rochefort (1831-1913) et le critique d'art Champfleury (né Jules Husson, 1821-1889) avaient tracé — l'un en 1862, l'autre en 1867 — des portraits charges qui prenaient pour cible, non les mentalités politiques de leur temps, mais bien l'hôtel des ventes à Paris⁶³. Les deux hommes y stigmatisent, chacun à sa façon, certaines pratiques douteuses qui y ont cours pratiquement au nez et à la barbe du commissaire-priseur, ce digne représentant de l'État. À Montréal, la profession d'encanteur ne sera pas épargnée par l'opinion. En mettant sur la sellette, en 1886 — l'année même où Évanturel lança son pavé dans la mare politicienne —, un encanteur spécialisé dans le commerce d'art, on questionna non seulement l'éthique du négociant, mais aussi le contenu de son commerce d'importation.

L'affaire eut lieu en novembre 1886, lorsque des officiers des douanes saisirent des tableaux importés pour le compte des encanteurs M. Hicks & Company. Elle mit en branle la rumeur lorsqu'un journaliste du *Montreal Star* enquêta sur l'affaire. L'agent anglais chargé de cette cargaison, un certain S. Marcusey, avait été accusé

d'avoir voulu la soustraire aux douanes en prétendant qu'il s'agissait de tableaux d'artistes européens réputés (à cette époque, en effet, seules de telles œuvres étaient exemptées des droits de 20 pour cent *ad valorem* qui s'appliquaient à ces importations). Plusieurs «experts», dont William Scott, furent appelés à se prononcer à la demande du journaliste-enquêteur. D'un commun accord, ils firent le procès de ces toiles que l'un d'entre eux (le juge Mackay, collectionneur réputé et président de l'Art Association of Montreal depuis 1879) qualifia de «barbouillages londoniens» (*London daubs*)⁶⁴. Prudentes malgré tout dans leurs témoignages, les personnes consultées — soit, outre Scott et le juge Mackay, les artistes William Brymner (1855-1925), Alfred Boisseau (1823-1901), John W. Gray (1824-1912) et William Raphael (1833-1914), ainsi que l'encadreur A.J. Pell —, ne purent éviter que l'esclandre rejaillisse sur l'encanteur impliqué (Matthew Hicks était alors le principal encanteur d'art de la ville) et, par ricochet, sur toute la profession. Un éditorial publié dans l'édition du lendemain ne fit rien pour diminuer le climat de suspicion en soulignant de façon on ne peut plus significative que, «pour une fois, l'opinion approuverait cette saisie». De l'avis de son auteur : *«The fact that the names attached to many of these pictures very nearly resembled but were not identical with the names of certain well known artists was in itself a suspicious circumstance»*⁶⁵. Il en allait, bien sûr, de la mission éducative de l'art à laquelle seule pouvaient prétendre, selon les tarifs de douane en vigueur (!), de véritables œuvres d'artistes reconnus. Et bien que la complicité de Hicks avec l'agent anglais fut rien moins que prouvée, il en allait aussi de la probité et de l'honneur de cette gent commerciale : deux points qui ne laissaient personne indifférent. Par-delà les questions d'éthique, cette affaire, qui mettait en cause l'«opinion publique», signala qu'un changement s'était opéré dans les mentalités. Elle démontra que, dans certaine couche de la société montréalaise, le concept d'œuvre d'art qui prévalait désormais avait peu en commun avec celui qui, vingt ans plus tôt, avait présidé à l'organisation des premières mais très éclectiques expositions de l'Art Association of Montreal. La recherche d'une qualité indiquait qu'une frontière s'était déplacée dans la sphère des valeurs esthétiques et qu'une nouvelle définition du «bon» et du «mauvais» goût était en vigueur. Dans ce contexte, le marchand d'art spécialisé, dont le modèle était en voie d'uniformisation à l'échelle internationale, était voué à détrôner la figure locale de l'encanteur. Figure archaïque, car représentative d'un type de marchands généralistes qui ne trouvait plus sa place au sein d'un marché de l'art en voie d'institutionnalisation. Figure ambiguë, également, car associée dans l'opinion à quelque pratique suspecte. À l'heure où des collectionneurs comme Donald A. Smith, William Van Horne, George A. Drummond ambitionnaient de rivaliser avec les grands amateurs d'art d'Europe et des États-Unis, l'encanteur, dont l'image confinait alors à celle de pourvoyeur de tableaux fabriqués en série⁶⁶, se voyait de plus en plus relégué aux bas échelons du commerce d'art.

Le développement des échanges internationaux, l'apparition dans la ville d'une nouvelle classe de marchands de tableaux en phase de spécialisation, la mise en place d'un milieu de collectionneurs assez puissant pour se doter de sa propre

organisation et de sa propre galerie d'art — j'entends bien sûr l'Art Association of Montreal fondée en 1860 —, de meilleures conditions de formation artistique et la professionnalisation d'un nombre croissant d'artistes : tous ces éléments et d'autres faits encore avaient contribué à ce changement dans l'appréciation des valeurs esthétiques. En concourant à une reformulation du concept d'œuvre d'art, ces valeurs influèrent sur le développement du marché de l'art à Montréal, tant sur le plan des contenus que des structures. Jusqu'au tournant des années 1890, c'est par le volume des importations que les encanteurs s'étaient taillé une place au sein du marché de l'art à Montréal⁶⁷. Dès le milieu des années 1870, Scott voulut renverser cette tendance en invoquant une notion de qualité dont la plus digne représentante était, selon lui, la «peinture française moderne». D'après la note d'introduction à son catalogue de 1887, il y était parvenu jusqu'à un certain point. Lors de l'exposition organisée par l'Art Association à l'occasion du carnaval d'hiver de 1887, y faisait-il savoir, 57 des 151 peintures et aquarelles provenant de collections particulières avaient été acquises de Scott & Sons.

Avant que le «grand récit» de la Nation n'accouchât en ce pays du concept d'un «art canadien» (notion qui, sous quelque appellation nationale qu'elle se présente, postule que l'art produit à l'intérieur de frontières données recèle une valeur «essentielle»⁶⁸), un autre mythe agit sur le développement des pratiques artistiques à Montréal : celui de la «grande tradition» picturale héritée de la Renaissance italienne, dont l'Académie française se voulait la descendante légitime. Pourvoyeur et défenseur de la peinture de cette «école française» — peinture qu'il plaçait au-dessus de toute autre pratique artistique contemporaine —, William Scott fit une place dans sa galerie aux artistes canadiens, non sans privilégier ceux d'entre eux qui étaient allés étudier ou compléter leur formation en France. Élève de Léon-Germain Pelouse, le peintre Allan Edson fut très bien représenté chez W. Scott & Sons tout au long de sa carrière⁶⁹. De retour de Paris, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) y fut également bien accueilli, trois expositions particulières lui ayant été consacrées entre septembre 1901 et mars 1912. Il en fut de même pour d'autres artistes canadiens qui, comme Suzor-Coté, étaient allés en France pour s'y imprégner de l'enseignement académique. Les James M. Barnsley (1861-1929), John Hammond (1843-1939), Robert Harris (1849-1919), P.F. Woodcock (1855-1936) et William Brymner (1855-1925) y eurent les honneurs d'expositions particulières ou en duo, entre 1884 et 1914. Cela, quand certaines de leurs œuvres récentes ne faisaient pas l'objet d'une présentation spéciale dans les salles ou les vitrines de W. Scott & Sons. Reprenant à son compte les valeurs promues dans les hautes sphères du commerce d'art à l'échelle internationale, cette firme encouragea, surtout à partir du milieu des années 1870, un courant d'imitation de la peinture française contemporaine, à Montréal.

Dans la pensée de Gabriel Tarde (1843-1904), philosophe français de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont on redécouvre aujourd'hui les thèses de portée sociologique, l'imitation est à l'origine du fait social. «Ce que veut la chose sociale

avant tout, comme la chose vitale “écrivait-il dans un ouvrage publié en 1890,” c’est se propager et non s’organiser. L’organisation n’est qu’un moyen dont la propagation, par la répétition générative ou imitative, est le but⁷⁰». C’est par l’imitation que l’invention (qu’elle soit de nature religieuse, linguistique, juridique, scientifique, artistique ou autre) s’étend et se propage, soutient-il, et c’est parce qu’il y a reprise par imitation qu’il peut y avoir à nouveau invention, puis imitation, dans un cycle infini. Pour Tarde, qui envisage le phénomène à l’échelle inter-individuelle et partant d’un principe psychologique, l’imitation est le ferment de la vie sociale en autant qu’elle est le véhicule par lequel les modes se répandent en cercles concentriques dans un but de fusion plutôt que de division⁷¹. En faisant se propager les croyances et les désirs, l’imitation prépare les conditions qui rendront possibles et faciles de nouveaux actes d’imitation, ces conditions étant, selon lui, la suppression graduelle des barrières de castes, de classes, de nationalités⁷². Comme la création artistique, la collection participe elle aussi d’une telle «logique sociale⁷³», ce qui m’incite à penser que l’encanteur, agent local d’un réseau international du commerce d’art, aura été, dans le contexte canadien du XIX^e siècle, le relais indispensable à la propagation d’une mode d’origine européenne : celle de la possession du petit tableau encadré (gravures de reproduction et copies peintes de tableaux, majoritairement), d’abord objet de décoration intérieure et, bientôt, objet de collection. Loin d’être l’ancêtre plus ou moins honteux du marchand de tableaux tel que nous le connaissons aujourd’hui, l’encanteur aura donc été, de par son action de diffusion massive de l’image à l’ère de sa reproduction technique, le premier maillon dans la transmission à Montréal, entre 1820 et 1890 environ, d’un nouveau mode de rapport à l’œuvre d’art. Agent de changement dans une société traditionnelle et religieuse où avait longtemps prévalu la valeur cultuelle de l’œuvre d’art, il contribua, avec le sculpteur et doreur de type anglais, au passage vers une société qui, tel que proposé par Walter Benjamin dans son essai célèbre sur «L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique» (1935 et 1939), valorisait désormais la valeur d’exposition de l’œuvre d’art.

HÉLÈNE SICOTTE

Étudiante de troisième cycle en histoire de l’art

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Synthèse faite en vue d'une présentation orale à un forum doctoral tenu à l'université Concordia, au mois d'avril 2001. Le présent texte est une version remaniée et légèrement augmentée de cette communication.

2 Cette thèse, dirigée par le professeur Laurier Lacroix de l'Université du Québec à Montréal, a été déposée en septembre 2002. L'entreprise fondée par William Scott changea de raison sociale à quelques reprises au cours de la période à l'étude. A moins d'indications contraires, j'utiliserai le nom générique de W. Scott & Sons pour m'y référer.

3 Le mot encanteur ne figure pas dans *le Petit Robert*. Traduit de l'anglais *auctioneer*, il était d'usage courant à Montréal au XIX^e siècle. Je l'ai retenu dans le texte, de préférence au terme de commissaire-priseur utilisé en France, car il rend mieux la spécificité du métier d'inspiration anglaise qui fut pratiqué au Bas-Canada après la Conquête. Les mots «encan» et «encanteur» apparaissent dans le *Dictionnaire canadien-français ou Lexique-glossaire des mots, expressions et locutions ne se trouvant pas dans les dictionnaires courants et dont l'usage appartient surtout aux Canadiens-français*, un ouvrage compilé par Sylva CLAPIN et qui fut publié par C. Beauchemin, à Montréal, vers 1894.

4 Les journaux auxquels je me réfère ont subi de légères modifications de titre au cours de la période à l'étude (le *Montreal Star* s'est par exemple appelé le *Evening Star* puis le *Montreal Daily Star*). Pour simplifier la lecture, je parlerai de la *Montreal Gazette*, du *Montreal Herald*, du *Montreal Star* et du *Montreal Witness*.

5 Le nom de William Scott apparaît pour la première dans l'annuaire de Montréal de 1859-1860, ce qui signale son arrivée dans la ville entre juin 1858 et mai 1859.

6 Augustus J. Pell n'est pas cité dans l'annuaire de la ville avant 1859-1860.

7 Fonds de la ville de Montréal, raisons sociales des compagnies, n° 1417, vol. 1-0, ANQ.

8 Le dénominatif sculpteur et doreur n'apparaît dans aucun dictionnaire français ni même dans les quelques dictionnaires des arts et métiers anciens que j'ai consultés. Dans l'un d'eux, l'origine du métier est explicitée sous le mot «encadreur», lorsqu'il est dit que «les statuts accordés en 1573 aux tourneurs en bois et ceux qu'obtinrent les doreurs sur cuir en 1594 leur attribuent le privilège des "cadres de miroirs"»; voir Alfred FRANKLIN, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, New York, Burt Franklin, 1968, p.301. A Montréal, au XIX^e siècle, bien des encadreurs se définissaient comme des «sculpteurs et doreurs», traduction de *carvers & gilders* dont l'usage combiné remonterait aux années 1760 environ, selon le *Oxford English Dictionary*. Dans son *Dictionnaire historique des hommes illustres du Canada et de l'Amérique* (Montréal, 1857), Maximilien BIBAUD (1824-1887) dira ainsi à propos de Pierre Chasseur qu'il «était originairement sculpteur et doreur» (p.80). John R. Porter, qui a retracé les origines du métier au Québec, emploie les mots «dorure» et «doreur» conformément au vocabulaire et à la pratique en usage en Nouvelle-France, alors que le métier combinait pourtant bel et bien la sculpture et la dorure dans l'élaboration des décors d'église. Les réclames de la deuxième moitié du XIX^e siècle, que Porter cite à l'appui de son chapitre sur l'histoire générale de la dorure au Québec, montrent qu'un changement de vocabulaire a eu lieu sous le régime anglais. Si James Bailey annonce «Sculpture et dorure» dans le *Journal de Québec*, le 23 août 1849, c'est parce que l'usage s'est désormais imposé de traduire directement de l'anglais; voir John R. PORTER, *L'Art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Éd. Garneau, 1975, p.84. Je m'en remets dans le texte au vocabulaire qui était en vigueur à Montréal.

9 Fonds de la ville de Montréal, raisons sociales des compagnies, n° 1855, vol. 1-0, ANQ.

10 Selon une publicité de l'encanteur Henry J. Shaw dans l'édition du 3 novembre 1862 de la *Montreal Gazette*.

- 11 Trevor FAWCETT souligne que les marchands de tableaux et les sculpteurs et doreurs organisaient assez fréquemment des ventes aux enchères d'œuvres d'art dans les petites villes de la province anglaise; voir *The Rise of English Provincial Art : Artists, Patrons and Institutions outside London, 1800-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p.73.
- 12 Selon une publicité d'Alfred Booker intitulée «Valuable Oil Paintings», *Montreal Gazette*, 29 mai 1867.
- 13 D'après les publicités de Henry J. Shaw dans la *Montreal Gazette* du 14 avr. 1864, et dans *La Minerve* du 16 avr. 1864.
- 14 Voir la publicité de A.J. Maxham & Cie dans *Le Journal de Québec* du 24 oct. 1877.
- 15 Dans une réclame publicitaire annonçant cette exposition, Scott parle d'une «consignation de peintures de haute qualité»; voir «Fine Oil Paintings», *Montreal Star*, 12 nov. 1873.
- 16 Dennis REID, *Notre patrie le Canada. Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, p.189.
- 17 William Scott et William L. Fraser devinrent officiellement partenaires en octobre 1877; voir les fonds de la ville de Montréal, raisons sociales des compagnies, n° 1878, vol. 7-0, ANQ. Une publicité dans la presse avait pourtant fait conclure à leur association, un peu moins d'un an plus tôt, en attribuant une de leurs ventes à Scott & Fraser; voir «Sale of High-Class Oleographs», *Montreal Herald*, 18 déc. 1876.
- 18 Voir «Important Sale of Genuine Works of Art», *Montreal Herald*, 24 déc. 1875.
- 19 Le terme «contemporain» n'est pas utilisé à l'époque pour décrire la peinture de la période en cours et encore moins pour discerner des pratiques innovatrices. On parle plutôt d'art «moderne» par opposition à l'art ancien qui réfère aux grandes productions européennes des époques antérieures au XIX^e siècle. À Montréal, durant presque toute la période étudiée, le concept de modernité en art n'en appelle pas d'un effet de rupture et de la proclamation d'une avant-garde par quoi on distinguerait les démarches innovatrices de la masse des pratiques courantes. Fait intéressant à noter, ce n'est pas dans les années 1890, au moment de la présentation de toiles impressionnistes chez Scott puis à l'Art Association of Montreal, qu'un principe dichotomique en art sera invoqué, mais lors du débat sur le postimpressionnisme provoqué par l'admission au Salon du printemps de 1913 de travaux européens récents de John Lyman. Dans le texte, j'ai utilisé jusqu'ici le terme «contemporain» pour parler des artistes. Pour qualifier l'art, je m'en remettrai toutefois à l'usage en vigueur à l'époque, tout en utilisant les guillemets pour éviter toute confusion de sens.
- 20 «Important Sale of Genuine Works of Art», *Montreal Herald*, 24 déc. 1875.
- 21 Le texte de la réclame publiée par les encanteurs *Taylor & Lusher* se lit : «Mr. Scott will give a written guarantee, if desired, of all signed pictures»; voir «Important Catalogue Sale of Paintings by Eminent English, German and American Artists», *Montreal Herald*, 9 mai 1876.
- 22 Ne devrait-on pas lire plutôt *Royal Academy*?
- 23 Selon le texte d'un communiqué publié sous forme de nouvelle brève et qui dit : «Most of them are what we call Academy Pictures, that is paintings considered of sufficient merit to gain admission to the Royal Gallery [...], the British Institution of Art or other high class exhibitions in London»; voir «Sale of Fine Paintings», *Montreal Herald*, 27 déc. 1875.
- 24 Des encanteurs mettaient volontiers l'accent sur des aspects de décoration intérieure dans leurs publicités, ne serait-ce qu'en accordant plus d'importance aux «beaux cadres dorés» qu'aux œuvres elles-mêmes. Une réclame de Henry J. Shaw pour une vente de William Scott, en novembre 1862, est éloquente à cet égard. Elle dit : «Gentlemen wishing to adorn their drawing rooms with the choicest works of art framed in the most costly and durable manner, should not

fail to attend this sale. They have all been framed by Mr. Scott of this city, who took the First Prize for superior Picture Frames at the recent Toronto Exhibition, and these he considers a specimen of his best work», dans «100 Framed Engravings», *Montreal Gazette*, 3 nov. 1862.

25 Dans «The Fine Arts», *Montreal Star*, 28 déc. 1875 (les italiques sont de l'auteur).

26 Voir «100 gravures encadrées», *La Minerve*, 4 nov. 1862. Un entrefilet paru dans la rubrique «City Items» de la *Montreal Gazette* du 5 nov. 1862 apporta une précision intéressante à propos des lots de gravures offerts à cette occasion, en signalant que plusieurs des gravures importées avaient été coloriées à grand coût par certains des meilleurs artistes de Montréal et que toutes avaient été encadrées par Scott.

27 En 1864, on parlait de «a large superior lot of subject engravings from the best London artists»; voir la publicité de l'encanteur Henry J. Shaw dans la *Montreal Gazette* du 14 avril. Trois ans plus tard, il était entre autres question de «50 English, French and American landscapes in oil by eminent modern artists»; voir «Valuable Oil Paintings», *Montreal Gazette*, 29 mai 1867.

28 «Valuable Oil Paintings», *Montreal Gazette*, 29 mai 1867.

29 Le texte de la réclame de l'encanteur J.J. Arnton se lit : «[...] a fine collection of eighty pictures personally selected from public galleries and studios of artists of established reputation in Europe»; voir «Oil Paintings and Water Colour Drawings from Mr. William Scott's Fourth Annual Sale», *Montreal Star*, 15 avr. 1879.

30 La réclame des encanteurs *Taylor & Lusher* pour la troisième vente publique annuelle de Scott & Fraser, en mai 1877, indique que les œuvres vendues moins de 100 \$ doivent être payées comptant et que, au-dessus de cette somme, les clients ont quatre mois pour payer, moyennant un intérêt en sus de sept pour cent. Voir «Third Annual Art Sale [...]», *Montreal Gazette*, 8 mai 1877.

31 Un entrefilet portant sur cette vente précisait : «[...] by far the most *recherché* collection that has yet been submitted to the judgement of Montreal connoisseurs. The exhibition contains examples by most of the rising English artists such as Alfred Dixon, Ernest Parton, Leopold Rivers, etc.»; voir «City Items», *Montreal Herald*, 12 déc. 1877.

32 La remarque liminaire du catalogue mentionné dit : «Our first visit to Europe to purchase Paintings (in 1875) included several Pictures by French Artists, selected in Paris by Mr. Fraser, but the high prices ruling for French Pictures, could not at that time be obtained in Canada, hence the venture turned out a serious loss. Since that time however, believing that not only has Art knowledge and taste been considerably cultivated and developed, but that the means and ability to purchase high class Works of Art, has very much improved also, we determined to not only bring out higher class of English Pictures, but to make another venture in the French School. With the results, so far, we are satisfied, as our private sales have been much in excess of any two former years; we therefore look forward to an increased liberality at the Public Sale, so that we may be enabled, by such encouragement, to carry out our cherished plan of making each succeeding year an improvement on the preceding one, in the quality of the Pictures we bring out»; voir «Remarks» dans 1882 : *Scott's Annual Sale, The Seventh*, catalogue de vente publique, [Montréal], s.n., 1882, n.p.. Ce catalogue ne figure pas dans la liste bibliographique récemment établie par Jonathan FRANKLIN (*Œuvres d'art vendues aux enchères. Liste bibliographique de catalogues canadiens du XIX^e siècle*, Ottawa, MBAC, 2000). Il a été retrouvé aux archives du musée McCord dans le fonds C-069 intitulé «Old Information File»; voir C : 020-1517, «Scott Annual Sale».

33 «The principal object in submitting to public sale works of this class is to test the range of this market, and see if it is prudent to continue to import them»; voir «Remarks» dans 1884 : *Scott's Annual Sale, The Ninth*, [Montréal], s.n., 1884, n.p.

34 Voir «Remarks» dans *Catalogue of W. Scott & Son's, Twelfth Annual Sale, 1887, Oil and Water-Colour Paintings comprising Fifty Oils and Fifty-Five Water Colors of the English, French & Dutch Schools (...)* W.H. Arnton, Auctioneer, Montréal, s.n., 16 avr. 1887, n.p.

- 35 «The Fine Arts», dans «City and District News», *Montreal Gazette*, 13 mai 1885.
- 36 Le catalogue de cette onzième vente publique annuelle n'a pas été retracé. L'encanteur Matthew Hicks précisa, dans une publicité, qu'elle offrait une sélection de peintures et d'aquarelles d'artistes anglais, français et hollandais contemporains; voir «Scott's Eleventh Annual Sale of High Class Paintings and Water-Colour Drawings at Scott's Rooms», *Montreal Gazette*, 24 avr. 1886.
- 37 «The Picture Market. Its Melancholy State and What Artists and Dealers say About the Matter», *Montreal Witness*, 14 mars 1888.
- 38 L'association avec Colonna est mentionnée lors de la vente publique d'objets d'art antiques provenant de Paris, qui eut lieu en décembre 1898; voir la publicité de l'encanteur Walter M. Kearns dans l'édition du 26 novembre de la *Montreal Gazette*. Scott et Colonna avaient peut-être déjà collaboré lors d'une vente de meubles et d'objets d'art que l'architecte-décorateur avait fait tenir par Walter M. Kearns, en juin 1893. C'est du moins ce qu'évoque la mention par l'encanteur du fait que le catalogue était aussi disponible chez Scott & Sons; voir «Antique Furniture [...]», *Montreal Gazette*, 3 juin 1893.
- 39 Voir Martin EIDELBERG, *E. Colonna*, cat. d'exposition, Dayton (Ohio), Dayton Art Institute, 1983, *passim*.
- 40 Voir *Catalogue of the Exceptional & Highly Important Sale of Mr. W.F. Kay's Collection of Paintings and Statuary, Montreal, 30th March, 1889* dans lequel il est précisé : «Under the Management of W. Scott & Son». Un catalogue fut également publié par W.H. Arnton pour la vente des biens mobiliers de R.A. Smith, mais aucune copie n'a encore été retrouvée. L'annonce de cette vente dans la *Montreal Gazette* du 18 avril 1889 portait la double signature «Wm H. Arnton, W. Scott & Son». Voir aussi «Special Notice. A Unique Sale», *Montreal Star*, 3 avr. 1889.
- 41 Toutes ces ventes furent placées sous la supervision de l'encanteur Walter M. Kearns. Pour la vente des biens de A.D. Steele, voir «Remarkable Auction Sale», *Montreal Gazette*, 29 sept. 1890. Pour la vente des biens de John Popham, voir «Collection Dispersed : Sale of Late John Popham's Art Treasures», *Montreal Gazette*, 22 mars 1895. Pour la vente commune des successions de Sir John J.C. Abbott, de C.J. Brydges et d'Edward Lusher, ainsi que des invendus de la succession de John Popham, voir «Sale of Art Collections», *Montreal Gazette*, 1er mars 1897. Et enfin, pour la vente de la collection de John Payne, voir «Important Sale of Paintings and China», *Montreal Gazette*, 18 jan. 1898.
- 42 Avant cette exposition consacrée à Maria Brooks (1837-1913), artiste anglaise qui travailla au Canada et aux États-Unis pendant une dizaine d'années environ à partir de 1883, toutes les petites «expositions» recensées chez Scott ne comprenaient qu'une ou deux œuvres d'un même artiste, c'est pourquoi on ne peut guère leur attribuer le nom d'«exposition particulière».
- 43 Établie au 120 Pall Mall, à Londres, la firme avait été baptisée French Gallery après que le marchand d'origine belge Ernest Gambart (1814-1902) y eût lancé une série d'expositions annuelles consacrées aux artistes français, en 1853. Cédée en 1867 à l'ancien graveur Henry Wallis (v. 1804-1890), la galerie passa entre les mains de son fils, Harry Wallis, trois ans plus tard; voir Jeremy MAAS, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Tiptree, Essex, Barrie & Jenkins, 1975, p.89 à 101.
- 44 Selon les données recueillies, la première collaboration avec la French Gallery eut lieu en juin 1892. À cette occasion, les marchands londoniens offrirent notamment aux collectionneurs montréalais des toiles de Thomas Gainsborough (1727-1788), John Crome (1768-1821), George Morland (1763-1804) et Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812). Ce type de diffusion était une première pour W. Scott & Sons qui s'en étaient tenus jusque-là aux œuvres d'artistes contemporains; voir «Mr. Scott's Summer Exhibition of Works by the Early English Masters», *Montreal Witness*, 25 juin 1892.

45 Le contenu de l'exposition inaugurale de l'Art Association of Montreal, dans son nouvel immeuble de la rue Sherbrooke, en décembre 1912, est éloquent à cet égard. Pour marquer ce grand événement, Sir H. Montagu Allan, R.B. Angus, Lady Clouston, Lady Drummond, William Gardner, Sir William Van Horne, James Ross et J.R. Wilson ne prêtèrent-ils pas en effet leurs Botticelli, Greuze, Canaletto, Constable, Cuyp, Gainsborough, Goya, Hogarth, Holbein, Raeburn, Rembrandt, Reynolds, Rubens et autres Vélasquez? Voir *Inaugural Loan Exhibition Held in Connexion with the Opening of the New Building of the Art Association by the T.R.H. the Governor General and the Duchess of Connaught on the Ninth Day of December Nineteen Hundred & Twelve*, [Montréal], s.n., [1912].

46 Scott ne savait peut-être pas, à ce moment, que les faux Corot, Diaz de la Pena et autres tableaux de peintres rattachés à l'«école de Barbizon» avaient envahi le marché nord-américain. Une boutade, dont la source n'est pas identifiée, ne voulait-elle pas que Corot ait peint 600 tableaux dont 6 000 se trouvaient aux États-Unis; citée dans «J. Pierpont Morgan, Financier and Collector», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, hiver 2000, p.20.

47 Voir Janet M. BROOKE, *Le Goût de l'art : les collectionneurs montréalais 1880-1920*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, *passim*.

48 Pour comparer avec la situation en France, précisons que les protestations de commerçants du faubourg Saint-Antoine, où était situé l'hôtel des ventes parisien, conduisirent à la promulgation d'une loi qui, à partir de 1841, distingua les ventes de biens d'occasion des ventes de biens neufs et restreignit l'activité des commissaires-priseurs à la première catégorie; voir Frédéric BOSSER et Philippe RAYNAL, *Adjugé! L'histoire des commissaires-priseurs et des ventes aux enchères en bandes dessinées*, Paris, Éd. Connivence, 1998, p.8-9.

49 Voir Didier PRIOUL, *Les importations de gravures et de peintures dans la première moitié du XIX^e siècle, 1816-1855*, texte inédit, Sainte-Foy, université Laval, 1979. Partant des données compilées par Prioul, John R. PORTER précise que, entre 1815 et 1855, au moins 18 536 gravures et 442 tableaux furent importés d'Europe et mis en vente à Québec; voir «Les perspectives du marché de la peinture : entre les besoins matériels et le goût de l'art», dans *La Peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, cat. d'exposition, sous la direction de Mario BÉLAND, Québec, Musée du Québec, 1991, p.14.

50 Voir «Mr. A.J. Maxham. A Well Known Quebec Citizen Passed Away», *Quebec Chronicle*, v. mars 1896, coupure de presse non-datée dans le dossier Maxham, fonds C-069 : 1129 : «Old Information Files», service des archives du Musée McCord d'histoire canadienne.

51 John Russell HARPER, *Krieghoff*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1979, p.26.

52 Selon les données compilées par Yolande BUONO; voir «Imprimerie et diffusion de l'imprimé à Montréal, 1776-1820», thèse de maîtrise en bibliothéconomie, Univ. de Montréal, 1980, annexe II, p.203 à 216.

53 Voir Jean-Alexis NÉRET, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1953, *passim*.

54 Cité dans Philippe RIGAUT, *Une approche socio-historique de notre modernité*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p.59.

55 La plus ancienne vente aux enchères documentée à ce jour au Canada eut lieu à Ville-Marie (Montréal), le 21 septembre 1651. Elle ne comprenait aucune œuvre d'art, mais seulement les effets personnels d'un certain Léonard Lucault, dit Barbeau, et fut dirigée par nul autre que Lambert Closse, le célèbre protagoniste de la bataille du Long-Sault. Le fait que Closse fut commis au greffe et agit également comme notaire public indique une centralisation de la fonction qui trouve son équivalent dans le système français; voir Jonathan FRANKLIN, *Œuvres d'art vendues aux enchères : liste bibliographique de catalogues canadiens du XIX^e siècle*, Document hors

série n° 4, Ottawa, MBAC, 2000, p.9. La critique par le baron de Lahontan des abus perpétrés par les représentants du Roi dans la colonie, notamment dans la direction du commerce et la conduite des enchères, confirme par ailleurs cette bureaucratisation de la fonction; voir Louis Armand de Lom d'Arce, baron de LAHONTAN, *Nouveaux voyages de Mr. le baron de Lahontan dans l'Amérique septentrionale : que contiennent une relation des differens peuples qui y habitent, la nature de leur gouvernement, leur commerce, leur coûtume, leurs religion et leur manière de faire la guerre, l'intérêt des François et des Anglois dans le commerce qu'ils font avec ces nations, l'avantage que l'Angleterre peut retirer dans ce païs, étant en guerre avec la France*, La Haye, chez les frères LHonoré, 1704, p.35.

56 Depuis Henri II (1556), le statut des commissaires-priseurs, des notaires, des agents de change et des huissiers était celui «d'officier ministériel»; voir Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs/Flammarion, 1997, p.170.

57 «Acte pour faire certains changements aux Lois relatives aux droits imposés sur les Effets et Marchandises vendues par Encan», dans *Statuts provinciaux du Canada*, Kingston, Stewart Derbshire & George Desbarat (imprimeurs), 1841, tome I, p.154-58. La plus ancienne loi antérieure aurait été émise en 1805; voir *L'Index complet des ordonnances et statuts du Bas-Canada jusqu'à la 57^e année de George Trois inclusivement*, Québec, P.E. Desbarats, imprimeur des lois de la très excellente majesté du roi, 1818, n.p.

58 Voir T.P. BÉDARD, *Histoire de cinquante ans (1791-1841) : annales parlementaires et politiques du Bas Canada depuis la constitution jusqu'à l'union*, Québec, L. Brousseau, 1869, p.56.

59 Il écrivait au sujet des encans et des encanteurs : «The French store-keepers purchase their goods mostly at the auctions, where they sometimes buy things very cheap; but in general, I believe, they pay more than they would at the merchants' stores, independent of the time they lose in attending the sale. (...) The eagerness of the people to purchase at auctions, and the number of sales that take place every week, considerably lessen the trade of the regular store-keepers, and render the profession of the auctioneers extremely lucrative : they are already numerous in Quebec, and contrive to realise very handsome incomes : they receive two and a half per cent. on large sales, and five per cent. upon the smaller ones», dans John LAMBERT, *Travels through Canada, and the United States of North America, in the years 1806, 1807, & 1808 : to which are added, bibliographical notices and anecdotes of some of the leading characters in the United States*, Londres, printed for C. Cradock and W. Joy; Doig and Stirling, Edinburgh; and M. Keene, Dublin, 1813, p.23.

