

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



Volume XXXI
2010

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 XXXI
2010

Adresse / Address:

Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.819
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-2424, ext. 4699
jcah@alcor.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 des index nombreuses.

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 numerous indices.

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:

François Malepart de Beaucourt, *Madame Eustache Trottier Desrivières Beaubien, née Marguerite-Alexis Mailbot*, 1793, huile sur toile, 80 x 64 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, 56.298. (Photo: Patrick Altman, MNBAQ).

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, EV-3.819, Montréal, Québec, H3G 1M8, ou jcah@alcor.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, EV-3.819, Montréal, Québec, H3G 1M8, or jcah@alcor.concordia.ca or <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration de l'Université Concordia, Faculté des beaux-arts.

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of Concordia University, Faculty of Fine Arts.

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

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 donneur.

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.

Éditrice et rédactrice-en-chef / Publisher and Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint/ Associate Editor:

Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:

Olivier Asselin, Université de Montréal

Jean Bélisle, Concordia University

Brian Foss, Carleton University

François-Marc Gagnon, Concordia University

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Martha Langford, Concordia University

Sandra Paikowsky, Concordia University

John R. Porter, Musée national des beaux-arts du Québec

Esther Trépanier, Musée national des beaux-arts du Québec

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Mario Béland, Musée national des beaux-arts du Québec

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

Denis Martin, Montréal, Québec

Diana Nemiroff, Carleton University Art Gallery, Ottawa

Luc Noppen, Université du Québec à Montréal

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Christine Ross, McGill University, Montreal

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

Jean Trudel, Université de Montréal

Joyce Zemans, York University, Toronto

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XXXI / 2010

- Brian Foss 6 *A Note of Appreciation / Témoignage de reconnaissance*
- Sandra Paikowsky 10 *Publisher's Note / Note de l'éditrice*
- Hélène Sicotte 14 FRANÇOIS BEAUCOURT (1740-1794) ET SES ALENTOURS
Retour sur son milieu familial, aperçu de ses rapports avec les cercles du théâtre et de l'Académie de peinture à Bordeaux et mise au point sur son affiliation à la franc-maçonnerie
- 59 *Summary: FRANÇOIS BEAUCOURT (1740-1794) AND HIS CONTEXT*
Back in his home environment, overview of his relationship with the theater circles and the Academy of Painting in Bordeaux and a focus on his membership in Freemasonry
- Frances Slaney 62 VITALISM IN CANADA'S ANTHROPOLOGY AND ART
Barbeau's Early Twentieth-Century Connection to Modernist Painters, Especially Emily Carr
- 97 *Résumé : LE VITALISME DANS L'ANTHROPOLOGIE ET L'ART AU CANADA*
La relation de Marius Barbeau aux peintres modernistes, particulièrement Emily Carr, au début du XX^e siècle
- Loren Lerner 100 THE UNMASKING OF DR. NORMAN BETHUNE
- 120 *Résumé : LE DR NORMAN BETHUNE DÉMASQUE*

COMPTES RENDUS / REVIEWS

- Liz Wylie 122 Anne-Marie NINACS and Rosemarie TOVELL
Invention & Revival: The Colour Drypoints of David Milne & John Hartman

A NOTE OF APPRECIATION

This issue of *The Journal of Canadian Art History* is the last to be published under the editorship of Sandra Paikowsky. Beginning with the next issue that undertaking will be performed by Martha Langford, who joined the editorial board in 2007.

Sandra founded *The Journal* in 1974 with fellow Concordia University art history professor Donald Andrus. Before Sandra and Don established *The Journal*, scholars of Canadian art had the option of publishing usually short articles in Canadian historical periodicals or, much more rarely, substantial studies in international art journals. A great deal has changed since then within the larger arena of Canadian publishing. When I moved to Montreal three decades ago as a graduate student in Canadian art, five years after the founding of *The Journal*, it was neither dauntingly difficult nor prohibitively expensive to amass a library that included virtually all the relevant monographs and exhibition catalogues that had appeared during the previous quarter century. Over the years since the 1970s, however, important publications have substantially expanded the scholarly material available on historical Canadian art. As a result, when I cut my Canadian art library in half in 2009 in preparation for moving from Montreal to Ottawa (there being nothing quite like changing cities to encourage downsizing), I was able to dispense with several hundred volumes and still maintain a considerable collection. Yet, despite the post-1970s proliferation of books and catalogues, *The Journal* remains today what it was in 1974: the only periodical devoted exclusively to the history of the visual arts in this country.

Donald Andrus left *The Journal* in 1987 but Sandra carried on. Under her stewardship *The Journal* has striven to convey the breadth, depth and variety of Canada's pre-contemporary art. The conviction that the past and the present are inextricably intertwined, and that the importance, the complexity and the implications of contemporary art can be fully grasped only through an understanding of its antecedents, has consistently informed Sandra's editorial management.

But what most readers could not possibly know is that under Sandra's direction *The Journal* has been a place of tremendously good times in terms of friendship and growth. Proud though I am of the quality of the work we have published over the years, my fondest memories are of the discussions – sometimes

tense but much more often excitingly freewheeling – that I had with Sandra about *The Journal*'s contents. These were debates about potential and actual articles; about all kinds of personalities; and about the contentious intricacies of manuscripts' structure, thematic development, grammar and punctuation. All of these topics, it turned out, could (and did) lead to moments of absolute hilarity. In the process, Sandra taught me invaluable lessons about writing and publishing. I have learned a tremendous amount from her, have enjoyed every minute of it, and am enduringly grateful to her for taking me on board, first as a member of the editorial board and later as associate editor. Most of all, though, I am indebted to Sandra for passing on to me, during our many *Journal* conversations, her unrelenting insistence that thinking and writing about art requires equal parts of eye and mind, of thought and emotion, and of instinct and research, but that the starting point is always the art object itself. These lessons have constituted a wonderful education for which I am deeply grateful.

Sandra's stepping down as editor marks the end of an era. Despite ongoing input from myself and other members of the editorial board, she has long been the driving force and by far the hardest worker in the production of each issue. The transition to new editorial management of *The Journal* will be eased somewhat by the fact that all the articles in two upcoming issues – a *festschrift* project in honour of François-Marc Gagnon, conceived and orchestrated by Sandra – were written in accordance with her instructions that each author select a single work of art and then make it the lodestar (one of Sandra's favourite words) for a wide-ranging essay. This conceptualization of works of art as the indispensable starting points and touchstones for the construction of worlds of aesthetic, historical, social, political, economic and philosophical argument exemplifies her central contribution to the study and dissemination of the history of art. In *The Journal of Canadian Art History* she has left an enviable legacy.

It's been a privilege, Sandra. Thank you. Well done.

Brian Foss
Associate Editor

TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANCE

Ce numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* est le dernier dont Sandra Paikowsky aura été la rédactrice en chef. À compter du prochain numéro cette fonction sera entièrement assumée par Martha Langford, qui s'est jointe à l'équipe de rédaction en 2007.

Sandra a fondé les *Annales* en 1974 avec son collègue, le professeur d'histoire de l'art Donald Andrus. Avant que Sandra et Don ne fondaient les *Annales*, les spécialistes de l'art canadien n'avaient d'autre choix que de publier de courts articles dans les revues canadiennes d'histoire ou, beaucoup plus rarement, des études importantes dans des revues d'art internationales. De grands changements se sont produits depuis dans le plus vaste secteur de l'édition au Canada. Lorsque je suis arrivé à Montréal, il y a trente ans, comme étudiant de troisième cycle en art canadien, cinq ans après la fondation des *Annales*, il était possible de constituer une bibliothèque comprenant presque tous les catalogues d'expositions et monographies publiés au cours du précédent quart de siècle sans faire face à des difficultés insurmontables ou à des coûts pharamineux. Depuis les années soixante-dix, cependant, d'importantes publications ont considérablement augmenté la documentation spécialisée sur l'histoire de l'art canadien. Ainsi, lorsque j'ai dû réduire ma bibliothèque de moitié, en 2009, en préparation à mon déménagement de Montréal à Ottawa (rien de tel que changer de ville pour vous inciter à réduire les bagages), j'ai pu me passer de plusieurs centaines de volumes tout en conservant une collection considérable. Pourtant, en dépit de la prolifération de livres et de catalogues à partir des années soixante-dix, les *Annales* demeurent aujourd'hui ce qu'elles étaient en 1974 : la seule publication consacrée exclusivement à l'histoire des arts visuels dans ce pays.

Donald Andrus a quitté les *Annales* en 1987, mais Sandra a poursuivi l'œuvre. Sous sa conduite, les *Annales* ont travaillé à faire connaître la largeur, la profondeur et la variété de l'art canadien précontemporain. La vision de Sandra, comme rédactrice en chef, a été constamment nourrie par la conviction que le passé et le présent sont inextricablement liés, et que la signification de l'art contemporain ne peut être pleinement comprise qu'à travers la compréhension de ses antécédents.

Mais ce que la plupart des lecteurs ne peuvent savoir, c'est que, sous la direction de Sandra, les *Annales* sont devenues un lieu extraordinaire en termes d'amitié et de croissance. Aussi fier que je puisse être de la qualité du travail que nous avons réalisé au cours des années, mes plus chers souvenirs sont ceux des

discussions – parfois tendues mais beaucoup plus souvent libres et stimulantes – que j'ai eues avec Sandra au sujet du contenu des *Annales*. C'étaient des débats sur les articles réels ou éventuels, sur toutes sortes de personnalités, et sur les délicates complexités de la structure, du développement thématique, de la grammaire et de la ponctuation des manuscrits. Tous ces sujets étaient de nature à provoquer, et ont provoqué, des moments d'ilarité absolue. Pendant ce temps Sandra me donnait d'inestimables leçons d'écriture et d'édition. J'ai énormément appris avec elle et ce fut un plaisir de tous les instants. Je lui suis à jamais reconnaissant de m'avoir associé à l'équipe de rédaction, d'abord comme membre, puis comme rédacteur adjoint. Mais ce dont je suis le plus reconnaissant envers Sandra, c'est de m'avoir répété avec insistance, au cours de nos nombreux entretiens aux *Annales*, que la réflexion et l'écriture sur l'art exigent que l'œil et l'esprit, la pensée et l'émotion, l'instinct et la recherche soient en parts égales, mais que le point de départ doit toujours demeurer l'objet d'art lui-même. Ces leçons ont constitué une merveilleuse éducation pour laquelle je lui suis profondément reconnaissant.

Le départ de Sandra comme rédactrice en chef marque la fin d'une époque. Malgré des contributions régulières de ma part et de celle d'autres membres du comité de rédaction, elle a longtemps été le moteur et de loin le travailleur le plus acharné dans la production de chaque numéro. La transition vers une nouvelle gestion rédactionnelle sera facilitée d'une certaine manière par le fait que tous les articles des deux prochains numéros – une *festschrift* en hommage à François-Marc Gagnon, conçue et organisée par Sandra – ont été réalisés selon sa directive que chaque auteur choisisse une seule œuvre d'art et en fasse « l'étoile guide » (une des expressions favorites de Sandra) pour un essai de grande envergure. Cette conceptualisation des œuvres d'art en tant que points de départ et pierres de touche indispensables pour la construction de mondes d'arguments esthétiques, historiques, sociaux, politiques et économiques, illustre sa contribution capitale à l'étude et à la diffusion de l'histoire de l'art. Elle laisse, dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, un legs enviable.

Ce fut un privilège, Sandra. Merci. Bravo!

Brian Foss
Rédacteur adjoint

PUBLISHER'S NOTE

The content of this volume of *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* continues the theme of the various possibilities of art historical interpretation under the rubric of “biography.” Hélène Sicotte examines the life of François Beaucourt and his early involvement with the Masonic Order as a means to investigate a series of later portraits that he produced in Quebec and a way to read through the paintings. Marius Barbeau’s education at Oxford and in Paris and his deep interest in the theories of vitalism become the means by which Frances Slaney explores Barbeau’s ways of seeing and his encouragement and support of the work of the Group of Seven and their associates. Loren Lerner’s study of two commemorations of Norman Bethune demonstrates how interpretations of a life can produce narratives that disclose more about the desires of its authors than the subject.

This particular volume of *The Journal/Annales* has a special personal significance, as it will be my last regular issue as its managing editor, although I will continue on as its publisher. I will also edit the next special volumes of the *JCAH/AHAC*, which will be a *Festschrift* in honour of François-Marc Gagnon and his unexcelled contribution to the writing of Canadian art history. We are most pleased to announce that Martha Langford is taking over as *The Journal's/Annales* new Editor and begins another era of the publication, while continuing to serve the community in the best traditions of scholarship that signifies our endeavors over the past decades. I would like to take this occasion to offer my greatest gratitude to our Editorial Board, our Advisory Board and especially to our Assistant Editor Brian Foss, our Administrator Assistant Brenda Dionne, our copy-editors Mairi Robertson and Élise Bonnette as well our translators and research assistants, along with the many others who have helped maintain our continuing commitment to the narrative of Canadian art. Concordia’s Art History Department and the Faculty of Fine Arts have always been our staunchest supporters, providing us with a home and a sense of security that have been a privilege and an honour. I am always most indebted to our numerous contributors, spanning the gamut from senior to younger scholars, as they are the very people who have established *The Journal's/Annales* role as a primary source for advancing Canadian art historical learning.

As this is my final occasion as Managing Editor, I would like to dedicate this volume to my late husband, the painter John Fox. Because of his enormous knowledge of art history and his insistence on good writing, he served as *The*

Journal's/Annals longtime resident advisor, critic, grammarian, wordsmith, fact-checker (and disputer). With his infinite patience for living with stacks of articles in various states of editing and bundles of galley proofs, John unwaveringly made sure that we got the job done.

Sandra Paikowsky
Publisher and Managing Editor

NOTE DE L'ÉDITRICE

Le présent numéro des *Annales* poursuit le thème des diverses manières d'interpréter l'histoire de l'art sous la rubrique « biographie ». Hélène Sicotte étudie la vie de François Beaucourt et son affiliation à l'Ordre maçonnique comme instrument d'enquête sur la série de portraits qu'il a réalisés plus tard au Québec et une manière d'étudier les tableaux. Les années de formation de Marius Barbeau à Oxford et à Paris, ainsi que son intérêt marqué pour la théorie du vitalisme, sont le moyen par lequel Frances Slaney explore la manière de voir de Barbeau et l'encouragement et l'appui qu'il a accordés au travail du Groupe des Sept et de leurs associés. L'étude de deux commémorations de Norman Bethune, par Loren Lerner, montre comment l'interprétation d'une vie peut produire des récits qui en disent davantage sur les désirs de leurs auteurs que sur le sujet lui-même.

Le présent volume des *Annales* revêt une signification spéciale pour moi, car c'est le dernier numéro régulier auquel je participe en tant que rédactrice en chef, bien que je conserve la fonction d'éditrice. Je serai aussi la rédactrice en chef des prochains volumes spéciaux de *JCAH/AHAC* qui seront une *Festchrift* en l'honneur de François-Marc Gagnon et de son excellente contribution à l'écriture de l'histoire de l'art canadien. Nous avons le plaisir d'annoncer que Martha Langford assumera les fonctions de rédactrice en chef des *Annales* et ouvrira une ère nouvelle pour la revue, tout en continuant à servir la communauté selon la meilleure tradition intellectuelle qui a marqué nos efforts durant les dernières décennies. J'aimerais profiter de l'occasion pour exprimer ma gratitude envers notre comité de rédaction, notre comité de lecture et particulièrement notre rédacteur adjoint, Brian Foss, notre assistante à l'administration, Brenda Dionne, nos réviseuses Mairi Robertson et Élise Bonnette ainsi que nos traducteurs et assistants de recherche et les nombreuses autres personnes qui ont contribué à maintenir notre engagement soutenu à relater l'histoire de l'art canadien. Le Département d'histoire de l'art de l'université Concordia et la Faculté des beaux-arts nous ont toujours soutenus fermement, nous fournissant un lieu et un sentiment de sécurité qui sont un privilège et un honneur. Je dois toujours beaucoup à nos nombreux collaborateurs, depuis les auteurs chevronnés jusqu'aux plus jeunes chercheurs, car ce sont eux qui ont assuré le rôle des *Annales* comme source première pour l'avancement de la connaissance de l'histoire de l'art canadien.

Puisque c'est la dernière occasion qui m'est donnée en tant que rédactrice en chef, je voudrais dédier ce volume à mon regretté époux, le peintre John Fox. Grâce à son immense connaissance de l'histoire de l'art et à son insistance sur la qualité de l'écriture, il a été pendant longtemps, et dans l'ombre, conseiller, critique, grammairien, artisan des mots, vérificateur de faits (et argumenteur). Vivant avec une infinie patience au milieu de piles d'articles à diverses étapes de la rédaction et de paquets de galées, John voyait sans faillir à ce que le travail soit fait.

Sandra Paikowsky
Éditrice et rédactrice-en-chef



fig.1 François Malepart de Beaupré, **Portrait de Margaret Sutherland (née Robertson)**, 1792, huile sur toile, 82 x 61 cm, Musée royal de l'Ontario, 988.96.1.
(Photo: Bryan Boyle, Musée royal de l'Ontario)

FRANÇOIS BEAUCOURT (1740-1794) ET SES ALENTOURS

Retour sur son milieu familial, aperçu de ses rapports avec les cercles du théâtre et de l'Académie de peinture à Bordeaux et mise au point sur son affiliation à la franc-maçonnerie

Dépuis la publication de la monographie de Madeleine Major Frégeau sur François Beaucourt en 1979¹, on a surtout approfondi l'analyse de l'œuvre canadien de ce peintre qui commença sa carrière en France². Si l'acquisition du portrait de Margaret Robertson Sutherland (fig.1) par le Musée royal de l'Ontario a fait découvrir, en 1988, un autre aspect de la production canadienne de Beaucourt, en ouvrant une fenêtre sur ses rapports avec la bourgeoisie anglophone de Montréal³, que dire de l'achat récent par le Musée des beaux-arts de Montréal d'un portrait d'homme (fig.2), dont le libellé de la signature nous apprend qu'il a été peint au Cap-Français (actuel Cap-Haïtien), dans la partie française de l'île de Saint-Domingue (actuel Haïti)⁴. Avec son portrait d'une esclave noire, *La Nègresse* (fig.3), de 1786, c'est donc le deuxième tableau connu de Beaucourt qui nous situe dans les Antilles. Auparavant, le peintre s'était signalé pour la dernière fois à Bordeaux, au mois de décembre 1784, au moment où il annonçait son départ prochain pour les Amériques⁵ à ses confrères de l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux (désormais, Académie de peinture de Bordeaux). Or, cette ville n'était pas seulement la capitale du gouvernement de l'ancienne province française, qui regroupait la Guyenne, la Gascogne, la Saintonge, le Limousin et le Béarn, mais un grand centre commercial et portuaire où transitait le gros des importations de sucre, de café, d'indigo et de coton en provenance des îles Sous-le-Vent.

Avant l'apparition récente de ce portrait d'homme sur le marché de l'art en France, une compilation des francs-maçons ayant appartenu aux loges françaises des Amériques avait déjà mis en lumière le séjour de François Beaucourt au Cap-Français. L'étude, publiée en 1993 et compilée à partir des archives de la franc-maçonnerie française rassemblées à la Bibliothèque nationale de France à Paris (BnF), fait l'historique des loges instituées dans les colonies françaises d'Amérique entre 1770 et 1850. Elle nous apprend que le peintre « François Beaucour » était affilié à *La Vérité*, loge fondée en 1767 à l'orient du Cap-Français. Le nom de Beaucourt figure sur un seul des onze tableaux de cette loge actuellement conservés à la BnF : celui du 24 juin 1788⁶. La recherche

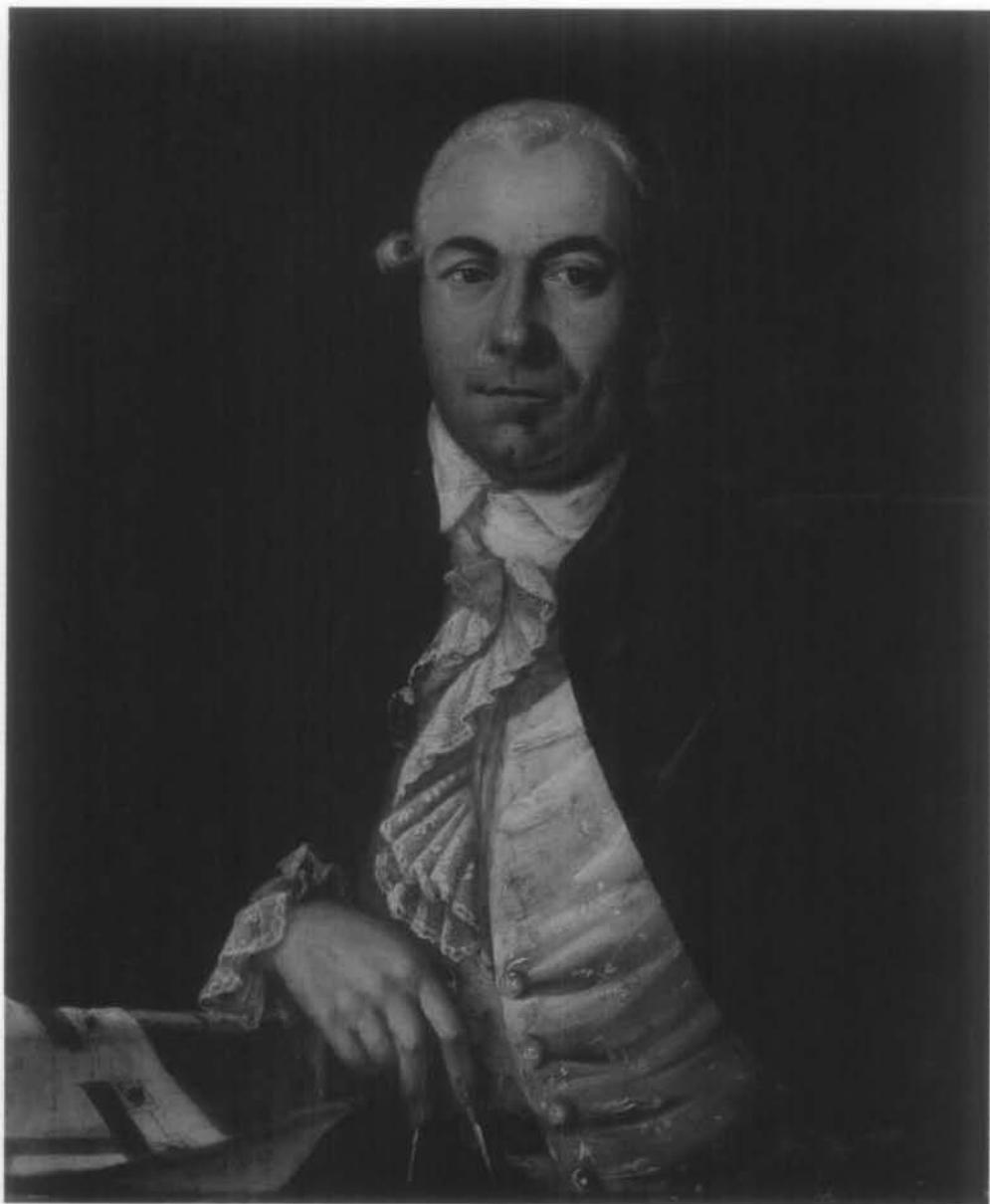


fig.2 François Malepart de Beaucourt, **Portrait d'un architecte, maître d'une loge maçonnique au Cap-François (Saint-Domingue, actuel Haïti)**, 1787, huile sur toile, 70 x 57 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend. (Photo: Christine Guest, MBAM).

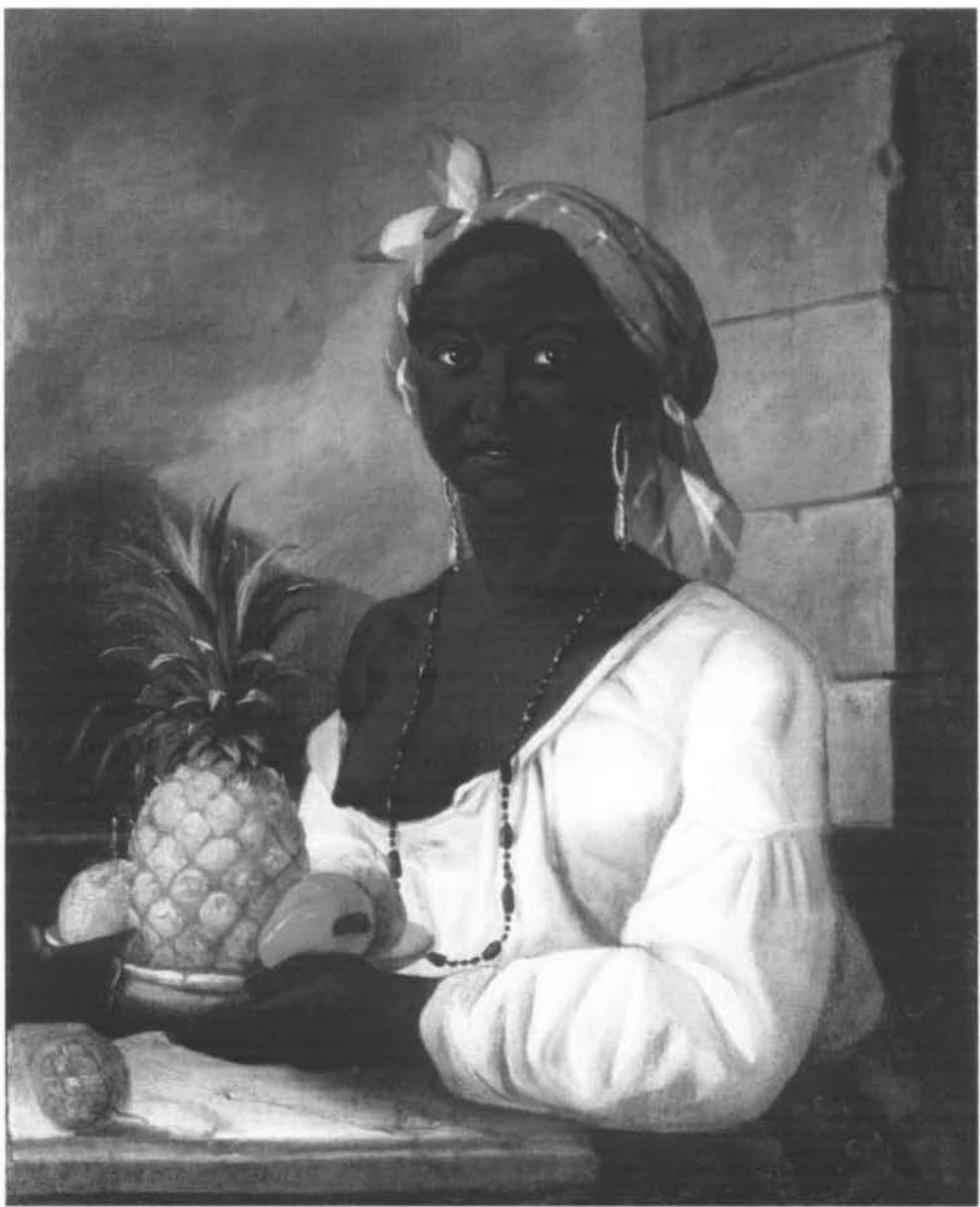


fig.3 François Malepart de Beaucourt, *La Négresse*, 1786, huile sur toile vergée sur toile, 69 x 60 cm, coll. du Musée McCord d'histoire canadienne, M12067, don de David Ross McCord. (Photo: Musée McCord).

menée récemment à Paris par Jacques Des Rochers, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, lui a permis de retracer le tableau en question⁷. Les données qu'il contient nous renseignent sur le grade de maître qu'avait atteint Beaucourt en 1788. Elles offrent aussi un aperçu du vaste réseau de relations auquel l'avait introduit la société maçonnique de Saint-Domingue, composée essentiellement dans ses échelons supérieurs de négociants, de fonctionnaires, de médecins, de notaires, de militaires et de simples bourgeois. Parmi les officiers et dignitaires de cette loge, plusieurs devaient être en mesure de lui commander des œuvres ou de le présenter à des personnes haut placées. L'un des deux membres honoraires de *La Vérité* était l'avocat et arpenteur créole Médéric-Louis-Élie Moreau de Saint-Méry (1750-1819), auteur d'une célèbre *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue. Avec des Observations générales sur la Population, sur le Caractère & les Mœurs de ses divers Habitans ; sur son Climat, sa Culture, ses Productions, son Administration, &c., &c.*, Accompagnés des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette Colonie, à l'époque du 18 Octobre 1789, publiée à Philadelphie en 1797, où ce partisan de la Révolution française s'était réfugié en 1793 avec un groupe d'aristocrates français qui avaient fui, comme lui, la dictature jacobine de Maximilien de Robespierre⁸. L'histoire de la loge *La Vérité* autorise à penser que Beaucourt aurait quitté Saint-Domingue peu après l'enclenchement du grand soulèvement des esclaves qui débuta à la fin du mois d'août 1791⁹. Plusieurs colons partirent alors vers des destinations diverses : la France ou la Jamaïque pour certains, les nouveaux États américains pour d'autres, ces derniers privilégiant alors des villes portuaires de la côte est comme Charleston (Caroline du Sud), Baltimore (Maryland), Philadelphie (Pennsylvanie) ou New York. S'il suivit effectivement les membres de sa loge, Beaucourt serait allé d'abord à Baltimore avant de se rendre à Philadelphie¹⁰ où il publia un avis dans le *General Advertiser*, à compter du 3 janvier 1792¹¹. Selon un autre scénario possible, Beaucourt aurait pu quitter Saint-Domingue plus tard au cours de l'automne 1791 et se rendre directement à Philadelphie sans passer par Baltimore. Dans les deux cas, il serait resté peu de temps au Maryland et/ou en Pennsylvanie, trop peu de temps pour y laisser des traces pérennes, hormis l'avis déjà mentionné¹².

La suite de la carrière de Beaucourt est mieux connue : arrivé à Montréal vers la fin du mois de mai ou le début de juin 1792, le peintre y signa un bail à loyer le 5 juin. La veille, il avait placé une annonce dans la *Montreal Gazette* y détaillant ses talents de peintre, de portraitiste et de décorateur d'intérieur et de théâtre¹³. Durant les deux années suivantes, Beaucourt n'eût guère le temps de chômer. Il exécuta des portraits et des tableaux religieux pour les Sœurs grises de Montréal et pour les paroisses de Varennes, de Saint-Martin, sur l'île Jésus, et de Saint-Joseph, à Lanoraie¹⁴. Il peignit aussi des portraits pour des familles bourgeoises de Montréal et des environs. Ce travail fut brusquement interrompu

par son décès, survenu le 24 juin 1794, quelques mois après son cinquante-quatrième anniversaire de naissance. Après sa mort, sa veuve, Benoîte Camagne Beaucourt (v.1755-1843), native de la paroisse Saint-Michel-de-Bordeaux, demeura à Montréal. Le couple n'avait pas eu d'enfant, aucun du moins qui eût survécu. Dans sa fuite de Saint-Domingue, il avait cependant entraîné avec lui l'esclave Catherine Cola – la servante du tableau de 1786? – et un jeune garçon d'une dizaine d'années, Jean-Baptiste François, qui fut baptisé à Montréal le 14 avril 1796¹⁵. Le 5 juillet 1810, Benoîte Camagne Beaucourt épousa en secondes noces Gabriel Franchère (1752-1832), négociant prospère, marguillier de la paroisse Notre-Dame et futur maître du havre de Montréal¹⁶. Elle devint ainsi la belle-mère de Gabriel Franchère fils (1786-1863), voyageur, trafiquant de fourrures, auteur du récit de ses voyages de par le monde et qui, au terme de ses aventures, devait s'établir et finir ses jours à Saint-Paul, au Minnesota. Benoîte Camagne Franchère survécut à son second mari et mourut le 13 janvier 1843 dans sa quatre-vingt-huitième année. En établissant le contenu de son testament, onze ans plus tôt, elle avait légué une part de ses biens à son beau-fils¹⁷. Si d'aventure il s'y trouvait des œuvres de Beaucourt, c'est chez la descendance de Franchère et sur le marché de l'art aux États-Unis qu'il faudrait les rechercher aujourd'hui.

Refaisant le parcours de l'artiste, je me suis intéressée surtout aux « alentours » de François Beaucourt, j'entends par là son milieu familial, sur lequel je fais le point en ajoutant de nouvelles données aux éléments rassemblés par Major Frégeau, et des réseaux auxquels l'artiste fut associé de près ou de loin, qu'il s'agit des cercles du théâtre à Bordeaux et dans les Antilles, de l'Académie de peinture de Bordeaux ou encore du mouvement maçonnique dans les différents ports d'attache du peintre.

François Beaucourt, fils de Paul Beaucour (1700-1756) et Marguerite Haguenier (1716-1762)

Né dans la paroisse Saint-Eustache à Paris en 1700, Paul Mallepart de Grandmaison, dit Beaucour, serait arrivé au Canada dans la jeune vingtaine. Il est dit « sergent dans les troupes de la compagnie de Mr de Beaujeu » à son mariage en 1737¹⁸. On peut présumer qu'il s'agit de Louis Liénard, sieur de Beaujeu (1683-1750), et non de l'un ou l'autre des deux fils de ce dernier qui firent carrière aussi dans la marine, mais ne montèrent en grade qu'après 1730. Né à Paris, Liénard était passé en Nouvelle-France en 1697. Il s'y enrôle dans les troupes de la Marine, gravit les échelons et repassa en France avec les galons de capitaine en 1712. De retour au Canada, il commanda le fort de Michillimakinac de 1719 à 1722, séjourna ensuite à Montréal jusqu'en 1728, puis reprit le chemin des Grands Lacs, où il servit sous les ordres de Constant Le Marchand de Lignery (v.1663-1731)¹⁹.

Beaucour pourrait avoir fait le voyage en Nouvelle-France en tant que soldat du sieur de Beaujeu, au premier retour de celui-ci en 1718 ou 1719. Son nom n'apparaît dans les archives qu'une dizaine d'années plus tard, signe peut-être d'une arrivée plus tardive au pays ou d'un très long cantonnement au fort de Michillimakinac. Ce fort et le poste de traite situé à proximité se trouvaient au confluent des lacs Huron, Michigan et Supérieur, dans cette région hautement stratégique, communément appelée « le Pays d'en Haut²⁰ ». La toute première mention de « Paul de Beaucourt » le désigne comme témoin au mariage de Jean Montary et Marie Lafleur qui fut célébré à Québec le 26 août 1730²¹. Quatre ans plus tard, le même « Beaucourt » était de l'équipe qui construisait le bateau *Saint-Louis* avec d'autres charpentiers, calfats et scieurs de long, tel qu'indiqué dans un rapport fait le 15 juillet 1734 au secrétariat d'État à la Marine et aux Colonies²². Le lieu du chantier naval n'est pas précisé, mais on saura, grâce à un autre rapport rédigé le 26 septembre 1735, qu'il se trouvait dans la région du lac Ontario. Le nom complet de « Paul Beaucourt », y figure cette fois parmi les charpentiers affectés à la construction de la goélette *Reine Marie*²³. Deux ans plus tard, le 25 juin 1737, ce sergent de la compagnie de M^r de Beaujeu épousa à Montréal Marguerite Haguenier, quatrième de dix enfants issus du second mariage de Louis Haguenier (1683-1756), habitant de La Prairie-de-la-Magdeleine (actuelle La Prairie), village situé près de Montréal, sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent.

On a expliqué ce mariage par le fait que Beaucour était en garnison à La Prairie²⁴, ce qui est possible, mais non prouvé. La bourgade avait été fortifiée à la fin du XVII^e siècle et la palissade de bois subsistait toujours au milieu du XVIII^e siècle. Cependant, la présence de soldats en garnison y était réduite et fluctuante depuis la signature de la Grande Paix de Montréal en 1701²⁵. L'abbé Élisée Choquet y signale quelques officiers entre 1700 et 1743, dont un Jean-Baptiste Hertel de Rouville qui aurait commandé le fort en 1734²⁶. Cette famille compta au moins deux Jean-Baptiste qui firent carrière dans l'armée, mais ni l'un ni l'autre n'était actif à cette date²⁷. Durant la guerre de Sept Ans, des soldats seront en garnison au Sault-Saint-Louis²⁸, fief voisin de La Prairie. Or, rien n'assure qu'il en était de même trente ans plus tôt, à l'heure où les effectifs de l'armée étaient concentrés le long de la rivière Richelieu, autour du lac Champlain ou en d'autres lieux stratégiques.

À dire vrai, Paul Beaucour aurait pu faire la connaissance de Louis Haguenier, père et fils, avant de s'établir à La Prairie. Dans les années 1730, les Haguenier effectuèrent en effet de fréquents voyages dans le Pays d'en Haut pour le compte de traîquants de fourrures de Montréal²⁹. En mai 1734 par exemple, Louis Haguenier père fut engagé par les négociants montréalais Jean-Baptiste Blondeau et associés pour conduire un canot jusqu'au poste des Illinois. En juin 1736, Louis Haguenier fils se rendit dans la région des Grands Lacs

pour Jean-Baptiste Hervieux, marchand de Montréal³⁰. En juin 1737, nouveau voyage d'un Louis Haguenier à destination cette fois du poste du détroit (Détroit) avec obligation expresse de passer au nord du lac Ontario³¹. Comme bien des militaires cantonnés dans les régions éloignées, il n'est pas impossible que Beaucour se soit livré à des activités de traite et ait ainsi lié connaissance avec Haguenier³².