60 Sans lieu, sans nom d'éditeur, p.145.

61 On sait que l'entrée en vigueur dans les commerces du prix fixe et affiché fut regardée au milieu du XIX^e siècle comme une pratique plus démocratique que celle fondée sur le marchandage. Elle participa du processus de modernisation des méthodes commerciales; voir Serge JAUMAIN, *Les petits commerçants belges face à la modernité (1880-1914)*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1995, p.256.

62 Voir Jacques LETHÈVE, *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, p.159.

63 Henri ROCHEFORT, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996 (réimpression de l'édition originale de 1862) et CHAMPFLEURY, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris. E. Dentu, Éditeur, Librairie de la Société des gens de lettres, 1867.

64 Dans «A Question of Fine Arts», *Montreal Star*, 24 nov. 1886.

65 Dans «The Picture Seizure», *Montreal Star*, 25 nov. 1886.

66 Un chapitre de l'ouvrage de Champfleury est révélateur à cet égard et vaut d'être cité, car il concerne le commerce d'importation de la France vers les colonies. Il écrit : «Il existe à l'entresol de l'Hôtel une salle de vente portant le n° 16, qui semble une loge de concierge. Les initiés la connaissent sous le nom de salle des Colonies. Là se vendent des copies de Meissonier, de Mlle Bonheur commandées à la douzaine et payées à de malheureux rapins sept francs pièce.

Tableaux destinés à l'exportation, aux colonies, à l'Amérique. Quand l'exportation de va pas, les entrepreneurs de ces sortes de peintures essaient de les écouler dans cette misérable salle, vouée par les amateurs à l'indignation. On y vend des tableaux à pendants avec des cadres dorés à la sauce, ou plutôt on ne les vend pas, car il faut être d'un provincialisme excessif pour se laisser prendre aux manœuvres des panaiilleux qui encombrent le prétoire», dans «Salle no 16, dite des colonies», CHAMPFLEURY, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, p.215-16. Je tiens à remercier Anne Bénichou qui m'a procuré une copie de cet ouvrage.

67 Les données compilées font généralement état de centaines — plus rarement de milliers — de gravures anglaises diffusées lors d'une seule vente.

68 Le concept de «grand récit» a été développé par Jean-François LYOTARD. Il renvoie à la logique de ces grandes narrations de type sériel — l'histoire des nations, l'histoire des sciences, l'histoire de l'art ou autres — où plusieurs des grands mythes de l'ère moderne trouvent leur origine, l'un d'entre eux étant justement celui du caractère essentiel de la caractérisation nationale; voir *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

69 Selon les informations recueillies, Edson fut représenté chez Scott & Sons quelques douze fois entre avril 1871 et octobre 1890, que ce soit dans des expositions présentées à la galerie même, lors de ventes publiques organisées par lui, lors de diffusions à l'extérieur de la province ou dans des expositions provinciales.

70 Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Éd. Kimé, 1993, p.80.

71 À cet égard, Tarde réfute la théorie de Darwin voulant que la lutte, et non l'union, soit le moteur de la vie sociale. Si tel était le cas, soutient-il, aucune entité sociale n'aurait pu subsister.

72 Tarde cité par Jean MILET, dans *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1970, p.228.

73 Selon les termes de Tarde dans un ouvrage intitulé justement *La Logique sociale*, qui fut publié en 1895. Il a été ré-édité en 1999 par l'Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, dans la Collection «Les Empêcheurs de penser en rond».

Summary

THE ROLE OF PUBLIC SALES IN THE RAPIDLY DEVELOPING MONTREAL ART MARKET FROM 1869 TO 1900

The Case of W. Scott & Sons

Until the 1880s, the public auction was the primary method of selling artworks in Montreal. By the mid 1870s, however, the auctioneer's control of the art market had become increasingly contested by a different type of merchant who had been dealing in pictures for some time. After the 1760 Conquest, carvers and gilders, working as craftsmen and picture-framers on the free market also sold engravings and cabinet pictures. William Scott (1831-1904), was one of these carver-gilders. He had arrived in Montreal from Britain in 1859 and soon began competing with auctioneers. In 1862, Scott's firm organized its first-known public sale of mirrors and prints at the Mechanics' Institute on Great St. James Street, a few blocks away from his own premises on Victoria Square, in the heart of Montreal's business district. Within two decades, Scott moved from being a picture framer to an art dealer, selling decorative art and furniture along with paintings and prints and thereby occupying a unique position in Montreal. From 1875 to 1887, he organized large annual public sales, consisting mainly of paintings and watercolours by contemporary European artists. He imported pictures directly from France and England, and thus bypassed the agents and importers who usually controlled access to the Montreal market. Scott himself evaluated the quality of the works he would promote as his clients preferred more select objects than those found in the regular sales of imported art. The paintings he typically judged of "superior quality" were academic paintings that had gained recognition at the Paris Salons.

Contrary to his expectations, this plan was not a complete success. His first yearly public sales in the mid 1870s, consisting in large part of works by European painters from the Paris Salon or the Royal Academy in London, ended in a deficit because the bidding did not go beyond the prices he had originally paid on the European market. In order to maintain sales of quality works, in the late 1870s Scott began selling paintings by young British artists which demanded a lesser capital outlay. By the early 1880s when he had regained a certain degree of financial stability, he again presented paintings by the *École française*. Until 1884, he had

some success with artists such as Léon-Germain Pelouse, Émile Vernier, Emmanuel Lansyer and the Englishman, William Wyld, all medal winners at the Paris Salon and decorated with the Legion of Honour. Nevertheless Scott withdrew from organizing sales three years later as once again revenues had fallen short of his net costs. While economic stagnation had become widespread since 1884 this was only one reason for Scott's lack of success. In an 1888 article in the *Montreal Herald* on the "melancholy state" of the local art market, Scott remarked on the "small number of buyers of artworks" in Montreal. The fact that this clientele was "already glutted with pictures" only added to the uneasiness he felt about the commercial art market even though the 1880s had proven to be the period of greatest activity for the firm of W. Scott & Sons. During the 1890s Scott only occasionally associated with auctioneers as he became more involved as an expert advisor evaluating the private collections that were coming on the market. From this point on, the major part of Scott's art commerce was exhibitions and private sales as the city's auction business was in an increasing state of collapse. The exhibition was now becoming the principle strategy for the commercial diffusion of art (the first solo exhibition in Montreal took place at W. Scott & Sons in 1884.) Beginning in 1890 and in association with the French Gallery in London, Scott organized a series of exhibitions of more established artists. By working with the British firm, he hoped to attract that important group of wealthy Montreal collectors (Donald A. Smith, William Van Horne, George A. Drummond and others) who were increasingly involved with the international art market. A desire for more specialized art dealers was greatly enhanced by the new sophistication of local buyers and more aesthetically informed attitudes to art acquisitions, a situation that was perhaps further encouraged by the increasingly professional activities of the Art Association of Montreal founded in 1860. William Scott was well aware of the interests of his clientele and demonstrated this not only by showing quality European art, but also by furthering public awareness of such Canadian painters as Allan Edson, Suzor-Coté, Robert Harris and William Brymner and others, all of whom were associated with the ateliers of academic art in France.

In order to evaluate W. Scott & Sons' position within the Montreal art market, it is important to understand the wider commercial context. Before sales through exhibitions supplanted the public auction as the primary method of merchandising art, the auctioneer was the heart of the art business. Advertisements for auctions were commonplace in Montreal newspapers and today they are essential research tools for the investigation of the local art market. The auctioneer is essentially an intermediary between a vendor and a buyer. However, beginning in the mid-1880s public opinion about the ethical practices of auctioneers became increasingly skeptical because of questionable dealings revealed in the local press. Growing criticism was also directed at the contents of auctions of imported works. The words "rubbish" and "London daubs" were used to describe paintings specially

conceived and produced in series in France and England for export to North American markets. The Montreal public had not previously shown such mistrust nor expressed such strong reservation about public auctions of imported paintings and engravings. Nevertheless from 1860 to 1889 the number of sales did increase, if the facts in newspaper accounts and related documents can be trusted. One explanation of these statistics can be surmised by the fact that from about 1873 to 1885, there was a significant increase in the number of sales of works belonging to private individuals that had been put back on the market for resale when the negative economic situation caused an exodus of the population from Montreal. However this secondary market itself declined in the later 1880s. In the case of the sale of "new goods," which included both recently produced or older artworks that were making their first appearance on the local market, there was a marked decline in sales because of the financial depression throughout North America. A further contributing factor to the faltering Quebec art market was the instituting of new government regulations concerning the public sales of art works, including taxes on auction sales and the rise in customs duties, all of which further increased the financial burden of the auctioneers importing and selling artworks.

As the favoured intermediary of foreign agents in the commercial network that had supplied art work to Lower Canada for more than a century, the auctioneers, who were active in the book trade also monopolized a large proportion of the reproduction print market. Along with printmaking, which had been traditionally associated with book publishing, other kinds of artistic production such as painting profited from this distribution procedure. In their function as local agents for leading British publishing houses, auctioneers helped to spread a European custom of buying cabinet pictures — usually printed or painted reproductions. At first these prints were considered as decorative objects, but then became regarded as collectors' items. Far from being the disparaged forerunner of the modern art dealer, the auctioneer played a decisive role in the dissemination of images in the era of technical reproduction. In a traditional religious society where the *ritual function* of art had long prevailed, the auctioneer acted as an agent of change. Along with the British type of artisan-merchant carver and gilder, he contributed to the development of a society where the *exhibition value* of the work would thereby predominate, as Walter Benjamin later proposed in his famous essay on the work of art in the age of mechanical reproduction.

Translation: Janet Logan



fig.1 Florence Ayscough, New York, 1917-1918. Private collection.
(Photo: De Strelecki, N.Y.)

FLORENCE WHEELOCK AYSCOUGH'S NIGER REEF TEA HOUSE

Seventy years ago, an editorial in the 20 February 1932 issue of the Saint John, New Brunswick *The Telegraph-Journal* reflected upon the relative lack of appreciation for the “genius” of Florence Ayscough among “her own countrymen in New Brunswick.” Noting that she had recently been described in the *New York Herald-Tribune* as “the quintessence, the finest flowering of the Old China Hand,” the Canadian writer promised Ayscough a rosier future in the province: “all things come to those who wait — and read — and the full flowering of her acclaim will be the Indian summer of the next generation.”¹

Time has not been nearly so kind to Florence Ayscough, who was once regarded as a leading female sinologist in the English-speaking world (fig.1). Her death in Chicago in 1942 elicited a generous array of obituaries and memorials, but New Brunswick has yet to fully acknowledge the local and international achievements of its part-time resident. This process took one step forward in the summer of 1999 when the Civic Trust of the town of St. Andrews re-opened the Niger Reef Tea House, donated in 1926 by Ayscough as a chapter house and fund-raising vehicle for the Passamaquoddy Chapter of the Imperial Order of the Daughters of the Empire (IODE) (fig.2). Interestingly, it was not Ayscough's connection to the tea house that saved the 20' x 30' wooden structure. Calls for its preservation emerged in 1996 when local residents began to recall the functions held there during the forty years it had been owned by the IODE. Its rescue was then virtually guaranteed by the discovery of four of the five murals made for the tea house by the American artist Lucille Douglass in the summer of 1926 (fig.3).²

In this article the log-faced cabin, containing murals of the land and seascapes of the Passamaquoddy Bay region, will be firmly inscribed as Ayscough's project, one that speaks to the significance of her presence in New Brunswick. Such an approach is not meant to cast the work of Lucille Douglass into the shadows. Quite the contrary: the painter of the tea house murals was an important part of the sinologist's life and an artist whose career Ayscough took a decisive role in shaping. Douglass' participation in the tea house project is one of the most obvious layers which can be discerned in a reading of the building as the “personal geography, almost an autobiography” of Ayscough.³ Less apparent are other “ghosts,” fragments of Ayscough's several personae, inhabiting the structure. Together they construct a richly autographed entity that deserves a prominent place in the cultural landscape of St. Andrews.



fig.2 Niger Reef Tea House, St. Andrew's,
NB, 2000, exterior. (Photo: the author)



fig.3 Niger Reef
Tea House, St. Andrew's,
NB, 2000, interior.
(Photo: the author)

A surprisingly complex aesthetic ensemble, the Niger Reef Tea House is also a monument at odds with the way in which the history of St. Andrews was constructed in the second half of the twentieth century. Andrew Sackett has demonstrated forcefully that the marketing of St. Andrews as a tourist site has focused on the legacy of the exiled supporters of the British side in the American Revolutionary War who founded the town in 1783. This marketing strategy has served to obscure many other lives.⁴ Among the neglected in the fiction of "Loyalist" St. Andrews are the women of the community. The Niger Reef Tea House, once a woman's space, built by and for women, is now operated to raise funds for the St. Andrews Civic Trust. It can — indeed should — function as a powerful, albeit small site of contestation.

Florence Ayscough and New Brunswick

Florence Ayscough spent half her life in Shanghai. The daughter of a second-generation "New England planter," Thomas Reed Wheelock (1842-1920) of Annapolis, Nova Scotia, and a Bostonian, Edith Haswell Clarke (1848-1913),⁵ Florence was born in Shanghai c.1875-78. Her wealthy father, who had been in China since 1861, headed a number of enterprises concerned with the on- and off-loading of cargo in China.⁶ In 1889, he moved his family to Boston so the children might receive a "regular" education.⁷ During a family visit to Shanghai in the winter of 1897 Florence became engaged to a British businessman, Francis Ayscough, whom she married a year later.⁸ Shanghai was home for the couple for the next twenty-five years and Florence later returned to the city several times. Francis Ayscough died in 1933 and when Florence re-married two years later, Shanghai was again a dominant theme. Her second husband, whom she had met decades before in Shanghai, was Dr. Harley Farnsworth MacNair (1891-1947), Professor of Chinese History and Institutions at the University of Chicago.⁹ In their Chicago residence, "The House of the Wu'tung Trees," they entertained sinologues and supporters of China from around the world amidst the Chinese objects and books both had collected over the years.

If Shanghai, as place and as memory, was at the centre of Florence Ayscough's life, St. Andrews gave the "Paris of the East" some very stiff competition. Ayscough had strong connections to the town which developed as a fashionable summer resort in the late nineteenth century. Her paternal aunt, Isabella Wheelock, had married Charles Gove, Collector of Customs in St. Andrews from 1870 to 1897, and her grandmother, Mary Eliza Wheelock, had lived with the Goves for many years prior to her death in 1883.¹⁰ Hence, Ayscough was always more than a tourist or summer resident. St. Andrews was her Canadian home.¹¹

Florence first visited St. Andrews in 1878,¹² brought from China so her Canadian grandmother could see the first of four Wheelock grandchildren. Other family trips followed, and in 1897 her father established a large, "charming

[summer] cottage" on what is now King's Road.¹³ Marriage and residency in Shanghai did not bring an end to Ayscough's contact with St. Andrews; she made long treks back to the cottage several times before becoming its principal occupant in 1923. Most of those visits served a dual purpose: providing the opportunity to see family members and to escape the stifling summer heat of China. Some of the trips are worth looking at more closely as they also set the stage for Ayscough's later activities in New Brunswick.

One of these was a summertime visit to St. Andrews in 1910 when Ayscough solidified her friendship with Amy Lowell (1874-1925) whom she had met as a young girl in Boston.¹⁴ At the time Lowell was a fledgling poet still somewhat overshadowed by the reputations of her illustrious older brothers.¹⁵ Eleven years later she and Ayscough would collaborate on *Fir-Flower Tablets*, a well-known if not universally applauded translation of selected works by Li T'ai Po, Tu Fu and other early Chinese poets.¹⁶ By then, the cigar-smoking Lowell was a prominent and controversial advocate of imagist poetry in the United States and her participation in the book helped project Ayscough further onto the international stage.

An awkward situation brought Ayscough to North America from Shanghai for another important stay, from the autumn of 1917 until mid-August of the next year. The compradore of her husband's firm, Scott, Harding and Co., had embezzled funds and she hoped to sell off his collection of Chinese paintings for recompense.¹⁷ A hectic schedule included at least three visits with Lowell in Boston, a failed attempt to have Charles Freer look at the art collection,¹⁸ an exhibition of the paintings and scrolls at Gertrude Vanderbilt Whitney's Studio (fig.1), and another at the Art Institute of Chicago in June 1918.¹⁹ Ayscough lectured on China in New York and Boston, she wrote an article on Chinese painting for *The Mentor*, a New York magazine,²⁰ and, during a brief respite in St. Andrews in the summer of 1918, made the first of her public presentations in New Brunswick. She spoke to the local branch of the Red Cross on the subject of Chinese painting. A "pretty full report" of her illustrated lecture, delivered in the Casino of the Algonquin Hotel, was printed in the St. Andrews *Beacon*. The newspaper delayed other news in order to publish a densely packed historical study that identified leading painters of each dynasty and cited a number of European and Japanese authorities on Chinese art and philosophy.²¹

Somewhat to Ayscough's surprise, Chinese textiles and artifacts as well as poetry proved be of great interest to the "audience of country women from the real depths of the woods" whom she encountered during her first lengthy stay in New Brunswick as an adult from July to October, 1921. She returned to St. Andrew's from China to attend to family affairs²² and to work with Lowell on the translations for *Fir-Flower Tablets* but she also supported the endeavours of one of her childhood friends from the town, Grace Helen Mowat. Better known today as the historian of "Loyalist" St. Andrews,²³ Mowat had established the business,

Cottage Craft in 1913 to revive local needlework, rug-hooking and weaving crafts and to create both a substantial source of income for herself and a home industry for the women of the area.²⁴ Urging the women to depict “your own fir trees, your little white cottages by the sea, your sandstone, [and] your grey barns with their red doors,” and to avoid embroidering “lotus flowers and birds of paradise,”²⁵ she established the thriving enterprise that continues today from a harbourfront location in St. Andrews. On 21 September 1921, Ayscough met with Mowat’s craftswomen:

Miss Mowat.. saw a piece of embroidery I had the other day and said that she wished her women could see something like that. So I scraped together all the Chinese things in the house to make a little exhibition of them and then talked about the life of the Chinese — and read some of the simplest poems. Then we had tea and they asked numberless questions. One woman said “I had to drive five miles to come but I would gladly drive ten times as far” — and they were all thrilled. They really were.²⁶

Ayscough’s first husband retired in 1923, and the couple decided to make major changes in their lives. The St. Andrews cottage, “Topside,” (fig.4) would be their primary residence, offering proximity to Boston and facilitating further collaboration between Ayscough and Amy Lowell. Winters were to be spent in the United Kingdom or China, with a small home in Shanghai built for the anticipated returns there. These retirement plans did not work out well; Amy Lowell died in 1925, and four years later Francis Ayscough became seriously ill with what was diagnosed as neurasthenia, an umbrella term for the nervous disorders for which, ironically enough, St. Andrews was thought to have curative powers.²⁷ The search for effective treatment took the Ayscoughs to Switzerland, Austria and finally Guernsey, where Francis died in 1933.

However, prior to her permanent abandonment of the St. Andrews home in 1929, Ayscough became involved in the cultural and social life of the Passamaquoddy region with the same intense energy that she brought to every place she lived. Her “summers” in the town from 1923 to 1929 often extended from May to December and saw her continue to work on her scholarship, an undertaking she successfully confronted despite her lack of a university education.²⁸ Although Ayscough’s exclusion from the halls of learning is not startling when viewed in the context of the times, she probably faced sharper constraints than many of her sex. Her great-uncle, highly influential in the upbringing of her mother, was Dr. Edward Hammond Clarke (1820-1877).²⁹ In his 1873 *Sex in Education, or a Fair Chance for the Girls*, he outlined his opposition to emerging identical patterns of education and careerism for women, on the basis of their unavoidable damage to physical and psychological health. Clearly Ayscough ignored his admonitions; from 1907, when she was appointed Honourary Librarian to the North China Branch of the Royal Asiatic Society in Shanghai, she pursued and supported



fig. 4 Florence Ayscough, *Topside*, c.1924, St. Andrews. Private collection.
(Photo: photographer unknown)

various forms of scholarship.³⁰ In 1921 the Society bestowed on her an honorary membership — the first ever given to a woman. In May 1927, Acadia University in Wolfville, Nova Scotia awarded her an honorary D. Litt and she used the title with pride for the rest of her life.³¹ It is worth remarking on the wonderful irony of her engagement with Maritime education and institutions. Edward Clarke's praise of the "firmer step, full chest, and ruddier cheek of the Nova-Scotian-girl," as positive products of the province's lack of educational opportunities for children, was based on the "quiet, sturdy unharassed" faces in "the little town of Wolfville."³² Undoubtedly Ayscough was more encouraged by the accomplishments of Clarke women who were educators and writers.³³

But whatever drove Ayscough to seek a place in the scholarly world, the move to St. Andrews proved amenable to her intellectual interests. She worked on several major publications in her book-lined home and used it as a base from which to educate New Brunswickers about China. She loaned part of her art collection to the Natural History Museum (now the New Brunswick Museum) in Saint John in the winter of 1926/27 and, between 1923 and 1929, made at least ten formal presentations in the province on aspects of Chinese life. These often included readings from the poems she and Amy Lowell had crafted together, one of Ayscough's contributions to a conscious campaign to have their unique approach to translation accepted in North America.³⁴ Maritime Canada was not unfamiliar with China, having sent forth its share of missionaries, seafarers and businessmen. Ayscough found large audiences and ample newspaper coverage for her talks in St. Andrews and neighbouring St. Stephen and in Saint John. Her lectures were generally concerned with establishing the nature of the Chinese mind by looking at traditional accomplishments in art, poetry, and architecture. Her subjects ranged from general commentaries on China to focussed discussions on Chinese houses and gardens. According to a newspaper account, her first major venture in Saint John, a "splendidly dramatic" speech for the Women's Canadian Club on 22 November 1923, was delivered wearing a "gown of scarlet silk with beautiful embroideries" that was, she explained, "such as those worn by the Japanese of today and exactly similar to the gowns worn by the women of China in 700 A.D., the period at which the poet Li T'au-Po lived." She proceeded to reflect upon the nature of Chinese poetry, reading one poem in English translation and "then chanted it in the sing-song way in which the Chinese read poems." *The Telegraph-Journal* newspaper concluded that: "the address gave an entirely new meaning to China and things Chinese."³⁵ In her several addresses to New Brunswick audiences and whether the subject was "Old" or "New" China, Ayscough reinforced many of what are regarded as stereotypes and broke with others. Her interventions were made all the more powerful by the effective performing strategies she had developed over time, these most likely encouraged by the example of Amy Lowell.³⁶



fig.5 Chinese Garden, 1927, designed by Florence Ayscough.
Pamela Goold collection. (Photo: photographer unknown)

Ayscough also imported some of the friends she had made in China to the province, including Anna Carrere, a landscape designer who had been one of Ayscough's companions on a trip up the Yangtze river in 1922.³⁷ In the summer of 1927 they motored to Goold's Nurseries in Sussex to consult on the construction of a miniature Chinese garden, one-thirtieth in scale and populated with "little people dressed in real Chinese material cut according to Chinese fashion." It was displayed first in Saint John and then at the St. Stephen Exhibition, where the garden (fig.5) (and Ayscough's printed commentary) was considered a major attraction amidst the farm produce and animals.³⁸

Through Ayscough's efforts, a small section of New Brunswick thus received fairly intense exposure to what at the time were highly respected perceptions of Chinese culture. It is wrong to assume that Ayscough merely imposed her China onto a community into which she did not seek to integrate herself. Rather, she developed a strong interest in the history of the region³⁹ and established a friendship with the Shediac-based historian of Acadia and Eastern Canada, Dr. J. Clarence Webster.⁴⁰ As with her lectures on China, she sometimes ventured into the modern world; as a member of the New Brunswick Author's Association she supported moves to create literature from such contemporary regional realities as hydro-electric power.⁴¹ Ayscough also forged a place for herself in the St. Andrews community as a hostess of note, inviting groups of up to fifty people for tea at her King's Road residence, "filled with curiosities from China and Japan," or for picnics on MacMaster's Island, a small Passamaquoddy Bay island she had purchased to save it from being logged.⁴² Often these gatherings were held for the local organizations to which Florence belonged; at other times they were held so that friends in St. Andrews could meet her international acquaintances such as Margaret Deneke, Choirmaster of Lady Margaret Hall, Oxford University, who visited in 1927.⁴³ The island, which Ayscough called "the Island of the Immortals," served as the site of her most prestigious social event, a picnic for Lord and Lady Willingdon that took place during the much-heralded mid-July 1927 visit to the region of the new Governor-General and his wife. The Willingdons had travelled to China the previous year where Lord Willingdon acted as Chairman of the delegation mandated to restructure Boxer Indemnity payments to Great Britain. Lady Marie Adelaide had already begun to install their Chinese treasures in Rideau Hall.⁴⁴ A photograph from the summer of 1927 (fig.6) suggests that a highly prominent Royal also visited the island: in the centre background is a figure identified by Ayscough as the Prince of Wales.⁴⁵

Circumscribed by the practices of her class and continuing some of her activities in Shanghai, Ayscough entered the arena of social responsibility. Her talks to the Women's Canadian Club, of which she was a member, included one on child welfare,⁴⁶ and she displayed a marked concern for the education of local children, ensuring they were invited to public lectures and gave them personal prizes.



fig.6 Royal Visit to St. Andrews, Summer 1927. Private collection.
(Photo: photographer unknown)

Ayscough seems to have been especially dedicated to the IODE which granted her membership in 1923. Having been a major figure in Shanghai-based war work, she was drawn to the organization to which Grace Mowat and other friends belonged; however its involvement in promoting education and in funding the district nurse programme was just as strong an attraction. Several of her lectures were delivered to raise funds for the IODE and in the summer of 1925, she was the major sponsor of an IODE tea room set up in "Red Cliff," a harbourfront home still in existence. Shortly afterwards, she determined that she would build her own chapter house for the IODE; it would be used to hold meetings and would also be opened up to townsfolk and tourists to raise funds for its "educational and welfare programmes." Land was leased from the town on a site adjacent to the Block House of 1813, overlooking both the harbour and the stretch of water that meets the shores of Maine. By 6 May 1926, the structure was complete and Ayscough announced to her IODE colleagues who were assembled in the new building that "her friend, Miss Douglass, would come to St. Andrews and paint suitable decorations on the walls."⁴⁷

The "Opalescent Lady" and Lucille Sinclair Douglass

In calling upon the services of Lucille Sinclair Douglass (1876-1935) (fig.7), Ayscough went "faraway nearby," turning to the Alabama-born artist she had met in Shanghai and who now made New York City her home base. Douglass had been in St. Andrews at least twice before (1924, 1925) and her return was another thread

in a tightly-woven friendship and working partnership that eventually spanned three continents and brought together a woman of substantial means with another whose financial position was anything but certain.

The two had become acquainted during Ayscough's final years of permanent residency in Shanghai. Douglass, a daughter of two shattered Confederate families living in Tuskegee, had acquired a Bachelor's degree in art from the Alabama Female College in 1893. She had managed to earn enough money to study from 1909 to 1913 with several American and French artists in Europe, the best known of whom were Richard Miller (1875-1943) and Lucien Simon (1861-1945).⁴⁸ She arrived in China in the late summer of 1920, hired by the China Centenary Movement to establish a professional slide-colouring operation.⁴⁹ This employment was structured to allow her to train "Chinese women both because of her constant interest in the feminist movement and because of the limited occupational field hitherto open to women of the East."⁵⁰ Douglass' work with the young graduates of the McTeiry School in Shanghai caught the attention of at least one prominent American feminist, Grace Thompson Seton. Seton's 1924 *Chinese Lanterns*, written after her first visit to China, carried the news of Douglass' slide-colouring unit back to the United States. This was one of the few references to the artist's involvement with the missionary movement to appear in print in North America.⁵¹ Once the China Centenary Movement wound down, Douglass stayed on in Shanghai as a member of the editorial board of the British-owned *Sunday Shanghai Times*, sometimes travelling deep into Western China to do research for art, travel and political pieces for the newspaper. Although Douglass exhibited her art only once during her three and a half years of continuous residency in Shanghai, she was described in the city's newspapers as an accomplished artist.⁵² Also reported at length was a talk she gave in November 1921 to the American Women's Club during which she told of "her [pre-War] studio... in the garden of the Alhambra."⁵³

Florence Ayscough attended this AWC lecture, probably meeting Douglass for the first time during the social hour that followed. The artist quickly set about hand-colouring lantern slides for Ayscough's lectures, a collaboration that continued for many years and was mentioned in newspaper accounts of the presentations. In fact, it was through such work that Lucille Douglass came to the attention of New Brunswickers a year before ever setting foot in the province. The report of Ayscough's 1923 lecture in Saint John noted that "the coloring of the slides was exquisite and was the work of a close friend of Mrs. Ayscough's, Miss Lucille Douglas [*sic*], of the *Shanghai Times*, who is a talented New York woman."⁵⁴ In China, Douglass had reversed the word-image relationship, employing Ayscough's photographs to illustrate an article she wrote about the island of Putoushan, a devotional site for Kuan Yin, the Chinese Buddhist goddess of compassion.⁵⁵

Soon after Douglass returned to North America in the summer of 1924, she travelled to New Brunswick to visit the woman she would later publicly describe as "the Opalescent Lady."⁵⁶ From 1924 to 1935, Florence Ayscough appears to



fig.7 Lucille Douglass, c.1929. Private collection.
(Photo: photographer unknown)

have done everything within her power to foster a North American audience for this self-supporting artist. In St. Andrews she persuaded Douglass to try her hand at book illustration, the results of which first received wide distribution in Ayscough's *A Chinese Mirror: Being Reflections of the Reality behind Appearance*, published in the United States and Great Britain in the mid 1920s. The book began with an extended account of the building of Ayscough's final Shanghai home that she called "The Grass Hut by the Yellow Reach," and continued with what was essentially a revised compilation of papers Ayscough had delivered or published in China. Several dozen reproductions of Douglass' drawings were included in this immensely popular volume; some were based on photographs supplied by Ayscough and others clearly related to pastels the artist was exhibiting at the time (fig.8).⁵⁷

A Chinese Mirror was the first of the four books on which they collaborated. Royalty payments were almost always split evenly between author and artist, an arrangement insisted upon by Ayscough.⁵⁸ She also helped translate Douglass' Shanghai reputation as an artist into public performance in North America by writing a small pamphlet for the exhibition *Waterways of China*.⁵⁹ Douglass' first-ever solo exhibition was held at the Anderson Galleries in New York in March 1925; her pastels and etchings received a number of favourable reviews. *The Art News* of 4 April, for example, commented on "the delightful glimpses of upstanding junks..., with embowering vegetation and pinnacled roof trees above." Following a showing in St. Andrews a few months later when she also lectured to the Women's Canadian Club,⁶⁰ *Waterways* was exhibited briefly in the Green Room of Montreal's Ritz-Carlton Hotel on September 23 and 24, 1925 and again met with appreciation. S. Morgan-Powell, writing in *The Montreal Daily Star*, noted how rare it was for artists to step outside of Peking and applauded Douglass' ability to "visualize the spirit of a place in the simplest of scenes," and especially her approach to "the notes and moods of nature," finding her "thin group of half-bare pines soaring against the sky" to be "a gem in its mastery of line."⁶¹ Ayscough who knew several people in Montreal, may well have been instrumental in securing the Quebec venue, which preceded showings in Chicago, Newport and Milwaukee.

To enhance her income and her reputation as an artist, Douglass also began to lecture on Chinese subjects throughout the United States. Once again Ayscough was of great assistance. Looking to further publicize her book *A Chinese Mirror*, she urged her American publisher, Robert Linscott of Houghton-Mifflin, to write to the prestigious Pond Agency and suggest Douglass be taken on as a speaker. An audition was obtained for November 1925,⁶² and its success led to a decade of well-organized lecture tours for Douglass who became known as a compelling speaker, noted for her use of superb hand-coloured slides and moving pictures, and — like Ayscough — for appearing in dramatic apparel, most notably matching turbans and walking sticks.⁶³



Lucille Douglass

fig.8 Lucille Douglass, etching of "The Grass Hut" based on drawing for *A Chinese Mirror*, 1926. Private collection.



fig.9 Lucille Douglass, autographed plate for *New Journeys in Old Asia*, 1927. Private collection.