Le premier enfant du couple Beaucour, prénommé Paul comme son père, fut baptisé à Montréal le 23 juillet 1738. L'absence d'autres données sur cet enfant pourrait indiquer qu'il mourut en bas âge, comme sept autres enfants nés de ce mariage³³, et peut-être à un moment où la famille s'était éloignée de Montréal³⁴. Deux ans plus tard, Beaucourt n'était pas présent à La Prairie lors du baptême de son fils François, le 25 février 1740. Sa femme ne sachant pas écrire, l'acte de baptême fut signé par la marraine de l'enfant et le curé de La Prairie, Jacques de Ligneris (ou Lignery), fils de ce Constant Le Marchand de Lignery qui commandait le fort de Michillimakinac dans les années 1720³⁵. En 1741, Paul Beaucour installa sa famille à Montréal dans une maison de la rue Saint-Paul appartenant au sieur Labrosse³⁶. Il s'agit du sculpteur Paul-Raymond Jourdain dit Labrosse (1697-1769) qui, depuis 1731, possédait une maison sur la rue Saint-Paul³⁷. Beaucour avait pu connaître Labrosse par l'intermédiaire de son beau-père, Louis Haguenier, qui n'était pas seulement voyageur, mais aussi maître-menuisier. Selon Marius Barbeau, Haguenier avait fait un travail pour Labrosse en 1734 au pays des Illinois³⁸, mais cela reste à prouver. Il aurait pu tout aussi bien lier connaissance avec Jourdain dit Labrosse dans son propre village de La Prairie-de-la-Magdeleine. Entre 1736 et 1756, le sculpteur confectionna en effet pour cette fabrique un retable, un tabernacle et les lambris du chœur de l'église où Haguenier fut lui-même engagé en 1740 pour exécuter des travaux de menuiserie³⁹. N'est-ce pas à cette époque justement que Paul Beaucour se logea à bail chez le fameux sculpteur?

La famille serait demeurée à Montréal jusque vers 1745 ou 1746. Le nom de Paul Beaucour est cité dans un acte de 1742 par lequel Louis Haguenier vendait ses droits successifs et immobiliers à son fils François⁴⁰, mais cela n'établit pas le lieu du domicile de Beaucour. Les baptêmes à l'église Notre-Dame-de-Montréal de deux fillettes, nées respectivement en 1742 et 1745, sont des preuves plus tangibles de sa présence dans cette ville⁴¹. En suivant les actes de baptême et de sépulture des autres enfants Beaucour, on peut ensuite localiser la famille à Québec de 1747 à 1753. Au cours de cette période, « Paul Beaucourt » figura sur le rôle des officiers d'épée et de plume, des officiers mariniers et des soldats invalides établis en Canada, comme l'atteste le paiement de sa demi-solde pour l'année 1751⁴². D'autres sommes lui furent peut-être versées avant et/ou après cette date, voire jusqu'à son décès à Québec, le 16 juillet 1756, soit quelque dix ans après que l'ancien soldat eût entrepris une carrière de peintre et de

réparateur de tableaux⁴³. Moins d'un an après sa mort, sa veuve épousa en secondes noces Jean-Romain Lasselin dit Bellefleur, caporal de la compagnie de Chassignol, rattachée au régiment de Guyenne⁴⁴. Des neufs enfants nés de son premier mariage, il ne restait plus que François, âgé de 17 ans. Le 5 février 1757, le jeune homme accompagna sa mère et son futur beau-père chez le notaire Simon Sanguinet, à Québec, pour y apposer sa signature sur leur contrat de mariage⁴⁵. Deux jours plus tard, lors de la cérémonie religieuse à l'église Notre-Dame-de-Québec, la présence de François Beaucourt ne fut pas signalée dans les registres paroissiaux. Cinq ans plus tard, il n'était pas présent non plus lorsque la dépouille de sa mère fut inhumée, le 16 avril 1762, à Saint-Constant, près de La Prairie, où le couple s'était s'installé après la capitulation de la colonie⁴⁶. Dès le mois de mai suivant, Jean-Romain Lasselin, désormais établi comme maître-tailleur à Saint-Constant, prit une nouvelle épouse en la personne de Marianne Bétourné. Encore une fois, François ne fut pas cité parmi les 23 personnes identifiées au registre⁴⁷.

La mort de Marguerite Beaucour annulait-elle la clause de son contrat de mariage avec Lasselin à l'effet que François, seul enfant vivant issu de son précédent mariage « Sera nourry et entretenu au dépens delad. Communauté présentement Stipulée jusques a l'age de Vingt Cinq ans, Si Tant lad. Communauté dure⁴⁸ » (souligné par moi)? Ne bénéficiant plus de la protection de son beau-père, François Beaucourt aura pu quitter le logis familial après le décès de sa mère en avril 1762⁴⁹. Il avait 22 ans et était depuis longtemps en âge de travailler, sans compter qu'il avait dû faire l'apprentissage d'un métier et mettre de l'argent de côté. Il avait reçu une certaine éducation et savait signer son nom, pour lequel il privilégiait déjà l'orthographe « Beaucourt ». Parmi les chemins qui s'offraient à lui, il y avait celui, très populaire à l'époque, de la traite et du commerce des fourrures⁵⁰. Dans l'autoportrait de Beaucourt que le Musée des beaux-arts du Canada a acquis en 1939 et dont l'authenticité n'a pas été remise en cause depuis⁵¹, l'homme, assez jeune, s'y est représenté dans des vêtements rehaussés de fourrure. Ce costume fut autrefois associé à la Russie pour nulle autre raison que Beaucourt aurait voyagé dans ce pays⁵². De l'avis de Robert H. Hubbard, il pouvait tout aussi bien s'agir d'une pelisse canadienne⁵³. Les deux hypothèses restent ouvertes, mais ces fourrures pourraient avoir un rapport avec le futur beau-père de Beaucourt qui, d'après une information fournie par Major Frégeau, avait à sa disposition à Bordeaux en 1774 « un reste de pelleteries propres pour des fourrures pour homme et femme⁵⁴ ». Des liens commerciaux avaient été établis sous le régime français entre Bordeaux et le Canada, notamment par le négociant et armateur bordelais Abraham Gradis (1699-1780) qui commerçait aussi avec les Antilles. Après la conquête, cette prédominance du marché des fourrures au Canada devait d'ailleurs inciter le négociant et poète Joseph Quesnel (1746-1809) à investir à son tour ce lucratif créneau commercial, en lien avec son oncle Louis-Auguste Quesnel, établi à Bordeaux⁵⁵.

Une autre option offerte au jeune François Beaucourt en 1762 aurait été de suivre le flot des Français qui fuyaient la colonie conquise par les Anglais pour s'en retourner en France. On a évoqué comme motif possible de ce voyage le désir de parfaire une première formation artistique acquise auprès de son père. Le titre de peintre que Paul Beaucour se donna après 1746 pouvait être le fruit de son expérience dans le travail du bois, comme charpentier ou autre. Ayant eu à raccommoder quelques tableaux⁵⁶, il aura pu s'essayer ensuite à la peinture. Malgré bien des spéculations de Gérard Morisset⁵⁷, on a retrouvé à ce jour seulement deux toiles malhabiles portant sa signature, celles-là même que l'historien de l'art avait examinées et fichées au presbytère de Cap-Santé⁵⁸. On ne saura sans doute jamais si cette courte expérience picturale du père décida de la carrière du fils, ni par quel hasard ce dernier se retrouva ensuite à Bordeaux. Une hypothèse qui en vaut bien d'autres est qu'il aurait eu de la famille en Guyenne, du côté des Beaucourt ou des Haguenier⁵⁹, à moins que Romain Lasselain, ancien du régiment de Guyenne, ne l'ait recommandé à quelqu'un de cette région.

Après un intervalle d'une dizaine d'années, François Beaucourt réapparaît en effet à l'église Saint-Seurin-de-Bordeaux, le 12 juillet 1773, jour de son mariage avec Benoîte Camagne, fille de 16 ans de Marie Nones et de Joseph Gaëtan (Cajetan ou Cayetan) Camagne (v.1724-1797). Dans le contrat de mariage il est dit que Beaucourt est « natif de Québec » et peintre de son métier⁶⁰. Faudrait-il en conclure que c'est par la peinture que Beaucourt avait connu Camagne? Ce dernier était peintre et décorateur scénique, mais il était aussi, à cette époque, propriétaire d'une salle de spectacle.

Le Théâtre de la Corderie, à Bordeaux

En 1772, Jean-Baptiste Gaussen-Couvreur, dit Lecouvreur, ancien clerc de Paris converti à la comédie depuis le début des années 1760, avait été engagé à Bordeaux. Dès lors et jusqu'en 1798, il tint le registre journalier des représentations de la plus ancienne troupe de cette ville. Ce document, dit « Manuscrit Lecouvreur », est intitulé *État des pièces jouées dans la troupe de comédie établie sous les ordres de Mgr le maréchal Duc de Richelieu, aux frais de MM. Les Actionnaires de Bordeaux, pendant l'année qui a commencé le lendemain de la Quasimodo 1772, et qui a pris fin la veille des Rameaux 1773*⁶¹. Ce titre indique seulement la première saison de la collecte des données qui se poursuivit jusqu'en 1798, sauf pour les années 1776 et 1782. Lecouvreur annexa à ce registre un tableau de la troupe⁶², composant ainsi un document unique sur la très riche vie théâtrale à Bordeaux, à une époque où des spectacles y avaient lieu tous les jours, sauf durant de courtes périodes de relâche obligatoire⁶³. Durant la saison 1773-1774, Lecouvreur nota la présence d'un « Beaucourt⁶⁴ » au sein de la troupe créée par la société d'actionnaires qu'avait instituée le gouverneur de Guyenne en 1761⁶⁵. Ce Beaucourt était danseur et il ne revint plus, semble-t-il,

sur la scène à Bordeaux après cette saison qui se poursuivit jusqu'au 26 mars 1774. Lecouvreur n'établit pas la date d'embauche du danseur, qui pouvait fort bien être antérieure à 1772. Il nous apprend par contre que plusieurs autres danseurs et danseuses⁶⁶ y travaillaient avec lui sous la direction d'un maître de ballet nommé Brulo. D'après les informations compilées par l'historien du théâtre Max Fuchs, dans son *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*⁶⁷, ce Beaucourt ne participa à aucun autre spectacle dans d'autres villes françaises ou européennes avant ou après cette date⁶⁸, mais combien de théâtres eurent leur Lecouvreur pour y enregistrer quotidiennement les allées et venues des comédiens, danseurs et autres membres ordinaires – et généralement anonymes – des troupes ambulantes qui s'y produisaient? Sa disparition de la scène théâtrale suit de peu le mariage du peintre Beaucourt, ce qui pourrait indiquer qu'il s'agissait du même homme. Si l'on confirme un jour ce passé de danseur de Beaucourt au Théâtre de la Corderie, cela en fera le deuxième cas du genre chez les peintres canadiens du XVIII^e siècle. Rappelons que Louis Dulongpré (1754-1843) fut maître de danse à Montréal avant de s'orienter vers la peinture, au début des années 1790, et que sa courte expérience comme régisseur et décorateur du Théâtre de Société, fondé par Joseph Quesnel en 1789⁶⁹, l'incita sans doute à réorienter sa carrière. Dans le cas de Beaucourt, une certaine expérience du théâtre aurait pu faire naître, de même, une seconde vocation, à moins que la danse eût été un emploi tout à fait circonstanciel? Dans l'éventualité où elle se confirmerait, son appartenance à une troupe théâtrale pourrait expliquer les voyages que Beaucourt dira avoir fait à Paris, Nantes et « Pétersbourg⁷⁰ ». Dans ces années de grande effervescence théâtrale en Europe, les réseaux de circulation des troupes françaises englobaient en effet toutes ces villes et bien d'autres encore, dans et hors du territoire français, sans oublier Bordeaux⁷¹. Ne perdons pas de vue non plus que le mariage du peintre avec la fille d'un décorateur de théâtre n'était pas un fait négligeable à une époque où le milieu de travail était souvent familial.

Dans sa monographie sur Beaucourt, Major Frégeau parle de deux frères Camagne : Joseph Gaëtan et Gaëtan⁷². Il s'agit en fait d'une seule et même personne. Ce peintre et décorateur de théâtre vivait à Bordeaux depuis le milieu des années 1730⁷³. En 1745, lors du passage dans la ville de l'Infante d'Espagne, il avait assisté Giovanni Nicolo Servandoni (1695-1766), architecte, peintre et décorateur réputé, dans l'exécution des travaux de décoration de la ville. Trois ans plus tard, Camagne fut nommé peintre de la Comédie et prit aussitôt ses quartiers dans la salle qu'on avait érigée en 1738 dans les jardins de l'Hôtel-de-ville, près de l'église Saint-Éloi. En 1751, il y cumulait les fonctions de concierge, décorateur et receveur des recettes. En 1754, les jurats⁷⁴ le cautionnèrent de la somme de 13 200 livres, montant du tribut annuel du privilège de l'opéra pour les onze années à venir. Homme de confiance de la Jurande et protégé du

procureur syndic Thibault, Camagne faisait alors commerce de marchandises d'épicerie et avait reçu la permission d'établir son atelier dans une pièce contiguë à la salle de spectacle. Des denrées inflammables conservées dans cet atelier auraient provoqué l'incendie qui détruisit le théâtre des jardins de l'Hôtel-de-ville en décembre 1755. L'année suivante, Camagne fut autorisé par les jurats à faire bâtir à ses frais une nouvelle salle de spectacle. Il devait en être le maître d'œuvre et toucher les loyers jusqu'à remboursement complet de ses dépenses, après quoi le théâtre devenait propriété de la ville. En 1756, la construction dudit théâtre fut confiée à l'architecte Richard Bonfin, qui l'ériga sur l'emplacement d'une ancienne corderie située près la porte Dauphine et du couvent des Cordeliers, hors les murs de la ville – adresse que Beaucourt et Camagne donneront tous les deux en 1773⁷⁵.

Le Théâtre de la Corderie fut inauguré en 1759 et demeura pendant plus de vingt ans la principale salle de la ville⁷⁶. En 1760, un ancien comédien nommé Belmont y obtint le privilège des spectacles et le conserva jusqu'en 1773⁷⁷. Sous sa direction, le théâtre accueillit en 1761 sa première troupe permanente et sédentaire (celle où fut engagé Lecouvreur en 1772), comprenant une vingtaine de comédiens d'origine française et italienne. À cette époque, le travail de décoration n'y relevait plus de la responsabilité de Camagne. Le duc de Richelieu, gouverneur de Guyenne, qui exercait toute autorité sur le théâtre à Bordeaux, avait fait venir de Paris son protégé Giovanni Antonio Berinzago (actif à Bordeaux de 1756 environ à 1787), anciennement de la Comédie-Française, à Paris. Ce peintre et architecte était aussi qualifié de « perspecteur⁷⁸ » comme on désignait à l'époque les artistes passés maîtres dans l'art du trompe-l'œil⁷⁹. D'un métier très savant, ses compositions illusionnistes semblaient creuser et moduler en profondeur les voûtes et les murs des églises et des théâtres. Ne possédant pas de telles notions de perspective, Camargue fut relégué au rôle d'assistant de Berinzago, mais resta au théâtre au moins jusqu'à la cession de la salle à la ville en 1776. On le retrouve ensuite à la cathédrale Saint-André où il a été chargé en 1785 de réparer deux grands tableaux. On perd ensuite sa trace jusqu'à son décès à Bordeaux, en 1797.

L'Académie de peinture de Bordeaux

Si Beaucourt eut une carrière de peintre en France avant son mariage en 1773, rien n'est resté ou n'a été découvert à ce jour pour témoigner de son œuvre pictural. De fait, c'est seulement à compter de décembre 1776 qu'il se signale comme peintre en effectuant un contrat de décoration à l'église des bénédictins du monastère Saint-Pierre-de-la-Réole, non loin de Bordeaux⁸⁰. Un an plus tôt, les lacunes dans sa formation artistique avaient pourtant mis un frein à son admission à l'Académie de peinture de Bordeaux, bien que sa candidature y eût reçu l'appui de deux académiciens.

Le plus connu et le plus influent des deux était l'architecte et ingénieur Richard-François Bonfin (1730-1814), celui-là même qui avait construit le Théâtre de la Corderie en 1756-1759⁸¹. Fils d'un architecte de Versailles, Bonfin avait été nommé inspecteur des travaux de la ville de Bordeaux en 1753 avec des appointements annuels de 2 000 livres et un appartement de fonction. Depuis 1759, il exerçait aussi la charge d'ingénieur et de directeur général des travaux de la ville, postes qu'il cumula jusqu'en 1793, s'autorisant ainsi à participer de près ou de loin à tous les grands chantiers municipaux⁸². Reçu à l'Académie de peinture en 1771, Bonfin commença dès l'année suivante à y enseigner l'architecture. En 1776, il fut élu membre ordinaire de l'Académie des Sciences, des Belles-Lettres et des Arts de Bordeaux, institution fondée en 1712 et dont Montesquieu avait été parmi les membres les plus illustres⁸³. En 1783, Bonfin participa également, avec l'abbé Dupont des Jumeaux et des avocats bordelais, à la fondation du Musée de Bordeaux, « émanation typique de la franc-maçonnerie », selon l'historien François-Georges Pariset⁸⁴. Les objectifs du Musée étaient similaires à ceux de l'Académie des Sciences de 1712, mais leur bases sociales n'étaient pas les mêmes. L'Académie des Sciences avait été investie dès le début du siècle par une aristocratie érudite et élitaire qui regardait de haut les gens du négoce pour mieux les tenir à distance. Le Musée recrutait ses membres au sein de la bourgeoisie libérale et d'affaires qui ambitionnait de surpasser l'ancienne Académie sur son propre terrain. En œuvrant pour l'avancement des sciences, des lettres et des arts, elle entendait démontrer qu'elle pouvait s'investir elle aussi dans de tels champs intellectuels et artistiques⁸⁵.

L'autre académicien qui appuya Beaucourt est plus sommairement désigné comme « l'un des frères Lavau ». Le sculpteur et graveur Jacques Lavau (né en 1728), dit « Lavau le jeune », fut élève et membre de l'Académie de Bordeaux. Il n'exposa dans cette ville qu'en 1776 et 1777⁸⁶, au moment où Beaucourt débutait lui-même sa carrière picturale. Son frère aîné, André Lavau (1722-1809), reconnu comme excellent dessinateur, était graveur en médailles et pierres fines. Il fut l'un des membres fondateurs de l'Académie de peinture de Bordeaux en 1768, avec le graveur Joseph-Antoine Batanchon (1739-1812), l'orfèvre Robertet (dates inconnues), les peintres Jean-Jacques Leupold (1725-1795) et Jean Toul (1734-1796), le sculpteur Vernet l'aîné (dates inconnues), l'architecte Jean-Baptiste Lartigue (1741-1831) et l'avocat général Douat⁸⁷. Lavau l'aîné participa au premier salon de l'Académie en 1771 et y revint régulièrement jusqu'à son exposition de clôture en 1787. Il fut rattaché au corps enseignant de cette institution qui le désigna au poste de recteur à quelques reprises entre 1774 et 1793, date de dissolution de l'Académie. Avec Bonfin, c'est lui très certainement qui appuya la candidature de François Beaucourt en 1775. Et si ces deux maîtres lui accordèrent leur soutien, c'est sans doute parce que, entre 1772 et 1775 environ, ils lui avaient enseigné à l'École académique⁸⁸.