During the late spring and summer of 1926 Douglass made several trips to St. Andrews, working on illustrations for Ayscough's *Autobiography of a Chinese Dog* as well as painting the Niger Reef Tea House murals. Now popular with dog breeders, the charming *Autobiography* was "written by" Yo Fei, the Lao-tze that Ayscough had named after the 12th.-century warrior who defended China against foreign Jurchen invasions.⁶⁴ Douglass was probably more comfortable with her next project, begun in the fall of 1926: the illustration of Helen Churchill Candee's *New Journeys in Old Asia*.⁶⁵ Candee and Douglass took a six-month voyage through Bali, Java and Cambodia, visiting Ayscough in Shanghai on their way home in April 1927.⁶⁶ Response to Douglass' etchings for Candee's book (fig.9) was enthusiastic, leading to an exhibition in Washington at the Yorke Galleries under the patronage of the French Ambassador Paul Claudel as well as a commission from the French government to produce a set of larger etchings of Angkor Wat for the 1931 *Exposition Coloniale* in Paris.⁶⁷ Another trip to Cambodia (1928-29) resulted in exhibitions at the Milch Galleries in New York and the Casson Galleries in Boston,⁶⁸ and dramatically expanded her lecture schedule. In the midst of this busy professional life, including active memberships in both the American Woman's Association and the Society of Women Geographers, Douglass continued to work with Ayscough as an illustrator. She contributed a few new drawings to *Firecracker Land* (a book for young adults, published in 1932), and all of the etchings for *Tu Fu: Travels of a Poet* (1934). Douglass was probably working on the prints when she made her final visit to St. Andrews in the summer of 1929, and she also lectured to the Women's Canadian Club on Angkor Wat, with Ayscough "help[ing] with the pictures."⁶⁹ In the years that followed they would work together in Guernsey, but the two women last saw one another either in Boston or New York in the summer of 1935. Douglass was preparing for another winter expedition to Angkor Wat, which was cancelled because of illness; Ayscough was on her way home to Guernsey after a lengthy trip to the Far East where she had been continuing the research for what was to be her last major publication, the 1937 *Chinese Women Yesterday and Today*.

Douglass, who died in December 1935, is said to have arranged for her ashes to be buried under a mango tree on the Angkor Wat site,⁷⁰ a small measure of how far she had gone in fulfilling her childhood goal of seeing as much of the world as she could. Her professional achievements were marked by at least three memorial exhibitions in New York City in the five years following her death. Douglass credited Ayscough with responsibility for her success: "whatever has come to me — for she has made me see that what I did — no matter how dissatisfied I might be with it — was of some value to the world."⁷¹ Undoubtedly an exaggeration, and ignoring the effect the artist may have had on Ayscough's confidence and success as a "popular" author and lecturer, this tribute nevertheless does help explain why Douglass was prepared to undertake in St. Andrews, her only known mural project.

The Tea House: A Directed Collaboration

On 17 June 1926 a large gathering celebrated the official completion of what was the first IODE chapter house ever constructed. The event was attended by representatives of several local organizations and presided over by Mrs. W.F. Todd, wife of the Lieutenant-Governor of New Brunswick. She praised the dedication of the donor: "The building was not only a gift from Mrs. Ayscough. It was almost a part of herself. Mrs. Ayscough had taken such a personal interest in its erection. It almost seemed as if every log had had to pass her critical inspection before it was allowed to become part of the chapter house."⁷²

Lucille Douglass was not at the opening, although Todd noted that "much of the charm of the interior of the building was due to the exquisite decoration... of handpainted vistas of pine trees and sea," and each attendee took home a photograph of a section of the murals. Nothing suggests that the townspeople of St. Andrews were aware that Douglass had begun to acquire a name for herself in American art circles by the summer of 1926. Rather, she was almost always described as merely a decorator as stated in the June 10th. *Saint Croix Courier*: "Mrs. Ayscough has had the walls beautifully decorated by Miss Lucille Douglass and it is certainly a very delightful place." Later that summer Douglass' exhibition *Waterways of China* made a repeat visit to the town and was presented in the Niger Reef Tea House, but it passed without comment in the local newspapers.

The private workings of partnerships are difficult, often impossible, to reconstruct. Given their close friendship and shared interests, Ayscough and Douglass would certainly have thoroughly discussed the tea house project. Nevertheless, a perusal of the books the two women produced together argues for Ayscough's occupation of the driver's seat during their collaborations. She often supplied photographs from which Douglass made illustrations, but the artist's textual contribution to *Firecracker Land* illuminates the nature of their working relationship:

this... absolute undeviating devotion to the truth... on her part and my artistic impressionism often brought me in sharp contact with unexpected corners. This same divergence of viewpoint was introduced when I was painting the slides for her lecture on Tu Fu. I looked at them from the pictorial angle, she from the point of the incident she wished to illustrate.⁷³

What kind of text did Ayscough ask Douglass to illustrate in the log cabin? Ayscough was an unabashed maker of scenes, not just words. Her books were carefully wrought objects, sometimes battled over with her publishers, and she functioned as architect for several of her homes and gardens, places that served both her private life and her public personae as scholar and author. Buildings and their embellishments operated as much more than accumulations of materials; hence the Niger Reef Tea House is unlikely to have been a haphazard production.

The reasons for Ayscough's choice of a log cabin are not immediately obvious. One might have anticipated a structure that played insistently upon her connections

with China, perhaps a Canadian equivalent to the "Chinoiserie" tea pavilion constructed in 1914 for Alva Vanderbilt Belmont on the grounds of The Marble House in Newport. A building known as the "Japanese Tea House" had operated in conjunction with the St. Andrews Art Shop in the early years of the century and could have paved the way for the acceptance of an exotic cultural anomaly. Alternatively, Ayscough could have drawn upon well-established local models — the predominantly plainboard structures of the Loyalist period or the more recently added shingle-style buildings of Edward Maxwell, of which Ayscough's own residence, "Topside," itself was a mundane precursor.⁷⁴ Instead she chose a very different example, one which allowed her to forge a direct relationship between the tea house and her favourite spot in New Brunswick and one which, in my view, carries other personal inferences.

On the most accessible level, the Niger Reef Tea House recalled Ayscough's MacMaster's Island retreat; the island, with its log cabin as refreshment point, was private property she eagerly put on display and was also a memory she tried to keep alive after she left St. Andrews. Entering the second of her New Brunswick log cabins, visitors to the tea house were instantly transported to a simulated island, created by the murals that covered the four walls of the seating area. There, as if from a slight promontory, they could appreciate airy, expansive renderings of rocky land and quiet seas, impeded only by the pine trees in the foreground; representations of trees which Ayscough had saved when she prevented the logging industry from harvesting the Island.

Other Ayscough "places" were also embedded in the tea house, most obviously the "Grass Hut by the Yellow Reach" which had figured so prominently in the recently published *A Chinese Mirror*. In contrast to the "American style" of her other residences in China, this final home in Shanghai had confronted the growing modernity of the city with a meticulously-researched building programme belonging to the older agrarian history of the delta region.⁷⁵ Four years after its completion and thousands of miles away, Ayscough again turned to the past. Using one of the forms of architecture popularly associated with the early life of Europeans in North America,⁷⁶ she created an appropriate companion for the St. Andrews' Block House that she incorrectly understood to date from 1783 "as protection against Indians."⁷⁷ Telling indeed is an image of the Niger Roof Tea House by Lucille Douglass (fig.10), whose watercolour of St. Andrews (fig.11) recorded the town as it appeared c.1926. In the image, the IODE chapter house is turned some 90 degrees from its actual location and moved closer to the water, resolutely isolated from any relationship with the town and its harbour and thus serving as another hut, another kind of island, linked only to the past and to the sea.

The pine trees are striking features in Douglass' murals (fig.12): some are over five feet in height, their trunks articulated in browns and blues and crowned by thick clusters of dark green needles. Of course, they made eminent sense in the



fig.10 Lucille Douglass, Niger Reef Tea House, 1926. Houghton-Mifflin collection, Houghton Library, Harvard University.



fig.11 Lucille Douglass, postcard with reproduction of watercolour View of St. Andrews, circa 1926. Private collection.

New Brunswick setting and acknowledged the artist's recognized abilities with the motif. They might even have been made with a knowing nod towards contemporary Canadian art. However, pine trees, which in China were considered symbols of immutability,⁷⁸ had also been an important part of Ayscough's Shanghai residence, the "Grass Hut." In *A Chinese Mirror*, she described the care with which her language teacher selected and pruned a pine tree for the principal courtyard, and she recorded the poem he had written for the walls of her study: "Because of the moon, I break the paper window. / There is no wind — pine trees alone murmur."

In a previous issue of *The Journal of Canadian Art History*, Marilyn MacKay established that the practice of designing murals which used the figure of the Native as a foil for asserting the material progress of the new nation, was fairly widespread in Canada from 1895 to 1939.⁷⁹ The Niger Reef Tea House murals have no traditional indices of human presence. The heart of the tea house was, I would argue, a different form of human development, the "adventure of the spirit" guided by nature, gentled by the enduring murmur of pine trees. The interior murals run behind thin vertical bands of wood creating the appearance of an enclosing screen or, alternatively, the open walls of a pavilion. Both interpretation invite comparisons to Chinese landscape painting and the Chinese garden. These art forms were based on the belief that artificial landscapes, like landscapes themselves, were more than pleasing vistas, an attitude which Ayscough shared. As she had explained to a St. Andrews audience in 1918, the "boon of the [Chinese landscape] painter's art" was its ability "in the midst of care and toil... [to] liberate the mind and bring it into the august presence of nature." According to Ayscough's musings in *A Chinese Mirror*, the gardens of China were small spaces that replicated the country retreats where male members of the "aristocracy of the brain" retired to "let their hearts — which are of course regarded as the seat of thought — beat in unison with the rhythmical pulse of Nature herself." Such peaceful enclaves were necessary for the educated man to retain balance and to enjoy the seven Fine Arts; they were also especially important for "the women of China [who] were debarred by the social system in vogue, from ever enjoying the experience of an actual sojourn in desolate places."⁸⁰ The absence of bamboo, one of the four essential components of the Chinese garden, confirms that the tea house murals were not intended in any way to simulate an actual Chinese garden. Rather, the references to her MacMaster's Island retreat, her Shanghai home, and the *raison d'être* of two important Chinese art forms, help to articulate the Niger Reef Tea House as a contemplative place. Whatever else took place in the IODE chapter house, the log cabin and its interior offered visitors the opportunity to use nature as a means of considering the accomplishments of the mind/heart and their relation to a larger realm of being.

In North America the use of the log cabin as a symbol of or vehicle for productive retreat was not unusual. Through her visits with Amy Lowell in



fig.12 Lucille Douglass, Niger Reef Tea House, detail from interior.
(Photo: the author)

Dublin, New Hampshire, Ayscough may well have been aware of the one-room log cabin that had been constructed in the early 1900s for Edward MacDowell at the nearby MacDowell Colony.⁸¹ However, far more strongly lodged in the North American popular imagination was another simple log cabin from which nature was contemplated for its many lessons: Henry David Thoreau's Walden Pond residence in Concord, Massachusetts. Thoreau, one of the leading figures of American Transcendentalism and having recently translated a large number of passages from the writings of Confucius,⁸² lived in the cabin from 1845-47, at which point it was turned over to Ralph Waldo Emerson. Might the Niger Reef Tea House be thought of as a latter-day version of that structure? On a general level, the answer is *Yes*, but even on a much more specific level it may also be in the affirmative.

The points of contact between the Clarke family — Ayscough's maternal ancestors — and the American Transcendentalists were many. Maria Stimson Clarke, one of Ayscough's great-grandmothers, had briefly corresponded with Mary Moody Emerson who is now recognized as an important influence upon her nephew, Ralph Waldo Emerson. A great-uncle, John Jones Clarke had been a close friend of Dr. George Putnam, an early member of the Transcendental Club, while a great-aunt, Abby Clarke Stimson, was well-known to the Transcendentalists. In her Providence home Stimson entertained such luminaries as Emerson, Frederick Henry Hedge and Margaret Fuller, as well as members of the Brook Farm commune. A Stimson daughter was a lifelong friend of Emerson's daughter, Ellen.⁸³ Further cementing connections with one of the leading intellectual traditions of nineteenth-century New England were the friendships of Ayscough's controversial great-uncle: eulogies for Edward Hammond Clarke were delivered by Cyrus Bartol, a major transcendentalist theologian⁸⁴ and Oliver Wendell Holmes Sr., the physician/writer who championed Emerson. Perhaps most significantly, Ayscough's maternal grandfather, Manlius Stimson Clarke, had known Thoreau when both were at Harvard and graduated together in 1837.⁸⁵ It is not hard to imagine that Ayscough, who was familiar with Emerson's notion of intuition, "remembered" the Transcendentalists in her tea house. Her pride in and affection for her maternal antecedents, as well as her parallel interests in "the Orient" and the place of nature in self-understanding, strongly supports a transcendentalist reading.

Situating the Niger Reef Tea House

The IODE Chapter House was constructed and embellished at the peak of the North American tea house movement, when the "exoticized" had joined earlier streams of domestic and historicized environments.⁸⁶ Ayscough's project can be considered a curious hybrid of diverse orientations: the exterior is both historical and domestic, and the tea house envelopes a space in which a privately-owned

locale is substituted for more traditional signs of domesticity and rendered transcultural. As the "Loyalization" of St. Andrews progressed in its intensity, the tea house spoke for larger horizons.

One way of situating the Niger Reef Tea House in the social landscape of St. Andrews would be to designate it as a public "folly" constructed by a wealthy woman desirous of a prominent place for herself in local society.⁸⁷ Although this is not entirely inappropriate, much of value is lost if such a critique causes the tea house to be quickly set aside. It was, on one level, a blissful, heavily-classed retreat from the everyday. At the same time it was a part of the "women's sphere," still as undervalued in St. Andrews as it is elsewhere. The project was realized for a women's organization that sought to advance education and health in the community. It was conceived by a woman who, having performed her way out of the expected into an internationally recognized position as a scholar, sought to continue those efforts by creating a special place owned and controlled by a group of women. To do that, she turned for assistance to a woman negotiating her own way in a world that continued, discursively, to constrain the independence of women. A hasty overwriting of these attempts at public agency, discomfiting as some of their attributes undoubtedly are, seals off considerations of how relatively privileged women — singly, in small working partnerships or in large groups — tried to effect change for themselves and for others.

CATHERINE MACKENZIE

Department of Art History and the Mel Hoppenheim School of Cinema
Concordia University

Notes

I am deeply grateful to three individuals whose assistance and encouragement have made this article possible: John Lipscombe, Esq., Guernsey, who provided several of the photographs, Elinor Pearlstein, Associate Curator, Asian Art, Art Institute of Chicago, and Lee Sackett, President of the St. Andrews Civic Trust. Special thanks as well to Sandra Paikowsky, who suggested how I might find out if the Tea House, which I had assumed must have vanished long ago, had survived.

1 The editorial refers to a 1931 *Herald-Tribune* article by James Bennett and is reprinted in Harley MACNAIR, ed., *The Incomparable Lady: Tributes and Other Memorabilia Pertaining to Florence Wheelock Ayscough MacNair* (Chicago: Privately printed, 1946), 59-60.

2 For a lively account of the rescue project, including the discovery of the murals under wallboards, see Pam STUART, "Secrets of a tea house: Murals by famous artist hidden for 30 years in St. Andrews," *The Telegraph-Journal*, 10 Apr. 1999. The murals were painted in lean oils on unprimed beaverboard in 8' x 4' panels: Adam KARPOWICZ, *Condition Report/Recommendations: 188P* (Sackville: Owens Art Gallery, 20 May 1997). There was a fifth "free-standing" mural that had been moved to an exterior location in 1967 and disintegrated.

3 This phrase derives from Elizabeth COATSWORTH, *Personal Geography: Almost an Autobiography* (Brattleboro: Stephen Greene Press, 1976).

4 Andrew SACKETT, "Doing History in the 'Great Cyclorama of God'. Tourism and the Presentation of the Past in Twentieth-Century St. Andrews, New Brunswick" (Kingston: Queen's University M.A. Thesis, 1995), 126: "No blacks, Natives, Irish, women or workers need apply for 'significance' in St. Andrews."

5 For further information, see Edward Manning Banks WHELOCK, *The Wheelock Family in Nova Scotia* (Privately printed, 1987) and Louise DIMAN, *Leaves from a Family Tree* (Privately printed, 1941).

6 His career in China is outlined in H.W. DICK and S.A. KENTWELL, *Sold East: Traders, Tramps and Tugs of Chinese Waters* (Melbourne: Nautical Association of Australia Inc., 1991), 272-75. The move to China by Thomas and his oldest brother John may have been prompted by an uncle, Joseph Wheelock, a merchant and ship owner: Elizabeth Ruggles COWARD, *Bridgetown, Nova Scotia: Its History to 1900* (Bridgetown: Mailman Publishing Co. Ltd., 1955).

7 Florence AYSCOUGH, *Firecracker Land: pictures of the Chinese world for younger readers* (Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1932), 20.

8 *Ibid.*, 24. Francis Ayscough had been in Shanghai for a number of years prior to 1897, working for a mechanical engineering firm and occupying a series of positions in the Shanghai Paper Hunt Club: see Charles N. DAVIS, *A History of the Shanghai Paper Hunt Club, 1863-1930* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1930).

9 MacNair met Ayscough in 1916, while teaching at St. John's University in Shanghai; see Maurice PRICE, "Harley Farnsworth MacNair," *The Far Eastern Quarterly* (Nov. 1948): 45-64.

10 Obituary for Isabella E. Wheelock Gove, *The Saint Croix Courier*, 30 April 1914; for Charles M. Gove, *ibid.*, 21 May 1903. I wish to thank Ruby Anning, St. Andrews, for sending me a copy of Mary Eliza Wheelock's obituary in *The Bay Pilot*, 21 June 1883.

11 Ayscough appears to have been especially close to two St. Andrews Gove cousins, Bessie and Kate, who married brothers, respectively W. C. Hazen Grimmer, a member of the Supreme

Court of New Brunswick, and Frank Howard Grimmet, first Secretary of the St. Andrews Land Company, an American-backed group responsible for developing St. Andrews as a summer retreat for the wealthy.

12 *St. Andrews Standard*, 4 Sept. 1878.

13 The cottage, renovated and enlarged, survives today as The Kingsbrae Arms. Consistent with the general "masculinization" of St. Andrews' history, the enterprise is marketed on the internet as the former home of "a sea captain involved in merchant trade with Shanghai."

14 For the most detailed account of the friendship between the two women, see Harley MACNAIR, ed., *Florence Ayscough & Amy Lowell; Correspondance of a Friendship* (Chicago: University of Chicago Press, 1945). Also see: S. Foster DAMON, *Amy Lowell: A Chronicle with Extracts from her Correspondance* (Hamden: Archon Books, 1966).

15 Amy's brothers included Abbott Lowell, President of Harvard University, and Percival Lowell, a noted Japanophile and founder of the Lowell Observatory.

16 *Fir-Flower Tablets* was published by Houghton Mifflin, the company whose principal editor was fascinated by the Lowell family: see Ferris GREENSLET, *The Lowells and their Seven Worlds* (Boston: Houghton Mifflin, 1946).

17 MACNAIR, *Florence Ayscough*, 18. Amy Lowell helped alleviate the strain of Ayscough's unsuccessful attempts to sell the works.

18 I wish to thank Elinor Pearlstein of the Art Institute of Chicago for information on Ayscough's contact with Freer.

19 Unsigned, "Chinese Modernists at the Whitney Gallery," *American Art News* 16, no. 21 (12 Mar. 1918): 2.

20 Florence AYSCOUGH, "Chinese Painting," *The Mentor* 6, no. 20 (2 Dec. 1918): 1-11.

21 "Chinese Paintings," *The Beacon*, 10 Aug. 1918.

22 Ayscough's father had died in Shanghai the year before, as had her brother Geoffrey, who had been convalescing in Boston prior to an intended return to China. Lengthy obituaries for Thomas Wheelock appeared in Shanghai newspapers, including *The Celestial Empire*, 10 January 1920.

23 Mowat's book, *The Diverting History of a Loyalist Town* (St. Andrews, N.B.: Charlotte County Cottage Craft, 1932), revised in 1954, is held by SACKETT, *Doing History*, 84-96, to have figured largely in the "Loyalization" of St. Andrews.

24 *Ibid.*, 59-76, offers a critical analysis of the Cottage Craft enterprise and Sackett establishes that it gave Mowat a personal income of over \$10,000 in 1920.

25 Lucy DOYLE, "Charlotte County Women Famed for Beautiful Art Work," *The Standard* (Montreal), 4 Feb. 1922.

26 Letter, 11 Sept. 1921, to Amy Lowell: MACNAIR, *Florence Ayscough*, 152. Some of those artifacts, which we presume Mowat accepted for their technical achievements are now in the Charlotte County Museum in St. Stephen. A special room contains the Chinese collection of Thomas Reed Wheelock that would have been in the St. Andrews home in the summer of 1921.

27 Andrew SACKETT, "Inhaling the Salubrious Air: Health and Development in St. Andrews, N.B., 1880-1910," *Acadiensis* 25, no. 1 (Autumn 1995): 54-81.

28 The men in her maternal family line had attended Harvard since the late eighteenth century. The first of the Harvard Clarke graduates was Ayscough's great-grandfather, Pitt Clarke (1763-1835), who became pastor of the First Congregational Church of Norton, Massachusetts, see Edward Hammond CLARKE, *et. al.*, *Memorial of Rev. Pitt Clarke...and Mary Jones Clarke*

(Cambridge: Press of John Wilson and Son, 1866). Pitt Clarke had been privately tutored into Harvard by Hannah Adams, allegedly the first American woman to earn her living through writing. See Michael W. VELLA, "Theology, Genre, and Gender: the Precarious Place of Hannah Adams in American Literary History," *Early American Literature* 28 (1993): 21-41.

29 Dr. Clarke, for many years Professor of Materia Medica at Harvard, was identified as Ayscough's grandfather in an otherwise carefully researched account of her life: unsigned, "Florence Ayscough Grew Up 'En Route'," *The Providence Sunday Journal*, 7 July 1935.

30 AYSCOUGH, *Firecracker Land*, 36-37: "One of the great advantages of living far from the centre of things is that one has all sorts of opportunities denied to people who live where professionals can be turned to at any moment."

31 Ayscough received the degree on 25 May (*The Acadian*, 19 May 1927) and returned in the autumn to deliver a lecture on "The Purple Forbidden City, Peking" for the Fine Arts course, at which time it was announced that she would offer a prize of \$100 to the student "who writes the best essay on the international aspects of the Chinese situation" (*ibid.*, 20 Oct. 1927). Unfortunately, Acadia University's Archives do not contain the degree citation, nor any information on the nomination procedure.

32 Dr. Clarke's arguments, presented in seventeen editions of *Sex in Education; or, a Fair Chance for the Girls* (Boston: James R. Osgood and Company, 1873) are assessed in Sue ZSCHOCHÉ, "Dr. Clarke Revisited: Science, True Womanhood, and Female Collegiate Education," *Historical Studies in Education* 29, no. 4 (Winter 1989): 545-69. His comments on Nova-Scotian girls are to be found in Part V of the original publication, as reprinted by the Arno Press, 1972.

33 Her great-grandmother Mary Cordis Lemist Clarke had helped her sister-in-law Susanna Haswell Rowson, author of the first American best seller *Charlotte Temple*, to run one of the earliest academies in the United States offering post-elementary education to young women. For further information, see: Patricia L. PARKER, *Susanna Rowson* (Boston: Twayne Publishers, 1986). The poetry of another great-grandmother, Maria Stimson Clarke was noted by Oliver Wendell Holmes Sr. Holmes' comments on Clarke's poems can be found in Edward H. CLARKE, *Visions: A Study of False Sight* (Boston: Houghton, Osgood and Company, 1880), xv.

34 For a brief account of the defense of the translations, see Donald A. PRECOSKY, "'Make Ezra Pound and the Whole Caboodle of Them Sit UP': Florence Ayscough and the Lowell-Pound Feud," *FOUR DECADES of poetry 1890-1930* 2, no. 4 (July 1979): 204-209.

35 "Says Secret of Permanence of Chinese Civilization is Revealed in Poetry of Land," *The Telegraph-Journal*, 24 Nov. 1923.

36 Melissa BRADSHAW, "Outselling the Modernisms of Men: Amy Lowell and the Art of Self-Commodification," *Victorian Poetry* 38, no. 1 (Spring 2000): 145. Bradshaw calls Lowell the "Liberace of modern poetry."

37 *The St. Croix Courier*, 25 Aug. 1927; her father was John Mervin Carrere, architect of the New York Public Library.

38 A discussion of the garden is found in "All Set For Exhibition," *The Saint Croix Courier*, 8 Sept. 1927. I am extremely grateful to Pamela Goold, proprietor of Goold's Nurseries and granddaughter of Arthur Goold who constructed the Chinese garden, for the photograph of the exhibit.

39 Ayscough's concerns extended as far back as the sixteenth-century explorations of the region made by Portuguese navigators: Maxwell VESEY, "In Remembrance of Florence Ayscough MacNair, Litt. D.," *The Saint Croix Courier*, 14 May 1942.

40 One of Webster's visits to St. Andrews is recorded in *The Telegraph-Journal*, 23 Aug. 1924 and *The St. Croix Courier*, 4 Sept. 1924.

- 41 *The Telegraph-Journal*, 18 June 1929, 13: discussion of themes for a "Canadian" literature took place at the annual convention of the Women's Press Club, when Ayscough also lectured on Amy Lowell, "the Creative Muse."
- 42 According to VESEY, "In Remembrance," Ayscough abandoned her idea of renaming the island after an early explorer "when she found that the Loyalist town would not be willing to relinquish the old name of MacMaster belonging to Loyalists prominently connected with the founding and upbuilding of the town and district."
- 43 *The Saint Croix Courier*, 20 Oct. 1927.
- 44 Sir Freeman Freeman-Thomas, 1st Marquess of Willingdon of Ratton, was appointed Governor-General on 5 Aug. 1926, not long after a three-month visit to China, see *Peking and Tientsin Times*, 28 May 1926. For a brief account of Lady Willingdon's installation of their Chinese collection in the Long Gallery, as well as the recent Chinoiserie 'restoration' of the Gallery, see Gerda HNATYSYHN and Paulette LACHAPELLE-BELISLE, *Rideau Hall, Canada's Living Heritage* (Vanier: Friends of Rideau Hall, 1995).
- 45 One photograph of the Willingdon visit is P174 #1, Charlotte County Archives, St. Andrews. Edward, Prince of Wales visited Canada for the Diamond Jubilee of Confederation and, while his presence in St. Andrews has been confirmed by several members of the St. Andrews Civic Trust, his attendance at the Willingdon picnic has not.
- 46 *The Saint Croix Courier*, 29 Oct. 1925.
- 47 *Ibid.*, 20 May 1926.
- 48 This brief summary of Douglass' life until 1920 is derived from a number of sources, including: documents from Mary Ann Pickard, Archivist of the Alabama-West Florida Conference of the United Methodist Church; STUART, "Secrets;" (Douglass' obituary) *The New York Herald Tribune*, 27 Sept. 1935; and Douglass' undated letter to Blair Niles, Archives of the Society of Women Geographers, Library of Congress. While I have been able to independently document many of the facts given here, Douglass was also known to play with facts pertaining to her background, perhaps most notably when she listed, in three successive applications for the Guggenheim Fellowship, her birth date as 1892. My thanks to G. Thomas Tanselle, Vice-President, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, New York.
- 49 "China's Centenary Program Gathers Speed," *China Christian Advocate*, 20 Oct. 1920. The article indicates that Douglass had done similar work for American missionary movements in the United States from 1918-1920 (in Nashville and New York), but I have been unable to confirm this.
- 50 A lengthy article on Douglass' work for the China Centenary Movement in the Shanghai-based *North China Herald*, 20 May 1922, reported that the unit had been able to produce 6000 hand-coloured slides over the previous nine months. The artist hoped that the unit would "dignify labour and show women of the East that productive employment is not belittling, but emancipating and cultural."
- 51 Grace Thompson SETON, *Chinese Lanterns* (New York: Dodd, Mead and Company, 1924), 212-13.
- 52 Douglass' political journalism is referred to in her letter to Blair Niles. The assertion that she wrote on art is confirmed by the British printmaker Elizabeth KEITH in the preface to her *Eastern Windows: An Artist's Notes on Travel in Japan, Hokkaido, Korea, China and the Philippines* (London: Hutchinson & Co., 1929), 13.
- 53 "An Artist Abroad in Europe," *North China Herald*, 19 Nov. 1921.
- 54 *The Telegraph-Journal*, 24 Nov. 1923.

- 55 Lucille Sinclair DOUGLASS, "The Island of the 'Little White Flower,'" *The China Journal of Science and Arts* 1 (Jan.-June 1923): 149-53.
- 56 Lucille DOUGLASS, "Florence Ayscough, opalescent lady: a writer who is deeply rooted in the thought and culture of the Far East," *Boston Evening Transcript*, 10 May 1930.
- 57 A cache of 91 letters from Ayscough to various editors at Houghton Mifflin and Company, held by the Houghton Library, Harvard University (*bMS Am* 1925 86), contains invaluable insight into both the chronology of Douglass' visits to St. Andrews and the degree to which Ayscough fostered her career. Ayscough had planned to have woodcuts made from her own photographs for *A Chinese Mirror*, but upon Douglass' arrival in St. Andrews in August 1925, they decided to use drawings: see letters to Ferris Greenslet of 18 May, 4 June and 4 August 1925; Florence AYSCOUGH, *A Chinese Mirror* (London: Jonathan Cape, 1926), 23-100.
- 58 MACNAIR, *The Incomparable Lady*, 41.
- 59 The catalogue by Ayscough is mentioned in *The New York Times*, 5 Apr. 1925.
- 60 *The Saint Croix Courier*, 24 Sept. 1925.
- 61 S. MORGAN-POWELL, "China Revealed in a Series of Pastels by Miss Lucille Douglass," *The Montreal Daily Star*, 23 Sept. 1925; and it was anonymously reviewed in "Records in Pastel Bits of Old China," *The Gazette* (Montreal), 25 Sept. 1925.
- 62 Letters from Ayscough to Robert Linscott, 13 June and 1 Sept. 1925, Houghton Library, *bMS AM* 1925 (86).
- 63 *The New York Herald Tribune*, 27 Sept. 1935, Douglass' carrying of "a slim cane colored to match...a brilliantly colored turban" was, perhaps, more than a stage prop. In "First Person Singular," *Bulletin of the American Woman's Club in Shanghai* 11, no. 9 (March 1932): 19, she wrote that "because of an accident, I was woefully lame [as a child]."
- 64 Florence AYSCOUGH, *The Autobiography of a Chinese Dog edited by his Missus* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1926), 100. Ayscough's *A Chinese Mirror*, contained many references to the warrior Yo Fei, "to me, one of the most sympathetic characters in Chinese history" (31-32).
- 65 Helen Churchill CANDEE, *New Journeys in Old Asia: Indo-China, Siam, Java, Bali* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1927), contained 26 full-page reproductions of etchings by Douglass.
- 66 Candee was a survivor of the Titanic disaster and lifeboat companion of "Unsinkable" Molly Brown. For an account of Candee's life, see her obituary in *The New York Times*, 24 August 1949, and innumerable internet sites on the Titanic disaster.
- 67 "Lucille Douglass Show," *The Washington Post*, 15 Apr. 1928. Douglass' commission was undoubtedly facilitated by Candee, who had received an award from the French government for her book, *Angkor the Magificent, the Wonder City of Ancient Cambodia* (New York: Frederick A. Stokes, 1924). Several of Douglass' etchings were reproduced in L.J. ROBBINS, "Fabulous Angkor Reveals Its Secrets," *The New York Times Magazine*, 2 Mar. 1930.
- 68 Her New York showing was reviewed in *The Arts News*, 8 Nov. 1930, and a subsequent Knoedler Gallery exhibition (24 Jan.-14 Feb.) by Eleanor Jewett, in the *Chicago Daily Tribune*, 27 Jan. 1931.
- 69 *The Saint Croix Courier*, 12 Sept. 1929.
- 70 Stated in a 27 March 1936 letter from Gerald Steiner (Florence Ayscough's personal secretary) to his parents and generously sent to me by John Lipscombe, Esq.
- 71 Undated letter to Blair Niles, Archives of the Society of Women Geographers.