Un an après sa fondation en 1768, l'Académie de peinture de Bordeaux avait absorbé l'École académique gratuite de dessin ou École des principes. Son premier directeur, le peintre Jean-Jacques Leupold, y avait instauré des classes de principes, de bosse et de modèle vivant. À compter de 1772, l'institution décerna des prix et intégra un cours d'architecture civile et navale, puis un cours de perspective et de géométrie pratique que l'on confia en 1774 à Giovanni Antonio Berinzago⁸⁹. D'autres académiciens formaient le corps enseignant qui comprenait en 1776 six peintres, cinq sculpteurs, un graveur, trois architectes, deux professeurs de perspective et deux professeurs d'anatomie⁹⁰. S'il y poursuivit ses études après 1775, Beaucourt aura pu y étudier aussi sous la direction du peintre Pierre Lacour (1745-1814), comme certains l'ont avancé⁹¹. Formé auprès d'André Lavau, au début des années 1760, Lacour avait ensuite fréquenté à Paris l'atelier de Joseph-Marie Vien (1716-1809). En 1769, il avait échoué au concours pour le prix de Rome, mais ne s'était pas privé pour autant de faire l'incontournable voyage en Italie. De retour en France en 1774, il avait été élu dès l'année suivante à l'Académie de peinture de Bordeaux⁹² et avait exposé son morceau de réception au Salon bordelais de 1776⁹³. Sa présence à l'école de l'Académie, comme titulaire de la classe de dessin d'après la bosse⁹⁴, est signalée pour la première fois en 1780, deux ans après son retour à Bordeaux⁹⁵. Il y dirigea ensuite la classe de modèle vivant. Si Beaucourt étudia effectivement sous la direction de Lacour, ce fut donc entre 1780 et 1783⁹⁶. Le 12 mai de cette année-là, le Canadien se représenta devant l'Académie pour y être admis cette fois. Le secrétaire de l'institution omit malheureusement de consigner au procès-verbal les noms de ceux qui avaient proposé sa candidature.

Le florissant marché bordelais des arts décoratifs

Comme bon nombre de professeurs de l'École académique étaient spécialisés dans la décoration, en sculpture⁹⁷ aussi bien qu'en peinture, une majorité de leurs élèves se formèrent eux aussi dans les arts décoratifs et appliqués⁹⁸. Des artistes comme Pierre Lacour, Pierre-Bertrand Dandillon (1725-1784), Giovanni Antonio Berinzago et son élève, Antoine Gonzales (1741-1801), étaient liés au monde du spectacle en tant que décorateurs de théâtre. Ils répondraient aussi aux commandes d'architectes comme Richard Bonfin, Victor Louis, né Louis-Nicolas Louis (1731-1800), et les Laclotte, c'est-à-dire Jean Laclotte père (dates inconnues) et ses fils, Étienne Laclotte (1734?-1812) et Jean Laclotte fils (dates inconnues). Durant la période de ses rapports avec l'Académie de peinture de Bordeaux, entre 1773 environ et 1784, François Beaucourt œuvra, lui aussi, quasi exclusivement dans le domaine de la décoration murale, que ce soit pour le monastère de La Réole (1776-1780), le Grand Théâtre de Bordeaux (1779-1780) ou la ville de Bordeaux (janvier 1784)⁹⁹. On connaît trois exceptions à ce travail principalement décoratif : deux copies

d'après Simon Vouet (1590-1649) que Beaucourt exécuta pour le monastère de La Réole¹⁰⁰ et un grand tableau, représentant *Le Martyre de saint Barthélémy* que lui commanda l'église de Saint-Genès-de-Fronsac en 1784¹⁰¹.

La décoration de voûtes et de murs d'églises, la réalisation de transparents pour des célébrations publiques et municipales¹⁰², l'exécution de peintures ornementales dans des salles de spectacle, tous ces travaux participaient d'un courant dominant du développement des arts visuels à Bordeaux durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En se spécialisant dans ce travail ornemental, les artistes répondraient aux besoins d'une bourgeoisie prospère et florissante, on ne peut plus avide d'exhiber sa position sociale montante et l'étendue grandissante de sa fortune. À Bordeaux même, cette bourgeoisie conjuguait allègrement négocie et spéculation foncière, tout en s'impliquant de plus en plus activement dans des institutions culturelles comme l'Académie de peinture, le Grand Théâtre de Bordeaux et le Musée de Bordeaux. Certains architectes, qui s'étaient conciliés les faveurs des jurats, régnait en maîtres dans le secteur du développement immobilier. Ils intervenaient dans le très lucratif marché de la spéculation foncière et immobilière, employant des masses d'ourviers et d'artisans qu'ils affectaient à la construction et à la décoration de maisons de rapport et d'hôtels particuliers.

On a vu que Beaucourt était soutenu à l'Académie de peinture par l'architecte de la ville, Richard Bonfin. On peut se demander d'ailleurs si, en tant que contrôleur de la nouvelle salle de spectacle, Bonfin ne lui aurait pas obtenu les contrats de 1779 et 1780 pour la décoration des loges du Grand Théâtre de Bordeaux d'après les dessins de Victor Louis? Beaucourt connaissait d'autres architectes influents depuis 1773 au moins, comme le signale la présence à son mariage d'un Jean Laclotte, aux côtés des De Grassi père et fils¹⁰³. Il s'agissait sans doute de Jean Laclotte fils, le frère cadet du mieux connu Étienne Laclotte, son associé en affaires¹⁰⁴. Ces deux architectes et entrepreneurs furent des acteurs majeurs de la construction immobilière à Bordeaux, entre 1760 et 1790 environ. Ils étaient appuyés par la Jurande et son architecte Richard Bonfin et travaillaient pour de grands armateurs ou négociants, comme François Bonnaffé (1723-1809) et la maison Romberg, Bapst et Cie. Ils achetaient des terrains dans les endroits les plus stratégiques de la ville, les lotissaient, y dirigeaient de vastes projets de construction domiciliaire, puis vendaient les nouveaux immeubles à prix fort. Ils avaient noué de solides relations avec les corporations de métier, suscitant même de véritables « solidarités municipales » pour contrer l'ingérence d'artisans venus de Paris. Leur style était un mélange de lignes courbes d'inspiration vaguement baroque et de classicisme¹⁰⁵. Cette signature ne caractérisait pas seulement l'extérieur des bâtiments qu'ils érigeaient dans les endroits les plus convoités de la ville, mais s'appliquait aussi aux intérieurs. Pour la décoration des salons et autres pièces

d'apparat, les Laclotte employaient des peintres, des sculpteurs ornemanistes, des plâtriers, des vitriers, des ferronniers d'art et des doreurs. Sous leur direction, les murs se couvraient de frises, de lambris, de boiseries, de niches et autres ornements. Les plus riches salons étaient rehaussés de trumeaux, de fresques, de dessus-de-porte ou de panneaux peints ou sculptés.

Pour un peintre comme Beaucourt, qui tirait une bonne part de sa subsistance de tels contrats de décoration, de bonnes relations avec des architectes comme Bonfin et les Laclotte étaient essentielles. Cependant la concurrence était vive à Bordeaux dans le domaine de la peinture décorative. Des artistes plus chevronnés, comme Berinzago et Lacour, accaparaient les commandes et faisaient ombrage aux peintres de moindre talent¹⁰⁶. Outre les quelques contrats de décoration religieuse déjà mentionnés plus haut, Beaucourt obtint néanmoins de travailler au décor intérieur du Grand Théâtre de Bordeaux, construit entre 1773 et 1780 d'après les plans de l'architecte parisien Victor Louis. Il n'y reçut, certes, que deux petits contrats en 1779-1780, l'un pour la décoration des lambris des loges et de l'amphithéâtre, l'autre pour des travaux mineurs à effectuer dans la salle de spectacle¹⁰⁷. Cette expérience dut avoir néanmoins des retombées positives sur sa carrière en lui ouvrant de nouvelles perspectives d'emploi dans le domaine théâtral et en associant son nom au plus prestigieux monument construit à Bordeaux dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Après son ouverture, le 7 avril 1780¹⁰⁸, le Grand Théâtre fut en effet reconnu à l'échelle nationale comme un véritable chef-d'œuvre du genre. Avec sa grandiose colonnade en façade, ce monument, conçu pour accueillir plus de 1 500 personnes, s'imposa par ses proportions harmonieuses et l'ensemble de sa décoration, à laquelle avaient participé des dizaines d'artistes. Il faut savoir aussi que ce projet avait été dirigé par des membres éminents de la franc-maçonnerie.

Théâtre et franc-maçonnerie à Bordeaux

Sous l'impulsion centralisatrice du Grand Orient de France, qui se substitua en 1773 à la Grande Loge de France, le mouvement maçonnique prit une ampleur inégalée en France, poursuivant sur cette lancée jusqu'à la rupture provoquée par la révolution de 1789. Dans cet intervalle d'une quinzaine d'années, l'idéal maçonnique connut une grande popularité dans tout le royaume et ses colonies, y prenant véritablement les allures d'une mode¹⁰⁹. Cet engouement n'était sans doute pas étranger au fait que cette association d'origine anglaise accueillait idéalement des gens d'origines sociales diverses, tout en valorisant des principes de fraternité et d'égalité jusqu'alors bannis de la société d'ancien régime. Mordant à l'hameçon de l'émulation, la bourgeoisie aspirait à la parité avec la noblesse, dont une petite mais influente proportion épousait la cause franc-maçonne. À Bordeaux, les loges attiraient des négociants et des parlementaires,

mais gardaient à distance les gens du petit peuple¹¹⁰ qui, dans d'autres villes de France, se regroupaient souvent dans des loges distinctes. Les bourgeois bordelais qui adhéraient au mouvement s'y retrouvaient pour ainsi dire entre eux, y cultivant un même idéal de fraternité et s'auto-disciplinant dans le respect des règlements et rites initiatiques, toutes choses qui soudaient leurs rangs et confortaient leur sentiment de classe, tout en les rapprochant dans la vie profane, car la solidarité entre frères débordait le cadre des loges. La filiation maçonnique devenait une sorte de passeport mondain : elle ouvrait des portes, facilitait les contacts et les associations d'affaires, tout en favorisant l'intégration du frère en pays étranger¹¹¹.

En France, la ville de Bordeaux était, après Paris, l'un des plus anciens et des plus importants foyers de la franc-maçonnerie. Après l'implantation d'une première loge, en 1732, le mouvement y avait progressé assez lentement jusqu'en 1760 pour ensuite atteindre son apogée au début de la décennie suivante¹¹², à l'époque de la constitution du Grand Orient de France. La franc-maçonnerie y fut officiellement associée au théâtre en 1756, après l'installation au poste de gouverneur de Guyenne de Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis (1696-1788), troisième duc de Richelieu et maréchal de France. Cet amateur de belles-lettres et d'art dramatique était membre de la *Respectable Loge de Montmorency-Luxembourg*¹¹³. Il dirigea le théâtre à Paris et à Bordeaux et fut l'instigateur dans cette ville de la compagnie d'actionnaires qui fonda en 1761 la troupe permanente du Théâtre de la Corderie. Le duc de Richelieu projeta également la construction du Grand Théâtre¹¹⁴ et intervint en faveur de l'architecte de son choix (Victor Louis), tout comme il l'avait fait auparavant pour le décorateur Giovanni Antonio Berinzago. Nombre d'artistes et d'architectes qui travaillaient dans cette ville étaient francs-maçons, à commencer par Pierre Lacour et Berinzago, affiliés tous deux à la loge *L'Amitié*¹¹⁵. Pour sa part, et bien qu'il fût de Paris, Victor Louis avait adhéré à *La Française*¹¹⁶. En 1776, c'est Victor Louis justement qui dirigea les travaux de décoration de la ville pour les célébrations marquant l'arrivée à Bordeaux de Philippe d'Orléans, duc de Chartres, futur « Philippe-Égalité ». Ce grand amiral de France et grand-maître du Grand-Orient de France, dont l'épouse appartenait à *La Candeur*, l'une des rares loges d'adoption de l'époque¹¹⁷, venait alors présider la pose de la première pierre du Grand Théâtre de Bordeaux. À cette occasion, des fêtes et cérémonies grandioses, orchestrées par l'administration municipale, sous le contrôle du maire et franc-maçon M. de Noé, mobilisèrent *La Française* et *L'Amitié*, non sans solliciter nombre d'artistes, dont le beau-père de Beaucourt, Gaëtan Camagne, qui participa à la réalisation des décos conçues par Victor Louis¹¹⁸.

Dans ce contexte particulier et au regard des quelques faits mentionnés plus haut, il devait être avantageux pour un artiste d'appartenir à l'Ordre

maçonnique. Au cours de la présente recherche, je n'ai pu déterminer si Beaucourt avait été initié à Bordeaux, avant 1785, ou seulement après son arrivée aux Antilles¹¹⁹. Son affiliation à une loge bordelaise l'aurait fait participer à un mouvement associatif qui était alors dominant en France et singulièrement puissant à Bordeaux. Elle lui aurait offert un réseau de contacts et le soutien solidaire de nombreux frères qui, de par leur position sociale, leur fonction particulière au sein des organes de pouvoir ou leurs occupations dans la vie profane, pouvaient aider à l'avancement de sa carrière en le recommandant à des personnes influentes ou en l'introduisant dans certains cercles sociaux.

Le théâtre de Saint-Pierre en Martinique

On a vu plus haut que Beaucourt était passé aux Antilles vers 1785 ou 1786. La question se pose évidemment de savoir si c'est une perspective de travail qui l'avait conduit dans cette région des Amériques. Dans cet ordre d'idées, on pourrait penser, par exemple, à une commande de décoration, puisque c'est dans ce domaine que Beaucourt s'était fait connaître à Bordeaux. Peut-être lui avait-on fait miroiter un contrat de courte durée? Comment expliquer sinon que son adresse à Bordeaux – d'abord grande rue Saint-Seurin (1785-1786), puis rue Saint-Dominique –ait continué de figurer dans l'*Almanach historique de Guyenne* jusqu'en 1791 et pendant deux ans encore dans l'*Almanach historique de la Gironde*¹²⁰? Une réponse possible à cette question serait qu'une fois rendu dans les Antilles Beaucourt y trouva des conditions favorables qui l'incitèrent à y prolonger son séjour.

Parmi les motifs possibles d'un tel voyage, je n'écarte pas la décoration d'un théâtre à Saint-Pierre, en Martinique¹²¹. Un témoin de l'époque, qui vit ce théâtre après son ouverture en décembre 1786, affirma qu'il surpassait « pour la grandeur et le goût, les bâtiments en ce genre les plus renommés en Europe¹²² ». Construite durant l'année écoulée¹²³, cette Salle de la Comédie possédait quatre rangées de loges et pouvait accueillir 700 personnes. Une troupe locale y fut rattachée, mais les amateurs de théâtre y applaudirent aussi des comédiens du Roi en tournée dans les colonies antillaises¹²⁴. Au siècle suivant, le théâtre fut rénové, puis entièrement refait, mais sans quitter son emplacement d'origine. L'éruption volcanique de 1902 n'en laissa subsister que des ruines qui témoignent encore aujourd'hui de sa grandeur passée. C'est dans sa version de 1786, peut-on présumer, que le théâtre de Saint-Pierre avait pris pour modèle le Grand Théâtre de Bordeaux, construit cinq ans auparavant¹²⁵.

Le portrait d'une esclave noire (fig.3) atteste que Beaucourt était dans les Antilles en 1786. Son *Portrait d'homme* de 1787 (fig.2) nous situe au Cap, mais faudrait-il en conclure pour autant que les deux tableaux furent peints au même endroit? L'examen de leurs fonds paysagés révèle des similitudes dans le dessin des cratères volcaniques qui s'y profilent à l'horizon. Si Beaucourt alla

effectivement en Martinique en 1785-1786, c'est le mont Pelée, surplombant la ville de Saint-Pierre, qu'il aura dépeint dans le premier des deux portraits. Le relief montagneux du second tableau semble largement imaginaire. L'homme représenté au premier plan est séparé de ce lointain paysage par trois colonnes tronquées qui pourraient introduire ici une symbolique maçonnique dont la signification reste à préciser¹²⁶. Il tient un compas dans sa main droite, comme s'il venait tout juste de le retirer du plan posé devant lui sur la table. On pense évidemment à un ingénieur ou un architecte. Qui sait? Le concepteur peut-être du théâtre qui venait d'être construit à Saint-Pierre? En focalisant le regard sur la portion du plan d'architecture qui apparaît sur la table, on y discerne un fragment de bâtiment dont la façade s'orne d'un portique à colonnes. Cela indique un monument d'importance comme il s'en trouvait peu à l'époque dans les îles Sous-le-Vent. Un tel frontispice n'est pas sans rappeler, mais en plus modeste, celui du Grand Théâtre de Bordeaux.

Le Cap-Français, 1787-1791

L'un des rares ouvrages susceptibles de nous offrir un certain éclairage sur le séjour de Beaucourt à Saint-Domingue est la volumineuse étude de Médéric Moreau de Saint-Méry mentionnée plus haut, résultat de ses observations sur le terrain et de recherches menées durant et après ses différents séjours à Saint-Domingue. Ce fils d'un riche notable de Fort-Royal (Martinique) s'était établi dans la partie française de l'île après avoir été reçu avocat au Parlement de Paris en 1774. Il vécut au Cap-Français à partir de cette date et s'y maria en 1781 avec une créole blanche de La Nouvelle-Orléans. En juillet 1783, il reprit le chemin de Paris où il commença, dès l'année suivante, à publier une série de six volumes traitant des *Lois et Constitutions des colonies françaises de l'Amérique sous le Vent*. Il revint à Saint-Domingue en 1786, fit un simple aller-retour en Martinique en avril 1787 et vécut ensuite au Cap jusqu'au moment de s'embarquer pour la France en 1788¹²⁷.