- 72 *The Telegraph Journal*, 18 June 1926; *The Saint Croix Courier*, 24 June 1926.
- 73 Lucille DOUGLASS, "About Florence Ayscough," in AYSCOUGH, *Firecracker Land*, xii-xiii.
- 74 For Edward Maxwell's shingle-style architecture in St. Andrews, see France Gagnon PRATTE, *Country Houses for Montrealers 1892-1924* (Montreal: Meridian Press, 1989), 132-70. Willa WALKER, *No Hay Fever & A Railway* (Fredericton: Goose Lane Editions, 1989), 127, identifies David McRoberts as the builder of "Topside," completed a year before Maxwell began working in St. Andrews.
- 75 The "Grass Hut" was a careful adaptation of a Kiangsu hut that Ayscough claimed the poet Tu Fu had built in Chengtu more than a thousand years earlier.
- 76 The log cabins used by Loyalist founders of St. Andrews are documented in Theodore HOLMES, *Loyalists to Canada. The 1783 Settlement of Quakers and Others at Passamaquoddy* (Camden: Picton Press, 1992), 154 and their association with "pioneer days" was well-known.
- 77 This statement is found on the Houghton Library copy of the photograph of the interior of the Niger Reef Tea House given out to those who attended its official opening; the Block House had actually been built in 1813.
- 78 Lucille Douglass articulated this view of the pine tree in an interview in "Essence of China Found in Pastels," *The Milwaukee Journal*, 8 Nov. 1925. My thanks to L. Elizabeth Schmoeger, Librarian and Archivist of the Milwaukee Art Museum, for locating the article.
- 79 Marilyn MCKAY, "Canadian Historical Murals 1895-1939: Material Progress, Morality and the 'Disappearance' of Native People," *The Journal of Canadian Art History* XV, no. 1 (1992): 63-83.
- 80 AYSCOUGH, *A Chinese Mirror*, 213-56.
- 81 *Community of Creativity: A Century of MacDowell Colony Artists* (Manchester, N.H.: The Currier Gallery of Art, 1996), 22. Amy Lowell's association with the Colony is mentioned in DAMON, *Amy Lowell*, 365-66.
- 82 Hongbo TAN, "Confucius at Walden Pond: Thoreau's Unpublished Confucian Translations," *Studies in the American Renaissance* (1993), 276-303.
- 83 DIMAN, *Leaves from a Family Tree*, provides material on the large Clarke family.
- 84 Cyrus A. BARTOL, *The Man and the Physician: A Sermon Preached in the West Church, Boston* (Boston: A. Williams & Co., 1878).
- 85 See Kenneth CAMERON, *Thoreau and His Harvard Classmates* (Hartford: Transcendental Books, 1965).
- 86 Cynthia BRANDIMARTE, "'To Make the Whole World Homelike:' Gender, Space, and America's Tea Room Movement," *Winterthur Portfolio* 30, no. 1 (1995): 1-19.
- 87 It is tempting to argue that Ayscough sought to emulate or compete with Adeline Van Horne, the daughter of Sir William Van Horne, who hosted similar large entertainments for summer visitors and townspeople at her home on Minister's Island in Passamaquoddy Bay.

LE NIGER REEF TEA HOUSE DE FLORENCE WHELOCK AYSCOUGH

St. Andrews, Nouveau-Brunswick, petite ville sur les rives de la baie de Passamaquoddy, abrite de nombreux bâtiments historiques associés à sa fondation par les Loyalistes, en 1783. Si la mercatique de cet héritage dans un but touristique a négligé d'autres populations, d'autres histoires, la restauration et la réouverture récente du Niger Reef Tea House, par le St. Andrews Civic Trust, laissent entrevoir pour le futur une lecture plus généreuse de l'histoire. Elles fournissent certainement l'occasion de réfléchir sur la présence au Nouveau-Brunswick, jusque-là négligée, de Florence Wheelock Ayscough (1875/78-1942), considérée comme un important sinologue de langue anglaise. Elles soulignent aussi la place des femmes dans l'histoire culturelle de St. Andrews, car le salon de thé avait été construit et, pendant quarante ans, géré par des femmes.

La cabane originale de bois rond, ornée de peintures murales représentant les paysages terrestres et maritimes environnants, a été construite en 1926, pour servir de salle de réunion au chapitre de Passamaquoddy de l'Ordre impérial des filles de l'Empire (Imperial Order of the Daughters of the Empire - IODE), et de lieu pour les activités de financement des programmes éducatifs et de bienfaisance de l'ordre. Ayscough s'était jointe au mouvement peu de temps après avoir quitté Shanghai pour St. Andrews en 1923. Pendant une grande partie des six années qui suivirent, elle était installée dans la maison d'été dont elle avait hérité de son père qui avait fait fortune en Chine dans le déchargement des navires marchands.

Pour «décorer» le salon de thé de murales, Ayscough fit appel à Lucille Sinclair Douglass (1878-1935), une amie proche dont elle contribua de manière décisive à forger la carrière. Elle avait rencontré l'artiste originaire de l'Alabama quelques années auparavant, à Shanghai où Douglass travaillait comme directrice du service de coloriage de diapositives d'une entreprise missionnaire. Les deux femmes avaient déjà collaboré à St. Andrews, puisque Douglass avait illustré le populaire récit d'Ayscough *A Chinese Mirror: Being Reflections of the Reality behind Appearance* (1926) au cours de l'été 1925. Ensemble, mais sous la ferme direction d'Ayscough, elles travaillaient maintenant à un projet étonnamment complexe, réunissant les intérêts personnels et les affiliations de la sinologue. De fait, le salon de thé peut être vu comme une déclaration autobiographique, qui aurait été comprise par beaucoup de néo-brunswickois, car Ayscough s'était bien fait connaître dans la région par ses conférences sur ses sujets préférés et par d'autres activités.

Au plan le plus accessible, le Niger Reef Tea House rappelait une visite avec Ayscough sur l'île McMaster, une propriété de la baie de Passamaquoddy qu'elle avait achetée pour préserver les pins de l'exploitation. L'île, avec sa cabane de bois rond comme lieu de repos, était une propriété privée qu'elle s'empressa de faire visiter, et beaucoup, à St. Andrews, ont directement connu cette retraite. En entrant dans la seconde de ses cabanes de bois rond, les visiteurs étaient immédiatement transportés sur une fausse île, créée par les murales qui couvraient les quatre murs. De là, comme d'un léger promontoire, ils pouvaient apprécier des paysages étendus, aérés, de terre rocheuse et de mer tranquille, brisés seulement au premier plan par des pins, représentations de ceux qui avaient été sauvés par Ayscough.

D'autres propriétés de Ayscough ont été intégrées au salon de thé, notamment le «Grass Hut by the Yellow Reach» qui figurait en bonne place dans *A Chinese Mirror* publié quelques mois auparavant. La «hutte de paille», sa dernière demeure en Chine, qui devait servir à de futurs séjours dans la ville où elle était née, avait défié la modernité croissante de Shanghai par un projet de construction méticuleusement préparé appartenant à l'ancienne histoire agraire de la région du delta. Quatre ans après sa construction et des milliers de miles plus loin, Ayscough se tourna de nouveau vers le passé. Utilisant une des formes d'architecture associée généralement à l'installation des premiers Européens en Amérique du Nord, elle construisit un pendant au bâtiment adjacent, le «blockhaus» qu'elle croyait, à tort, avoir été construit en 1783 comme «protection contre les Indiens». Une représentation du salon de thé par Lucille Douglass, sur laquelle le siège du chapitre de l'IODE est tourné à 90 degrés et rapproché de l'eau, est très révélatrice. Il est résolument isolé de tout rapport avec la ville et son port, comme si c'était une autre hutte, une autre sorte d'île, uniquement reliées au passé et à la mer.

Les pins sont un élément frappant des murales de Douglass. Certains ont plus de cinq pieds de hauteur, leurs troncs définis en tons de brun et de bleu et couronnés d'épais bouquets d'aiguilles vert foncé, comme d'autres rappels de la chère demeure d'Ayscough à Shanghai. Ils étaient, naturellement, tout à fait à leur place dans un cadre néo-brunswickois, et montraient l'habileté de l'artiste à utiliser le motif. Mais les pins, qui, en Chine, symbolisent l'immuabilité, avaient aussi été un élément important de la «hutte de paille». Dans *A Chinese Mirror*, Ayscough avait décrit avec quel soin son professeur de chinois avait choisi et taillé un pin pour la cour principale, et reproduit le poème qu'il avait écrit pour le mur du bureau de son élève.

Marilyn MacKay a montré la pratique assez largement répandue au Canada, de 1895 à 1939, de peindre des murales où les autochtones servaient de repoussoir au progrès matériel d'une nouvelle nation. Le Niger Reef Tea House se situe en dehors de ce modèle: son intérieur rejette absolument tout indice traditionnel d'une présence humaine. Le cœur du projet était une autre forme de développement humain, «l'aventure de l'esprit», guidé par la nature, adouci par le doux murmure

des pins. Les murales intérieures courent derrière de minces bandes de bois verticales, créant l'apparence d'un espace clos ou encore des murs ouverts d'un pavillon. Elles invitent à la comparaison avec la peinture de paysages et les jardins chinois. Ces formes d'art étaient fondées sur l'idée que les paysages artificiels, tout comme les paysages eux-mêmes, étaient plus que des panoramas agréables. Comme l'expliquait Ayscough, dans une conférence à St. Andrews en 1918, le «bienfait de l'art du peintre [de paysage chinois]» était son habileté à «libérer l'esprit et à le conduire devant l'auguste présence de la nature.» D'après les réflexions de Ayscough sur «l'idée du jardin chinois», il s'agissait de petits espaces qui reproduisaient les retraites campagnardes où les membres masculins de «l'aristocratie de l'esprit» se retiraient pour «laisser leur cœur...battre à l'unisson du rythme du pouls de la Nature elle-même». Ces enclaves étaient particulièrement importantes pour les Chinoises qui étaient bannies de ces rituels. L'absence de bambou, l'une des quatre composantes essentielles du jardin chinois, confirme le fait que les murales du salon de thé n'étaient pas destinées à reproduire un véritable jardin chinois. Elles servaient plutôt à définir le salon de thé comme un lieu de contemplation, créé par des références à la retraite de l'île McMaster, à la maison de Ayscough à Shanghai, et à la raison d'être de deux formes importantes d'art chinois. La cabane de bois rond et son intérieur permettaient aux visiteurs d'utiliser la nature comme moyen de considérer les réalisations de l'esprit et du cœur et leur rapport avec une plus grande dimension de l'être.

L'utilisation de la cabane de bois rond comme symbole ou véhicule d'une retraite productive n'était pas inhabituelle. De fait, une certaine cabane de bois rond d'où la nature avait été contemplée pour ses nombreuses leçons — la demeure de Henry David Thoreau à Walden Pond, Concord, Massachusetts — occupait depuis longtemps une place importante dans l'imaginaire populaire nord-américain. Thoreau, une des figures maîtresses du transcendentalisme américain et traducteur de passages de Confucius, a habité cette cabane de 1845 à 1847. Il y a fort à penser que le salon de thé pourrait être une version postérieure de cette icône américaine.

Les points de contact entre des générations antérieures de la famille Clarke, les ancêtres maternels de Florence Ayscough, et les transcendentalistes américains étaient nombreux. Ayscough, fière de ses ascendants maternels et partageant des intérêts parallèles pour l'«Orient» et la place de la nature dans la compréhension de soi, justifie une lecture transcendentaliste. À l'origine conçu comme une retraite sereine loin du quotidien, le Niger Reef Tea House est maintenant un petit rappel, dont St. Andrews a bien besoin, des efforts de quelques femmes pour intervenir dans la sphère publique et provoquer des changements pour elles-mêmes et pour les autres.

Traduction: Élise Bonnette

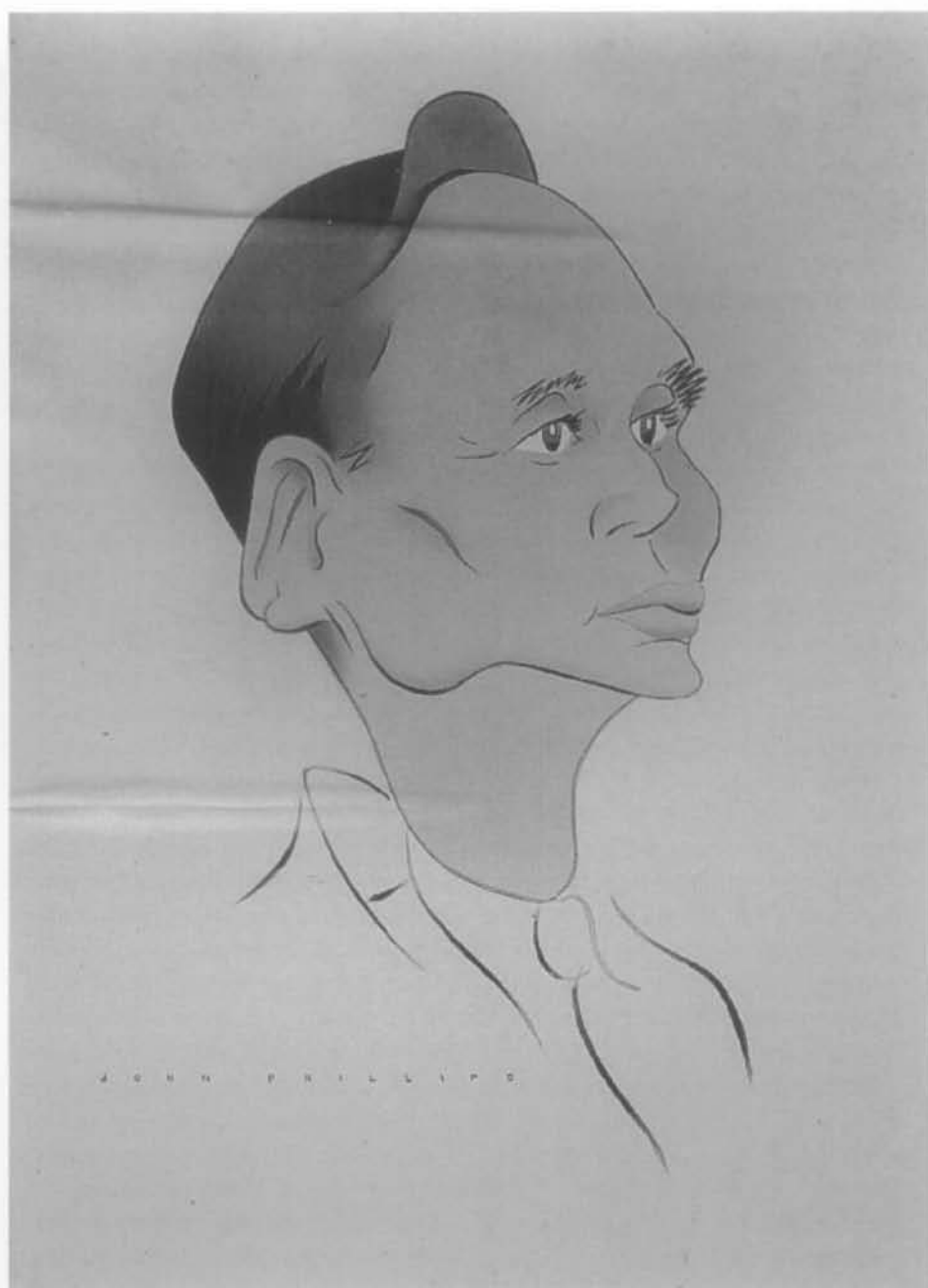


fig.1 John Phillips, Robert Gard. Collection of Mrs. Robert Gard. (Photo: courtesy of the author)

The Rockefeller Foundation and Cultural Policy on the North Western Frontier

You know how it is. You get a feeling about a certain place. You can't exactly explain the way you feel except to say, "this place is different from any place on earth," or "there's a spell over this country," or "it's a mighty mysterious bit o' the land."

You can't exactly put it into words, but you'd like to, and you'd like to be able to command a muse, or spirit, or some sort of supernatural being to help you do it. That's the way I happened to meet Johnny Chinook. I wished for him and there he was.

Robert E. Gard (1945)

These words were written by American folklorist Robert Gard (1910-92) (fig.1) as the prologue to his book, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*.¹ *Johnny Chinook* was published in 1945 shortly after Gard's stint as a teacher of play writing at the Banff School of Fine Arts and as Director of the Alberta Folklore and Local History Project at the University of Alberta. The book, which was illustrated by Calgary artist W.J. Phillips (1884-1963), represented Gard's retelling of folk tales he had heard during the course of his two-year long quest for Albertan folklore. The story of that quest and how and why this American folklorist came to Alberta to spin the romantic lore of the north-western frontier, is the subject of this text. I will consider how the interests of the Rockefeller Foundation, the organization that funded Gard's work in Alberta, related to the growing interest of the province's cultural producers and intellectuals in local and regional folklore, history, and identities. I examine how this meeting of minds and emotions was critical to the development of the Banff School's innovative programme in music, painting, drama and folklore and how it fostered a multi-dimensional art movement intimately embedded in a sense of place and region. Situating the activities of Gard and his colleagues at Banff and the University of Alberta in the broader context of the interplay between American philanthropy and Canadian artists, cultural producers and intellectuals in the 1930s, 40s, and 50s, I argue that this confluence of cultural agendas speaks of a twentieth-century incorporated form of Manifest Destiny — a cultural continentalism that intersected with the process of North American military and economic integration.² In this particular case, the image of the long-gone and always mythical free frontier of the American west was resurrected in the Canadian north-west. At the same time, however, I argue that the support of American philanthropic foundations for local cultural producers and their institutions was a critical stimulus and an empowering agent in the construction of a strong regional consciousness and culture that stood as counter forces to a hegemonic central-Canadian-based nationalism.³

In the early 1930s, in the midst of the Great Depression, the leaders of the Rockefeller Foundation began to express their concern about the social and cultural implications of the boom-and-bust rhythm of industrial capitalism. Able to provide leadership in the development of public health, medical education and scientific knowledge, the Rockefeller managers had come to the realization that they were losing influence in the free market of ideas.⁴ At a time of extreme economic crisis, they feared that unregulated mass production of information posed a grave challenge to the moral and spiritual health of the nation and, in particular, to older "traditional" notions of community. While the Foundation had played a fundamental role in establishing the prominence of the humanities in North American universities, it had done little, as one officer put it, to bring the "humanities from books, seminars and museums into the currents of modern life."⁵ Rockefeller philanthropy, it was felt, had placed millions of dollars into the hands of the "elder statesmen" who dominated the traditional fields of humanistic study. "While advancing human knowledge," a Rockefeller officer later noted, "we were strengthening the aristocracy of scholasticism."⁶

In 1935, in an effort to address this situation, Rockefeller Foundation Director for the Humanities, David Stevens, and his Associate Director, John Marshall, established a new programme in what they referred to as "cultural interpretation." Stevens and Marshall aimed to reach deeper into American society, not to operate "above" the emerging mass culture, but rather to bring the Foundation's work in the humanities "more directly into contact with daily living" and to gain a clearer idea of "the ways in which the American public now gains its culture."⁷ The officers saw their target as nothing less than a reformulation of the humanist tradition in order to make it directly relevant in Depression-era America. As cultural leaders who wanted to maintain the existing social hierarchy, men like Marshall and Stevens believed that humanistic thought could be used to combat the sense of rootlessness and the accompanying crisis of authority brought on by the tragedy of the Great Depression. The resulting programme was designed to influence how Americans created, as Stevens put it, their "own forms of mental, emotional and spiritual freedom."⁸ Funding artists and intellectuals engaged in community theatre, educational film and radio, as well as in the collection of regional folklore, the Foundation attempted to combat the assumption that "culture was something foreign" and to foster "a larger appreciation of those elements in American life that constitute our national heritage."⁹ The primary concern was for the survival (or indeed the re-creation) of a cultural identity at a time when older notions of community were being challenged by great social, economic, and technological change. In taking measures to create or re-create local, regional and national heritages, the Foundation and the cultural producers it supported were engaging in the selection and ordering of the elements of that heritage.

Two primary objectives of the new Rockefeller humanities programme of cultural interpretation paradoxically led to its exportation to Canada. For Marshall

and Stevens, "American life" was not restricted to territory within the political boundaries of the nation-state. In their eyes culture flowed freely across the American-Canadian border. As Marshall later observed, "[i]f the cultural history of the United States were to be studied, the basis had to be not political units, not the nation, but the human regions that made up North America."¹⁰ In this they reflected the attitudes of most representatives of American corporate philanthropy of the era. Indeed, for much of the interwar period the Rockefeller Foundation and its New York City neighbour, the Carnegie Corporation, treated Canadian intellectual and cultural infrastructure as part of a broader North American network. Examples of this sort of continental cultural integration abound. They include both foundations' support for the establishment and maintenance of the Social Science and Humanities Research Councils of Canada and the Carnegie Endowment for International Peace support for texts and conferences on relations between Canada and the United States. The Carnegie Corporation sponsored Chairs of fine arts at Acadia University, the University of Toronto, and McMaster University; it employed Goodridge Roberts and later André Biéler as artists-in-residence at Queen's University; it funded Arthur Lismer's art education programmes at the Art Gallery of Toronto and the Art Association of Montreal throughout the 1930s and early 40s; and it played a crucial role in the Kingston Conference for Canadian artists in 1941.¹¹ Most critically, in the context of this discussion, the Banff School of Fine Arts had been sustained exclusively by Carnegie funding for the first five years of its existence. At the same time, Canada's status as an independent nation made it an object of the Foundation's desire to improve "cultural understanding amongst nations," particularly after the start of the Second World War and the advent of closer and more coordinated relations between Canada and the United States.¹² As had been the case earlier in the century when the Foundation had extended its public health and medical education programmes north of the border,¹³ Canada was thus treated both as a collection of northern regions of a continental culture and as a foreign nation.

Between September 1941 and November 1942, Marshall toured Canadian cultural centers searching for individuals and institutions that could, with the helping hand of his organization, contribute to "a better interpretation of Canadian tradition."¹⁴ The foundation was, as he put it, interested in "activities which aimed at formulating the findings of investigators and at interpreting them in ways which made them available for purposes of general diffusion."¹⁵ In fact, Marshall and the Foundation hoped to contribute to a process of organizing the raw material on which a set of unifying traditions could be based.

As was the case with the Foundation's efforts to nurture traditions in the United States, "the rich regional cultures" of North America were thought to be the building blocks of a Canadian national tradition.¹⁶ In keeping with the metropolitanism that infused all Rockefeller philanthropy, each of these "human regions" was seen to emanate from a metropolitan base that served as the center of overlapping

transportation, economic, and educational systems. According to this definition, culture in the age of mass communications was not only inherited from the indeterminate past, but was the product of modern organizing and structuring forces. In other words, the thought, action, and rhetoric which characterized Rockefeller "traditionalism" came to terms with modernity, not by rejecting it wholesale but by reinforcing selected traditions of identity and of culture. As Canadian cultural historian Ian McKay reminds readers of his *Quest of the Folk*, "It was and is possible to believe on one level in the golden age, the simple life, and the stolid Folk while extolling the virtues of progress, urban sophistication, and the risk-taking entrepreneur."¹⁷

In late October 1941 Marshall completed the western leg of his Canadian tour. He had been favorably impressed with the provincial universities and was confident, as he later noted in his diary, that the "time [was]...ripe for helping Canada to a better interpretation of herself."¹⁸ While he did not perceive a strong sense of Canadian national identity on the prairies or further west there was, he thought, great interest in fostering regional identity.¹⁹ Marshall was particularly interested in the uniquely varied arts programme at the Banff School. There, writers including Gwen Pharis Ringwood, Elsie Park Gowan, Rowena Hawkings and John MacLaren were successfully developing a western Canadian literature and theatre based on local history and folklore. Similarly, artists such as W.J. Phillips, H.G. Glyde and André Bièler were engaging the physical environment of the region as subject matter for instruction and in their own practice.

Founded with the support of the Carnegie Corporation of New York in 1933, and administered through the University of Alberta's Department of Extension, the Banff School's mandate was, in the words of its director Donald Cameron, "to simulate the cultivation of drama and the appreciation of music and art in the rural districts of the province."²⁰ Ringwood and Gowan in particular had already successfully produced radio theatre for the University of Alberta's radio station CKUA and for regional and national CBC programming.²¹ According to Anne Nothof, who has written about their work, their radio plays were evidence of the "dramatic potential of history as human interaction."²² Their efforts shared many of the goals of the Rockefeller Foundation's new programme of cultural interpretation and were encouraged by Frederick Koch, who served as Banff's Director of Creative Writing from 1935 to 1941. He was brought to Banff by Cameron precisely because of his proven ability to "inspire the students with a new sense of the milieu in which they lived and with a new sense of its richness from the standpoint of dramatic material."²³ Koch, who headed the Department of Dramatic Art at the University of North Carolina, had extensive experience with community theatre, having founded the Carolina Players with the support of the Rockefeller Foundation. Perhaps more significant for the future prospects of the Banff School, Koch was also one of the primary architects of the Rockefeller Foundation's drama programme.²⁴ However,

the manner in which the visual and theatre arts were meshed in a broader range of regional interpretation made the situation at Banff unique and distinguished it from Rockefeller-sponsored projects in the United States. As the American Robert Gard, who taught drama at Banff during the summers of 1942 and 1943, later noted, the painters with whom he worked at the school were "eager to make their students and the public more sensitive to the western landscape.... These men loved the West and were able to transmit to me through their personal approaches to painting a new feeling and regard for western places."²⁵

After meeting with scholars, cultural producers, and administrators at the University of Alberta and the Banff School, Marshall concluded that the institutions should host one of the most diverse and innovative regional projects sponsored by the Rockefeller Foundation. In September 1943, Gard received a Foundation grant to work with Cameron and George Smith, the Dean of the Faculty of Arts at the University of Alberta, to establish the Alberta Folklore and Local History Project. Gard brought impressive credentials to Edmonton. In the late 1930s with the aid of a Rockefeller graduate fellowship, he had worked on Cornell University's New York State Play Project under A.M. Drummond, another pioneer in the regional theatre movement. The University of Alberta and its Banff School were, moreover, receptive environments for the type of project Gard and Marshall envisioned. Like Gard and Koch before him, instructors Sidney Risk and E.M. Jones were both veterans of Rockefeller-sponsored community theatre projects at Cornell University and the University of Iowa respectively. In addition, Gwen Pharis Ringwood had honed her skills and developed her interest in community history as material for dramatic production when she was a student in Koch's programme at the University of North Carolina in the late 1930s.²⁶

When Gard arrived in Edmonton he was struck by what he perceived as the previously untapped potential of the province for regional interpretation. To Gard, this was a distinct region even if the inhabitants needed a little help to recognize their culture. "Up here," Gard wrote Drummond,

our work is a new idea. So far the folk have been too busy living.... I was constantly told that Alberta folk have no feeling for the land. No loyalty to their region. This is false. The feeling is there — and perhaps more deeply rooted because of the struggles they have made. I will find it an interesting year, and a satisfying one in helping to awaken a keener interest in the traditions and deep loyalties of this land.²⁷

To achieve his goals, Gard employed an impressive variety of techniques and mediums. Using the stories he collected as he criss-crossed the province, he wrote regular columns on local history for provincial newspapers including the *Calgary Herald* and the *Edmonton Journal*, and for his own journal, the *Alberta Folklore Quarterly*. He also provided student playwrights with historical material to use in their contributions to the community theatre movement centered at Banff and the

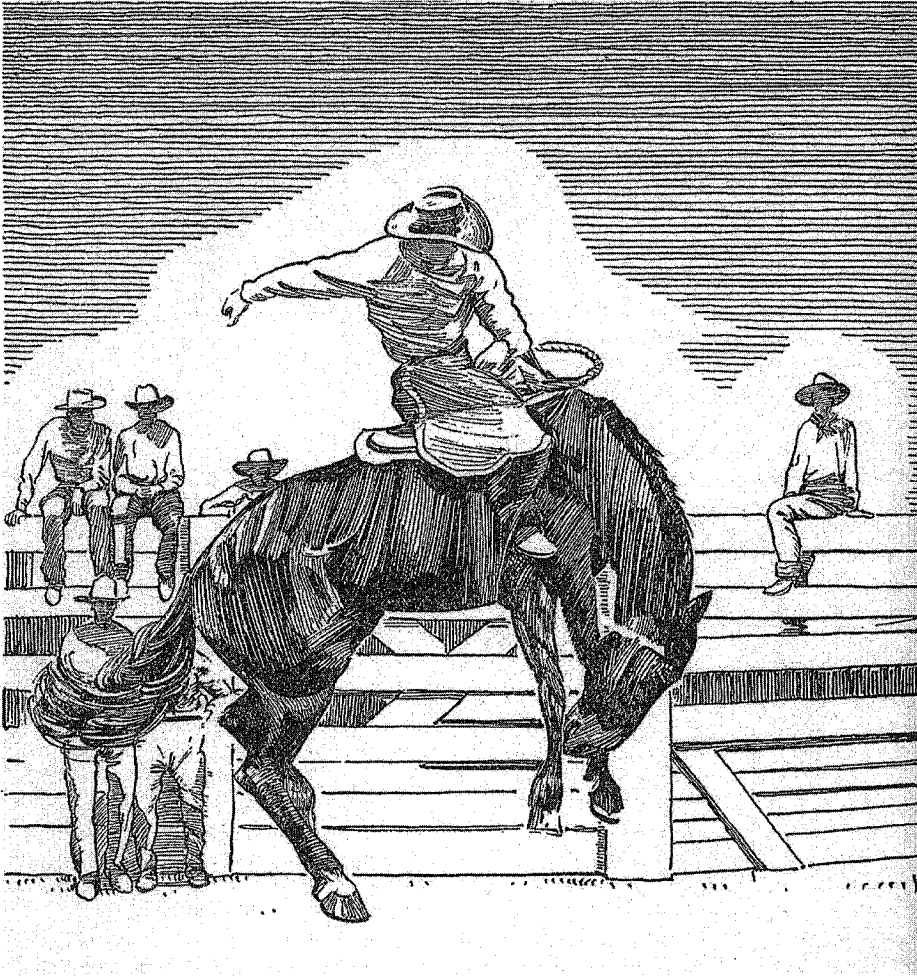


fig.2 W.J. Phillips, illustration from Robert Gard's, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*, 1945. (Photo: the author)

University of Alberta. In addition to giving weekly radio lectures for CKUA and for the Prairie Regional Network of the CBC, Gard and others wrote and performed several plays, including *Johnny Dunn*, *Hatfield the Rainmaker*, *The Ballad of Frank Slide*, and *Twelve Foot Davis*, all of which were broadcast nationally by the CBC. Both Gowan and Ringwood were contracted under the terms of the Folklore Project's Rockefeller Foundation grant to write plays.²⁸

Gard's work at Banff and in the mass media was accompanied by efforts to build a permanent infrastructure which would foster the development of local and regional identity. The Rockefeller grant provided ten Alberta writers with financial assistance to attend the first Alberta Writers' Conference at Banff in August 1944. It now seems ironic that Gard's mentor, A.M. Drummond, was brought from Cornell to lead discussions on the idea of a distinctly Albertan or Western Canadian literature. Discussion at the Conference focused specifically on the preservation of folklore and historical material and their use as source material for drama, fiction, and radio programming.²⁹ Intent on fostering "a National People's Theatre in Canada" and promoting drama as a means of education at the secondary and post-secondary levels, the Rockefeller Foundation also provided funds to bring together individuals from the four western provinces to participate in the Western Canadian Theatre Conference.³⁰ Working with Solon Low, the Minister of Education for the Social Credit government, Gard distributed materials throughout Alberta's public school system in order to increase the amount of regional history in the provincial curriculum.³¹ To further interest students in the local and regional past, the Folklore project established a province-wide creative writing competition.³² At Marshall's suggestion, Gard also successfully lobbied the provincial government's Committee on Reconstruction to make a formal commitment to establish a professionally-staffed, state-funded provincial archives at the University of Alberta at the end of the Second World War.³³

In the summer of 1945, after almost two years in Edmonton, Gard accepted a position at the University of Wisconsin to establish and direct a project modeled after the Alberta Folklore Project. The Alberta project had established Gard's prominence in the field and the Rockefeller staff also considered it to be one its most successful forays into regional analysis. In 1955 Rockefeller officer David Stevens noted approvingly that "in Alberta," Gard, "showed his ideas on drama so successfully that an entire province of Canada gained an enduring awareness of its place in a living world. I know of no demonstration more swiftly executed in a merging of history, folklore, and people for a unique expressiveness of an environment."³⁴ Gard more modestly attributed the success of the project to the fact that Alberta was in reality a unified region. In addition to the economic and geographic factors that held it together, Gard felt that there was a consciousness of shared identity. He advised Stevens that:

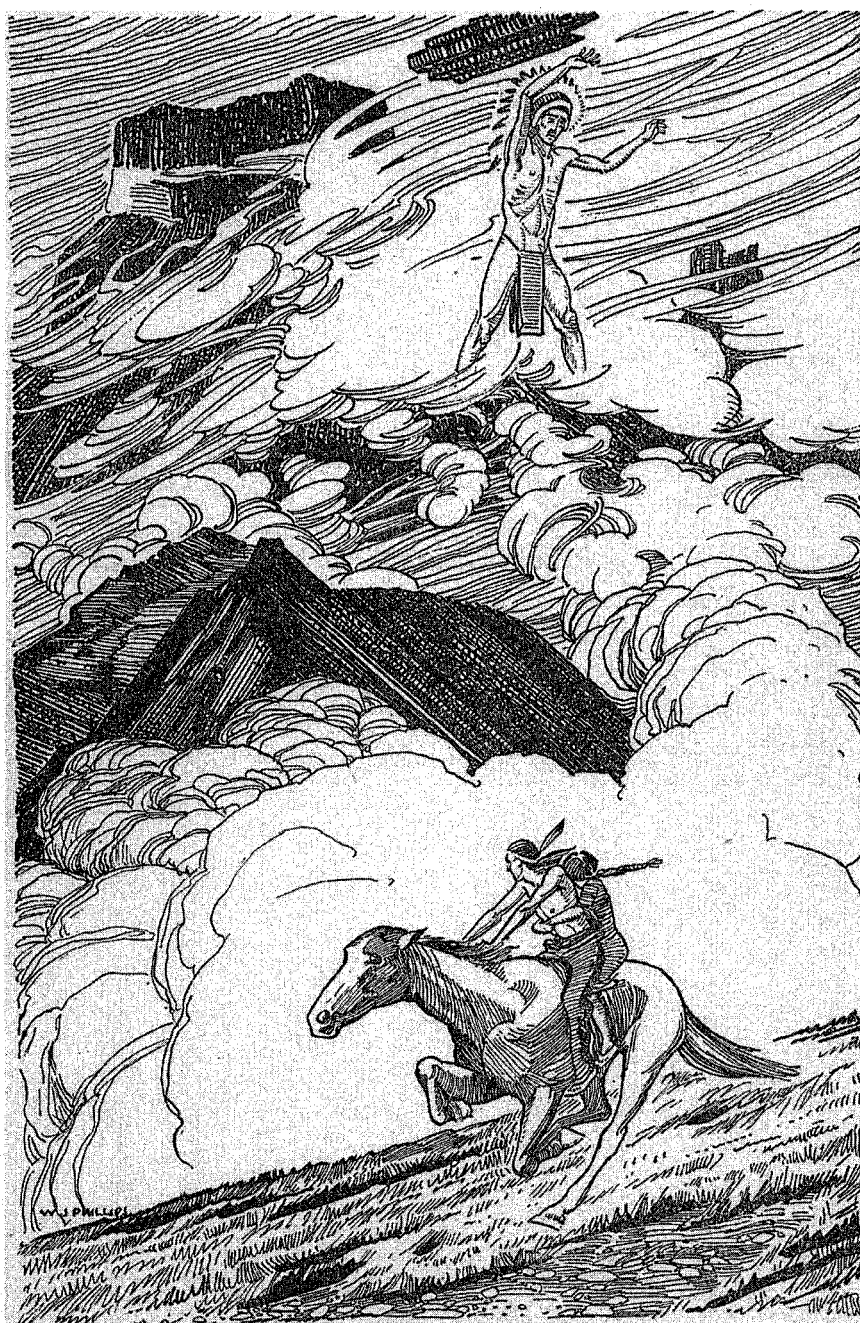


fig.3 W.J. Phillips, illustration from Robert Gard's, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*, 1945. (Photo: the author)

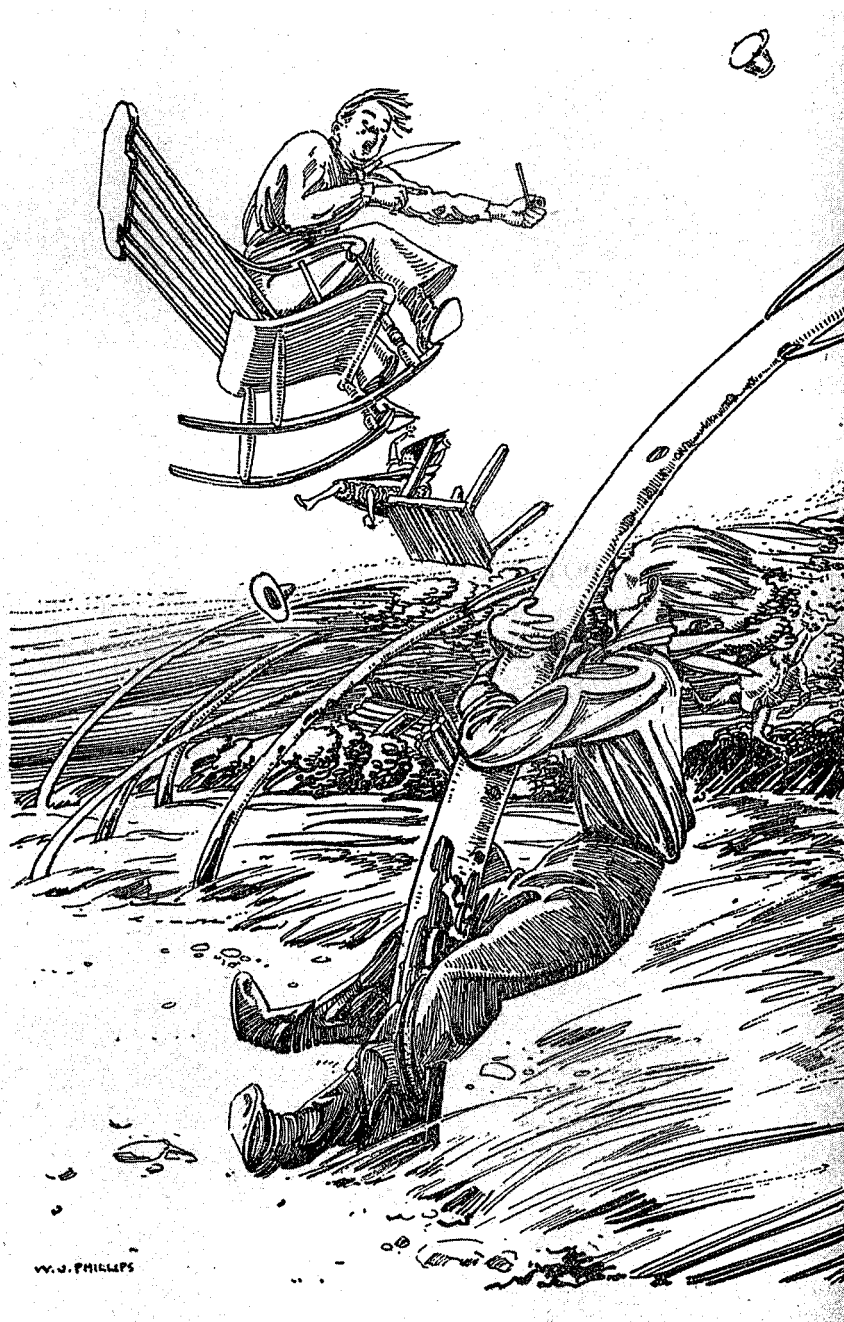


fig.4 W.J. Phillips, illustration from Robert Gard's, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*, 1945. (Photo: the author)

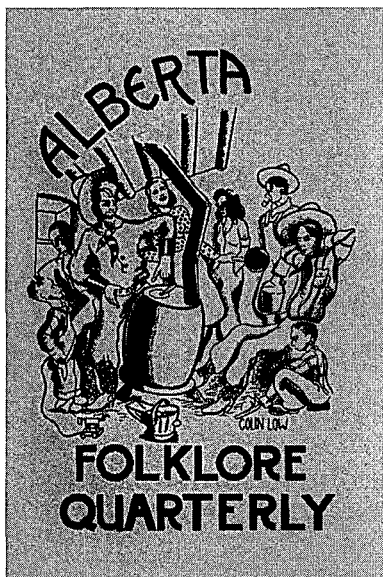
[T]he people had a sort of common folklore based on the common knowledge of the region and its distinguishing characteristics. (In other words, the stories they liked best to tell were distinctly regional in that they dealt with rains, hails, drouth [*sic*], the Chinook wind, dust, the various industries of the region: ranching, dry farming, etc.).³⁵

However, Gard did not discount the role he and others at Banff and Edmonton had played in disseminating this developing sense of region. In radio broadcasts and newspaper columns, Gard noted, "I studiously tried to build up such heroes as Twelve Foot Davis (the little fellow with a giant's heart); Dave McDougall (hero of the tall story); Bob Edwards (editor, champion of the under-dog); Nigger John Ware (American Negro, hero of the ranching country); and others, as a part of the regional consciousness."³⁶ In addition, Gard gathered these and other folk legends in his collection, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*. Illustrated with drawings by W. J. Phillips, the prominent Canadian artist and Gard's colleague at the Banff School, *Johnny Chinook* depicted a rough and rugged north-west, complete with "cowboys" (fig.2), "Indians" (fig.3), "tricksters," and, of course, chinook winds (fig.4).

It was natural that Gard should turn to Phillips to provide the visual expression of the folklore in his publication. During his time in Alberta, Gard developed a strong friendship with Phillips and, in addition to teaching together at Banff, the folklorist and the painter travelled around the mountains and the prairies of the province.³⁷ The friendship that resulted in *Johnny Chinook* was symbolic of a greater collaboration of art forms taking place at Banff — a partnership in the service of regional interpretation. Gard, who had done so much to inspire others, learned from Phillips "to appreciate landscape through an artist's eyes."³⁸ As Gard noted in an autobiographical study of his early career, Phillips provided him with

an expressive understanding of the sharp beauty of grain elevators seen against the varied prairie backdrops, of washes and coulees, and of the stark fronts of stores and dwellings in the western towns.... I developed a concept of painting and theater working together toward fine regional interpretation.³⁹

The lasting impact of the Alberta Folklore and Local History Project is difficult to assess. In retrospect much of the activity can be seen as a temporary reaction to the external stimulus provided by Gard and the Rockefeller Foundation. The *Alberta Folklore Quarterly* and the Alberta Folklore Association were not maintained after Gard's departure. Their loss was mitigated somewhat by the reorganization and revitalization of the Alberta Historical Society at about the same time. By 1948, however, the provincial government had still not fulfilled its pledge to create a provincial archives. On the positive side of the ledger, the University of Alberta did make provision for the inclusion of a university archives in its new library facility.⁴⁰ The Foundation's support for the folklore project contributed to the already impressive growth of the Banff School at a critical stage in its development and brought the



figs. 5 Colin Low,
cover, *Alberta Folklore
Quarterly*, Volume 1,
no. 1 (March 1945).
(Photo: the author)



fig. 6 Colin Low,
cover, *Alberta Folklore
Quarterly*, Volume 1,
no. 2 (June 1945).
(Photo: the author)

school that much closer to realizing the goal of establishing the arts as a vital component of regional life. The flurry of activity that surrounded the folklore project also provided the impetus for the creation of the University of Alberta's new Department of Fine Arts which was the first in Canada to include divisions of visual arts, music and drama. The drama section in particular was the product of Gard's efforts, as well as those of Banff instructors Jones, Risk, Ringwood, and Gowan. Encouraged by the success of community drama in Alberta, the Rockefeller Foundation supported the creation of a Chair of drama at the University of Saskatchewan in 1945. The first Alberta Writers' Conference in 1944 had been a product of American organization, supervision and financing; by 1948 it had evolved into a permanent institution: the Western Writers' Conference.⁴¹

The extent to which the Alberta Folklore and Local History Project stimulated and empowered individual cultural producers is even more difficult to trace, but should not be discounted. At the age of nineteen, Colin Low, who was studying under Glyde and Phillips at Banff and at the Calgary Institute of Technology and Art, was selected to draw cover sketches for the first two issues of the *Alberta Folklore Quarterly* (figs. 5 and 6). His sketches, which depict a bunkhouse scene on the resource frontier and an "Indian folk legend about two lovers escaping from the wrath of the thunder god,"⁴² visually articulated the literary content of the journal. It is worth pointing out the thematic similarities between these early productions which reflect the aims and objectives of the Alberta Folklore Project, and Low's later work as a producer and director at the National Film Board (NFB).⁴³ *Corral* (1954), and *City Of Gold* (1957), two of Low's more important early films at the NFB, are nostalgic portrayals of the western Canadian frontier.⁴⁴ *Corral*, which won first place in the documentary short category at the 1954 Venice Film Festival, shows a cowboy at work breaking in a horse on his ranch in southwestern Alberta. Like the folklore Gard collected and disseminated, the film is, in the words of film historian Peter Harcourt, "less [a recreation] of an actual event than of an atmosphere that has vanished." Harcourt continues his analysis of the film by observing that, like many of Low's movies, there is "a sense of something lost....[an] atmosphere of events more deeply felt than understood."⁴⁵ Low's 1957 Academy Award-winning documentary short, *City of Gold*, recalls the early days of Dawson City, the town at the heart of the Klondike Gold Rush of 1897. Narrated by Pierre Berton who reminisces about his childhood in the city, the film also uses a series of still photographs to depict the rough and tumble of the gold rush. The women of Paradise Alley and the seemingly "endless human chain" of men climbing the 45-degree ice slope in the Chilkoot Pass, are but two of the subjects. These reminders of the city's illustrious history are juxtaposed at the film's beginning and end with photographs of the present-day city now desolate and overgrown with grass. As Harcourt points out, the film "while superficially about a gold rush, becomes an emblem of the incomprehensible motivation of man."⁴⁶

More immediately representative of the symbiotic relationship between Gard's brand of folklore and an emerging regional art of western Canada was the

performance of Gwen Pharis Ringwood's three-act play, *Stampede*, which opened at the University of Alberta's Convocation Hall on 4 March 1946. Commissioned by the Alberta Folklore and Local History Project, it was directed by Risk and performed by students in the programme. Centered on the Calgary Stampede of 1912, the play, according to Cameron, was "a sort of Canadian 'Oklahoma' ...[which] caught the romance of the rangelands and is one of the most authentic pieces of dramatization of that colourful period in Western Canada when the cowman was king."⁴⁷ A writer who reviewed the production for the *Alberta Folklore Quarterly* described it as "a colourful panoramic of crowds, music, cowboys, Mounties, Indians, and horse ranglers — in fact, it embodies everyone and everything found at the Stampede."⁴⁸

While it is easy to acknowledge the positive impact of the cultural and economic exchange between American philanthropy and Canadian institutions such as the University of Alberta and its Banff School, Gard's concept of the "dramatic lore of the frontier" has interesting implications for Canadian cultural sovereignty. The goal of the Rockefeller Foundation's programme in regional interpretation was to subtly foster the growth of a common scholarly community in North America and to contribute to the creation of common cultural practices, attitudes, and policies. As Cameron pointed out in the preface to Gard's *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West*, the region that Gard conceptualized was actually part of a broader geographic, climactic, and cultural zone, which included not only southern Alberta but also the states of North and South Dakota, Nebraska, and parts of Colorado, Wyoming and Montana. And it represented an American-style frontier where, as Cameron put it, "the people have developed a distinctive way of life and a different outlook from that of the people who live on the Pacific Coast or in Eastern Canada and the Eastern United States."⁴⁹ It was, in short, a land of legends and traditions where the border between Canada and the United States was meaningless. In this sense, the land of Johnny Chinook is an exemplary reflection of the Rockefeller Foundation's ideological belief in cultural regions that transcended political boundaries.

To be sure, the idea of transnational regions and analysis of the frontier were not new and were not purely American in origin. At the 1931 annual meeting of the Canadian Historical Association, J. Bartlett Brebner called on his colleagues to apply what he described as "North American, that is, continental, contours to the histories of Canada and the United States," and to avoid being hindered in historical analysis "by what to hundreds of thousands of North Americans was a negligible political boundary."⁵⁰ But Gard's heroic lore was created and then disseminated in a manner patterned after earlier Rockefeller projects at Cornell University, University of North Carolina, and the University of Iowa and was, therefore, distinctly American in style and production. Gard's prose spoke more of Frederick Jackson Turner's American Frontier with its rugged individualism, spirit of egalitarianism, and sense of distance from supposedly civilized Europe and eastern

North America than it did of the west described in Harold Innis's *The Fur Trade in Canada*, or the west that lay beyond Donald Creighton's paradigmatic statement on Canadian historical development, *The Commercial Empire of the St. Lawrence, 1760-1850*.⁵¹

Central-Canadian intellectuals such as Creighton and Innis certainly dealt with the relationship between humanity and the environment, and some Canadian historians, most notably Arthur Lower,⁵² were influenced by Turner's notions of the frontier. However, the leaders of the dominant Laurentian school prioritized political, commercial, and social developments in metropolitan centers in Europe and in central Canada. In their narratives, the heart of the Canadian story was Toronto, Montreal or Paris and London, and it was not located in what they defined as the hinterland. In their writings the Canadian-American border was not only a geographic reality, it was a vital economic, political, ideological, and cultural marker. Turner viewed American culture, in the words of one American historian, "not as an importation from England via New England, but as a new order rising from the native soil."⁵³ The central-Canadian intellectuals who dominated both Canadian academic history and elite Anglo-Canadian opinion at the time simply did not view the west with this level of enthusiasm, nor did they see it as so critically formative in the story of national or continental development. As historian Michael Cross has observed, "For Turner, the frontier was the well-spring of all that was good in North American society; for Laurentianists like D.G. Creighton, the frontier was the homeland of parochial farmers who failed to appreciate the commercial dynamism found in cities like Montreal, a dynamism essential for the growth of Canada."⁵⁴ Even Canada's most prominent frontierist historian, Arthur Lower, who wrote in his 1946 text, *Colony to Nation: A History of Canada*, that "North American democracy was forest-born,"⁵⁵ perceived a decidedly placid frontier. While he later observed that the Canadian west, like any "new frontier invariably casts up the bizarre and the picturesque in more than average numbers," he concluded that

Canadians, not being exhibitionists, have not produced a large crop of such characters: their frontiers have carried relatively subdued colours...and the 'sterling fellow' has been more characteristic of them than the 'cut-up'.... How could it be otherwise when the sedate East was streaming out west in a vast migration that carried all its values along with it?⁵⁶

Gard's frontier vision was imported with the Rockefeller Foundation's programme of cultural interpretation — cultural baggage that came with cultural funding. Ironically, however, the intervention of American corporate philanthropy served to empower a regional culture in western Canada. In the age before the Canada Council and large-scale federal support for culture, American grants and influence acted as a viable and important counter-force to the dominance of central-Canadian intellectuals, institutions, and paradigms of Canadian development.

In the larger project from which this paper is drawn I discuss the Rockefeller Foundation's efforts to cultivate transnational regional consciousness in other parts of Canada. Under this programme, in the early 1940s, the Foundation extended support to a number of projects aimed at interpreting the Maritime region. It also financed American sociologist Everett Hughes' important work on Quebec society, as well as his successful efforts to inspire the development of social research at Laval University.⁵⁷ However it is important to note that at the same time as the Foundation was fostering the development of regional interpretation of the Maritimes, of the Prairies, and of what Foundation officers referred to as "French Canada," it was also serving as a primary force in the creation and upkeep of the Social Science Research Council of Canada, and the Canadian Humanities Research Council. These activities mirrored those of the Carnegie Corporation, which funded and influenced the formation of both the National Film Society and the Federation of Canadian Artists.⁵⁸ All these "national" organizations depended entirely on American corporate philanthropy for their operating expenses and for their grant programmes from the time they were created in the early 1940s until 1957, when the Canada Council was formed.⁵⁹ While the Rockefeller Foundation encouraged Albertans to "think regionally," it was also promoting the Department of Political Economy at the University of Toronto and the Economics Department at Queen's University as national centres of research, as well as funding the work of Harold Innis, Donald Creighton, and Arthur Lower, among others, who believed in thinking and acting nationally.⁶⁰

I have argued elsewhere that in the first half of the century American philanthropy played a key role in the development of a Canadian cultural and intellectual infrastructure — and that in the 1950s, this infrastructure was absorbed into the fabric of the federal state.⁶¹ American foundations helped facilitate the transformation of Canada from a private, localized system of cultural and intellectual support to a complex nation-based system of incorporated patronage in which the major patron is the federal government. In the report of the *Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences*, Vincent Massey wrote that the gifts of American philanthropists "applied with wisdom and imagination...have helped Canadians to live their own life and to develop a better Canadianism."⁶² By supporting Robert Gard and the Alberta Folklore Project, the officers of the Rockefeller Foundation demonstrated their belief that continental integration not only required what they, like Massey, saw as a better Canadianism, it also required a better regionalism.

JEFFREY BRISON
Sessional Lecturer
Department of History
Carleton University

Notes

Grants from the Rockefeller Archives Center and the National Gallery of Canada Research Fellowship Program supported research for this article. I am also grateful to Anna Hudson, Lynda Jessup, and Sandra Paikowsky for their helpful comments on earlier versions of this paper. My thanks go as well to Robert Gard's daughter, Maryo Ewell, an important historian of community art movements in North America, who has been generous in providing information about her father's work in Alberta.

1 Robert GARD, *Johnny Chinook: Tall Tales and True from the Canadian West* (Toronto: Longmans, Green and Co., 1945).

2 For discussions of North American integration during this period see J.L. GRANATSTEIN and Norman HILLMER, *For Better or for Worse: Canada and the United States to the 1990s* (Toronto: Copp Clark Pitman Ltd., 1991); J.L. GRANATSTEIN, *How Britain's Weakness Forced Canada into the Arms of the United States* (Toronto: University of Toronto Press, 1989); John Herd THOMPSON with Allen SEAGER, *Canada 1922-1939: Decades of Discord* (Toronto: McClelland and Stewart Ltd., 1985), 158-92; and John Herd THOMPSON and Stephen J. RANDALL, *Canada and the United States: Ambivalent Allies* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994).

3 The Banff School was founded through the University of Alberta's Department of Extension in 1933 with the aid of a \$30,000 grant from the Carnegie Corporation of New York and for the first five years of its life, the school depended exclusively on Carnegie financing. See Donald CAMERON, *The Campus in the Clouds* (Toronto: McClelland and Stewart Ltd., 1956), 15. In the 1930s, as part of its programme to solidify the status and position of the fine arts and art history in North American higher education the Carnegie Corporation funded art instruction at the University of Alberta. See Brenda JUBIN, *Carnegie Corporation: Program in the Arts 1911-1967* (New York: Carnegie Corporation of New York, 1968), 10-11. See also Jeffrey D. BRISON, "Cultural Interventions: American Corporate Philanthropy and the Construction of the Arts and Letters in Canada, 1900-1957" (Ph. D. thesis, Queen's University, 1998), 216-17.

4 David H. STEVENS, "The Humanities in Theory and Policy, 31 March 1937," 2. RG 3, Series 911, Box 2, Folder 10, Papers of the Rockefeller Foundation (hereafter RF), Rockefeller Archive Center (hereafter RAC).

5 "Humanities — Program and Policy: Extract from DR 486, Report of the Committee on Appraisal and Plan, December 11, 1934," 72. RG 3, Series 911, Box 2, Folder 9, RF, RAC.

6 "The Humanities Program of the Rockefeller Foundation: A Review of the Period 1934-1939," 14. RG 3, Series 911, Box 2, Folder 10, RF, RAC.

7 "New Program in the Humanities, 10 Apr. 1935," i-ii. RG 3, Series 911, Box 2, Folder 10, RF, RAC.

8 STEVENS, "The Humanities in Theory and Policy," 1.

9 "Program in the Humanities, March 1934." RG 3, Series 911, Box 2, Folder 9, RF, RAC.

10 Quoted in Charles R. ACLAND and William J. BUXTON, "Continentalism and Philanthropy: A Rockefeller Officer's Impressions of the Humanities in the Maritimes," *Acadiensis* 23 (Spring 1994): 75.

11 BRISON, "Cultural Interventions." See also Donald FISHER, *The Social Sciences in Canada: 50 Years of National Activity by the Social Science Federation of Canada* (Waterloo: Wilfrid Laurier Press in collaboration with the Social Sciences Federation of Canada, 1993); Carl BERGER, "The Conferences on Canadian-American Affairs, 1935-1941: An Overview," in *The Road to Ogdensburg: The Queen's/St. Lawrence Conferences on Canadian-American Affairs, 1935-1941*, ed. Frederick W. GIBSON and Jonathan G. ROSSIE (East Lansing: Michigan State University Press, 1993), 11-35; Carl BERGER,

"Internationalism, Continentalism, and the Writing of History: Comments on the Carnegie Series on the Relations of Canada and the United States," in *The Influence of the United States on Canadian Development: Eleven Case Studies*, ed. Richard PRESTON (Durham: Duke University Press, 1972), 32-55; Maria TIPPETT, *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission* (Toronto: University of Toronto Press, 1990); Michael BELL, "The Welfare of Art in Canada," introduction to *The Kingston Conference Proceedings: A Reprint of the Proceedings of the 1941 Kingston Artists' Conference* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1983); and Paul LITT "The Massey Commission, Americanization, and Canadian Cultural Nationalism," *Queen's Quarterly* 98 (Summer 1991): 375-87.

12 "Program in the Humanities, March 1934."

13 BRISON, "Cultural Interventions," 93-107; see also William B. SPAULDING, "Why Rockefeller Supported Medical Education in Canada: The William Lyon Mackenzie King Connection," *Canadian Bulletin of Medical History* 10 (1993): 67-76; and Marianne P. STEVENS, "The Rockefeller Foundation and Canadian Medical Education," *Research Reports from the Rockefeller Archive Center* (Spring 1999), 14-16.

14 John MARSHALL, "Canada: Diary of Visit, First Part: Quebec and Ontario, September 29-October 3, 1941," 1A. RG 1.1, Series 427R, Box 27, Folder 264, RF, RAC.

15 *Ibid.*, 2.A.

16 Raymond B. FOSDICK, *The Story of the Rockefeller Foundation* (New York: Harper and Brothers, Publishers, 1952), 256.

17 Ian MCKAY, *Quest of the Folk: Antimodernism and Cultural Selection in Twentieth-Century Nova Scotia* (Kingston: McGill-Queen's University Press, 1994), 216.

18 MARSHALL, "Canada: Diary of Visit, Second Part: Manitoba, Saskatchewan, Alberta, and Vancouver, October 20-30, 1941," 41.

19 *Ibid.*, 7.

20 CAMERON, *The Campus in the Clouds*, 123-24.

21 For a description of this regional theatre movement and the early careers of Gowan and Ringwood see Anne NOTHOE, "Making Community History: The Radio Plays of Ringwood and Gowan," in *Edmonton: Life of the City*, ed. Bob HESKETH and Frances SWYRIPA (Edmonton: NeWest Publishers, 1995), 170-78.

22 *Ibid.*, 172.

23 CAMERON, *The Campus in the Clouds*, 22. For a discussion of Koch's influence on local playwrights see page 21.

24 In early 1934 Koch, Arthur Quinn (University of Pennsylvania), Allardyce Nicoll (Yale University), A.M. Drummond (Cornell University), and E.C. Marble (University of Iowa) were involved in discussions with the directors of the Rockefeller Foundation's Humanities Division. Out of these meetings emerged the guiding principals for the Foundation's support of community theatre in North America. See William J. BUXTON, "RF Support for Non-Professional Drama, 1933-1950," *Research Reports from the Rockefeller Archive Center* (Spring 1999): 2.

25 Robert GARD, *Grassroots Theater: A Search for Regional Arts in America* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1955), 47.

26 NOTHOE, "Making Community History," 171. With the support of a Rockefeller Fellowship arranged by Koch, Ringwood completed a Master's Degree under Koch and Paul Green at the University of North Carolina in 1939. See CAMERON, *The Campus in the Clouds*, 29-30; and GARD, *Grassroots Theater*, 67-68.

- 27 Robert Gard to A.M. Drummond, 14 Sept. 1943. RG 1.1, Series 427R, Box 29, Folder 286, RF, RAC.
- 28 Unsigned, *Alberta Folklore Quarterly* 1, no. 1 (March 1945): 27.
- 29 TIPPETT, *Making Culture*, 163.
- 30 *Ibid.*
- 31 Gard to Drummond, 14 Sept. 1943,
- 32 Unsigned, *Alberta Folklore Quarterly* 1, no. 1 (March 1945): 27.
- 33 See Marshall to R. Newton, 17 Feb. 1944. RG 1.1, Series 427R, Box 29, Folder 287, RF, RAC; and Newton to Marshall, 26 Feb. 1944. RG 1.1, Series 427R, Box 29, Folder 287, RF, RAC.
- 34 David H. STEVENS, foreword to GARD, *Grassroots Theater*, ix.
- 35 Gard to Stevens, 15 Aug. 1945, 4. RG 1.1, Series 427R, Box 29, Folder 288, RF, RAC.
- 36 *Ibid.*, 6.
- 37 See Maryo EWELL, "Meaning or McCalgary," http://www.communityarts.net/readingroom/archives/32_ewell.php.
- 38 GARD, *Grassroots Theater*, 47.
- 39 *Ibid.*
- 40 Newton to Stevens, 12 Nov. 1948, 2. RG 1.1, Series 427R, Box 29, Folder 288, RF, RAC.
- 41 See also Newton to Stevens, 28 Nov. 1946, 1, *ibid.*
- 42 Unsigned (cover), *Alberta Folklore Quarterly* 1, no. 2 (June 1945): 1.
- 43 Low joined the NFB in 1945 to work principally as an animator. In 1950 he was appointed the head of its animation unit. During his long career he directed and produced numerous titles for the Film Board and was nominated for nine Academy Awards. See Peter HARCOURT, "The Innocent Eye: An Aspect of the Work of the National Film Board of Canada," in *The Canadian Film Reader*, ed., Seth FELDMAN and Joyce NELSON (Toronto: Peter Martin Associates Ltd., 1977), 74-75; and see http://bigmoviezone.com/filmsearch/directors/director_display.html?unique=75; and http://www.nfb.ca/e/highlights/colin_low.html.
- 44 HARCOURT, "The Innocent Eye," 74.
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.*, 75.
- 47 CAMERON, *The Campus in the Clouds*, 30.
- 48 *Alberta Folklore Quarterly* 2, no. 1 (March 1946): 39.
- 49 Donald CAMERON, introduction to GARD, *Johnny Chinook*, xi-xii.
- 50 *Report of the Annual Meeting held at Ottawa, May 26 and 27, 1931* (Ottawa: Canadian Historical Association), 37, 43. J. Bartlett Brebner, a Canadian, taught North American history at Columbia University.
- 51 Frederick Jackson TURNER, "The Significance of the Frontier in American History," in his *The Frontier in American History* (New York, Harry Holt and Co., 1920); Harold INNIS, *The Fur Trade in Canada* (London: Oxford University Press, 1930); and Donald CREIGHTON, *The Commercial Empire of the St. Lawrence, 1760-1850* (Toronto: Ryerson Press, 1937). During his long and brilliant career, Brebner worked outside the University of Toronto-dominated Laurentian tradition. Insulated from the hegemonic power of Toronto intellectuals by his Columbia University posting and by the support he received from the New York City-based foundations, Brebner's work recognized

both imperial and continental influences on northern North America. See in particular, J. Bartlett BREBNER, *North Atlantic Triangle: The Interplay of Canada, the United States and Great Britain* (Toronto: Ryerson Press, 1945).

52 For a discussion of Turner's influence on Lower, see Michael S. CROSS, "The Frontier Thesis and the Canadas: The Debate on the Impact of the Canadian Environment" (Toronto: Copp Clark Publishing Co., 1970), 1.

53 Curtis NETTELS, "Frederick Jackson Turner and the New Deal," *The Wisconsin Magazine of History* XVII (1933-1934): 259.

54 CROSS, "The Frontier Thesis and the Canadas," 4.

55 Arthur LOWER, *Colony to Nation: A History of Canada* (Toronto: Longmans, Green and Co., 1946), 49.

56 Arthur LOWER, *Canadians in the Making: A Social History of Canada* (Toronto: Longmans, Green and Co., 1958), 361.

57 See BRISON, "Cultural Interventions," 181-209.

58 *Ibid.* For further discussion of the Federation of Canadian Artists see Jeffrey BRISON, "The Kingston Conference, The Carnegie Corporation and a New Deal for the Arts in Canada," *American Review of Canadian Studies* (Winter 1993): 503-22.

59 BRISON, "Cultural Interventions," 292-335.

60 *Ibid.*, 336-53.

61 *Ibid.*

62 "The Forces of Geography" in the report of the *Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences, 1949-1951* (Ottawa: Edmond Cloutier, C.M.G., O.A., D.S.P., Printer to the King's Most Excellent Majesty, 1951), 13.

LA ROCKEFELLER FOUNDATION ET LA POLITIQUE CULTURELLE AU-DELÀ DE LA FRONTIÈRE NORD-OUEST

En 1945 le folkloriste américain Robert Gard publiait *Johnny Chinook : Tall Tales and True from the Canadian West*. Auparavant, il avait enseigné la dramaturgie à l'école des Beaux-Arts de Banff et il était directeur du programme de folklore et d'histoire locale de l'Alberta à l'Université de l'Alberta. Le livre, illustré par l'artiste de Calgary W. J. Phillips, racontait les contes folkloriques que Gard avait entendus durant ses deux années de recherches sur le folklore albertain. Les intérêts de la Rockefeller Foundation, qui avait subventionné les travaux de Gard en Alberta, étaient liés à l'intérêt croissant des intervenants culturels et intellectuels dans les traditions folkloriques, l'histoire et les identités locales et régionales. Cette convergence des esprits et des émotions eut aussi une importance cruciale dans le développement du mouvement artistique multidimensionnel de l'école de Banff. De plus, les subventions de la Carnegie Corporation de New York à l'école de Banff et à l'Université de l'Alberta servaient de contrepoids à l'hégémonie d'un nationalisme canadien centralisateur.