Dans son ouvrage, l'historien et arpenteur décrit les différentes localités de Saint-Domingue, leurs caractéristiques physiques, leur histoire et leurs institutions. Il brosse un portrait de la vie économique, sociale et culturelle de la colonie, sans négliger le théâtre, dont il fut l'un des promoteurs au Cap en tant qu'actionnaire de la salle de spectacle. Il y donne aussi un aperçu de quelques productions artistiques, qu'il s'agisse par exemple d'un monument public, du décor d'une loge maçonnique ou de celui d'une église¹²⁸. Dans les deux volumes de son livre, il identifie des centaines d'habitants de l'île¹²⁹, sans mentionner cependant notre Beaucourt. Les deux hommes étaient au Cap en 1787 et 1788. Ils étaient affiliés tous les deux à *La Vérité*. Cependant, leurs grades respectifs et leur position sociale établissaient une distance entre eux. Moreau de Saint-Méry était l'un des deux membres honoraires et des 18

officiers de cette loge dont il était aussi le représentant auprès du Grand Orient de France. Dans la vie profane, cet ancien avocat au Conseil Supérieur du Cap-Français était secrétaire de la Chambre d'Agriculture, membre du Cercle des Philadelphes et vice-président du Musée de Paris¹³⁰. Le peintre Beaucourt n'était, quant à lui, qu'un des 28 membres ordinaires de *La Vérité*¹³¹.

Dans son livre, Moreau de Saint-Méry nous apprend que le théâtre était florissant à Saint-Domingue dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, particulièrement dans les localités du Cap, des Cayes, de Port-au-Prince et de Léogane, toutes pourvues de leur propre salle de spectacle. Il documente l'histoire de ces théâtres et les décrit de façon plus ou moins élaborée, indiquant même les travaux qu'on y effectua avant 1789¹³². Il relève quelques faits intéressants qui, à défaut de faire intervenir Beaucourt, nous apprennent que, dans les années 1780, l'île n'était pas dépourvue d'occasions de travail pour un peintre-décorateur. En 1786, une salle de spectacle fut construite à Léogane et son intérieur fit l'objet de décorations¹³³. En 1787, un peintre-décorateur figurait parmi le personnel permanent du théâtre de Port-au-Prince¹³⁴, l'année même où de grosses réparations y furent effectuées¹³⁵. En 1788, on construisit un théâtre aux Cayes, dont les murs et le plafond furent ornés de peintures¹³⁶. Le théâtre du Cap était le plus ancien de l'île, ayant été établi peu avant 1740 dans une maison située à l'angle des rues Vaudreuil et Saint-Pierre. En 1764, il fut relocalisé sur « l'îlet qui borde la rue au Nord de la place Montarcher » et, vingt ans plus tard, la maison fut agrémentée de balcons à l'extérieur tandis que sa décoration intérieure était entièrement refaite en « blanc cendré avec des panaux & des filets bleus¹³⁷ ». Cette Comédie connut ses plus belles années entre 1784 et 1791 environ, sous la direction de Jean-Baptiste Le Sueur Fontaine qui y maintint une troupe de 20 comédiens et comédiennes, venus de France pour la plupart¹³⁸. Moreau de Saint-Méry s'intéresse aux directeurs des établissements et à leurs productions, aux acteurs et aux répertoires en vigueur, mais il n'identifie, malheureusement, aucun des peintres et décorateurs de théâtre.

L'arpenteur et historien consacre quelques lignes aux loges des plus grosses localités de l'île, trop peu cependant pour nous éclairer sur les rapports de Beaucourt avec la franc-maçonnerie locale¹³⁹. Les tableaux de loge de *La Vérité* seraient des sources plus utiles à cet égard si celui du 24 juin 1788, où apparaît le nom de Beaucourt, n'était précédé ou suivi d'aucun autre entre 1784 et 1799¹⁴⁰. Dès 1789, la colère grondait à Saint-Domingue en écho à ce qui se passait dans la métropole. Deux ans plus tard, la révolte des esclaves éclata sous la direction de Toussaint Louverture¹⁴¹. Sans doute, Beaucourt et sa femme envisagèrent-ils alors de retourner à Bordeaux, mais la révolution, qui sévissait en France depuis deux ans, se radicalisait de jour en jour. À l'instar d'autres membres de *La Vérité* et de bien des colons français qui redoutaient la colère des esclaves, Beaucourt et sa femme s'enfuirent de Saint-Domingue pour aller se

réfugier aux États-Unis. Allèrent-ils d'abord à Baltimore où la loge *La Vérité* fut reconstituée après 1791? Dès janvier 1792, le couple se trouvait pourtant à Philadelphie. S'il n'y resta pas longtemps, c'est peut-être parce que, dès son départ des Antilles, il avait mis le cap sur Montréal.

Montréal, 1792-1794

Durant sa courte carrière dans la région de Montréal, Beaucourt apposa sa signature maçonnique sur neuf tableaux sinon plus. Cette signature codée était commune mais non obligatoire chez les membres du Grand Orient de France. Elle se caractérise souvent par trois points linéaires ou regroupés sous forme de triangle, placés de part et d'autre du nom du signataire, où que celui-ci soit apposé. Quel sens faut-il donner à ce type de signature dans les tableaux de Beaucourt et que nous apprend-il sur les rapports du peintre avec ses commanditaires? Ce signe servait-il simplement à désigner le peintre franc-maçon ou scellait-il une sorte de pacte de reconnaissance réciproque entre l'artiste et son commanditaire? Autrement dit, fallait-il que le commanditaire soit maçon lui aussi pour que le peintre s'autorise à apposer cette marque sur le tableau qu'on lui avait commandé? Dans le cas contraire, il faudrait se demander pourquoi ces trois points ne se rencontrent pas dans tous les tableaux de l'artiste? Les signatures d'origine auraient-elles disparu sous des repeints ultérieurs, par suite de restaurations abusives ou lors du réencadrement de certaines œuvres? C'est bien possible, car deux des quatre signatures que Gérard Morisset remarqua, à la fin des années 1930, sur les quatre tableaux peints pour l'église Sainte-Anne-de-Varennes, en 1792-1793, ont aujourd'hui partiellement disparu¹⁴². Des retouches ultérieures auraient-elles fait disparaître également la signature que Beaucourt aurait dû apposer normalement sur le portrait de l'abbé Claude Poncin, prêtre de Saint-Sulpice et aumônier des Sœurs grises¹⁴³? Cette commande faite à l'artiste fut bel et bien été consignée dans les livres de la congrégation. Il n'y a donc pas lieu de douter que le tableau soit de Beaucourt¹⁴⁴.

Une œuvre dont nous ne connaissons ni l'apparence ni la signature est le portrait de Marie-Antoinette-Josette de Gannes de Falaise (v.1753-1819), qui fut commandé à l'artiste en novembre 1792¹⁴⁵ par son mari René Boileau (1754-1831), négociant de Chambly récemment élu député du comté de Kent. John Russell Harper a pensé que ce portrait faisait la paire avec un portrait de René Boileau par le même artiste¹⁴⁶. Le principal intéressé ne mentionne pas cette commande dans son journal, écrivant plutôt 14 janvier 1793 : « M. Baillaigé, artiste-peintre, a commencé mon portrait en miniature¹⁴⁷ ». Il s'agit de François Baillaigé (1759-1830) qui, de son côté, nota la livraison du portrait le 24 janvier, à Québec, et son paiement le lendemain¹⁴⁸. Le portrait de Marie-Antoinette-Josette de Gannes de Falaise a-t-il été conservé dans la famille



fig.4 François Malepart de Beaucourt, **Portrait de femme âgée**, entre 1792-1794, huile sur toile, 66 x 54 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, 83.09. (Photo: Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)

Boileau? Il n'a jamais été reproduit et l'on peut se demander s'il ne faut pas le rapprocher du portrait d'une dame non identifiée (fig.4), n'affichant ni signature ni date, que le Musée du Québec a acquis en 1983¹⁴⁹? Dans ce portrait, attribué à Beaucourt, la dame représentée semble avoir plus que les quelque 39 ans qu'avait M^{me} Boileau en 1792, mais cette apparence peut être trompeuse. Si la commandite maçonnique se reflétait habituellement sur la toile, il serait intéressant de savoir si le portrait de cette dame affichait à l'origine la signature aux trois points. Les rapports privilégiés qu'entretint René Boileau avec le prince Edward Augustus (1767-1820), duc de Kent, quatrième fils du roi George III d'Angleterre et grand maître de la Grande loge du Bas-Canada, de 1792 à 1816, font supposer qu'il avait été initié. À deux reprises, en janvier et novembre 1793, le député Boileau fut en effet reçu à souper chez le prince et sa maîtresse, M^{me} Saint-Laurent, à Québec. Il n'était pas le seul convive à table¹⁵⁰, mais le privilège d'une telle invitation ne devait pas être accordé à tout le monde¹⁵¹. Bien avant cette date, Boileau pouvait déjà se targuer d'avoir eu des rapports avec la famille royale d'Angleterre. Le 16 septembre 1787, celui qui n'était alors qu'un simple notable de Chambly avait hébergé chez lui nul autre que le prince William Henry (1765-1837), duc de Clarence, troisième fils de George III et frère d'Edward Augustus¹⁵². L'historien Roger Le Moine a émis l'hypothèse que le séjour canadien du futur roi Guillaume IV d'Angleterre pouvait avoir eu un rapport avec la franc-maçonnerie¹⁵³. Cette supposition se fonde sur une célébration maçonnique qui eut lieu à Montréal en septembre 1788 pour marquer le premier anniversaire de la visite du prince au Canada. L'événement y fut souligné dans un discours prononcé par Jean-Guillaume De Lisle (1757-1819), de la loge des *Frères du Canada*, sous la forme d'un vibrant hommage rendu au prince. Ce discours exprimait peut-être le loyalisme ordinaire des francs-maçons canadiens et on pourrait le tenir pour négligeable si une autre des personnes portraiturées par Beaucourt – dans un tableau marqué lui aussi des trois points – n'avait eu des rapports avec le prince William Henry.

Dans une lettre adressée au « Très gracieux prince », la supérieure des Sœurs grises, Mère Despins, écrivait le 10 septembre 1787 :

...je suis bien mortifiée de ce que les compliments se ressemblent tous, et qu'il y ait quelquefois tant de différence dans la façon de penser et si peu dans celle de s'exprimer. Je ne doute cependant de la respectueuse sincérité de ceux qui ont été présentés à Votre Altesse Royale à son arrivée dans cette colonie. Mais si je leur cède pour la délicatesse des expressions, je me réserve le très profond respect et la confiance que je dois avoir pour le fils d'un roi aussi bienfaisant que celui sous lequel nous vivons¹⁵⁴.

La religieuse ne lui écrivait pas sans raison comme le démontre la suite de sa lettre :

C'est ce qui me fait prendre la liberté de demander à Votre Altesse Royale sa protection pour l'Hôpital Général de Montréal, chargé de pauvres de tout sexe et de toute condition et d'un grand nombre d'enfants trouvés. J'offrirai, avec toute la communauté, des voeux au Seigneur pour la conservation de Sa Majesté et pour celle de Votre Altesse Royale dont je suis, très gracieux prince, la très humble servante.

Sans doute Mère Despins aurait-elle sollicité de la même façon toute autre personne de sang royal que les besoins ou les hasards du voyage auraient conduite à Montréal. Or, il se trouve que, en tant que franc-maçon nouvellement initié en mars 1786 dans une loge de la marine royale, à Plymouth, en Angleterre¹⁵⁵, le prince William Henry était d'autant mieux disposé à bien accueillir la demande de la religieuse que c'est l'un des devoirs du maçon de faire œuvre de bienfaisance et de prêter secours aux pauvres et aux malades. Peut-être est-ce en pleine connaissance de cause, c'est-à-dire informée par des maçons de son entourage, que la supérieure des Sœurs de la Charité fit appel à la protection de « sa gracieuse altesse royale¹⁵⁶ »?

D'aucuns opposeront à l'idée que René Boileau était franc-maçon le fait qu'il était catholique et même marguillier de sa paroisse. Mais l'un n'empêchait pas l'autre. Jean-Guillaume De Lisle n'était pas encore notaire quand il salua, en septembre 1788, le passage du prince William Henry à Montréal. Il reçut sa commission deux mois plus tard, peut-être même en récompense de sa loyauté. Durant la même année, De Lisle fut élu marguillier de la paroisse Notre-Dame-de-Montréal. Il remplaça alors le franc-maçon Simon Sanguinet au poste de greffier et ne délaissa cette charge qu'en 1798¹⁵⁷. En 1789-1790, De Lisle participa, en tant que membre fondateur, aux productions du Théâtre de Société, aux côtés de Joseph Quesnel, Louis Dulongpré et quelques autres¹⁵⁸. Le groupe, qui comptait dans ses rangs d'autres francs-maçons, fut critiqué par les autorités religieuses, mais De Lisle n'en continua pas moins de servir comme marguillier.

À cette époque, la franc-maçonnerie n'avait pas encore été déclarée anathème dans la province de Québec, sans doute parce que, depuis la Conquête, le mouvement était intimement lié au pouvoir colonial et à l'armée britannique¹⁵⁹. Le syncrétisme qui marquait en Angleterre les rapports entre l'Ordre maçonnique et le protestantisme n'avait pas son équivalent dans les pays catholiques. Il n'empêche que, dès l'installation en France des premières loges, au milieu des années 1720, des membres des communautés religieuses et du clergé catholique avaient adhéré à la société secrète. L'origine chrétienne de l'association, sa tolérance en matière religieuse et son caractère philanthropique expliquent ces adhésions qui se perpétuèrent jusqu'à la Révolution de 1789, donc longtemps après que le pape Clément XII eût condamné la franc-maçonnerie dans sa bulle « In Eminentia » de 1738¹⁶⁰.

Le portrait posthume de Mère Despins, née Marguerite-Thérèse Lemoine Despins (1722-1792), porte la signature maçonnique du peintre. Comme la religieuse mourut le 6 juin 1792, cette commande fut l'une des premières, sinon la première, que Beaucourt reçut à Montréal¹⁶¹. En 1771, cette fille de René-Alexandre Lemoine, dit Despins, et de Marie-Renée Le Boulanger avait succédée à Mère d'Youville en tant que supérieure des Sœurs de la Charité de l'Hôpital général de Montréal. Mère Despins était la sœur cadette du négociant Jacques-Joseph Lemoine (ou Le Moine) Despins (1719-1787) qui fut cité comme « visiteur » à la tenue du 24 juin 1768 de la loge *Saint Peter No. 4* de Montréal¹⁶². Ce frère aîné de Mère Despins était décédé depuis cinq ans lorsqu'elle mourut à son tour en 1792, mais d'autres membres de la famille Lemoine Despins, dont le neveu de la religieuse, Joseph Lemoine Despins, de loge des *Frères du Canada*¹⁶³, auront pu intervenir auprès de la communauté pour que ce portrait soit réalisé. C'est la novice Louise Lepellé Mézières¹⁶⁴ qui en aurait fait officiellement la commande. De même pour le portrait posthume de Mère d'Youville et pour celui de l'abbé Poncin, tous exécutés par Beaucourt¹⁶⁵.

Faire la preuve du lien de Mère Despins avec les francs-maçons exigerait une enquête poussée dont les résultats devraient compter avec de grandes lacunes documentaires, car il n'existe pas au Québec ou au Canada de fonds publics des archives maçonniques. Pour mieux compliquer les choses, les ramifications très largement occultes de la société secrète s'entremêlent aux branches de l'arbre généalogique de la fondatrice des Sœurs de la Charité. Parmi les ancêtres de Marie-Marguerite Dufrost Delajemmerais (1701-1771), on trouve en effet des Lemoine, de Batiscan près de Québec, dont descendait Mère Despins¹⁶⁶. Mère d'Youville était liée également à la famille Gamelin¹⁶⁷, qui compta dans ses rangs des francs-maçons célèbres. Ainsi, Médard Gamelin de la Jemmerais (1745-1778) reçut une constitution de la *Grand Lodge of Quebec* en 1772 pour instituer une loge au Détroit¹⁶⁸. Pierre-Joseph Gamelin (1736-1796)¹⁶⁹ fut un négociant prospère et un marguillier de la paroisse Notre-Dame-de-Montréal. Il est passé à l'histoire pour s'être manifesté ouvertement comme franc-maçon lors d'une tenue publique en 1770, geste que condamna le curé Jolivet et contre lequel il en appela de l'autorité du grand-vicaire Étienne Montgolfier¹⁷⁰. Ces mêmes Gamelin avaient noué des alliances avec les Trottier, dont Eustache Trottier Desrivières Beaubien qui fut un autre des commanditaires de Beaucourt à Montréal¹⁷¹. Enfin, par sa mère¹⁷², la fondatrice des Sœurs grises descendait des Gaultier de Varennes, ce qui nous situe dans la seigneurie où furent commandés les quatre tableaux religieux sur lesquels Beaucourt apposa sa signature maçonnique. Pour plusieurs des œuvres affichant une telle inscription, les pistes semblent donc converger vers la défunte Mère

d'Youville, que ce soit par le biais de son entourage, au sein de la congrégation des Sœurs de la Charité, ou de sa vaste parentèle. Si la filière maçonnique joua un rôle dans la série de commandes qui nous intéressent ici, elle n'intervint pas à l'exclusion d'autres types de liens, que ceux-ci soient d'ordre religieux ou familial. Toutefois, les signatures maçonniques unissent entre elles toutes ces œuvres de commande et il n'y a donc pas lieu de les regarder comme des éléments négligeables. Si la carte de visite du franc-maçon joua en faveur de l'artiste, l'inverse pourrait aussi être vrai. De fait, la carrière française du peintre aura pu valoir au franc-maçon une considération certaine au sein de la société montréalaise, d'autant qu'il y avait alors peu sinon pas de peintres de formation à Montréal. Dans certains cas, le passeport maçonnique aura pu, néanmoins, être un atout supplémentaire pour l'artiste en mal de commandite.