Au milieu de la crise économique de la Grande Dépression, les dirigeants de la Rockefeller Foundation commencèrent à exprimer leur inquiétude devant une vaste quantité d'information non réglementée qui posait un sérieux défi à la santé morale et spirituelle de leur nation et aux anciennes idées traditionnelles de la communauté. En 1935, le directeur des sciences humaines de la Fondation, David Stevens, et son directeur associé, John Marshall, créèrent un nouveau programme sur ce qu'ils appelaient l'interprétation culturelle, avec l'intention de favoriser «une meilleure appréciation des éléments de la vie américaine qui constituent notre héritage national». Pendant une grande partie de l'entre-deux-guerres, la Rockefeller Foundation et sa voisine new-yorkaise, la Carnegie Corporation, traitèrent les infrastructures intellectuelles et culturelles canadiennes comme une partie d'un grand réseau nord-américain. En même temps, le statut du Canada en tant que nation indépendante inspirait à la Fondation le désir d'améliorer «la compréhension culturelle entre les nations», après le début de la Deuxième guerre mondiale et l'avènement de rapports plus étroits et mieux coordonnés entre le Canada et les États-Unis.

Entre septembre 1941 et novembre 1942, Marshall fit la tournée des centres culturels canadiens qui pouvaient contribuer à «une meilleure interprétation de la

tradition canadienne». Bien qu'il n'ait pas senti un fort sentiment d'identité nationale chez les Canadiens des Prairies et de l'Ouest, il croyait qu'il y avait un grand intérêt pour la promotion d'une identité régionale. Il s'intéressa particulièrement au programme des arts de l'Université de l'Alberta et de l'école de Banff, soutenu par la Carnegie Corporation. À Banff, des écrivains, dont Gwen Pharis Ringwood, Elsie Park Gowan, Rowena Hawkings et John MacLaren, avaient réussi à développer une littérature et un théâtre fondés sur l'histoire locale et le folklore de l'Ouest canadien. D'autre part, des artistes comme W.J. Phillips, H.G. Glyde et André Bièler utilisaient l'environnement physique comme sujet pour leurs cours et pour la pratique de leur art. En septembre 1943, l'Américain Robert Gard, qui avait enseigné l'art dramatique à Banff au cours des deux étés précédents, arriva à Edmonton, muni d'une bourse Rockefeller, pour fonder un programme innovateur de folklore et d'histoire locale de l'Alberta.

Utilisant les contes folkloriques recueillis au cours de ses randonnées à travers la province, Gard écrivit des articles sur l'histoire locale pour des journaux de la province, et fournit des données historiques aux étudiants en dramaturgie de l'école de Banff et de l'Université de l'Alberta. Il donna aussi des conférences radio-phoniques hebdomadaires sur la station universitaire CKUA, et pour le réseau régional des Prairies de la CBC. À Banff, Gard et d'autres collègues écrivirent et jouèrent plusieurs pièces, dont plusieurs furent radiodiffusées par la CBC. Il recueillit aussi diverses légendes folkloriques pour *Johnny Chinook*. Gard organisa la première conférence des écrivains de l'Alberta, à Banff en août 1944, et, avec des fonds de la Rockefeller Foundation, il mit sur pied la Western Canadian Theatre Conference. Il fit aussi des pressions auprès du gouvernement provincial pour qu'il augmente le nombre d'heures consacrées à l'histoire régionale dans les écoles publiques de l'Alberta et créa pour les étudiants un concours d'écriture créative à la grandeur de la province.

En 1945, Gard se rendit à l'Université du Wisconsin pour y fonder et diriger un programme sur le modèle albertain. Rétrospectivement, une grande partie de l'activité qui entoura le programme de folklore et d'histoire locale de l'Alberta peut être vue comme une réaction temporaire à l'élan donné par Gard et la Rockefeller Foundation. Ainsi, l'*Alberta Folklore Quarterly* et l'*Alberta Folklore Association* ne survécurent pas à son départ. Toutefois l'appui de la Fondation au programme de folklore contribua à la croissance, déjà impressionnante, de l'école de Banff et donna un élan au nouveau département des beaux-arts de l'Université de l'Alberta, le premier au Canada à inclure des sections d'arts visuels, de musique et de théâtre. La Rockefeller Foundation appuya aussi la création d'une chaire de théâtre à l'Université de la Saskatchewan en 1945. En 1948, l'Alberta Writers' Conference était devenue une institution permanente, la Western Writers' Conference. La meilleure preuve de la symbiose entre Gard et l'émergence d'un folklore régional de l'ouest canadien pourrait être la pièce de Gwen Pharis Ringwood, *Stampede*, écrite en 1946 à la demande de l'Alberta Folklore and Local History Project.

La définition que donne Gard de la frontière a des implications intéressantes pour la souveraineté culturelle canadienne. La région qu'il imaginait ne comprenait pas seulement le sud de l'Alberta, mais aussi plusieurs États américains. De plus, il s'agissait d'une frontière de style américain, où les limites entre le Canada et les États-Unis ne signifiaient pas grand chose et qui, par conséquent, reflétait l'idéologie de la Rockefeller Foundation pour qui les régions culturelles transcendaient les frontières politiques. Le concept de régions transnationales et d'analyse de frontières n'était pas nouvelle ni d'origine purement américaine. Mais le savoir populaire de Gard était créé et diffusé à la manière des premiers projets de la Rockefeller Foundation aux États-Unis. Son folklore s'inspirait davantage des théories de Frederick Jackson Turner sur la frontière américaine, avec son individualisme rugueux, son esprit égalitaire et un sentiment de distance vis-à-vis l'Europe et l'est américain censément «civilisés», que de la vision de l'ouest que l'on retrouve dans *The Fur Trade in Canada* de Harold Innis ou dans *The Commercial Empire of the St. Lawrence, 1760-1850* de Donald Creighton. Ces chefs de file de l'école laurentienne privilégiaient le développement politique, commercial et social du Canada central. Ils soutenaient que le cœur de l'histoire canadienne se trouvait à Toronto et à Montréal, et non dans l'«hinterland», et que la frontière canado-américaine était un marqueur économique, politique, idéologique et culturel majeur. Ils ne voyaient pas l'ouest avec le même enthousiasme que leurs collègues américains ni comme un élément formateur signifiant dans l'histoire du développement national ou continental. Gard avait importé, avec le programme d'interprétation culturelle de la Rockefeller Foundation, sa vision de la frontière. Ironiquement, la philanthropie corporatiste américaine a aussi servi à promouvoir une culture régionale dans l'ouest canadien. Antérieurement au Conseil des Arts du Canada et aux subventions fédérales à grande échelle, les octrois et l'influence des Américains furent un contrepoids viable et important face à la domination des intellectuels, des institutions et des modèles de développement du Canada central. Dans l'étude plus élaborée de laquelle cet article est tiré, je parle des efforts de la Rockefeller Foundation pour cultiver une conscience régionale transnationale dans d'autres parties du Canada, y compris les Maritimes, et dans ce que ses administrateurs appelaient le Canada français. En même temps, les fondations américaines fournirent un appui vital au Conseil canadien des recherches en sciences sociales, au Conseil des recherches en sciences humaines du Canada et à la Fédération des artistes canadiens. La Rockefeller Foundation a également soutenu les études en économie politique à l'Université de Toronto et au département des sciences économiques de l'Université Queens, comme centres nationaux de recherches, et financé les travaux de Harold Innis, Donald Creighton, Arthur Lower et autres.

Les fondations américaines ont joué un rôle clé dans le développement d'infrastructures culturelles canadiennes qui furent absorbées dans le tissu de l'État

fédéral dans les années cinquante. Ces organismes ont facilité la transformation du Canada d'un système privé, localisé de patronage culturel et intellectuel en un système national complexe de mécénat social dont le principal mécène était l'État fédéral. Vincent Massey a écrit dans son rapport à la *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada* que les dons des philanthropes américains «avaient aidé les Canadiens à développer un meilleur esprit canadien». En soutenant Robert Gard et l'*Alberta Folklore Project*, les administrateurs de la Rockefeller Foundation, tout comme Vincent Massey, ont montré qu'ils croyaient que l'intégration continentale exigeait non seulement un meilleur esprit canadien, mais aussi un meilleur esprit régional.

Traduction: Élise Bonnette



fig.1 Jean-Paul Riopelle, *Mascarade*, 1990, technique mixte sur bois, 202 x 142 cm, Succession Riopelle. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

RIOPELLE, HEIDEGGER ET LES ANIMAUX

André Breton avait certainement eu, au moins pour un moment, le sentiment d'avoir trouvé le mot juste quand il avait traité Riopelle de «trappeur supérieur» dans un fameux *Aparte*, qu'Elisa Breton, Benjamin Péret et lui-même avaient commis pour servir de préface à la première exposition solo de Riopelle à la Galerie Nina Dausset à Paris, du 23 mars au 23 avril 1949. Puis il s'était ravisé. Qui dit «trappeur» dit «piège», idée «que j'aime modérément», s'était-il dit, mais comme ces pièges étaient aussi «des pièges pour des pièges» et qu'«une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint», il s'était réconcilié avec l'idée. Georges Duthuit retiendra cette expression à son tour et imaginera Riopelle comme «un trappeur surgi au pas de course des solitudes canadiennes pour retomber sur nos pavés¹».

Riopelle piégeant des pièges... surtout Riopelle craignant d'être piégé, y compris par cette appellation de «trappeur». Quand Gilbert Érouart lui en rappelle les circonstances, Riopelle passe tout de suite à l'attaque. «J'étais 'trappeur supérieur'; mais Breton, lui, c'était le pape». Mieux vaut passer pour un trappeur! En réalité, c'est un métier que Riopelle n'a jamais exercé, à l'opposé de son héros Grey Owl, qui, lui, l'avait pratiqué, mais s'en était détaché comme une forme d'intervention nuisible à l'environnement.

À vrai dire, quand Riopelle parlait de la chasse, comme il le fait dans ses entretiens avec Érouart, il parlait d'une forme très spécifique.

La voile, c'est aussi difficile que de savoir appeler les oies, aussi mystérieux. Les savoirs, dans l'un et l'autre cas, sont souvent confidentiels. Les Indiens imitent le cri de l'oie d'une façon tout à fait différente de celle des autres chasseurs. Les deux appels n'ont rien en commun. Et pourtant, pourvu que l'on soit habile, dans les deux cas cela peut marcher.

Pour l'orignal, c'est encore plus difficile. Il faut l'appeler, «câler» toutes les demi-heures. Tu ne le vois pas, mais lui t'entend. À mesure que l'on a le sentiment qu'il se rapproche, il faut lui faire croire que l'on est soi-même un orignal. On se fait animal, un animal avec ses bois sur la tête et qui en se déplaçant casserait ainsi des branches. Tout est là : les branches que l'on est

censé casser doivent tomber de la bonne hauteur. La hauteur de chute, le temps que met la branche pour toucher le sol : voilà le critère pour l'original. S'il y «croit», il croit aussi à la présence d'un autre mâle que lui, à un rival en puissance... Jaloux, furieux, il arrive alors.... Tu veux chasser l'original? Il faut être original. Tout le monde ne l'est pas!

Comme nous l'apprend Bertrand Hell, l'Europe a connu deux sortes de chasse : la battue pratiquée surtout dans les pays de l'Europe méridionale et dans la majeure partie de la France et la chasse dite silencieuse, la chasse à l'affût, ou approche du gibier, pratiquée en Allemagne et dans les pays d'Europe centrale. C'est évidemment cette deuxième forme, appelée en allemand comme en français la *pirsch*, à laquelle Riopelle faisait allusion. Curieusement le mot *pirsch* est un emprunt du XII^e siècle au vieux français, *berser*, mot issu du latin *bersare* qui signifie chasser avec une flèche. «Les *bersarii* exerçant leur art en forêt ne doivent pas être confondus avec les autres chasseurs utilisant des chiens ou posant des pièges», avertit Bertrand Hell³. Voilà qui est clair! Que Breton et Duthuit en prennent pour leur rhume!

Bien plus, commentant les conseils des vieux arts cynégétiques sur la chasse aux cerfs, Bertrand Hell s'exprime dans des termes très voisins de ceux de Riopelle.

Une relation très particulière unit (...) l'homme et sa proie dans la *pirsch*. L'appel, épisode crucial de la poursuite, en est une illustration. Initiant son fils à l'art du brame, le chasseur rappelle la vérité première : «Tu es le cerf.» Telle est la condition pour que l'instrument, corne de boeuf évidée ou simple tube de carton bricolé — chez nous, une écorce de bouleau fait l'affaire — prenne vie. Le cerf quêté est là, réfugié dans ce fourré inaccessible; il est invisible, mais tout proche. En contrefaisant le brame, l'homme se pose en rival. Il lance un défi. Provoquer ainsi le cerf demande une grande expérience, car il convient de bien jauger l'animal. Est-il vieux et aguerri ou jeune et craintif ? Le son à émettre ne sera pas le même. Il faut corner juste, éveiller sa jalousie, l'inviter à faire front. Un brame trop rauque ne fera qu'effrayer le jeune mâle, tandis que des cris plus clairs ne susciteront que le mépris du grand coiffé⁴.

On l'aura noté au passage. Il s'agit bien ici de savoir et il ne faudrait pas entendre le «Tu es le cerf», comme je ne sais quelle forme de participation magique à la Lévy-Bruhl. Ni l'animisme, ni le totémisme n'ont quoi que ce soit à voir ici. Il faut interpréter dans le même sens ce que Riopelle raconte à propos du jeune Indien qui apprend à nager.

Quand pour la première fois le tout jeune indien tombe à l'eau, les autres le laissent se débrouiller. En général, il ne se noie pas. Il se met à nager. Pas de doute, ce sera par la suite un excellent pêcheur. Il imitera le poisson, sera dans l'eau aussi bon que lui...

En voiture, c'est pareil. Il faut pouvoir être à la place du moteur pour savoir vraiment conduire. Et en peinture? En peinture : idem : il faut être à la place du tableau pendant qu'il pousse⁵.

Devenir le poisson, le moteur ou le tableau ne sont pas des formes de participation, mais de concentration, d'élimination de l'adventice, de pensée capable d'abstraire et de s'abstraire. C'est d'ailleurs ce qui donne son sens à tous les propos de Riopelle sur l'acte de peindre. Il en parle toujours comme d'un «état second», pour reprendre la belle expression de Fernand Seguin : un état de totale absorption dans le tableau à faire, et qui revient à l'abolition totale de tout le reste, y compris du spectateur : «... s'il y a un spectateur, il y a forcément distraction, et c'est ce côté distraction que je ne pourrais pas supporter⁶». Donc pas de spectateur quand Riopelle peint.

Mais revenons à la chasse. Riopelle a tendance à attribuer aux seuls Amérindiens la science des divers cris d'animaux, qui consiste à les bien imiter pour réussir à la chasse. «Fondamental le savoir détenu dans ce domaine par les Indiens, par les Esquimaux...», déclare-t-il au même Gilbert Érouard. Mais, on l'a vu, les Amérindiens le partageaient avec les chasseurs européens depuis toujours. Ce qui est dit de la chasse au cerf s'applique presque mot pour mot à la chasse à l'orignal.

La raison de ce singulier accord est à chercher dans la biologie. C'est le baron Jakob von Uexküll, probablement l'un des plus grands zoologistes du XX^e siècle et le fondateur de l'écologie moderne, qui a expliqué pourquoi nous sommes loin de nous faire la moindre idée du monde animal que ces chasseurs connaissaient si bien. Nous imaginons, en effet, que les relations entretenues par un animal avec son milieu se font dans le même espace et le même temps que les nôtres, comme s'il n'y avait qu'un monde où se retrouveraient tous les êtres vivants. Uexküll a montré qu'il n'en est rien. Il fait toujours la distinction entre l'*Umgebung*, l'espace objectif dans lequel se meut l'être vivant, et l'*Umwelt*, son monde environnant à lui et qui, à toute fin utile, consiste en ce qu'il appelait des *Bedeutungsträger*, c'est-à-dire des stimuli «porteurs de signification» ou encore des *Merkmalsträger*, c'est-à-dire des «marques» qui sont les seuls signes à intéresser l'animal⁷. On pourrait dire que pour les oies blanches, *Chen caerulescens*, animal qui a fasciné Riopelle comme on sait, le Cap Tourmente (près de Saint-Joachim, à 30 milles en aval de Québec) est, au printemps comme à l'automne, un de ces *Bedeutungsträger*, qui explique leur rassemblement par milliers à cet endroit. On estime que la population entière de la forme *atlantica* s'arrête au Cap Tourmente, ce qui facilite la tâche de l'estimation de leur nombre⁸.

Le brame imité par le «câleur», le bruit de la branche cassée et le temps qu'elle met à toucher le sol, ou le bruit de l'eau versé dans l'étang imitant l'orignal en train d'uriner sont autant d'exemples de ces *Bedeutungsträger*, c'est-à-dire de signes qui parlent à l'animal, alors que le reste du monde qui l'entoure le laisse indifférent.

Uexküll imaginait le monde comme une gigantesque partition musicale fait d'un nombre incroyable de mondes perceptifs différents, tous parfaits et liés entre eux, mais non communicants et réciproquement exclusifs. L'*Umwelt* n'est donc pas

à confondre avec le monde tout court, l'*Umgebung*, parce que dans l'*Umwelt* une partie du monde est caché et l'autre se révèle, le dévoilement n'allant pas sans occultation, ou si l'on veut, l'ouverture sans fermeture⁹.

Un des plus extraordinaires exemples que Uexküll donnera en 1934 dans *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen* pour faire comprendre ce double aspect de l'*Umwelt* — à la fois ouverture et fermeture — est l'exemple de la tique commune du chien, la *Dermacentor variabilis* des entomologistes!

Avant de pouvoir pondre ses œufs, une tique femelle doit faire un bon repas de sang de mammifère. Toute sa vie est consacrée à la recherche d'un hôte convenable qui puisse lui fournir la riche alimentation qui lui sera nécessaire pour laisser des descendants. Voilà donc une vie aux objectifs limités et bien circonscrits. On ne s'étonnera pas dès lors que son monde sensoriel ne s'embarrasse pas de stimuli inutiles. Elle n'a développé que les sens qui lui sont nécessaires pour accomplir cette tâche et s'est dispensée de tout le reste.

Privée d'yeux, la tique n'est sensible à la lumière que par sa carapace. C'est ce qui lui permet de passer des zones sombres sur le sol aux zones éclairées sur les feuilles d'une plante. Installée sur sa feuille, «ce brigand de grand chemin, comme dit Uexküll, aveugle et sourd», attend et n'est sensible qu'à une chose : l'odeur de l'acide butyrique, un produit chimique que dégagent les follicules sébacés de tous les mammifères (nous y compris). La tique possède des récepteurs olfactifs pour cette seule substance et à l'instant où des molécules d'acide butyrique se lient à ses récepteurs, la tique se laisse choir sur sa proie.

Une fois rendue sur le chien, la tique se laisse guider par son sens très développé de la température. Elle ne s'intéresse plus qu'à la chaleur, ou plus exactement à un liquide à 37° C. C'est le seul indice dont elle a besoin pour trouver sa nourriture. Cette température lui révèle en effet la présence d'un vaisseau sanguin sous la peau. En trouvant l'emplacement, elle creuse à un endroit plus tendre et commence à sucer le sang. On pourrait lui supposer au moins le goût du sang. Il n'en est rien. Uexküll nous informe que des expériences effectuées en laboratoire avec des membranes artificielles remplies de liquides de toute nature montrent que la tique n'a aucun sens du goût. Elle absorbe n'importe lequel liquide pourvu qu'il soit à la bonne température.

Chez plusieurs espèces de tique, c'est le premier et le dernier repas. Quand elle s'est bien gorgée de sang, elle décroche de son hôte, tombe au sol, pond ses œufs et meurt. Son entière expérience sensorielle s'est donc limitée à trois sensations. La lumière, une odeur spécifique et la chaleur sont les trois seuls *Bedeutungsträger* de la tique. Le temps et l'espace dans lequel nous vivons n'ont pas de sens pour la tique. Uexküll mentionne le cas d'une tique qui est restée dans son laboratoire de Rostock 18 ans sans bouger dans l'attente de cette fameuse odeur d'acide butyrique, seule capable de la faire sortir de sa léthargie. Autrement dit, tant qu'elle n'est pas excitée par le passage d'un animal, le temps n'existe pas pour elle. Comme le disait Uexküll :

Toute la splendeur du monde qui nous entoure se réduit dans le cas de la tique à un monde qui consiste en trois signaux correspondant à trois récepteurs. C'est son *Umwelt*. Mais la pauvreté de l'*Umwelt* de la tique est le secret de son efficacité. Mieux vaut la sécurité que la richesse¹⁰.

La tique doit sa survie au fait qu'elle réduit son ouverture sur le monde à une bande très étroite et ne s'embarrasse pas de ce qui pourrait l'en distraire. Il y a là une merveilleuse économie, mais un monde sensoriel d'une pauvreté incommensurable¹¹.

En réalité, la vie sensorielle de la tique est un peu plus complexe que ce que Uexküll donnait à entendre, comme l'a indiqué William C. Agosta¹². La femelle a tout un système de phéromones pour attirer le mâle et l'amener à copuler. Mais comme il s'agit de communication chimique et olfactive seulement, il nous faudrait pénétrer dans un monde encore plus étrange. S'il est une esthétique de la tique, c'est une esthétique des odeurs, sinon des parfums!

Si ces explications d'Uexküll éclairent singulièrement les propos de Riopelle sur la chasse à l'orignal ou plus généralement sur les anciennes pratiques des chasseurs de cerfs, il serait bien surprenant qu'elles aient laissé indifférent un philosophe qui a défini le *Dasein* comme l'être-au-monde, à savoir Heidegger. En réalité, les idées de Uexküll l'ont intéressé au plus haut point. Il les cite dans son fameux cours du semestre d'hiver 1929-1930, cours intitulé *Grundbegriffe der Metaphysik* [Les concepts fondamentaux de la métaphysique], comme «ce qu'il y a de plus fructueux que la philosophie puisse s'appropriier dans la biologie aujourd'hui dominante».

Heidegger ne connaissait pas alors l'exemple de la tique, puisque Uexküll ne l'a introduit qu'en 1934 dans son livre, donc après la rédaction du cours de 1929-1930, mais il cite un autre exemple tout aussi frappant et qu'il empruntait aussi à Uexküll. Si l'on sectionne l'abdomen d'une abeille, elle survit à l'opération et on peut lui faire avaler du miel dans cet état. Mais n'ayant plus d'abdomen, elle ne sait plus s'arrêter et absorbe le miel sans fin, celui-ci s'écoulant de la section de l'abdomen, sans qu'elle s'en préoccupe. «Cela montre, écrit Heidegger, de façon frappante que (...) l'abeille est simplement prise par la nourriture», qu'elle n'a aucun moyen de se rendre compte après un certain temps qu'elle absorbe trop de miel. L'emprise que la nourriture a sur elle l'empêche de constater la présence du miel comme tel, et de se percevoir par rapport à la nourriture. C'est Uexküll qui écrivait : «Aucun animal ne peut entrer en relation avec un objet comme tel¹³».

Certes on pourrait penser que Uexküll a pris ses exemples bien bas dans l'échelle des êtres vivants. Mais les successeurs de Uexküll, en particulier Konrad Lorenz et ses élèves, ont donné des exemples tout aussi probants tirés du comportement des oiseaux. Par exemple, dès qu'ils sortent de l'œuf, les petits du goéland doivent savoir quêter leur nourriture. Pour ce faire, ils doivent becqueter le bec de leurs parents, qu'ils reconnaissent à plusieurs indices indépendants les uns

des autres. Plus ils en repèrent, plus leur «attaque» est forte. De méticuleuses expériences faites par Niko Tinbergen ont montré que parmi ces indices, il fallait compter la verticalité (le bec pointant vers le bas), l'étroitesse, le mouvement de translation horizontale (les parents déplacent leur bec de gauche à droite et de droite à gauche quand ils sont prêts à nourrir leurs petits), et la couleur (une tache rouge sur le bec dans le cas du goéland argenté, *Larus argentatus*). Si bien que l'on peut obtenir la même réponse des petits avec un crayon sur lequel on aura peint des bandes rouge et blanc et que l'on agitera en le pointant vers le bas!

Mais il y a mieux et, qui plus est, concerne les oies (nous nous rapprochons donc du monde de Riopelle). Les oies sont conditionnées à s'assurer que les œufs qui s'écartent du nid y soient ramenés pour éviter qu'ils se refroidissent et se perdent. Mais l'oie va rouler n'importe quel objet vers son nid pourvu qu'il ressemble à son œuf. Bien plus, quand l'oie s'est relevée et a déjà tendu le cou vers l'œuf, on peut même le lui enlever et elle se livrera à l'entière séquence des comportements qui normalement serait déclenchée chez elle par l'œuf qui s'écarte du nid. Dans ce cas, elle roulera donc un œuf invisible jusqu'au nid. Le stimulus de l'œuf est nécessaire pour déclencher ce comportement complexe et délicat, mais dès qu'il est déclenché, la présence de l'œuf n'est plus nécessaire¹⁴.

Les éthologistes parlent donc de «déclencheurs» (*releasers*), à propos des stimuli de ce genre. Il les conçoivent comme autant de signes ou de traits capables de relâcher un mécanisme, et c'est en faisant varier les caractéristiques des leurres perceptifs qu'ils sont arrivés à définir ces déclencheurs de manière très précise.

Enfin, comme le fait remarquer Jean Laplanche, Lorenz et ses disciples emploient souvent, sans lui en rendre hommage, le vocabulaire que Freud applique à la sexualité humaine¹⁵. S'il y a un domaine où l'activité pulsionnelle (*Trieb*) semble déclenchée par des *Bedeutungsträger*, c'est bien la sexualité humaine.

Derrida, qui s'est intéressé au cours de 1929-1930 de Heidegger, consacre toute la section VI de *Heidegger et la question. De l'esprit*, au problème de l'animalité, car il y voit une limite du système heideggerien. Il lui paraissait que la position de Heidegger avait quelque chose de «dogmatique dans sa forme et de traditionnel, on serait-ce presque tenté de dire, mais à tort, de cartésien dans son contenu¹⁶». Il est vrai qu'à première vue les «thèses» de Heidegger sur l'animalité paraissent se situer dans le prolongement du discours traditionnel sur l'animalité.

Heidegger écrit en effet parfois que l'animal est «sans monde» (*weltlos*), comme c'est le cas dans l'*Einführung in die metaphysik* [*Introduction à la métaphysique*].

Que signifie «monde» lorsque nous parlons d'obscurcissement du monde? Le monde est toujours monde de l'esprit. L'animal n'a pas de monde, ni non plus de monde environnant¹⁷.

Parfois il nuance un peu plus sa pensée, comme dans sa conférence de 1930 à Fribourg, où il s'interroge sur «Qu'est-ce que le monde?» : 1) la pierre est sans monde (*weltlos*); 2) l'animal est pauvre en monde (*weltarm*); 3) l'homme est formateur de monde (*weltbildend*).

Comme Luc Ferry et Alain Renaut l'ont suggéré, on pourrait comprendre que pour Heidegger, l'animal est *weltlos*, sans monde, parce qu'il est constamment dominé par ses instincts, alors que les hommes sont *Da-sein*, littéralement le là de l'être, ouverture à l'être, parce que non rivés à l'étant dans la quête incessante de la satisfaction de leurs besoins¹⁸.

Heidegger se retrouverait d'accord avec Rousseau qui, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, affirme que la liberté humaine se manifeste par la capacité de s'affranchir de la nature.

Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénieuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même, et pour se garantir, jusqu'à un certain point, de tout ce qui tend à la détruire, ou à la déranger. J'aperçois précisément les mêmes choses dans la machine humaine, avec cette différence que la nature seule fait tout dans les opérations de la bête, au lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. L'un choisit ou rejette par instinct, et l'autre par un acte de liberté ; ce qui fait que la bête ne peut s'écarter de la règle qui lui est prescrite, même quand il lui serait avantageux de le faire, et que l'homme s'en écarte souvent à son préjudice. C'est ainsi qu'un pigeon mourrait de faim près d'un bassin rempli des meilleures viandes, et un chat sur des tas de fruits, ou de grain, quoique l'un et l'autre pût très bien se nourrir de l'aliment qu'il dédaigne, s'il s'était avisé d'en essayer. C'est ainsi que les hommes dissolus se livrent à des excès, qui leur causent la fièvre et la mort; parce que l'esprit déprave les sens, et que la volonté parle encore, quand la nature se tait¹⁹.

Pour Rousseau, la différence véritable entre l'homme et l'animal, celle «sur laquelle il ne peut y avoir contestation, c'est la faculté de se perfectionner; faculté qui, à l'aide des circonstances, développe successivement toutes les autres, et réside parmi nous tant dans l'espèce que dans l'individu, au lieu qu'un animal est, au bout de quelques mois ce qu'il sera toute sa vie, et son espèce, au bout de mille ans, ce qu'elle était la première année de ces mille ans²⁰».

On trouverait, toujours selon Ferry et Renaut, les mêmes prises de position chez Kant : «Par son instinct, un animal est déjà tout ce qu'il peut être; une raison étrangère a déjà pris soin de tout pour lui (...) L'homme a besoin de soin et de culture. La culture comprend la discipline et l'instruction. Aucun animal, autant qu'on le sache, n'a besoin de cette dernière²¹». On pourrait lui objecter des cas d'apprentissage chez les animaux, voire des comportements proto-culturels chez les animaux les plus évolués. Mais l'idée essentielle est la perfectibilité. Pour Kant, seul l'homme est perfectible²².

C'est aussi ce que pensait Fichte : «Tous les animaux sont achevés et terminés. L'homme est seulement indiqué et esquissé (...). Chaque animal *est* ce qu'il est; l'homme seul originairement n'est absolument rien. Ce qu'il doit être, il lui faut le devenir²³».

Mais en réalité, comme Giorgio Agamben l'a bien vu²⁴, la thèse de Heidegger selon laquelle l'animal est *weltlos*, sans monde, ou mieux, *weltarm*, pauvre en monde

était beaucoup plus proche de la biologie contemporaine que ces références à la tradition philosophique pourraient le donner à penser. En définissant comme *Enthemmende*, désinhibiteurs, ce que Uexküll appelait des «porteurs de signification», (ou les éthologistes, *releasers*), Heidegger ne faisait qu'explicitier l'idée que ces stimuli déclenchent l'action. De même en parlant de *Enthemmungsring*, cercle désinhibiteur, il désignait ce que le zoologue appelait *Umwelt*. L'animal est enfermé dans le cercle de ses désinhibiteurs comme il l'est, pour Uexküll, par les quelques éléments de son monde perceptif. «Tout le reste n'est pas a priori en mesure de pénétrer dans le cercle de l'animal». Aussi bien, quand il parle de la «pauvreté en monde de l'animal» (*weltarm*), Heidegger se trouve à refléter l'idée de Uexküll sur le monde perceptif de l'animal. Sa pauvreté ne vient donc pas du petit nombre des «porteurs de signification» auquel l'animal est sensible, mais bien plutôt au type d'ouverture sur l'extérieur que suppose l'emprise des désinhibiteurs sur le comportement de l'animal.

C'est la raison pour laquelle il nous semble que certaines des objections faites par Derrida aux conceptions heideggeriennes ne portent pas. Ignorant les sources biologiques de Heidegger, quand il définit le *weltlos* de l'animal, il y voit un exemple malheureux d'anthropocentrisme. Il y aurait, en effet, selon lui des difficultés logiques à assimiler le manque à l'altérité. Sans être pur néant, le manque de monde de l'animal ne devrait pas être référé à un plein (un non-manque), celui de l'homme. Mais comment justifier alors le concept de privation ? Si l'animal est privé de monde, il faut bien que son ne-pas-avoir-de-monde soit différent de celui de la pierre et de l'avoir-un-monde de l'homme. En parlant de privation, Heidegger éviterait peut-être l'anthropomorphisme, mais pas l'anthropocentrisme.

Il me semble que les analyses de Giorgio Agamben, qui a mis à jour la dépendance de Heidegger de Uexküll, nous permettent de sortir de cette difficulté logique. La «pauvreté en monde» (*weltarm*) de l'animal n'est pas une pauvreté par rapport à nous. Elle est en réalité corrélatrice au fait que l'animal ne devrait pas être conçu comme sujet. Son comportement n'est pas celui d'un sujet qui décide de son action, puisqu'il est sous l'emprise de seuls désinhibiteurs qui appartiennent à son *Umwelt*, ou cercle de désinhibition (*Enthemmungsring*).

Aussi, quand, croyant reconnaître à des signes de ce genre la présence d'un rival, il sort de sa cachette et s'élance en direction du chasseur assez habile pour parler un langage qu'il comprend, l'original aussi manifeste sa «pauvreté en monde».

C'est pourquoi toutes les pratiques qui supposent que le chasseur doit obtenir l'acquiescement de l'animal à sa propre mort avant de le tuer²⁵ relève d'un tout autre univers, à vrai dire de la magie, c'est-à-dire d'une forme de savoir que Lévi-Strauss nous a appris à considérer non comme «une forme timide et balbutiante de la science», mais comme une forme de savoir «parallèle» à la science. L'anthropologisation de l'animal que ces pratiques magiques semblent impliquer relève «d'opérations mentales (...) qui diffèrent moins en nature qu'en fonction des

types de phénomènes auxquels elles s'appliquent». Que l'animal se laisse prendre aux imitations de son cri par le chasseur appartient à un autre ordre de faits que lorsqu'il se laisse abattre par celui-ci. Dans ce cas, un rituel qui cherche à obtenir l'acquiescement de l'animal à sa propre disparition comprend ce qui lui arrive par des analogies avec le comportement altruiste humain qui peut aller jusqu'au sacrifice de soi pour le bien d'autrui, plutôt que par des observations «scientifiques». Par rapport à ce scénario dramatique, les observations «scientifiques» peuvent paraître, comme le dit Lévi-Strauss «plus éloignées de l'intuition sensible» et «décalées» par rapport aux données de la perception et de l'imagination²⁶. Mais elles n'en sont pas moins vraies pour autant. Même chez les peuples qui lui sont profondément attachés, la magie ne dispense pas de la science. On guérit avec des masques *et* des herbes.

Le rapport que l'animal entretient avec son monde est donc, pour nous, difficilement concevable, puisqu'il est fait d'ouverture sur l'extérieur et d'inconscience à l'intérieur. Les *Bedeutungsträger* ne sont pas des objets et l'animal n'est pas un sujet. Difficilement concevable, cette relation est-elle représentable ?

Il me semble que oui, et, qui plus est, que Riopelle y a réussi, non dans ses rares représentations d'originaux²⁷, mais dans l'impressionnante série d'œuvres consacrées aux oies blanches vers la fin de sa vie. J'ai attiré ailleurs l'attention sur la singulière mutation de sa technique picturale durant cette même période. Lui qui avait travaillé à la spatule avec de forts empâtements, ou au pinceau, pour la gouache et l'aquarelle, lui qui s'était contraint à l'apprentissage des techniques de la sculpture en bronze et de la lithographie, travaillait maintenant à la bombe aérosol, comme un vulgaire graffiteur de métro ! Appliquée aux oies blanches, cette technique de la bombe aérosol revenait à nous proposer des empreintes en négatif de la forme des oies. Car, à l'évidence, l'oiseau mort avait été posé sur le support de bois et l'artiste avait pulvérisé la couleur au dessus de lui. Quand il retirait ensuite l'animal, il se trouvait en présence de sa forme en négatif, un peu à la manière des mains en négatif peintes sur les parois des cavernes préhistoriques à Gargas, en Espagne, en Patagonie méridionale, au Canyon de Chelly en Arizona, en Océanie et en Australie, pour m'en tenir aux exemples illustrés par Carl Schuster et Edmund Carpenter²⁸.

Cette référence à la préhistoire doit nous retenir quelque peu. Je ne crois pas que les significations tantôt dramatiques — mains mutilées volontairement²⁹, mains de lépreux ayant perdu des phalanges³⁰ —, tantôt sémantiques — langage par signes³¹ — qu'on a donné à ces figures de mains nous éclairent ici beaucoup sur les intentions de Riopelle, sinon d'une manière bien métaphorique. Par contre la technique préhistorique, comme celle de la bombe aérosol, qui consiste à pulvériser de la couleur autour d'un objet qu'on retire ensuite pour en révéler l'empreinte négative, représente une des rares façons d'obtenir un contour sans recourir à la ligne.

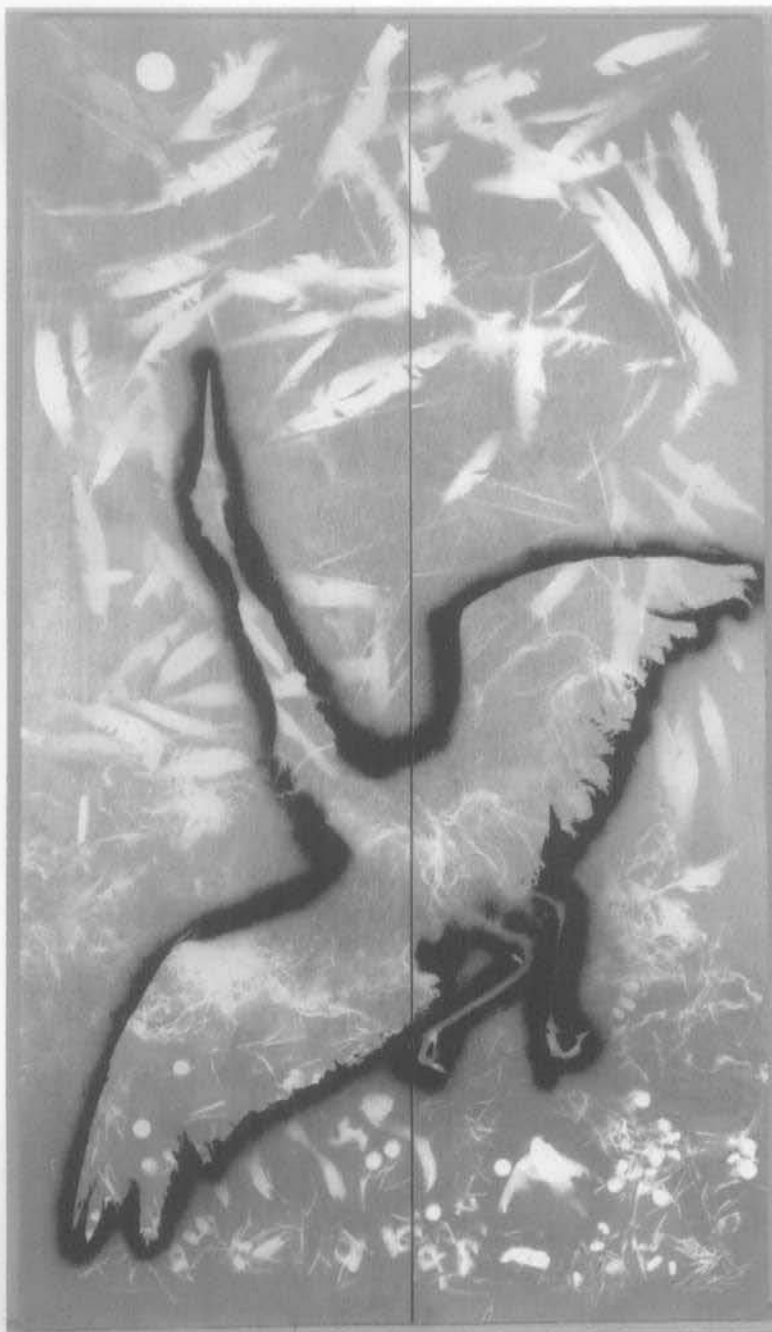


fig.2 Jean-Paul Riopelle, **Manitou**, 1990, technique mixte sur bois, 203 x 117 cm, Succession Riopelle. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

Il ne peut s'agir ici d'un fait quelconque, si l'on songe à la façon dont la tradition occidentale s'est représenté l'origine de la peinture. «*Omnes umbra hominis lineis circumducta* (Tous reconnaissent qu' [à l'origine, la peinture] a consisté à tracer grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine)», déclare Pline³². Le contour obtenu en négatif par le pulvérisateur délimite la forme, aussi bien que la ligne tracée à la plume ou au pinceau, la détache du fond et permet de la reconnaître, et éventuellement de la nommer. La différence est qu'il le fait pour ainsi dire de l'extérieur, alors que la ligne, coïncidant avec les limites de l'ombre, le fait de l'intérieur (*circumducere*).

À vrai dire, nous nous trouvons ici à une limite difficile à définir et qu'il est tentant d'assimiler à ce que Heidegger décrivait comme le trait (*Riss*), dans son essai sur «L'origine de l'œuvre d'art». Dans cet essai, la notion de trait est liée à celle de combat (*Streit*) entre le monde et la Terre, combat qui favorise l'auto-affirmation (*Selbstbehauptung*) de l'un et de l'autre, le premier comme ouverture, la seconde comme fermeture. Dans l'œuvre d'art, le monde représente l'ouvert de l'étant, la terre, au contraire «ce qui par essence se renferme en soi-même». Le trait passe exactement entre les deux. Il est cette fissure, cette fente qui sépare le monde de la terre. Heidegger a retenu le mot *Riss* parce qu'il entre dans plusieurs composés évocateurs du monde de l'art : *Umriss*, contour, *Aufriss*, élévation au sol, plan, *Grundriss*, esquisse, plan.

Le combat, écrit-il, n'ouvre pas d'un trait une simple entaille entre les adverses [le monde et la terre]. Il est l'intimité d'une appartenance réciproque pour ceux qui s'affrontent³³.

Il s'agit donc d'un combat assez paradoxal, puisqu'il unit intimement ceux qui s'affrontent. Le monde a besoin de la terre pour s'affirmer et la terre a besoin du monde pour se manifester, ne serait-ce que comme celle qui se retire en elle-même. En réalité, ce combat attire les protagonistes l'un à l'autre en réduisant leur adversité dans l'unité d'un seul contour.

Agamben suggère de plus qu'il faut assimiler non seulement le monde à l'ouvert, mais à l'humain et la terre non seulement au fermé et à la *lêthê* (oubli), mais aussi à l'animal, au simplement vivant. «L'animal est l'Indécelable que l'homme garde et porte comme tel à la lumière (...) le propre de l'*humanitas* est de rester ouverte à la fermeture de l'animal³⁴». Dans ce cas, le trait (*Riss*) qui, dans les tableaux de Riopelle, marque la limite entre la forme en creux de l'animal et l'évocation en plein du monde d'alentour, pourrait bien être sa manière à lui de rester ouvert à la fermeture de l'animal.

Le fait que Riopelle réussit à le faire sans recourir à la ligne est significatif. La ligne, si mince soit-elle, a toujours une épaisseur, comme Apelle en fit la démonstration à Protogène. Ce dernier avait tracé une ligne si fine qu'elle ne semblait pas avoir été dessinée par le pinceau d'un homme. Mais Apelle, avec son propre pinceau, avait réussi à couper en deux la ligne tracée à l'aide d'une ligne encore plus fine³⁵! C'est la raison pour laquelle la ligne ne suggère pas l'intimité des adversaires,

puisqu'elle les met à distance ne serait-ce que de l'épaisseur d'une «coupure d'Apelle». Le parti adopté par Riopelle supprime jusqu'à cet intervalle et ramène l'adversité (...) à l'unité d'un seul contour».

En obtenant une empreinte négative de l'animal, Riopelle le représente comme une sorte de vide logé dans un plein. Autrement dit, la forme ainsi obtenue est une bonne transposition de l'idée d'ouverture sur l'extérieur qui, n'étant pas une ouverture sur un monde, sur un objet, ne peut correspondre à une prise de conscience à l'intérieur, et donc est très bien suggérée par un vide, une absence à l'intérieur.

Mascarade (fig.1) et *Manitou* (fig.2), deux œuvres de 1990 faites selon ce procédé, illustrent parfaitement cette idée. Dans le premier cas, autour de la forme en creux de l'oiseau paraît les traces d'un monde fait de mailles de filet, de chaînes, voire d'autres oiseaux qui, le moins qu'on puisse dire, ne font pas partie de l'*Umwelt* de l'oie. Dans le cas de *Manitou*, où il s'agit probablement plutôt d'une grue que d'une oie, des plumes, des points blancs et une sorte de filasse évoquent le monde extérieur. Ce serait plutôt des éléments de notre monde à nous, dans lequel l'oiseau chassé a eu le malheur de tomber. Dans *Mouflet* ou *Mes aventures* ou encore, *Matinée au Cap Tourmente*, 1990, il est clair que l'oiseau est dans le filet de l'oiseleur. Mais parfois les objets dont le fantôme apparaît sur le tableau, grâce au même procédé, sont encore plus loin de l'*Umwelt* de l'oiseau, comme, par exemple, les pinces à linge dans *Marlou*, ou *Multitude*, 1990, les napperons à pâtisserie, les pentures, les feuilles de fougère ou de chêne dans *Merry Go Round*, 1990.

Mais ce n'est pas encore assez dire. Même si la façon de procéder de Riopelle arrive à représenter le type de relation de l'animal à son *umwelt*, et donc à son espace, elle le fait aussi par référence à sa perception du temps. On pourrait en effet définir le travail de Riopelle, depuis les années quatre-vingt jusqu'à sa mort, y compris le fameux *Hommage à Rosa Luxemburg*, 1992, sinon comme un vaste tableau de chasse, du moins comme une méditation sur la mort des animaux et des hommes. Si l'homme, contrairement à l'animal, est formateur de monde (*weltbildend*), son rapport au temps est aussi tout autre. L'homme n'est pas seulement être-au-monde mais aussi être-pour-la-mort, pour reprendre des catégories heideggeriennes, en ce sens qu'il peut vivre en «anticipation» (*Vorlaufen*) de sa mort comme individu, ce qui doit échapper autant à l'animal que la relation spatiale au monde (*Umgebung*) et pour la même raison.

Les attitudes d'oiseaux frappés en plein vol que Riopelle donne aux oies de ses tableaux, et spécialement dans plusieurs sections de l'*Hommage à Rosa Luxemburg*, sont particulièrement éloquentes de ce point de vue. La mort de l'animal tué à la chasse est par définition une mort qu'il n'a pu anticiper. Il peut nous sembler difficile d'imaginer ce que pourrait être une vie sans cette anticipation de la mort. Pourtant, il est dans l'homme une instance qui n'arrive pas à se représenter sa propre mort, et c'est l'inconscient.

[D]ans l'inconscient, écrit Freud, il ne se trouve rien qui puisse donner un contenu à notre concept d'anéantissement de la vie. (...) quelque chose de semblable à la mort n'a jamais été vécu ou bien n'a laissé, comme l'évanouissement, aucune trace décelable. C'est pourquoi je m'en tiens fermement à la supposition que l'angoisse de mort doit être conçue comme *analogon* de l'angoisse de castration, et que la situation à laquelle le moi réagit est le fait d'être délaissé par le sur-moi protecteur — les puissances du destin — , par quoi prend fin l'assurance contre tous les dangers³⁶.

Comme le rappelle Jean Laplanche, la mort «est radicalement exclue du champ de l'inconscient.... Dans l'inconscient, la mort serait toujours la mort de l'autre, destruction ou perte provoquée, et nous n'accéderions à quelque pressentiment de notre propre mortalité que dans l'identification ambivalente avec la personne chère dont nous souhaitons et redoutons la mort : soit essentiellement dans le deuil»³⁷. Les éthologistes nous rapportent des conduites qui semblent confirmer chez les animaux l'existence d'une certaine empathie pour la mort de leurs petits ou de leurs semblables³⁸, mais l'anticipation de leur propre mort, qui leur donnerait conscience de constituer une totalité unique, semble leur échapper.

Peut-être en est-il ainsi de l'Histoire qui n'arrive pas à croire à la disparition de ses grands hommes. C'est habité par ce doute que j'ai écrit ce texte en hommage à Riopelle, dont on apprenait la mort récemment.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Directeur

Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky

Université Concordia

Notes

Ce texte a fait l'objet d'une communication à une séance de la Société canadienne d'esthétique le 26 mai 2002, à Woodsworth College, University of Toronto dans le cadre du Congrès des sociétés savantes.

- 1 Georges DUTHUIT, «Les animateurs du silence», dans R. LEBEL, *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953*, Paris, Soleil noir, 1953, p.112.
- 2 Gilbert ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle suivis de Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p.38-39.
- 3 Bertrand HELL, *Le Sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994, p.25.
- 4 *Id.*, p.29.
- 5 ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle...*, p.25-26.
- 6 F. SÉGUIN dans *ibid.*, p.106.
- 7 Sur la notion de *Umwelt* chez Jakob von Uexküll, voir Giorgio AGAMBEN, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Bibliothèque Rivages, Payot, 2002, p.62 et suiv.
- 8 Voir W. Earl GODFREY, *Les oiseaux du Canada*, Ottawa, 1967, p.64.
- 9 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.63.
- 10 Cité dans James L. GOULD et Carol Grant GOULD, *The Animal Mind*, Scientific American Library, New York, 1994, p.10 qui renvoie à Jakob von UEXKÜLL, «A stroll through the world of animals and me», dans Claire H. SCHILLER, éd., *Instinctive Behavior*, New York, International Universities Press, 1957.
- 11 Voir GOULD et GOULD, *The Animal Mind*, p.9 et William C. AGOSTA, *Chemical Communication. The Language of Pheromones*, New York, Scientific American Library, 1992, p.52 et suiv.
- 12 AGOSTA, *Chemical Communication*, p.52.
- 13 Cité par AGAMBEN, *L'ouvert*, p.80.
- 14 Voir GOULD et GOULD, *The Animal Mind*, p.28-29 et 33-34.
- 15 Jean LAPLANCHE, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.27.
- 16 Jacques DERRIDA, *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987, p.60.
- 17 M. HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, trad. de Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p.56.
- 18 Luc FERRY et Alain RENAUT, *Heidegger et les modernes*, p.164, 167-68 et 171.
- 19 ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine de l'inégalité*, Chronologie et introduction par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.170-71.
- 20 *Id.*, p.171.
- 21 KANT, *Réflexions sur l'éducation*, trad. par A. Philonenko, Paris, Vrin, p.72-74.
- 22 Voir A. PHILONENKO, *La théorie kantienne de l'histoire*, Paris, Vrin, 1986.
- 23 FICHTE, *Fondement du droit naturel*, trad. par A. Renaut, P.U.F., p.95.

- 24 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.78.
- 25 Louise VIGNEAULT, «Riopelle et la quête ludique de l'autre», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 2 (1997), p.96 s'est intéressée à cette dimension magique de la chasse. Elle renvoie à Eveline LOT-FALCK, *Rite de la chasse chez les peuples sibériens*, Paris, Gallimard, 1953.
- 26 Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.21.
- 27 Voir par exemple une estampe de 1968 intitulée *L'élan*, reproduite dans Guy ROBERT, *Riopelle ou la poésie du geste*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1970, p.105.
- 28 Carl SCHUSTER et Edmund CARPENTER, *Patterns that connect. Social Symbolism in Ancient & Tribal Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1996, p.149-51, figs.430, 431, 432, 436, 437 et 438. Ces auteurs signalent aussi le motif de la main utilisé dans la peinture corporelle des Amérindiens et croit pouvoir rattacher ces représentations à d'horribles pratiques de mutilation de phalanges pour commémorer les morts de la tribu.
- 29 *Ibid.*, p.147-8 font un rapprochement avec les coutumes des Dani de Nouvelle-Guinée qui consistent à couper une phalange des filles à chaque funérailles.
- 30 Voir Evan HADINGHAM, *Secrets of the Ice Age*, New York, Walker & Co., 1979, p.144-49 qui renvoie, à propos de Gargas, à C. Barrière, *L'art pariétal de la Grotte de Gargas*, British Archeological Reports, Supp. Series No. 14, 1975; A. CLOT, *L'art graphique préhistorique des Hautes-Pyrénées*, Morlass, St. James, 1973; L. PRADEL, «Les mains incomplètes de Gargas, Tibiran et Maltravieso», *Quartar*, vol. 26 (1975), p.159.
- 31 Hypothèse attribuée à G.H. LUQUET *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p.222-24 et à A. LEROI-GOURHAN, «Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble», *Bulletin de la société préhistorique française*, n° LXIV, p.110-18, retenue par VIGNEAULT, «Riopelle et la quête ludique de l'autre», p.99-100 et les notes.
- 32 PLIN L'ANCIEN, *Historia naturalis*, lib. XXXV, V; p.15 de la traduction de J.-M. Croisille pour les Belles Lettres à Paris, 1997.
- 33 «L'origine de l'œuvre d'art», dans Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p.70-71.
- 34 AGAMBEN, *L'ouvert*, p.112.
- 35 PLIN L'ANCIEN, *Historia naturalis*, p.73-75. La compétition entre les deux peintres est décrite de manière plus élaborée. Nous simplifions.
- 36 S. FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p.44.
- 37 Jean LAPLANCHE, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.13 et 14.
- 38 Voir Frans de WAAL, *Good Natured. The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996, p.53-56, qui décrit les comportements des chimpanzés et des éléphants devant la mort.

Summary

In memoriam

Jean-Paul Riopelle 1923-2002

RIOPELLE, HEIDEGGER AND THE ANIMAL

This article takes a Heideggerian approach to Riopelle's later work where his use of animal iconography is particularly developed. The analytical process can begin with the artist's frequent declarations about his particular interest in hunting. According to Riopelle, the hunter actually aims to become the animal and to use those signals that can trigger animal behavior. An example of this is well illustrated by techniques of moose and goose hunting when hunters must accurately imitate animal sounds to attract their prey. Jacob Von Uexkül, the renowned German zoologist, provides an interpretation of this phenomena. Understanding that the animal's world consists exclusively of *bedunträger* or signals that are necessary for its survival (ethnologists call these releasers), the successful hunter is one who is able to perfectly imitate these signals in order attract the animal to close range.

It is a known fact that Heidegger was well aware of Von Uexkül's research, as he quoted him in his 1929-30 course, *Grundbegriffe der Metaphysik* (Basic Concepts of Metaphysics). Heidegger understood from Von Uexkül that the animal world is a completely different world than that of humans. Von Uexkül wrote, "No animal can relate to an object as such." If so, then how do we characterize the animal's relationship to the world? According to Heidegger, one could say that in comparison to man, the animal is *weltlos*, without a world, or rather *weltarm*, poor in world. Only man is *weltbilden*, a world creator. Only man is a subject that can refer to an object. The animal's sole horizon is its *Umwelt*, the circle of stimuli (*Enthemmungsring*) that frees it from all inhibition. In its *Umwelt*, the animal responds to a certain number of releasers. The example of the tick is paradigmatic since it has only three known releasers: a phototropism that attracts the eyeless insect to light; a sensitivity to butyric acid, a smell that is specific to all mammals; and a sensitivity to the particular temperature which corresponds to that of the flow of blood in the blood vessels. These three releasers enable the female tick to survive and to access the nourishing blood she needs to lay her eggs on the ground.

If we have difficulty imagining the relationship of an animal to its world, then how can we conceive of a way of representing it in painting? Riopelle has been successful in achieving this ambition by taking inspiration from the very beginnings

of painting. We all know of examples in the South of France and Northern Spain (Gargas), as well as elsewhere, of a technique that consists of laying the hand on a cave wall and covering the contour with paint materials in order to create a negative impression of the hand. Using the spray can of the contemporary graffiti artist, Riopelle proceeded to produce a negative image, not of his hand but of various animals and objects. This device can be seen in many of the artist's last works, especially in the monumental *Hommage to Rosa Luxemburg* from 1992. The shapes created in this way are peculiar as they are not made by tracing a contour line on a surface and, therefore, can be described as empty. The forms might almost be perceived as holes in the texture of the world, evoked by the many objects represented around them. It is as if the animal were a void in the plenum of the world. In addition, the objects which are usually portrayed surrounding the animal shapes belong to a world that would appear to have no relation to the animal *Umwelt*. They certainly do not consist of releasers since the objects represented are various automobile parts, horseshoes, chains, etc. In other words, Riopelle represents the animal in a manner that effectively illustrates the notion that an animal who is not a subject cannot be open to an object, even less so if this object does not belong to its world.

But there is more to it than that. As a rule, the animals represented in Riopelle's work are dead. In *Hommage to Rosa Luxemburg*, geese or cranes are represented as though they had been killed in flight. In as much as there is a reference to space in Riopelle's representations, there is also a relationship, to the temporal dimension. As Heidegger stated, not only is there a difference in the way that humans and animals relate to space, there is also a difference in the way they relate to time. Man is a being-to-death in the sense that he can live in the anticipation (*Vorlaufen*) of his death, allowing him to become aware of his subjectivity (as a unique totality). But by definition, an animal that falls victim to the hunter is a being which is unable to anticipate its own death. By emphasizing the vulnerability and ultimate death of animals, Riopelle's paintings also convey their lack of subjectivity. In fact, the only way for humans to imagine a form of "consciousness" that could exist without the anticipation of death is to refer to the unconscious where, according to Freud, the notion of personal death does not exist. In our dreams, we never dream of our own death. Perhaps the animal cannot conceive of its own death, either.

When placed in this philosophical context, Riopelle's last paintings take on a new dimension and are certainly not to be only understood as signifying the end of his career. On the contrary, they are especially moving, as they create an arena for the contemplation of space and death, a factor that would seem to have been present in all of Riopelle's work.

Translation: the author

SUSPENDED CONVERSATIONS

The Afterlife of Memory in

Photographic Albums

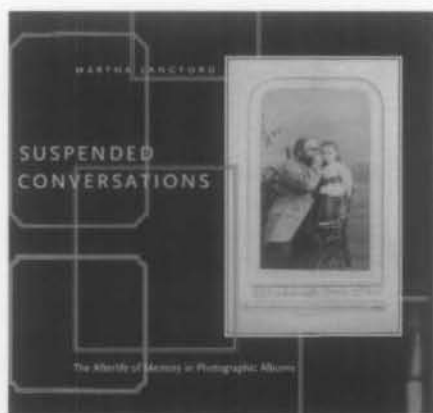
Martha LANGFORD

McGill-Queens University Press

Montreal & Kingston, 2001

241 pp., 82 b/w illus. \$49.95

Although photographic albums are common objects, the meaning of their contents often remains mysterious to those who have not heard the reasons behind the choice and placement of imagery that fills their pages. Albums housed in modern archives or museums are especially challenging to researchers. Because the photographic album is a visual object, it affords little in terms of written information. Traditional methods of biographical research yield scant clues, if any, to the identity of the assembler or the persons depicted in the photographs. Even when individuals can be identified, their connection to those who surround them often remains enigmatic. The historic album places the researcher in the position of an outsider who must be resigned to the fact that certain elements cannot be explained. Given the high degree of intentionality of most albums, it is obvious that their assemblers wished to communicate very specific ideas about family, friends and acquaintances through their choice and arrangement of elements. The question remains as how to make the album "speak" to



modern viewers who have little knowledge of the persons depicted, but recognize the care and consideration exercised in the assembly of its contents.

In *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Martha Langford directly links the meaning of albums to oral presentation: photographs act as touchstones for memories and provoke the recounting of stories, tales and anecdotes (p.21). The album gains meaning through performance, and the performance generated points to the force and endurance of oral tradition in modern culture. The family album, therefore, preserves not simply images of the dearly departed, but the "primary mnemonic formations of orality" that structure oral tradition. Langford's primary research is based on the impressive collection of photographic albums contained in the McCord Museum. Her theoretical position combines Walter J. Ong's concept of the "psychodynamics of orality" as

developed in his 1982 book *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, with interactive techniques formulated through sociology, ethnology, folklore studies and psychotherapy (p.21). Langford argues that, as the structures of oral tradition form the very basis of organization within the album, the researcher has only to engage in their dynamics to unlock the album's meaning.

Unfortunately, these ideas as stated in her introduction are not fully developed until the fourth chapter, "Orality and Photography." Prior to this, Langford addresses a variety of topics concerning photographic albums, ranging from their condition as historic objects to their employment in modern works of art. This encyclopaedic approach represents more than a review of previous literature. Rather it is linked, albeit in a rather unwieldy fashion, to her idea that the album contains an essential component that previous writers and critics have overlooked: a fundamental structuring mechanism, the "oral-photographic framework." Such a premise also necessitates a comprehensive review of the numerous types of albums that exist. The album can take many shapes and forms, and Langford's discussion moves from one to the next at a heady pace. However, even though contents vary, she believes that meaning is always a function of the oral framework which directly structures the choice and arrangement of imagery.

These ideas are then applied to an analysis of an album in the book's penultimate chapter, "'Photographs' 1916-1945." Here Langford's theories of orality are clearly stated, developed and illustrated. More examples would be welcome as they would allow the reader a greater opportunity to appreciate the specific nature of her inquiry, and the viability of its application to a wide range of album types.

The second chapter, "The Idea of Album," explores the writing, theories and approaches the album has inspired. For Langford, these represent the *idea* of the album perpetuated by artists, scholars and researchers and which, until now, has conditioned viewer reception (p.23). For example, Robert Taft, in *Photography and the American Scene*, recounts how for an immigrant pioneer family, the album and the family Bible were the only objects that maintained links with the past. Taft supports his argument with references to A.J. Dickson's *Covered Wagon Days*. However, when Langford re-examined this source, she discovered that the album does not assume the same importance in the original story as Taft's retelling suggests. There is little evidence that their album ever contained photographs of distant loved ones, nor is there any indication that members of the family ever opened the album to gaze longingly at its contents. Rather, Taft's characterization of the album is based on what Langford

terms "typicality." Taft, she notes, "attributed a *typical* family album to a *typical* pioneer family" and those who have subscribed to his ideas have "built their argument on their agreement with an abstraction" (p.25). For Langford, albums are anything but typical as they contain a "spark of intentionality" which, when reactivated by the oral-photographic framework, makes the album "an instrument of meaning" (p.23).

Langford next addresses how the association of photography and death has conditioned viewer response to the album. For André Bazin, the album contains "the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration" (p.28). Carol Mavor, in her book *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, argued that Lewis Carroll used the album to deny the inevitability of his mortality. His desire for perpetual innocence and youth is expressed in photographic displays of young girls who appear as "flattened flower buds... all pressed, pasted, preserved and arranged" (p.28). In *Camera Lucida*, Roland Barthes formulated his idea of the *studium* and *punctum* while grieving the death of his mother, whose photograph, he noted, displayed the markings of having been pasted into an album. Other ideas of the album include what Langford terms the "meta-album." This type takes the form of a compilation that is often fantastic in terms of its

subject matter, as seen in Ralph Eugene Meatyard's *The Family Album of Lucybelle Crater* which Langford characterizes as "an anti-ideal condition, a photographic grotesque" (p.30). The idea of the album as archive has inspired Christian Boltanski, Hans-Peter Feldman, Gerhard Richter, George Legrady and Felix Gonzalez-Torres to explore connections between personal and collective memories. They conclude that the album thus operates as an indexical trace, an object replete with expressions of mortality and loss.

Chapter Two discusses the evocative character of the album and how it has provided inspiration for many artists and writers. However, as these approaches to the album do not demonstrate theories of orality, it would perhaps have been more prudent to reserve their discussion for another time, or book. As Langford notes at the end of that chapter, she is more interested in the private album found in the public collection. The chapters that follow discuss this concern more directly. In the third section, "The Album as Collection," Langford addresses the assembler's personal motivation for collecting and displaying photographs in albums. She observes that collections of photographs can appear eclectic to an outsider viewer, but through the album a "pattern of internal associations" is built up, and thus the personal intentions of the assembler can be linked to oral tradition

(p.42). For example, in the *carte-de-visite* album, the motif of the cut-out windows allowed a certain number of photographs to be formally displayed. The assembler, therefore, could position images within the album for reasons linked to the telling of stories.

Langford examines a number of albums and provides numerous insights into the choice and type of imagery displayed. Yet, what is lacking is a more rigorous sociological analysis. It is recognized that the author wishes to acknowledge the personal voice of the assembler, and thus not reduce the album to an analysis of sociological types. However, one suspects that Langford shies away from such interpretations because they challenge her thesis that oral traditions structure the album's contents. Even the examples Langford reproduces in her book show that other methods of organization exist.

For example, in her discussion of the *Arthur Lindsay Album* (c.1866)¹ Langford considers how the assembler has merged the illustrious lineage of the Royal Family with that of her own immediate and extended family. This presentation was made possible through the massive number of photographs of royalty that flooded the market in the latter half of the nineteenth century. The reader is eager to know more about this phenomenon and about Langford's thoughts on how the organization of an album can affirm

the social pretensions of the assembler. However, the author does not pursue the matter much further except to note that through oral recitation the subject matter and arrangement of the photographs would have produced a "dream place of reception at court," or allowed the assembler to fantasize how those from the upper levels of society could enter her more lowly immediate circle (p.44).

In keeping with Langford's general thesis, it is true that the assembler would have related stories animating the album's contents in terms of her social preoccupations. However, were oral structures the primary factor in the choice and arrangement of photographs? Or can one perceive other, more societal forces at work? The page of an album reproduced in the book offers clues in this regard. One is immediately struck by the fact that the four women depicted assume poses that display their luxurious dresses to best advantage. The women are visually united as a group through their interest in fashion. Moreover, their poses echo those assumed by women in the period's fashion magazines.² These publications informed women's consciousness, especially in terms of their social presentation of self. Such an interpretation is not necessarily reductive. As Anne Higonnet has noted, women's relation to the fashion industry in this period represented an intersection of personal and social factors; women influenced by the dictates of consumer society nonetheless made individual

choices about the articles of clothing they purchased.³ (Such is also true today). The photograph captured these concerns and, more importantly, reflected her success in negotiating private and public spheres.