Eustache Trottier Desrivières Beaubien (1727-1799), et non Eustache-Ignace Trottier Desrivières Beaubien (1761-1816), comme on l'identifie trop souvent, l'assimilant erronément à son fils aîné¹⁷³, passa plusieurs commandes à Beaucourt. Le Musée des beaux-arts du Canada conserve un portrait de lui exécuté en 1792 (fig.5). De son côté, le Musée national des beaux-arts du Québec possède une réplique plus ou moins identique du même portrait, peinte en 1792 ou 1793¹⁷⁴, ainsi que le portrait de l'épouse Beaubien, née Marguerite Malhiot (fig.6), datant de la même période. Eustache Trottier Desrivières Beaubien descendait d'une famille engagée depuis le XVII^e siècle dans le commerce et la traite des fourrures. Il poursuivit la tradition familiale, d'abord à Montréal puis au Lac-des-Deux-Montagnes¹⁷⁵. En avril 1794, ce notable fut nommé juge de paix du district de Montréal, charge qu'il occupa jusqu'en octobre 1796¹⁷⁶. La famille Trottier possédait une maison sur la rue Saint-Paul, près de l'ancienne place du marché (aujourd'hui place d'Youville)¹⁷⁷. Eustache Trottier eut pendant longtemps un magasin dans cette ville et il y a de fortes chances qu'il eût été ce « M. Beaubien¹⁷⁸ » qui, le 4 janvier 1780, accueillit dans cette voûte les Jeunes Messieurs canadiens, troupe de comédiens amateurs qui s'y produisit dans la pièce *Grégoire, ou l'Incommode [sic] de la grandeur*¹⁷⁹. De la part d'un franc-maçon, un tel intérêt pour le théâtre aurait participé du goût pour les spectacles que le mouvement maçonnique manifesta généralement au XVIII^e siècle. À l'époque, les francs-maçons soutenaient l'essor du théâtre dans la province de Québec¹⁸⁰, mais avec des moyens plus modestes que leurs confrères de Bordeaux¹⁸¹. Ce goût pour le théâtre s'accorderait bien aussi avec l'image que Beaucourt a laissée du bourgeois et de son épouse : lui jouant aux cartes, elle prenant le thé, tous deux vêtus de leurs plus beaux atours et posant dans le cadre mondain d'un salon où l'on s'adonne aux jeux de société et aux doux plaisirs de la convivialité. Dans la première version du portrait de Trottier Desrivières Beaubien (fig.6), la signature a été apposée bien en évidence du côté

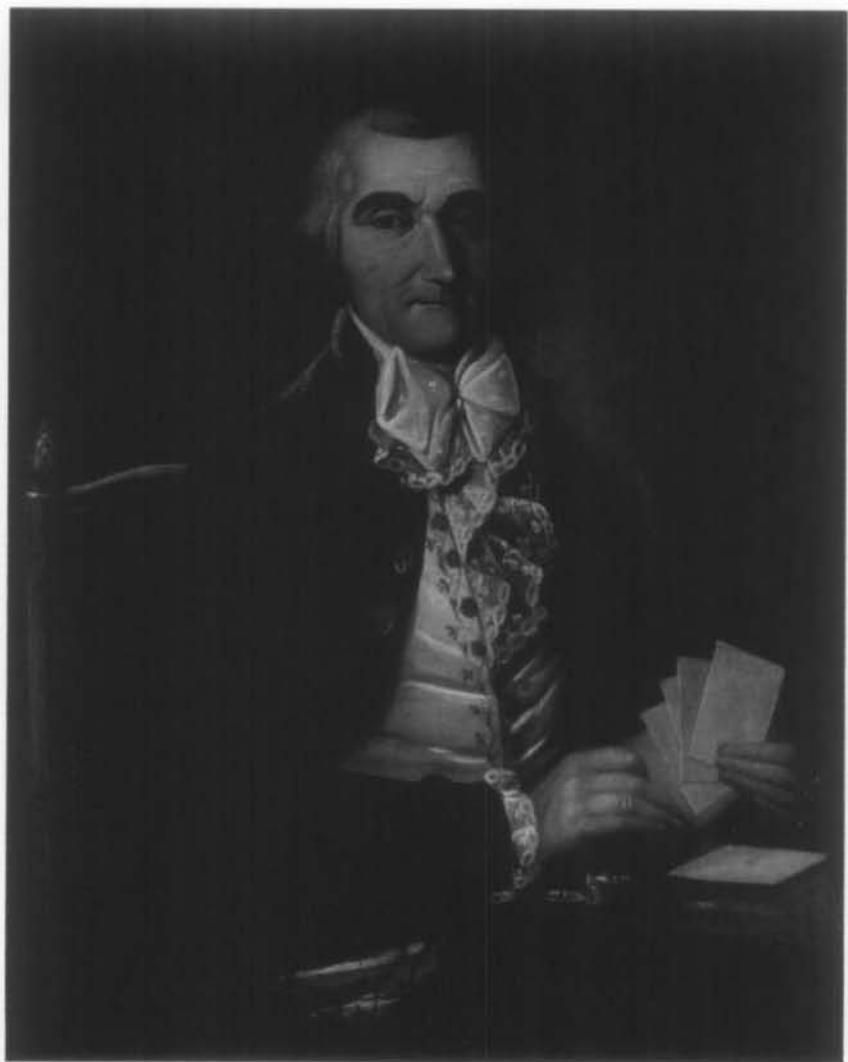


fig.5 François Malepart de Beaucourt, **Eustache Trottier Desrivères Beaubien**, 1792, huile sur toile, 84 x 68 cm, Musée des beaux-arts du Canada, 18251.
(Photo: © MBAC)



fig.6 François Malepart de Beaucourt, **Madame Eustache Trottier Desrivières Beaubien, née Marguerite-Alexis Mailhot**, 1793, huile sur toile, 80 x 64 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, 56.298. (Photo: Patrick Altman, MNBAQ).

droit du tableau, presqu'au centre de la hauteur de la toile. Elle se donne à voir d'autant plus ostensiblement que le fond est parfaitement dégagé et baigné à cet endroit d'un halo de lumière. Les cartes à jouer que le sieur Trottier tient dans ses mains pointent vers l'écriture, la faisant ainsi mieux ressortir, non sans le disputer à l'espace de la représentation du personnage, ajoutant même à l'œuvre un surplus de sens que seul l'initié sera à même de décoder.

L'artiste employa un stratagème publicitaire similaire en peignant le portrait de l'élégante Margaret Robertson Sutherland, en 1792 (fig.1). La signature marquée des trois points est délinéée bien visiblement presqu'à la hauteur du sourire de la dame, là où se pose d'emblée le regard du spectateur. L'origine franc-maçonne de ce portrait est plus explicite. On sait en effet de façon certaine que le père de Margaret fut affilié à la loge *Saint Peter No. 4* de Montréal dès 1768¹⁸². Venu au Canada en tant que chirurgien-major du 42^e régiment d'infanterie, Daniel Robertson (1733-1810) participa à la prise de Montréal en 1760. L'année suivante, le pasteur protestant de Montréal célébra son mariage avec Marie-Louise Réaume (1742-1773), la jeune veuve de Joseph Foumerie de Vézon, ingénieur du roi sous le régime français. Licencié de l'armée, puis réengagé en 1774, Robertson commanda ensuite le fort de Michillimakinac de 1782 à 1787. De retour à Montréal, il sollicita des terres dans le canton de Chatham, en bordure de l'Outaouais, pour ses quatre enfants, dont une pour sa fille, Margaret (1763-1838), qui avait épousé en 1781 le négociant Daniel Sutherland (1765-1832)¹⁸³.

Cet Écossais d'origine était arrivé à Montréal en 1776 et s'était lancé aussitôt dans le commerce des fourrures, non sans bénéficier du soutien de son beau-père qui « veillait à ses affaires à Michillimakinac¹⁸⁴ ». Son premier associé dans la firme Porteous, Sutherland and Company fut le franc-maçon James Porteous. Par la suite, Sutherland noua une association commerciale avec James Grant, confrère de Porteous dans la loge *St. Peter No. 4* de Montréal¹⁸⁵. On peut donc penser que Sutherland contracta ses premiers liens d'affaires à Montréal par le truchement de son beau-père. De telles relations ne prouvent pas d'emblée que Sutherland avait été initié, mais elles font fortement pencher la balance de ce côté. Il n'était pas rare en effet de voir des fils devenir francs-maçons comme leurs pères et des alliances se nouer entre des familles dont des membres étaient liés de part et d'autre à l'Ordre maçonnique. Dans le cas de Sutherland, on peut regarder comme un indice supplémentaire de son affiliation le fait que sa fille Maria¹⁸⁶ ait épousé le franc-maçon et marchand de fourrures James Hallowell (1778-1816), de la loge francophone des *Frères du Canada*, à Montréal¹⁸⁷.

La série de quatre tableaux religieux réalisée en 1792-1793 pour l'église de la paroisse de Varennes est plus énigmatique que tous ces portraits réunis, à moins bien sûr que la signature que Beaucourt jugea bon d'apposer sur chacune

de ces toiles n'ait eu de sens que pour lui seul. Pourquoi en effet tenir aux trois points maçonniques dans des tableaux destinés à être accrochés à bonne hauteur sur les murs, là où la minuscule écriture devenait à toutes fins pratiques invisible? Si la signature codée scellait un lien de connivence, ce lien engageait-il le peintre envers le curé de la paroisse, François Férey-Duburon (1727-1801), ou envers les marguilliers qui avaient commandé les œuvres? Si une telle reconnaissance mutuelle n'engageait que les deux parties en présence, la visibilité de la signature n'avait peut-être que peu d'importance. Mais la signification du geste renvoie peut-être, tout simplement, au statut d'étranger de Beaucourt au Canada? En encodant sa signature, le peintre ne faisait peut-être que tendre des perches à l'aveugle dans l'espoir d'être reconnu par des frères en maçonnerie? Cela expliquerait l'absence d'une telle marque dans les deux tableaux antillais que nous connaissons. Comme l'artiste était affilié à une loge dans les îles et y avait donc établi un réseau de relations, il n'aura pas eu besoin d'afficher son allégeance dans ses tableaux. Au Canada, le recours aux trois points pouvait donc viser un but d'intégration sociale.

Pour la suite des choses

En 1979, John R. Porter s'était félicité de la publication d'une monographie sur Beaucourt et de l'excellente étude produite par Major Frégeau, tout en trouvant dommage que l'auteure n'ait pas dessiné le contexte socioculturel dans lequel s'inscrivit Beaucourt à son retour au Québec et n'ait pas non plus établi de parallèles entre son œuvre et celui de ses contemporains canadiens¹⁸⁸. Une telle mise en contexte aurait sans doute dû tenir compte aussi du séjour de l'artiste à Bordeaux et de son passage dans les Antilles françaises, que Major Frégeau identifiait alors comme lieu de production possible du portrait d'une esclave noire. Dans son ouvrage, elle fournissait de précieuses pistes pour approfondir la recherche et c'est de là qu'est partie la présente enquête dans l'une des perspectives évoquées par Porter. Les pistes explorées ici, qu'il s'agisse de l'académie et du théâtre bordelais ou de la franc-maçonnerie internationale, sont loin d'avoir livré tous leurs secrets. Au XVIII^e siècle, ces trois domaines recouvriraient d'importants réseaux de sociabilité, dont certains, comme celui des académies de province en France, ont fait l'objet d'études savantes et bien documentées¹⁸⁹. De même pour le Grand Théâtre de Bordeaux et pour la franc-maçonnerie bordelaise¹⁹⁰. En comparaison, peu ou pas d'études anciennes ou récentes ont ciblé exclusivement l'Académie de peinture de Bordeaux ou le Théâtre de la Corderie de Bordeaux. En étudiant la trajectoire d'un peintre comme Beaucourt, on ne peut qu'être frappé par les liens qui unissaient au XVIII^e siècle les univers du théâtre, de la franc-maçonnerie et de la peinture. Du même souffle, on doit constater la rareté, voire même l'inexistence, des études traitant des rapports tissés historiquement entre, par exemple, la société

maçonnique et le milieu théâtral, ou encore, entre le théâtre et les peintres. On pourrait penser que de telles études auraient davantage leur raison d'être en Europe qu'au Canada ou aux Antilles, mais ce serait ignorer le caractère véritablement dialectique des relations établies entre les métropoles et leurs colonies.

HÉLÈNE SICOTTE

Historienne des arts visuels et chercheure indépendante

Notes

Ce texte a été développé à partir de quelques pages écrites sur Beaucourt dans une étude traitant des rapports entre les peintres, le théâtre et la franc-maçonnerie au Québec dans les années 1770 à 1850. Comme la partie sur la carrière canadienne de Beaucourt n'y avait pas vraiment sa place, elle en a été retirée à la suggestion du professeur Didier Prioul qui supervisait mon stage postdoctoral à l'Université Laval en 2006-2008. J'en profite ici pour le remercier pour ses conseils judicieux. Les résultats de ce stage, qui portait plus généralement sur les pratiques associatives des artistes visuels aux XVIII^e et XIX^e siècles, feront par ailleurs l'objet d'une publication prochaine. Je remercie Jacques Des Rochers, conservateur de l'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, pour avoir lu le présent manuscrit et l'avoir commenté en toute générosité.

1 Madeleine MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de François Malepart de Beaucourt (1740-1794)*, Québec, ministère des Affaires culturelles, Série « Arts et Métiers », 1979.

2 Depuis 1979, on a traité de l'œuvre peint de Beaucourt dans les ouvrages suivants : Donald Blake WEBSTER, Michael S. CROSS et Irene SZYLINGER, *Georgian Canada. Conflict and Culture, 1745-1820*, cat., Toronto, Royal Ontario Museum, 1984, p.141 ; MUSÉE DU QUÉBEC, *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, cat., Québec, Musée du Québec, 1984, p.116 ; Mario BÉLAND (dir.), *La Peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, cat., Québec, Musée du Québec, Les Publications du Québec, 1991, p.133-38 ; Michel NADEAU, *Chefs-d'œuvre de la Collection*, cat., Québec, Musée du Québec, 1991, p.15 ; Denis MARTIN, « Fleury Mesplet : un portrait fabriqué », *Continuité*, vol.31 (printemps 1996), p.44-45 ; Terry M. T. PROVOST, *The Shadow of a Nation. Remembering the Black woman in the nomadic picture*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art présenté à l'Université Concordia en 1998 ; Daniel DROUIN, « L'histoire des tableaux religieux », dans *Le Trésor de Saint-Martin*, cat., Ville de Laval, Maison des arts de Laval, 2006, p.14-15.

3 Mary ALLODI, « The ROM acquires a rare early Canadian Portrait », *Rotunda*, vol.23, n° 2 (automne 1990), p.5-6.

4 Le tableau est signé : « Beaucourt / Pinxit / au Cap 1787 » ; voir Jacques DES ROCHERS, « Beaucourt, un peintre canadien franc-maçon », M (Musée des beaux-arts de Montréal), septembre-décembre 2008, p.10.

5 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.29.

6 Élisabeth ESCALLE et Mariel GOUYON GUILLAUME, *Francs-maçons des loges françaises « aux Amériques », 1770-1850. Contribution à l'étude de la société créole*, Paris, éditions des auteures, 1993, p.109-15, 250. Alain LE BIHAN, *Loges et chapitres de la Grande Loge et du Grand Orient de France*, Paris, Bibliothèque nationale, 1967, p.391-95.

7 Je le remercie très chaleureusement de m'avoir fait parvenir une copie du document et d'avoir partagé avec moi ses vues sur le séjour de Beaucourt aux Antilles.

8 Frances Sergeant CHILDS, *French Refugee Life in the United States, 1790-1800*, Baltimore, John Hopkins Press, 1940, p.78, 104-05, 142-46. Voir aussi Moreau de Saint-Méry ou les ambiguïtés d'un créole des Lumières, Actes du colloque organisé par les Archives départementales de la Martinique et la Société des Amis des archives et de la Recherche sur le Patrimoine culturel des Antilles, avec le concours de l'Université des Antilles et de la Guyane, textes réunis par Dominique Taffin, Fort-de-France, Haïti, Société des Amis des archives et de la recherche sur le patrimoine culturel des Antilles, 2006.

9 Jane CAMPBELL, « San Domingo Refugees in Philadelphia », *Records of the American Catholic Historical Society* (Philadelphie), vol.XXVIII, n°1 (juin 1917), p.96-99 ; Ph. WRIGHT et G. DEBIEN, *Les Colons de Saint-Domingue passés à la Jamaïque (1792-1835)*, tiré du Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe, vol.26, n° 11 (1975), p.19.

10 Tel qu'indiqué ici dans cet extrait d'une correspondance citée dans ESCALLE et GOUYON GUILLAUME, *Francs-maçons des loges françaises*, p.113 : « Après l'incendie du Cap Français, Jean Ferrié en étant vénérable, la Vérité tiendra ses assemblées à Baltimore. Plusieurs de ses membres réunis en conciliabule à Philadelphie, le 9 VI 1795, octroieront un long et intéressant certificat à Baudry des Lozières, qui avait été pendant deux ans son orateur, et une figure importante de la maçonnerie à Saint-Domingue ».

11 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.31.

12 Une compilation exhaustive des annonces faites par des artistes dans les journaux de Philadelphie, du Maryland et de la Caroline du Sud entre 1786 et 1800 ne cite qu'un seul avis émanant de Beaucourt, celui mentionné dans le texte ; Alfred Coxe PRIME, *The Arts & Crafts in Philadelphia, Maryland and South Carolina, part II, 1786-1800. Gleanings from newspapers*, New York, Da Capo Press, 1969, p. 3. Sur les réfugiés aux États-Unis durant les années 1790 à 1800, voir les ouvrages suivants : Jane CAMPBELL, « San Domingo Refugees in Philadelphia », *Records of the American Catholic Historical Society*, vol.XXVIII, n° 2 (juin 1917) à vol.XXX, n° 4 (décembre 1919) ; Frances Sergeant CHILDS, *French Refugee Life in the United States, 1790-1800* ; George STRUBBLE, « French in Pennsylvania prior to 1800 », *French Review*, vol.XXVII (1953), p. 50-59 ; G. DEBIEN et Ph. WRIGHT, « Les colons de St-Domingue passés à la Jamaïque (1792-1835) », *Bulletin de la Société historique de la Guadeloupe*, vol.26 (1975). Je n'ai pu retracer « Réfugiés de Saint-Domingue aux États-Unis », *Revue de la Société d'Histoire et de Géographie d'Haïti*, juillet 1948 à décembre 1950, de Gabriel DEBIEN, qui vaudrait toutefois d'être consulté.

13 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.37-40.

14 Gérard MORISSET, « Généalogie et petite histoire. Le peintre François Beaucourt », *Mémoires de la Société généalogique canadienne-française*, vol.XVI (1965), p.197 ; J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p.21-22. Ces auteurs lui ont attribué, mais sans preuves suffisantes, des tableaux dans les églises de Saint-Denis-sur-Richelieu, Yamachiche, l'île Perrot et au couvent des Récollets de Montréal.

15 En 1832, Catherine Cola était mariée à un Noir nommé Jacob qui habitait dans le faubourg Saint-Joseph à Montréal. On ne sait pas s'il était arrivé au pays avec elle ni si Jean-Baptiste François était leur fils. MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.39.

16 Gerard FRIESEN, « Franchère, Gabriel », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* (désormais DBC).

17 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.39-40.

18 Michel CAUCHON et André JUNEAU, « Mallepart de Grand Maison, dit Beaucour, Paul », DBC.

19 Vers 1729, Liénard fut promu major des troupes, mais Pierre de Rigaud de Vaudreuil, auquel il devait succéder, conserva le poste jusqu'en 1733, retardant ainsi la participation de Liénard au conseil de guerre. C'est de Québec, peut-on présumer, que Liénard s'embarqua pour la France en 1742. Il revint au pays en 1746, prit sa retraite deux ans plus tard et mourut en 1750 ; David A. ARMOUR, « Liénard de Beaujeu, Louis », DBC.

20 Raymonde LITALIEN, Jean-François PALOMINO et Denis VAUGEOIS, *La Mesure d'un continent. Atlas historique de l'Amérique du Nord, 1492-1814*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne ; Sillery, Septentrion, en collaboration avec Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, p.189.

21 Fonds Gérard-Morisset (P597), BAnQQ, Inventaire des œuvres d'art, fiche 08863, information provenant des Archives judiciaires de Québec, état civil de Notre-Dame-de-Québec, 1730-1731, folio 133.