This type of imagery indicates that visual concerns may have been prioritized within the album to the exclusion of oral explanation. Langford discusses several albums that were devoted to a highly selective collection of imagery. One, assembled by Hugh Wylie Becket, was dedicated to photographs of famous women, mainly actresses but also royalty. In addition to the display of female celebrities, the *Becket Actress Album* (c.1872) also contains other, more risqué photographs of women lounging on couches.⁴ Langford does not discuss these, and only touches on erotic imagery in her consideration of the *Ogilvie Album* (c.1868)⁵ which contains an image of Scottish washerwomen whose skirts have been raised to expose their lower legs. Such photographs indicate how the album also operated as an imagined space activated through vision. This is not to say that oral explanation completely disappears. What is at play here is what Emmanuel Cooper, in his discussion of private albums, characterized as the “pleasure of looking,” at the erotic image which “excites and stimulates perhaps as much as the actual event it describes.”⁶

Langford’s next chapter, “Memoirs and Travelogues,” addresses memoirs,

or albums dedicated to a significant event or circumstance in the assembler’s life, and travelogues in which voyages are the main subject. The author notes that our interpretation of albums is affected by the viewpoint of the present. For example, a page of photographs contained in the *William Hilliard Snyder Album* (c.1916)⁷ shows playful young men, and the pride of a soldier who poses stiffly for the camera. Any appreciation of this album is deeply affected by the knowledge that these men were soon sent off to war, possibly never to return, and furthermore, that the assembler died on the battlefield near Amiens. Others such as the *Cynthia Jones Album* (c.1923) and the *Wagner Wartime Album* (c.1917)⁸ also depict the exploits of those involved in the war effort. For Langford, these contain the spoken, but now suspended tales of those who experienced self-discovery and adulthood within the larger theatre of war and death (p.76). The travelogue album also represents moments of self-discovery through opportunities afforded by Victorian and Edwardian markers of progress: the steamship, railway, and automobile. Although the subject of the album is seemingly circumscribed by travel, Langford notes that hiatuses abound; these photographs represent the fragments of moments that serve as *aide-mémoire* to an oral recitation of the voyage (p.87).

Again, these albums provide dense information about the places and times

of their subject matter and the reader is curious to know more about their contents. For example, the album *Bloemfontein to London. Via East Coast, Egypt and the Continent. M.C.B. and C.J.A./ Feby to May 1910 (c.1910)*⁹ is a fascinating compendium of photographs relating to late colonialism along the coast of East Africa. Langford gives a partial explanation of the journey by referring to Charlotte Cameron's 1913 novel *A Woman's Winter in Africa*, which provides a contemporary account of travel through the area. However, as the relationship of photography to larger colonial processes and to the development of tourist industry is not discussed in detail, one is left wondering why individuals photographed these places and themselves within them. The pictures reproduced in the book hint at an explanation. The two protagonists of the album, a man and a woman, referred to only as C.J.A. and M.C.B., appear in the photograph in the upper left corner. They are seated in a small rail car or "ghari" (gharry) as one caption notes, flanked by natives. The next photograph, to its right, depicts government offices at a distance, while at the centre of the photograph two Africans push the rail car. The bottom left photograph shows the government offices at a different angle, and the final photograph, bottom right, depicts M.C.B. seated alone in the car, C.J.A. presumably the photographer.

The page obviously depicts a short

journey in a rail car which is described in one caption as the "mode of locomotion in Mombasa." The images would have undoubtedly prompted the assembler to recount stories describing his or her experience of the trip. This particular page also strongly demonstrates the power of photography to present both the surveyor and the surveyed. Some photographs depict the colonizers who temporarily inhabit certain spaces in a "natural" manner, while others present the scenes they observe. These images are descriptive of larger colonial processes. Thus, the need to represent oneself in these spaces provides the impetus for taking the photographs and, further, the desired or imagined understanding of oneself in such spaces is reaffirmed through the organization of the images.

This brief analysis of one page in one album indicates the need to be highly selective when researching albums in order to allow for an expanded and detailed discussion of their contents. In the case of *Bloemfontein to London* album, the colonialism of Mombasa has a part to play in both the taking of the photographs and their choice and placement in the album. The methods of organization, therefore, are not determined solely by the structures of orality. In her next chapter, "The Idea of Family," Langford again examines a variety of albums any one of which deserves an entire chapter. As in her section "The Idea of Album," her

intention is to explore different ideas of the family album to relate theories of orality to their contents.

The chapter begins by investigating the relation between the album and the family Bible. Langford notes that writers, such as Halla Beloff in her book *Camera Culture*, have drawn inaccurate comparisons between these two objects. Although both the album and the family Bible may contain a record of family members, the former could not compete with the latter in terms of genealogy; due to the newness of the photographic process only two or perhaps three generations could find a place on its pages. The album cannot be said to objectively confirm what constitutes a family; in some cases the album operated more as a means of establishing the social status of its subjects. The process which informed these placements was often based on the need to both reveal and conceal, as Langford astutely notes in her analysis of the *McCord Family Album* (c.1874).¹⁰ It was most likely compiled by David Ross McCord, whose arrangement of the photographs established himself as the family's patriarch. Many of the photographs were drawn from his sister's personal collection and the messages of love and friendship inscribed on their backs are concealed through their placement in the album. It thus combines both fact and fiction, truths and falsehoods. Langford compares this process to Victor Turner's understanding of

Iceland's historic *Sturlunga Saga*. According to his *The Anthropology of Performance*, seemingly objective statements in the Icelandic saga, are highly value-laden. For Langford the album may operate between genealogy and folklore; it takes on the appearance of the family tree and also expresses highly personal agendas (p.95).

The album, consequently, is a highly unreliable historical document in the traditional sense of the term. Moreover, the very act of assembling the album often follows what Langford terms an "enigmatic script" (p.97). She notes that a number of questions must be asked when dealing with the family album, such as who is the family represented and more importantly, who is presenting the family and why has she or he assumed this role (p.97); as well, individual time, family time and historical time are at play (p.99). Thus, how is family represented? Does the congenial group of young men engaged in a variety of social activities in the *Natural History Picnic Album* (c.1910) constitute a family?¹¹ Or should the photographs in the *Charles-Philippe Beaubien Album* (c.1903)¹² be understood as a representation of the family? This album was assembled by a demanding photographic amateur who wished both the subject matter of his photographs — be it members of the family, or places visited — and the quality of his work, to reflect his education and connoisseurship.

Langford's main argument, in this chapter, appears to be against Pierre Bourdieu's formulaic notion of the family album (p.109). For Bourdieu, photography only served to reinforce class distinctions and solidify traditional middle-class values and therefore the family album reflects the dictates of this dispassionate social ordering. Unfortunately, those unfamiliar with Bourdieu's ideas must leaf back through the book for nearly eighty pages to reacquaint themselves with Langford's brief account of his approach. Langford challenges his idea that the album represents a strict order of accounts by the fact that the assembler can manipulate the representation of family. Moreover, what is seen is not necessarily the entire story. The precise ordering of the world in the above-mentioned *Charles-Philippe Beaubien Album*, is given more fluidity through the voice of the assembler's granddaughter, Gretta Chambers whom Langford has interviewed. Dr. Chambers' recollection of the meaning some photographs had for her grand-father and the connections she draws between the images, stands as a living, feeling and more compassionate counterpoint to Bourdieu's detached and unemotional approach.

Langford's theory that the album depicts one story in photographs and represents another through voice is more specifically addressed in the next chapter, "Orality and Photography."

Here she finally outlines her methodologies and discusses writers on orality, such as Ruth Finnegan, Jack Goody, and most importantly, Walter J. Ong. Adapting Ong's theories on the relation between knowledge, memory and speech to the photographic album, Langford proposes that three types of patterns can be discerned: inclusion, organization, and presentation. In addition to these components, performance and memory also affect the organization of the album's contents (p.127). The pattern of inclusion states that characters and scenes depicted within the album are associated with a clustering of thoughts and descriptions. This idea corresponds to Ong's theory that the hero of a tale is a character type whose personal qualities are created through epithets, antitheses, assertive rhythms, proverbs and other devices (p.128). Langford relates Ong's concept of heroic types to photography of the Victorian period, which, as she notes, was replete with types that expressed a variety of cultural values, especially those of a religious nature. In the studio, individuals represented their adoption of specific values by performing to type; the photograph provided visual confirmation of these qualities.

This process was largely tautological, but was also useful because individuals received a depiction of how they wished to be viewed in the public sphere. Manly men assuming heroic

poses for the camera thus affirmed their embodiment of Carlylean masculinity; mothers attending to their children confirmed their proscribed status in the domestic sphere. The character types represented by such persons could take on enormous symbolic significance. The mother had the potential to attain Marian status; more vigorous characters could become Bunyanesque, as seen for example in an album featuring the exploits of the bicycling evangelist, the Reverend Mr. Wright. His photograph, which depicts him standing proudly with his bike in sub-zero weather, strongly suggests that the photographic moment represented but a slight pause in his mission to reach members of his widely-dispersed flock. For Langford this and other equally forceful photographs of Wright served as springboards for the recounting of yet more tall tales. The album thus contains numerous stories whose telling and retelling can create figures of legendary importance.

In "Photographs' 1916-1945" Langford's analysis includes detailed coverage of how the album provides insights into the compiler or owner's feelings about the persons depicted. The album presents the life of two sisters. The many representations of the two women in a variety of settings underscores their intimacy and affection. Langford argues that by looking at the album in terms of its typological framework (a device afforded by the patterns

of inclusion), it can be seen that the older sister often takes on the role of surrogate mother to her sister and others. The patterns of organization offer other methods of interpretation. The inclusion of many images of the same persons and settings indicates an emotional investment in the association of people and place. In addition, the repeated depiction of specific poses creates a powerful infrastructure that draws connections between people who may have been separated by great distances and long time periods. To "hear" these connections is essential and Langford engages in this process at the end of the chapter by creating an imagined conversation between assembler and viewer. The lives of these women and their intense dedication and devotion to one another and to their family members and friends is realized through the sound and power of voice. More importantly, however, Langford states that the voice is the necessary medium of interpretation, as "it reinstates the oral pattern that first brought the visual hoard to order" (p.155). The album is not assembled through sight, but sound, and more specifically the voice as it engages in the structuring patterns of orality.

Langford's recognition of the importance of the oral transmission of information as one component of an album's meaning is a welcome addition to their study and research. However, her emphasis on voice as the key element in unlocking its meaning seems over-

stated. Although certain elements of orality can be applied to the study of albums, they should be considered as one research tool among many. Her argument also assumes that the primary structuring mechanisms of orality do, in fact, exist and are capable of uniting the modern viewer and original assembler over time and space. More importantly however, her characterization of orality recalls what Jacques Derrida, in his theory of logocentrism termed "the metaphysics of presence." In *Of Grammatology* Derrida argues that in Western philosophy the voice is privileged over writing and is maintained through the binary of the spoken and written. Langford does discuss the dangers of binaries as they apply to Ong's theory which is structured on the dualism of orality and literacy. Even though Ong uses the deconstructive "and" in his inquiries on the interaction of these two modes of communication, his theories default on the side of the oral/aural and not literacy (p.126). However, Langford believes that Ong's approach can be applied to the study of albums in spite of such concerns, as they indicate that the oral and written inform one another in subtle but direct ways.

Yet in photography it is the relation between word and image that informs so much of the medium's history. The album contains little written text and the voice therefore appears to assume enormous importance. Such importance (although fallacious),

would further support the persistent need for "presence" to guarantee original meaning, a process which in turn is defined against the antipodal notion of absence or lack. For Langford, presence is granted by the absent assembler's voice, which spoke for the album's original meaning and granted authenticity and originality to its subject matter. This has further consequences in the study of photography, especially in terms of the indexical aspect of the photograph. The photograph is believed to safeguard presence as it retains the trace of the original event recorded by the camera. The oral process would only reinforce this conviction as the meaning of the image is "activated" through speech. In addition, presence, in both the voice of the speaker and the index of the photograph, is further grounded through the patterns of orality that Langford argues directly structure the album's contents.¹³

In order to move out of this gridlock, the relation of the word to the image must be reconsidered. Although the mimetic character of the photograph would seem to preclude any explanation of its subject matter, the photograph is often subject to explanation, either verbal or textual, in order to ground its meaning. Yet, as has been noted, Langford's insistence that oral tradition is the main structuring device causes her to overlook other means by which the album transmits messages to

viewers. As Martha M. Sandweiss has argued, the idea that the viewer should approach the image in a quiet, reverential manner was developed through the various tenets of modernism. Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams, Minor White, and Edward Weston have argued that, as the photograph contained an essential message everyone would understand, words were unnecessary, even detrimental to an appreciation of the work.¹⁴ Prior to this understanding of the medium, viewers were not content to view the image in isolation. Sandweiss notes that photographs were often grouped together to create a narrative or that textual information was included on the back of images to explain their subjects. In much the same vein, Maren Stange has demonstrated that a photographer such as Jacob Riis conveyed his message of social reform not only through displays of photographs, but also through lantern-slide shows that combined imagery with anecdotes, moral lectures, prayers and gospel music.¹⁵ This idea of supplementing the image is a general condition of the medium and one not necessarily tied to oral tradition.

With this in mind, analysis of the album can include other methods assemblers employed to communicate information about their subject matter, most importantly those of a visual nature. In this respect it is necessary to consider the format of the photograph. For example, two basic types of pho-

tographs were available in the nineteenth century: those mounted on card, as seen in the *carte-de-visite*, and those that were unmounted, often called "scraps." The former could be inserted into pre-cut windows or withdrawn as circumstances dictated; the scrap photograph however could be cut up, glued onto the album's pages and manipulated.

Although Langford briefly discusses some examples, such as the *Emily Ross Album* (c.1869)¹⁶ and the *Becket Actress Album*, she does so without considering the message conveyed by such manipulations. In some cases assemblers used strong formal designs to organize their photographs. The career of an army officer could be visually expressed through geometric patterns as in the *100th Regiment, Royal Canadian Album* (c.1884), in the collection of the National Archives of Canada.¹⁷ Other patterns express more quotidian influences. For example, in the *Sewell Family Album* (c.1870-1880), in the collection of the National Gallery of Canada,¹⁸ the assembler pasted cut-out photographs on painted images of playing cards and arranged them like a game of solitaire. Another group of photographs appears to have been inspired by the composite works created by the Notman and Livernois studios.¹⁹ Other visual influences include embroidery patterns and floral motifs.²⁰

Through these designs, assemblers created complex statements about

those depicted using patterns based on visual formats rather than on oral traditions. Such designs often served to create a visual metaphor of the individuals depicted: the flower motif in the *Sewell Family Album*, which combines images of children with men, shows the family in terms of procreation and value.²¹ Another composition suggests a pile of coins, representing the family as a source of worth. Such groupings would aid assemblers in their recounting of tales about the subjects and provide a means to create new arrangements and statements. The playing card motif would allow the assembler to "shuffle" imagery and thus record the changes that the family experienced through birth, marriage, absence or death.²²

Suspended Conversations is an engaging, sometimes frustrating, inquiry into the meaning and value of photographic albums. In some cases, arguments are difficult to follow as theorists are cited without providing a larger context for their ideas. Moreover, Langford assumes that readers can remember references separated by scores of pages of dense argument. However, it is critical reading for anyone engaged in the study of oral tradition, the history of photography, and cultural studies in general.

ANDREA KUNARD

Ph.D. Candidate

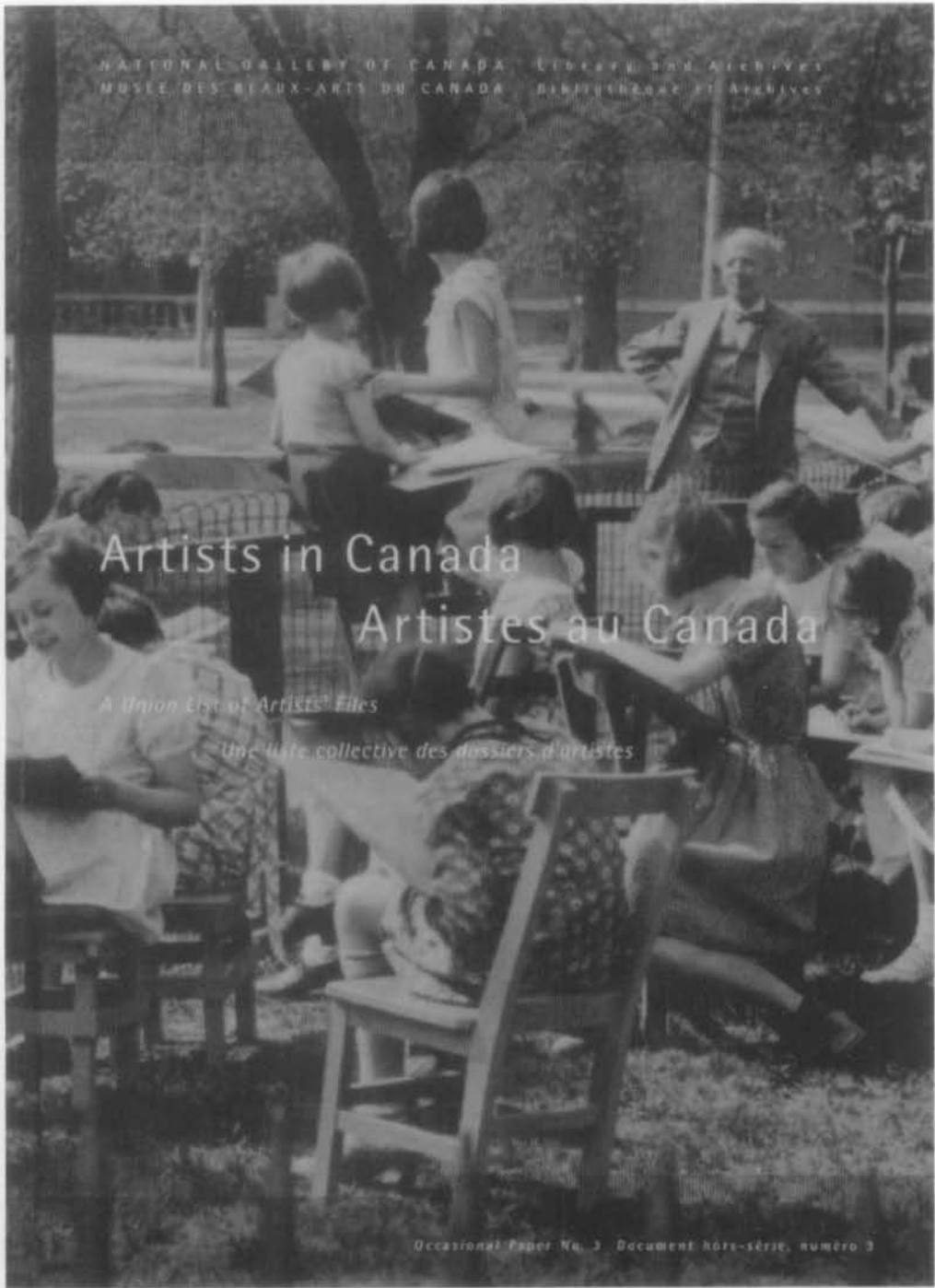
Department of Art, Queen's University

Notes

- 1 MP 2146.
- 2 Many nineteenth-century women's magazines included a dress or fashion section. Examples of high-quality illustrations of women's dress can be found in magazines such as the *Journal des Dames et des Modes*, the *Allgemeine Muster-Zeitung*, and *La Saison*.
- 3 Anne HIGONNET, "Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe," *Radical History Review* 38 (1987): 16-36.
- 4 MP 189/78. Such photographs were not easily obtained, thus suggesting that Becket had an obsession with certain types of women. For a contemporary account on the business of selling risqué photographs see "Conviction for Selling Indecent Photographs," *British Journal of Photography* 19:652 (1 Nov. 1872): 525-26.
- 5 MP 032/81.
- 6 Emmanuel COOPER, *Fully Exposed: The Male Nude in Photography* (London: Unwin Hyman Ltd, 1990), 129.
- 7 MP 016/92.
- 8 MP 079/86 and MP 033/80, respectively.
- 9 MP 2152
- 10 N 060
- 11 MP 582
- 12 MP 042/90
- 13 For more on the relation between photography and the notion of presence, see David PHILLIPS, "Photo-Logos: Photography and Deconstruction," in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds., Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, and Keith Moxey (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 155-79.
- 14 Martha SANDWEISS, "Undecisive Moments: The Narrative Tradition in Western Photography," in *Photography in Nineteenth Century America*, ed., Martha Sandweiss (New York: Harry N. Abrams Inc., 1991), 98-129. Also, note the above mentioned article by PHILLIPS and his analysis of modernist aesthetics, and its emphasis on presence, as applied to the photography of Alfred Steiglitz.
- 15 Maren STANGE, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- 16 MP 107/82, the *Alicia Whitehead Album*, MP 2154, is another example of this type of album.
- 17 National Archives of Canada, 1988-021.
- 18 National Gallery of Canada, P81: 003: 1-36.
- 19 On one page, photographic portraits were cut out in the shape of coins. This design mimics the composite images created by large studios that depicted members of professional institutions. For example, the 1866 Livernois studio work, "Galerie des Contemporains" in the collection of the Bibliothèque centrale de la ville de Montréal. See Michel LESSARD, *The Livernois Photographers* (Québec: Musée du Québec, 1987), 84.
- 20 Andrea KUNARD, "Assembling Images: Interpreting the Nineteenth Century Photographic Album, With a Case Study of the Sir Daniel Wilson Album," M.A. Thesis, Carleton University, 1996.

21 *Ibid.*, 90.

22 The elaborate frames surrounding the portraits in *carte-de-visite* albums augment the image and provide a creative outlet for the assembler. Two excellent examples of such albums are the National Gallery's *Topley Album Botanique* (c.1880) (NGC P67: 178: 1-93), and the McCord Museum's *Ceramic Album* (c.1880) (MP 123/81).



NATIONAL GALLERY OF CANADA LIBRARY AND ARCHIVES
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES

Artists in Canada Artistes au Canada

A Union List of Artists' Files

Une liste collective des dossiers d'artistes

Occasional Paper No. 3 Document hors-série, numéro 3

National Gallery of Canada Library and Archives Occasional Paper Series

**LIBRARY AND ARCHIVES: Collection Development Policy /
BIBLIOTHEQUES ET ARCHIVES: Politique de Développement
des Collections**

Library and Archives Occasional Paper, No. 1
Ottawa: National Gallery of Canada, 1997
43 p., 4 b/w illus., free.

**INDEX TO THE NATIONAL GALLERY OF CANADA BULLETIN
AND ANNUAL BULLETIN / INDEX AU BULLETIN DE LA
GALERIE NATIONALE DU CANADA ET AU BULLETIN ANNUEL**

Library and Archives Occasional Paper, No. 2
Maija VILCINS, ed., with an essay by Jo Nordley BEGLO
Ottawa: Canadian Centre for the Visual Arts, 1998
30 p., 7 b/w illus., \$12.95

**ARTISTS IN CANADA: A Union List of Artists' Files /
ARTISTES AU CANADA: Une Liste Collective des Dossiers d'Artistes**

Library and Archives, Occasional Paper, No. 3
Cyndie CAMPBELL and Sylvie ROY, eds., with an essay
by Cyndie CAMPBELL
Ottawa: National Gallery of Canada, 1999
747 p., 7 b/w illus., \$49.95

**ART AT AUCTION: A Bibliographical Listing of Nineteenth-Century
Canadian Catalogues / ŒUVRES D'ART VENDUES AUX ENCHÈRES:
Liste bibliographique de catalogues canadiens du XIX^e siècle**

Library and Archives, Occasional Paper, No. 4
Jonathan FRANKLIN
Ottawa: National Gallery of Canada, 2000
32 p., illus. \$24.95

Exhibition Brochures

National Gallery of Canada, Library and Archives, Exhibitions (1-12)
Ottawa: National Gallery of Canada, 1998-2002
folded sheets, page length varies, free

Over the past few years, the Library and Archives at the National Gallery of Canada has published a number of reference works as part of its ongoing mission to "develop and disseminate tools (finding aids, bibliographies, indexes and other documentation) to assist researchers."¹ In addition to the four resources published in the bilingual *Occasional Papers Series*, the Library and Archives has also produced a series of exhibition brochures in conjunction with their regularly scheduled presentations of books and other materials.

Artists in Canada: a Union List of Artists' Files has served as a primary tool for research on Canadian artists since it first appeared in 1977. Some may be surprised at the decision to produce a print edition given the availability of an online version since 1995; however, as Pierre Théberge, Director of the National Gallery points out in the introduction to this 1999 update, the paper edition was published "at the demand of researchers, collectors and artists."² Recipient of the 1999 Melva Dwyer Award as the outstanding Canadian art reference book of the year, this publication is an authoritative, comprehensive listing of over 42,700 artists born in Canada or who have worked in Canada. The main purpose of this tool is to provide information about artist files held in the National Gallery of Canada Library and/or one of the twenty-two participating libraries or archives from across the country.

Preceding the main listing of artists, a brief introductory essay prepared by Cyndie Campbell, Head of Archives, Documentation and Visual Resources, traces the evolution of this tool over the past twenty-five years. Also included are a brief outline of the purpose and scope, the criteria used for inclusion of artists, and the types of information potentially available in the artist's files at the various institutions. The essay is followed by a list of contributing library and archive sites. The list of artists is organized alphabetically, and each entry provides information, where available, about birth and death dates, the artist's medium(s), and the names of libraries and archives owning an artist's file. As the voluminous paper edition does not include indexes by geography, medium, gender or time periods, many will turn to the online version. Its sophisticated search capabilities allow researchers to readily create lists of artists using various criteria, for example, Nova Scotia male water colourists born before 1930. The *Artists in Canada* database, updated on an ongoing basis, is a collaborative effort between the Library/Archives and CHIN - Canadian Heritage Information Network, and is accessible from the latter's web site (<http://www.chin.gc.ca/>).

Another invaluable research tool, the *Index to the National Gallery of Canada Bulletin and Annual Bulletin*, facilitates access to articles published in the often overlooked *National Gallery of Canada Bulletin* (1963-1977) and the *Annual Bulletin* (1977/78-1984/85). In January 2002, the index and more importantly the complete text of all the articles included in these publications were made available online as part of the Canadian Digital Collection <http://collections.ic.gc.ca/bulletin/index.html>. For those not familiar with these annual publications, Jo Beglo, Bibliographer,

briefly outlines the history of the short-lived serials in the introductory essay. She points to the fact that this annual publication, contemporaneous with *Canadian Art* and then *artscanada* (1943-1982) as well as *Vie des Arts* from 1958, afforded one of the few avenues for scholarly publication in Canada prior to the inception of *The Journal of Canadian Art History* and RACAR in 1974. Although the first issues focused on the National Gallery's collection and were often written by members of the National Gallery staff (R.H. Hubbard, Jean René Ostiguy, and J. Russell Harper), subsequent volumes were expanded to include not only other writers but also a wide range of subjects. Two separate indexes follow the essay. The first, a Contents Index, provides a chronological listing of the 34 volumes each with their table of contents; unfortunately, pagination is not indicated. The second, an Author/Subject Index, is an interfiled alphabetical listing and does include pagination. The scope of this tool is clearly indicated as covering articles only; annual review sections (listing acquisitions, exhibitions, publications, etc.) are not included.

The most recent publication in the *Occasional Papers Series*, is *Art at Auction: A Bibliographical Listing of Nineteenth-Century Canadian Catalogues*, which is also a welcome addition to the library's research tools. It was spearheaded by Jonathan Franklin, Head of Collections and Database Management, who is currently involved in compiling a bibliographical study of the art auction catalogue from the early seventeenth-century to date. His research has also resulted in the *Index to Nineteenth Century Canadian Exhibition and Auction Catalogues of Art*, a list of works covering art exhibited in Canada during the nineteenth century recorded in contemporary exhibition and auction catalogues. Available for consultation only within the library, it contains over 15,000 records from nearly 100 catalogues.

Art at Auction includes references to 63 art auction catalogues, recognizably "a mere fraction of the total published" in Canada during this period.³ Organized into two main sections, this tool begins with a well documented historical essay that includes cross-reference to the bibliographic listing of the catalogues found in the second part. The extensive historical essay, rather than tracing a strictly chronological overview, is divided into six sections emphasizing many of the notable players and salient events surrounding the development of art auction catalogues in the nineteenth century. Although there is a brief mention of auctions pre-dating this period, the author centers his discussion on the growing significance of art auctions in Canadian art history, especially in the latter part of the nineteenth century. While drawing attention to the underlying tensions related to the sales of imported artworks as opposed to those of Canadian artists, he touches on the relationships of auctioneers, dealers and buyers and also points to the stylistic evolution of the catalogues and to their role in forming tastes.

In a brief introduction to the list of catalogues in the second part, the scope and focus of the work are clearly outlined — art auction catalogues are covered and auctions of books, coins, medals have been excluded. Of the 63 catalogues

published between 1823 and 1899, three appeared prior to 1850 and sixty were produced from 1870 to 1899; there are no entries for 1850 to 1870 and two catalogues are undated. The entries are organized chronologically and include title, date, publication place, and number of pages of the catalogue. Where available, there is an indication of which institutions own a copy of the original catalogue and/or the reference number to the Canadian Institute for Historic Microreproduction microfiche. Following the bibliographic listing, there are separate indexes to artist names and seller names. A final section provides an alphabetical listing by artist of sales, documented for the most part in newspapers, for which no catalogues have been traced. This research source will fill a gap in Canada's art auction catalogue history, and, hopefully, help "flush out copies [of catalogues] which have been lost to view."⁴

Although the primary audience for *Library and Archives Collection Development Policy* will inevitably be art librarians, researchers may find it useful for understanding the parameters of the Library and Archives collection. Drawing on similar policies, including that of the National Art Library at the Victoria and Albert Museum, this short document provides a history of the development of the collection originating with Eric Brown's acquisitions in 1913 through to the libraries expanded role beginning in the '60s, including its relationship to other art institutions within and outside Canada. Following the foreword by Dr. Shirley L. Thomson, then Director of the National Gallery, the policy, organized into eleven sections, presents the approaches for analyzing the collection, tools and criteria used in selection as well as descriptions of some of the "special" collections. Also included are appendices: the first is a schematic profile of the existing and desired collections, and the second presents an extensive list of recommendations for building a meaningful collection in the context of the shifting research environment.

The document may also serve researchers less familiar with the collection. A quick perusal of some of the sections will give a sense of the extensive collections and diverse facilities available not only in the National Gallery Library but also in affiliate libraries. Section 4, for example, highlights the strengths of the Canadiana collection (nineteenth- and twentieth-century published materials, artists' files, ephemera and other unpublished documents) and also outlines other notable strengths - art of post-Medieval Europe and North America (especially American, British, French and Italian painting and graphic arts) as well as photography. This section also incorporates a list of 34 university and museum art libraries in the Ottawa/Québec/Ontario region with a brief description of their respective collection strengths. In Section 7, we find a cursory description of the Library's Special Collections: J. Russell Harper Library, Jacqueline Fry Library, Kodak Collection, Rare Books, Artists' Books, Audio and Video Tapes and Posters. Section 8 describes the documentation files collections providing access to more ephemeral materials not readily found in typical publications such as books, periodical articles and

exhibition catalogues. The holdings of the archives are identified in Section 9; among others are the special personal fonds of Lisette Model, Homer Watson, Paul Peel, Alexander Young Jackson, Lillian Torrance, and others.

In addition to the works in the Occasional Papers Series, the Library and Archives began publishing brochures to accompany the exhibitions held at the National Gallery Library since 1998; ten have been produced to date. The sober but strikingly designed publications, in monochromatic printings, generally include short contextual texts as well as an extensive bibliography of the items on display. In 2000, the Library and Archives was named the recipient of the Leab Exhibition Catalogue Award of Special Merit for the design and content of the first brochures.

Although most of the exhibitions have focused on some of the rare materials held in the library, a few have also centered on book works from other collections. Among these were the 1998 display *Invading the Book: Recent Acquisitions of Artists' Books and Multiples* which drew on works from the Art Metropole collection and the 1999 *A Poesy: Selected Works by Ian Hamilton Finlay* which included 70 works produced by the publishing house created by Finlay, Wild Hawthorn Press in Scotland. Other exhibitions such as *The Illustrated Book in England: 1790-1860* held in 2001 and *Pastoral Leaves: Virgil and the livre d'artiste in France* in 1999 have incorporated works from other libraries. Understandably, most of these exhibitions draw attention to some of the exceptional materials available in the National Gallery's Library. In 1999 "Rare Canadiana" presented nineteenth-century and early twentieth-century titles that had recently been acquired, while in 2000 the exhibitions *Gifts! Donations to the Library Collections* and *Study Photographs: An Introduction to the Library Collection* as well as the 2001 *With Kind Regards: Canadian Souvenir View Albums* highlighted other parts of the collection.

MELINDA REINHART

Visual Arts Librarian

Concordia University Libraries

Notes

- 1 *Library and Archives Collection Policy* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1997), 10.
- 2 Pierre THÉBERGE, "Foreword" in Cyndie CAMPBELL and Sylvie ROY, eds., *Artists in Canada: A Union List of Artists' Files* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1999), 8.
- 3 Jonathan FRANKLIN, *Art at Auction: A Bibliographical Listing of Nineteenth-Century Canadian Catalogues* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2000), 6.
- 4 *Ibid.*