22 Fonds du secrétariat d'État à la Marine et aux Colonies, Archives d'outre-mer (France), COL C11A 62 /fol. 146-147, base de données Archives France-Canada et catalogue de Bibliothèque et Archives Canada (désormais BAC), série C11A, Correspondance générale, Canada.

23 Rôle des charpentiers, scieurs de long et autres ouvriers qui ont été employés à la construction de la goélette *Reine Marie* sur le lac Ontario ; Fonds du secrétariat d'État à la Marine et aux Colonies, Archives d'outre-mer (France), COL C11A 114/fol. 9-20, base de données Archives France-Canada. BAC, série C11A.

24 Gérard MORISSET, « Paul Beaucourt (1700-1756) », *Vie des arts*, n° 4 (septembre-octobre 1956), p.20 ; Gérard MORISSET, « Généalogie et petite histoire : le peintre François Beaucourt », p.196 ; MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.19.

25 Louis LAVALLÉE, *La Prairie en Nouvelle-France, 1647-1760. Étude d'histoire sociale*, Montréal et Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1992, p.19, 25.

26 Élisée CHOQUET, « Les Forts de La Prairie », *Bulletin de recherches historiques*, vol.51, n° 12 (décembre 1945), p.421.

27 Je me fie aux notices du DBC sur Jean-Baptiste (1668-1722), Jean-Baptiste-Melchior (1748-1817), Jean-Baptiste René (1789-1859) et à celles d'autres membres de la famille Hertel de Rouville.

28 Ancien poste militaire, la seigneurie était devenue vers 1740 une simple voie de passage et un lieu de transit pour les troupes ; LAVALLÉE, *La Prairie en Nouvelle-France*, p.25, 40.

29 Louis Haguenier père et fils furent engagés plusieurs fois de la sorte entre 1683 et 1759. Les actes notariés ne distinguent pas le père du fils. Le plus souvent, les voyageurs devaient livrer des marchandises aux postes de traite et en rapporter des pelletteries destinées aux marchés canadien et étranger. Les équipes de sept ou huit hommes partaient en canot au début de la belle saison. L'aller et le retour entre La Prairie ou Montréal et Michillimakinac ou le détroit (Détroit) se faisait en quatre mois ; *Ibid.*, p.220, 227 ; fiches de Louis Haguenier dans l'*Inventaire des œuvres d'art*, fonds Gérard-Morisset (P597), BAnQQ. Voir aussi : « Répertoire des engagements pour l'Ouest conservés dans les Archives judiciaires de Montréal, 1670-1821 » dans *Rapport de l'archiviste de la Province de Québec*, éditions de 1929-1930 et de 1930-31, pour les années 1670-1753.

30 Archives judiciaires de Montréal, répertoire de François Lepailleur fils, 1733-1739, 15 mai 1734, p.20, et 6 juin 1736, p.114, teneur des contrats de Louis Haguenier transcrits dans les fiches de l'*Inventaire des œuvres d'art*, fonds Gérard-Morisset (P597), BAnQQ.

31 Registre des arrêts du Conseil d'État du roi, Arrêts du Conseil supérieur de Québec, ordonnances et congés, 13 avril 1708 au 31 mai 1738, f. 78v-79v ; BAnQQ, TP1 S35, D9, P87.

32 Sur les activités de traite des militaires, voir Gilles HARVARD, *Empire et métissage : Indiens et Français dans les Pays d'en Haut, 1660-1715*, Sillery, Septentrion, 2003.

33 On trouve deux mentions de Paul Beaucour dans le *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes* de Cyprien TANGUAY, l'une sous « Malepart », tome V, p.478, qui fait état de trois baptêmes dans le diocèse de Montréal, dont celui du premier enfant, prénommé Paul. La seconde mention apparaît sous « Beaucourt », tome II, p.169. Elle signale six baptêmes et cinq sépultures dans le diocèse de Québec. François, né à La Prairie en 1740, est nommé à la fin de cette liste chronologique. Voir aussi Roland-J. AUGER, « Généalogie », dans *Mémoires de la Société généalogique canadienne-française*, vol.XVI, n° 4 (octobre à décembre 1965), p.199.

34 En tant que soldat, Beaucour aurait pu être logé avec sa famille dans le ou les forts auxquels il fut affecté. Toutefois, Marthe FARIBAULT BEAUREGARD ne mentionne pas son nom dans *Population des forts français d'Amérique (XVIII^e siècle) : répertoire des baptêmes, mariages et sépultures célébrés dans les forts et les établissements français en Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Bergeron, tome I (1982), tome II (1983).

35 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.20.

36 *Ibid.*, p.20. Major Frégeau se réfère au recensement effectué à Montréal cette année-là et dans lequel le soldat est dit : « Paul de Beaucour, sergt de Beaujeu ».

37 « Aveu de dénombrement de Messire Louis Normand, p. s. s. de Mtl au nom et comme fondé de procuration de Messire Charles-Maurice Le Pelletier, sup. du séminaire de S.S. de Paris, pour la seigneurie de l'île de Montréal », dans *Rapport de l'archiviste de la Province de Québec, 1941-1942*, Québec, Rédempti Paradis, p.46.

38 Selon BARBEAU, Haguenier serait allé à Kaskaskia (dans l'actuel Missouri) pour y exécuter un tabernacle d'après un plan de Labrosse, dans la chapelle de la mission jésuite de l'Immaculée-Conception ; *Le Trésor des anciens Jésuites*, Ottawa, Musée nationale du Canada, 1957, p.138-42.

39 *Ibid.*, p.140.

- 40 BAnQM, Greffe du notaire Barette, dit Courville, 1^{er} déc. 1742.
- 41 TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes*, tome V, p.478.
- 42 Fonds des colonies, archives nationales d'outre-mer (France), COL C11A 98/fol. 320-321, 22 oct. 1752, base Archives France-Canada. Gérard MORISSET affirme qu'il avait été démobilisé en 1745 sans citer de preuve à l'appui ; « Généalogie et petite histoire : le peintre François Beaucourt », p.196.
- 43 Michel CAUCHON et André JUNEAU, « Mallepart de Grand Maison, dit Beaucour, Paul », *DBC*.
- 44 *Saint-Constant, 1752-2002*, Sherbrooke, Éditions Louis Bilodeau et Fils, Ltée, 2001, p.218.
- 45 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.157.
- 46 BAnQM, Registres d'état civil, microfilm 517, paroisse Saint-Constant, 16 avr. 1752.
- 47 *Ibid.*, 24 mai 1752.
- 48 Selon la transcription du contrat établi par MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.156.
- 49 Des actes notariés permettent de suivre Romain Lasselin jusqu'en 1769 alors qu'il vit toujours dans la région de La Prairie ; BAnQM, greffe du notaire Joseph Lalanne, 1765-1767 ; greffe du notaire Pierre Méru Panet, 1769. La recherche effectuée sur la base de données Parchemin, de BAnQ, ne fait état d'aucun Beaucourt ayant passé devant notaire entre 1757 et 1794.
- 50 La présente recherche n'a pas été poussée de ce côté, sauf pour vérifier si Beaucourt était mentionné dans « Répertoire des engagements pour l'Ouest conservés dans les Archives judiciaires de Montréal » *Rapport de l'archiviste de la Province de Québec*, 1931-1932 et 1932-1933 (volumes couvrant les années 1753 à 1778). Le jeune homme aurait pu toutefois s'engager sous seing privé.
- 51 La plus ancienne référence à ce tableau apparaît sous « Créqui » dans *Le Panthéon canadien*, Montréal, 1858, p.68. Son auteur Maximilien Bibaud y précise qu'il appartient au commandeur Jacques Viger (1787-1858), un contemporain de la veuve du peintre. Major Frégeau ne met pas en doute son historique, mais questionne l'identité du personnage représenté ; *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.63. L'œuvre n'est pas signée, ni datée et aucune légende ou document attaché n'identifie l'homme portraituré. Si la veuve Beaucourt offrit ce tableau à Viger, elle en aura bien sûr identifié le sujet. La toile, qui ne mesure que 34,5 par 26,5 cm, avait pu suivre le couple dans ses pérégrinations.
- 52 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.63.
- 53 *L'Évolution de l'art au Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964, p.52.
- 54 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.26.
- 55 Peu après son arrivée à Montréal en 1780, Quesnel s'associa en effet avec Maurice-Régis Blondeau pour faire le commerce des fourrures. Son associé n'était autre que le fils de ce Jean-Baptiste Blondeau qui, bien des années plus tôt, avait engagé Louis Haguener pour voyager à son compte ; John E. HARE, « Quesnel, Joseph », *DBC*. François BÉLAND, « Blondeau, Maurice-Régis », *DBC*.
- 56 Le livre de comptes de la paroisse Saint-Pierre à l'île d'Orléans établit qu'en 1751 il fut « donné au sieur beaucour pour différentes peintures, scavoir trois dests et leurs soupentes, et avoir racommodé le tablos du mestre autelle et quelques autres le tout

à raison de quatre livres par jours pour quarante journées cent soixante livres », sous « Beaucour, Paul », Inventaire des œuvres d'art, fonds Gérard-Morisset (P597), BAnQQ.

57 Gérard MORISSET, « Paul Malepart de Beaucours (1700-1756) », *L'Événement* (Québec), 5 déc. 1934, p.4 ; *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941, p.51 ; « Paul Beaucourt (1700-1756) », *Vie des arts*, n° 4 (septembre-octobre 1956), p.20-21 ; *La Peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Cercle du Livre de France, 1960, p.40-41.

58 Sous « Beaucour, Paul », fiches 08857 et 08858, Inventaire des œuvres d'art, fonds Gérard-Morisset (P597), BAnQQ.

59 Robert MESURET pose la même hypothèse sans pouvoir la fonder davantage ; « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, Librairie Armand Colin, 1941, p.125.

60 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.25, 158-61.

61 Max FUCHS, « Le Théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le *Manuscrit Lecouvreur* », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, nouvelle série, vol.XXXIII (1940), p.5.

62 *Ibid.*, p.5-16. Voir aussi sa notice sur Lecouvreur dans *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, texte jumelé à *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p.134.

63 La saison théâtrale débutait au lendemain de la Quasimodo (en avril ou mai) et se poursuivait jusqu'à la veille des Rameaux de l'année suivante (en mars ou avril). Annuellement, quelques 340 représentations avaient donc lieu dans ce théâtre. Elles puisaient à un vaste répertoire de pièces, de ballets, d'opéras-comiques qui impliquaient des c e n t a i n e s de gens de troupe : comédiens, chanteurs, musiciens, danseurs, décorateurs, répétiteurs, régisseurs et autres.

64 FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, dans la seconde partie de l'ouvrage, intitulée *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, p.11.

65 Pierre BERNADAU, *Le Viographe bordelais, ou Revue historique des monuments de Bordeaux*, Garzay, 1844, p.102. Patrice-John O'REILLY, *Histoire complète de Bordeaux*, Bordeaux, Paris, J. Delmas, Imprimeur, Furne, Libraire, 1860, p.350. Paul BUTEL, *Les Dynasties bordelaises, de Colbert à Chabran*, Paris, Perrin, 1991, p.103. Charles MARIONNEAU, *Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux. Sa vie, ses travaux et sa correspondance, 1731-1800*, Bordeaux, Imprimerie G. Gounouilhou, 1881, p.107, n. 2.

66 Les danseurs étaient MM. Auretti, Descroix, Dusson, Olivier, Ravel et Salneuve. Chez les danseuses, la troupe se composait des demoiselles Grégoire, Lejeune, L'Huillier, Magnier, Nicetti et Ravel ; FUCHS, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle, passim*.

67 Voir *supra*, note 64,

68 FUCHS cite Lecouvreur comme source de cette information dans son *Lexique des troupes de comédiens*, p.11.

69 Quesnel arrivait à peine de Bordeaux où il s'était gavé de théâtre en 1788 ; John E. HARE, « Le Théâtre de Société à Montréal, 1789-1791 », *Bulletin* (Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Ottawa), 16 (1977-1978), 2, p.22-26 ; « Quesnel, Joseph », *DBC*.

70 Selon le contenu de ses annonces dans le *General Advertiser* de Philadelphie et dans la *Montreal Gazette*, en janvier, puis en juin 1792 ; MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.31, 37.

71 FUCHS, *Lexique des troupes de comédiens, passim.*

72 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.32, n. 5 et 8.

73 Les données sur Camagne et les théâtres de l'Hôtel-de-ville et de la Corderie sont tirées des ouvrages suivants : Pierre BERNADAU, *Le Viographe bordelais, ou Revue historique des monuments de Bordeaux*, p.101-103 ; O'REILLY, *Histoire complète de Bordeaux*, p.347-48 ; MARIONNEAU, *Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux*, p.110, n. 1 ; Hippolite MINIER et Jules DELPIT, *Le Théâtre à Bordeaux. Étude historique*, Bordeaux, P. Chollet, Librairie-éditeur, 1883, p.24 ; Henri LAGRAVE, Claude MAZOUER, Marc REGALDO et Philippe ROUYER, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p.227-32, 333-35 ; Pierre FRANTZ et Michèle SAJOURS D'ORIA, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999, p.101. Voir aussi en ligne, « Actes pontificaux, Archevêché de Bordeaux », G3157, http://archives.cg33.fr/bibliotheque/docs/SERIE_Gsuppl_VALIDE68705.pdf, consulté en décembre 2008.

74 Depuis le XVI^e siècle, la Jurande faisait partie du corps de ville avec le maire, le procureur syndic, le clerc et le trésorier. Elle se composait de six jurats, élus sur une base paritaire parmi les gentilshommes, les avocats et les négociants de la ville ; Louis DESGRAVES, *Bordeaux au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Bordeaux, Sud Ouest Université, 1993, p.24.

75 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.158-59.

76 Après 1780 et pendant une vingtaine d'années, l'ancien Théâtre de la Corderie connut une seconde gloire en tant que Théâtre des Variétés ; voir *infra*, note 81.

77 FUCHS, *Lexique des troupes de comédiens*, p.17.

78 Charles MARIONNEAU, *Les Salons bordelais, ou Expositions des beaux-arts à Bordeaux au XVIII^e siècle (1771-1787)*, Bordeaux, Vve Moquet, Librairie, 1883, p.119.

79 Les données les plus complètes sur Berinzago sont fournies par MESURET dans « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.151-70.

80 *Ibid.*, p.122-23.

81 Les données sur Bonfin sont tirées des ouvrages suivants : MARIONNEAU, *Les Salons bordelais*, p.122-28 ; Charles SAUNIER, *Bordeaux*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, 1925, p.89-105 ; François-Georges PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, Bordeaux, 1968, p.101, 538 ; Stéphane DESBREST GILIS, « L'Hôtel de la Marine : une réalisation de Richard-François Bonfin », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, nouvelle série, vol.XXXIII (1989), p.139-40.

82 Bonfin supervisa par exemple la construction du Palais Rohan (actuel Hôtel-de-ville de Bordeaux) entre 1772 et 1784. Il conçut la fontaine de La Grave, érigée sous forme de monument en 1778. Parmi bien d'autres réalisations, il dressa aussi les plans de l'hôtel de Lisleferme, entre 1778 et 1781, aujourd'hui regardé comme l'un des chefs-d'œuvre architecturaux de Bordeaux, selon les sources citées à la note 81.

83 Dissoute en 1792, cette académie réapparut ensuite sous deux appellations successives : Société d'histoire naturelle et d'agriculture, puis Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts ; P. BARRIÈRE, *L'Académie de Bordeaux. Centre de culture internationale au XVIII^e siècle (1712-1792)*, Bordeaux, Paris, Éditions Bière, 1951, p.45.

- 84 Ce sont effectivement des francs-maçons qui fondèrent ce musée, dont l'abbé Dupont des Jumeaux qui, à l'instar de Moreau de Saint-Méry, était membre du Musée de Paris qu'on avait affilié en 1781 à la célèbre loge des *Neufs-Sœurs* ; PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.654 ; Jean-Pierre HIÉRET (dir.), *La Franc-maçonnerie*, cat., Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 1994, p.186-86 ; NEFONTAINE, *La Franc-maçonnerie*, p.38.
- 85 PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.101.
- 86 Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province, 1673-1800*, tome II, Paris, L'Échelle de Jacob, 2004, p.990.
- 87 Des biographies de la plupart des membres fondateurs se trouvent dans MARIONNEAU, *Les Salons bordelais, passim*. Sur l'Académie de peinture, voir Christine ADAMS, *A Taste for Comfort and Status. A Bourgeois Family in Eighteenth-Century France*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2000, p.208-20.
- 88 MARIONNEAU, *Les Salons bordelais*, p.161-67.
- 89 PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.650-52 ; MESURET, « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.155.
- 90 ADAMS, *A Taste for Comfort and Status*, p.215.
- 91 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.27. L'auteure s'en remet à Robert MESURET, *Pierre Lacour (1745-1814)*, Bordeaux, Éditions Delmas, 1937, p.27 et p.33, n. 23.
- 92 Agnès LAHALLE, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p.195.
- 93 SANCHEZ, *Dictionnaire des artistes*, p.925.
- 94 MARIONNEAU, *Les Salons bordelais*, p.159.
- 95 Olivier LE BIHAN et Cécile NAVARRA LE BIHAN, *Pierre Lacour (1745-1814). Le Port de Bordeaux, histoire d'un tableau*, cat., Bordeaux, Le Festin, 2007, p.10. Olivier Le Bihan corrige quelques erreurs qui se trouvent dans MARIONNEAU, *Les Salons bordelais*, p.154-61.
- 96 Beaucourt n'aura pu étudier dans l'école de Pierre Lacour, car elle n'ouvrit ses portes qu'en 1793 ; MESURET, « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.127.
- 97 PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.668.
- 98 LAHALLE, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle*, p.195
- 99 MESURET, « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.119-26 ; MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.25-36.
- 100 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.52.
- 101 Cette toile est la seule œuvre religieuse de Beaucourt qui ait été conservée à ce jour en France, bien qu'en mauvais état ; MESURET, « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.124-25. La fiche technique du tableau et sa reproduction sont disponibles en ligne sur la base Palissy du ministère de la Culture, site www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy, consulté en décembre 2008 et juin 2009.
- 102 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.30, n. 54.
- 103 Les historiens de Bordeaux ont pu confondre le père et le fils, car ils ne mentionnent qu'un seul individu : Candide Frédéric Antoine De Grassi (1753-1815), originaire de

Dresde, ancien médecin du roi de Pologne, agrégé du collège des médecins de Bordeaux où il s'installa vers 1774. Cet auteur du *Manuel des vaccinateurs, ou Notice sur la vaccine*, devint membre de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux en 1799. Plus tôt, en mai 1784, il avait tenté de lancer un aérostat dans le Jardin royal de Bordeaux. Il eut bel et bien un fils qui serait devenu un artiste célèbre si l'on en croit Eugène Goudiaby, « Le retard artistique de Bordeaux dans le dernier quart du XVIII^e siècle : mythe ou réalité? », dans Christian TAILLARD (dir.), *Victor Louis et son temps. Actes du colloque international tenu au Palais Soubise [...]*, Bordeaux, Centre François-Georges-Pariset, Université Michel-de-Montaigne, 2004, texte en ligne, format PDF, non paginé. Paul BUTEL et Jean-Pierre POUSSOU, *La Vie quotidienne à Bordeaux au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1980, p.216. Joseph-Marie QUÉRARD, *La France littéraire, ou, Dictionnaire biographique des savants, historiens et gens de lettres*, Paris, Firmin Didot Frères, 1829, p.454.

104 On leur doit par exemple le château de Mireport, la maison Peyau, la ferme Brochars, le château du Chêne Vert (1778), le petit hôtel Labottière (1784), sans parler des nombreux immeubles à balcons ornés de fer forgé dont ils dotèrent le quartier compris entre la place Gambetta, dans le faubourg Saint-Seurin, et le Jardin public de Bordeaux. Sur les Laclotte, père et fils, voir Pierre BERNADAU, *Le Viographe bordelais, ou Revue historique des monuments de Bordeaux*, p.121 ; Paul BUTEL, *Vivre à Bordeaux sous l'ancien Régime*, France, Perrin, 1999, p.210, 280 ; Éric COUTUREAU, « Le Pavé des Chartrons, œuvre d'Étienne Laclotte », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, vol.XXVIII, nouvelle série (1981), p.94-104 ; Albert RÈCHE, *Naissance et vie des quartiers de Bordeaux*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1988, p.131-33 ; SAUNIER, *Bordeaux*, p.105-106 ; PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.639-40 ; Françoise THÉSÉE, *Négociants bordelais et colons de Saint-Domingue : liaisons d'habitation, la maison Henry Romberg, Bapst et Cie, 1783-1793*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 1972, p.85-87.

105 COUTUREAU, « Le Pavé des Chartrons, œuvre d'Étienne Laclotte », p.93-105.

106 Sur Berinago, voir MESURET, « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.151-70. Le même auteur a écrit une monographie sur Pierre Lacour (1931) que je n'ai pu retracer malheureusement. Voir aussi MARIONNEAU, *Les Salons bordelais*, p.154-59 ; PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.664-66, 689-93 ; LE BIHAN et NAVARRA LE BIHAN, *Pierre Lacour, passim*.

107 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.50. Beaucourt fut le simple exécutant de travaux conçus par Victor Louis. Des repeints ultérieurs ont fait disparaître ces décors, à tel point que, lors de la récente restauration du théâtre en vue de sa remise dans son état d'origine, ces œuvres n'ont pu être mises à jour ; Christian TAILLARD, *Le Grand Théâtre de Bordeaux. Miroir d'une société*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p.32.

108 MARIONNEAU, *Victor Louis*, p.416.

109 Gérard GAYOT parle à cet égard d'une véritable « rage de s'associer », *La Franc-maçonnerie française*, Paris, Folio Histoire, 1991, p.115 et suivantes.

110 G. HUBRECHT, « Notes pour servir à l'histoire de la franc-maçonnerie à Bordeaux », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, nouvelle série, vol.III (1954), p.143-50.

111 Pierre-Yves BEAUREPAIRE, *L'Autre et le Frère. L'étranger et la franc-maçonnerie en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998 ; *L'Espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2003.

112 PARISSET, *Bordeaux au XVIII^e siècle*, p.102-103.

- 113 HIÉRET, *La Franc-maçonnerie*, p.172.
- 114 La société d'actionnaires à qui le duc de Richelieu confia la direction des spectacles au Grand Théâtre comprenait plusieurs grands négociants de Bordeaux, dont un Gradis, issu de cette famille d'armateurs qui avait établi des liens commerciaux avec la Nouvelle-France ; Paul BUTEL, *Les Dynasties bordelaises, de Colbert à Chabran*, p.103.
- 115 Johel COUTURA, « Le tableau maçonnique de la loge de *L'Amitié*, Bordeaux, 1765 », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, nouvelle série, vol.XXIV (1977), p.95.
- 116 O'REILLY, *Histoire complète de Bordeaux*, p.63.
- 117 Les loges d'adoption étaient réservées aux femmes. Elles furent tolérées par le Grand Orient de France à partir de 1774, mais en autant qu'elles étaient jumelées à des loges masculines ; GAYOT, *La Franc-maçonnerie française*, p.19.
- 118 François-Georges PARISSET, « Victor Louis : Décorations bordelaises : L'Intendance (1774). La Franc-maçonnerie (1776) », dans *Victor Louis et le Théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Actes du colloque tenu du 8 au 10 mai 1980, Bordeaux, Éditions du CNRS, 1982, p.12-16.
- 119 Pour le savoir, il faudrait consulter à la BnF les tableaux des loges bordelaises des années 1770 à 1785. On ne trouve aucune mention de Beaucourt dans : LE BIHAN, *Loges et chapitres de la Grande Loge*, p.37-47 ; « La Franc-maçonnerie dans les colonies françaises du XVIII^e siècle », *Annales historiques de la révolution française*, vol.215 (janvier à mars 1974), p.39-62 ; Johel COUTURA, *La Franc-maçonnerie à Bordeaux (XVIII^e – XIX^e siècles)*, Marseille, Éd. Jeanne Laffitte, 1978.
- 120 Major Frégeau indique qu'il fut porté absent en 1787 dans *l'Almanach historique de la province de Gienne* ; *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.30. MESURET la corrige sur ce point dans « Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux », p.125, n. 4.
- 121 Comme ailleurs dans les colonies françaises des Antilles, la comédie était très prisée à Saint-Pierre. En 1780, un certain M. de Sainval avait d'ailleurs écrit un « Mémoire sur l'établissement d'un spectacle à Saint-Pierre ». Ce nom pourrait désigner Hyacinthe-Honoré Alziary, dit Saint-Val. Cet ancien avocat du parlement de Provence avait joué dans des seconds rôles à Lyon à la fin des années 1750, avant de devenir chef de troupe à Nantes et à Arras. À la fin des années 1770, il se produisit à Bordeaux avec sa fille aînée, Marie-Pauline-Alziary, dite Saint-Val l'aînée. Cinq ans après la requête de Sainval, d'importants négociants de Saint-Pierre, MM. Fourn, Durand, Joyau et Mignard, réunirent les fonds nécessaires à la construction d'une nouvelle salle de spectacle. La pose de la première pierre eut lieu le 17 janvier 1786 et le théâtre ouvrit ses portes le 16 décembre suivant ; FUCHS, *Lexique des troupes de comédiens*, p.188-89, 212. Maurice NICOLAS, « Le Théâtre de Saint-Pierre au XVIII^e siècle. Les années difficiles », *Annales des Antilles*, vol.I (1955), p.56, notes 2 et 3. Laurent DUBOIS et Bernard CAMIER, « Le Théâtre des Lumières dans l'aire atlantique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol.54, n° 4 (2007), p.45, 48, n. 34. Ces derniers auteurs précisent que Moreau de Saint-Méry a écrit « Sur le théâtre de Saint-Pierre » texte conservé au Centre des archives d'outre-mer (Aix-en-Provence), F3 133, fol. 14.
- 122 Le Suédois Paul Erdman ISSERT visita Saint-Pierre en 1787. Son témoignage sur le théâtre est rapporté dans son livre *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique*, Paris, Karthala, 1989, p.210-11. On le cite aussi dans l'Inventaire général du patrimoine culturel, sous « Théâtre dit Salle de la Comédie », sur la base de données Mérimée du ministère français de la Culture. <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee>. L'auteur de cette fiche n'identifie pas le maître d'œuvre du bâtiment, sans doute parce

que les archives de l'institution furent détruites lors de l'éruption volcanique de 1902. Voir aussi NICOLAS, « Le Théâtre de Saint-Pierre au XVIII^e siècle », p.53-64.

123 Voir *supra*, note 122.

124 Armand NICOLAS, *Histoire de la Martinique, de Arawaks à 1848*, tome I, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, p.211.

125 On mentionne ce modèle sur le site <http://www.zananas-martinique.com/martinique-saint-pierre/patrimoine.htm>, consulté en décembre 2008. La photographie du théâtre qui y est reproduite montre le second bâtiment (1817-1902), dont la façade ne présente aucune similitude avec celle du Grand Théâtre de Bordeaux.

126 Bien souvent, ce sont les deux colonnes symbolisant le temple de Salomon qui apparaissent dans l'imagerie maçonnique. La colonne et le pilier tronqués sont plus rarement représentés. On peut toutefois en voir un exemple sur un tablier maçonnique dans HIÉRET, *La Franc-maçonnerie*, p.24.

127 À Paris, il participa à la création d'un Comité colonial qui s'employa à empêcher toute réforme du système esclavagiste. Il s'impliqua par ailleurs dans la révolution, mais seulement jusqu'en 1793 ; Claudine CAVALIER, « Médéric Louis-Elie Moreau de Saint-Méry », sur le site « Les Nouvelles notes et archives, 1789-1794. La Révolution française », <http://www.royet.org/ne1789-1794/notes/acteurs/moreau.htm>, consulté en décembre 2008. Vincent HUYGHUES-BELROSE, « Moreau de Saint-Méry, arpenteur créole de Saint-Domingue », dans DOMINIQUE TAFFIN (dir.), *Moreau de Saint-Méry ou les ambiguïtés d'un créole des Lumières*, Actes du colloque organisé en 2004 par les Archives départementales de la Martinique et la Société des amis des archives et de la recherche sur le patrimoine culturel des Antilles, Fort-de-France (Martinique), 2006, p.9-16.

128 *Description topographique, physique, civile [...]*, tome I, p.359, tome II, p.701.

129 Ce dont témoigne l'index des personnes qui figure à la fin des deux volumes de son livre. Cet index a été repris et enrichi de données biographiques sur le site « Généalogie et histoire de la Caraïbe », <http://www.ghcaraipe.org/livres/ou divid/stmery/stmery-G.html>, consulté en décembre 2008.

130 Tel que désigné sur la page couverture de *Loix et Constitutions des colonies françoises de l'Amérique sous le Vent [...]*, Paris, Bordeaux, Nantes, 1784.

131 Selon le tableau de loge du 24 juin 1788 (voir *supra*, p.13). LE BIHAN, *Loges et chapitres de la Grande Loge*, p.394.

132 *Description topographique, physique, civile [...]*, tome I, p.346-47, 359-69 ; tome II, p.325-30, 461-62, 699-700.

133 *Ibid.*, tome II, p.461.

134 *Ibid.*, p.328.

135 Jean FOUCHEARD, *Le Théâtre à Saint-Domingue*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1955, 72.

136 Moreau de Saint-Méry jugea les premières « assez gaies » et les secondes « très mauvaises ». Il s'en explique : « On voit au haut de l'avant-scène un Apollon & des Mufes dont les proportions & les traits annoncent que le climat a défiguré le Dieu de Permeffe & les Nœuf-Sœurs. Dans l'avant-scène même font deux caryatides qui paraissent la porter. Pour mieux exprimer leurs efforts, le peintre leur a fait rentrer le cou dans la poitrine & le menton se trouve au bas de l'estomac » ; *Description topographique, physique, civile [...]*, tome II, p.700.

137 *Ibid.*, tome I, p.361.

- 138 FOUCHARD, *Le Théâtre à Saint-Domingue*, p.26-27.
- 139 Il ne fait que citer au passage son affiliation à *La Vérité* ; voir *Description topographique, physique, civile [...]*, tome II, p.554.
- 140 ESCALLE et GOUYON GUILLAUME, *Francs-maçons des loges françaises*, p.113.
- 141 Ph. WRIGHT et G. DEBIEN, « Les colons de St-Domingue passés à la Jamaïque (1792-1835) », p.19-29.
- 142 Selon les données consignées sous « Beaucourt, François » fiches 8914 à 8917, Inventaire des œuvres d'art, fonds Gérard-Morisset, BAnQQ, les quatre tableaux affichaient le même type de signature marquée des trois points. Dans sa monographie, *Les Églises et le trésor de Varennes* (Québec, Médium, 1943), Gérard MORISSET dit que les tableaux « portent la signature de Beaucourt et la date de 1793 [sic] ». Dans une note à la page 34, il précise : « Beaucourt a presque toujours signé ses tableaux comme suit : F... [sic] Beaucourt ». À la fin des années 1970, la signature de l'artiste avait partiellement disparu dans les deux tableaux représentant, respectivement, saint Ambroise et saint Grégoire ; MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.44.
- 143 Ce portrait se trouve à la Maison Mère d'Youville, à Montréal.
- 144 MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.66.
- 145 G.A. DROLET, *Zouaviana. Étape de trente ans, 1868-1898. Lettres de Rome, Souvenirs de voyages, Études, Etc.*, Montréal, Eusèbe Senécal & Cie, Imprimeur-éditeur, 1898, p.552, dans le chapitre XXIII, intitulé « Cahiers de mon arrière-grand-père », retranscription partielle des cahiers de notes à caractère biographique et historique colligés par René Boileau entre 1763 et 1831.
- 146 *Early Painters and Engravers in Canada*, p.21.
- 147 DROLET, *Zouaviana*, p.554. Ce portrait est reproduit dans cet ouvrage en regard de la page 539 et au frontispice de Louise CHEVRIER et Paul-Henri HUDON, *Les Boileau, une dynastie de village*, Chamby, Les Cahiers de la seigneurie de Chambly, vol.25 (avril 2002).
- 148 BAnQQ, fonds François-Baillaigé (P398), livre de raison de l'artiste.
- 149 Musée national des beaux-arts du Québec, 83.09. Il est reproduit dans BÉLAND, *La Peinture au Québec*, p.136, fig.15A.
- 150 CHEVRIER et HUDON identifient les autres invités dans *Les Boileau, une dynastie de village*, p.56.
- 151 DROLET, *Zouaviana*, p.554-57.
- 152 *Ibid.*, p.549-51.
- 153 Roger LE MOINE, « Francs-maçons francophones de la Province of Quebec (1763-1791) », *Cahiers des Dix*, vol.48 (1993), p.105. Le prince pourrait en effet avoir été chargé d'une mission spéciale comme ce fut le cas en 1820 pour le franc-maçon Simon McGillivray, venu au Canada sur les ordres du prince Frederick (1773-1843), duc de Sussex et grand maître de la Grande loge des Modernes d'Angleterre. La visite du prince William Henry en 1787 expliquerait que, dès l'année suivante, sir John Johnson ait été nommé à la grande maîtrise de la Grande Loge de la province de Québec par le duc de Cumberland, grand-maître de la Grande Loge d'Angleterre, ce qui provoqua le déplacement de Québec à Montréal du siège provincial de la Grande Loge. A.J.B. MILBORNE parle de la venue au Canada du prince William Henry, mais sans établir de lien de causalité avec la nomination de sir John Johnson ; *Freemasonry in the Province of Quebec (1799-1859)*, Knowlton, sans nom d'éditeur, 1959, p.38, 40, 61-8.

154 Le texte de cette lettre paraît avoir été modernisé par M^{me} Jetté, l'auteure de *Vie de la Vénérable Mère d'Youville, fondatrice des Sœurs de la charité de Montréal* (Montréal, Cadieux et Derome, 1900), qui le tirait des archives de l'Hôpital Général, p.256-58.

155 Selon les informations trouvées en ligne sur le site « United Grand Lodge of England » ; <http://www.ugle.org.uk/>, consulté en décembre 2008.

156 Le prince commandait le *Pegasus*, un navire de guerre de 28 canons qui arriva dans le port de Québec le 14 août 1787. Il fut reçu à Montréal le 8 septembre « avec les grands honneurs ». Le 16, il était à Chambly, d'où il s'en retourna à Québec en passant par Sorel (rebaptisé « William-Henry » en son honneur). Il s'embarqua pour l'Angleterre le 10 oct. 1787 ; DROLET, *Zouaviana*, p.549.

157 Léon LORTIE, « De Lisle, Jean-Guillaume », *DBC*.

158 Voir *supra*, p.22. John E. HARE, « Le Théâtre de Société à Montréal, 1789-1791 », p.22-3.

159 Roger LE MOINE, « Francs-maçons du régime français et de la *Province of Quebec* », dans « Principes du littéraire au Québec », *Cabiers de l'ALAQ*, 2 (été 1993), p.17-33.

160 NEFONTAINE, *La Franc-maçonnerie*, p.120-21.

161 Le 5 juin 1792, Beaucourt avait apposé sa signature maçonnique sur un bail à loyer qui le liait au maître-forgeron Joseph Plessis, dit Belair ; MAJOR FRÉGEAU, *La Vie et l'œuvre de Beaucourt*, p.162-63.

162 BAnQQ, fonds de la famille Neilson (P192), boîte 7, Procès-verbaux de la loge *St. Peter No. 4* de Montréal (1^{er} mars 1768 au 19 déc. 1771), p.6. *Ibid.*, p.64. LE MOINE, « La Franc-maçonnerie sous le régime français », p.122-31. Claude FARIBAULT, « Les Frères du Canada : nos ancêtres francs-maçons », p.216. LE MOINE, « La Franc-maçonnerie sous le régime français. État de la question », *Cabiers des Dix*, vol.44 (1989), p.131. Ces deux derniers auteurs ne s'entendent pas sur l'identité de ce Le Moine (ou Lemoine).

163 Aegidius FAUTEUX, « Les Carnets d'un curieux. Les sociétés secrètes d'autrefois, II », *La Patrie*, samedi le 12 mai 1934, p.40.

164 Louise Lepellé était la fille cadette du marchand Alexis Lepellé (ou Le Pelé), sieur de Mézières, et de Catherine Curot, dont le lien de parenté avec Charles Curot (1734-1771), marchand de Varennes et membre de la loge *St. Peter No. 4* de Montréal, reste à être démontré ; TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes*, tome III, p.209-10.

165 Paul BOURASSA s'en remet aux mémoires de la communauté qui furent compilés dans les années 1840 à 1860, dans « Mère Marguerite-Thérèse Lemoine-Despins », BÉLAND, *La Peinture au Québec*, p.134-35.

166 Par sa sœur, Marie-Louise Dufrost, belle-fille d'Ignace Gamelin (1663-1739) et de Marguerite Lemoine (1672-1747), Mère d'Youville était liée à Marguerite-Thérèse Lemoine (Mère Despins). Le père de cette dernière était le frère de Marguerite Lemoine Gamelin ; TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes*, tome IV, p.166 ; tome V, p.336-37.

167 Les deux sœurs de Mère d'Youville, Marie-Clémence et Marie-Louise Dufrost, avaient épousé respectivement Pierre Gamelin (1697-?) et Ignace Gamelin (1698-?), deux petits-fils de Michel Gamelin (1633-?) ; TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes*, tome IV, p.165-66. Cameron NISH, « La bourgeoisie et les mariages, 1729-1748 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol.19, n° 4 (mars 1966), p.593-94.

168 Médard était le fils de Marie-Louise Dufrost, la sœur de Mère d'Youville ; voir LE MOINE ; « Francs-maçons du régime français et de la *Province of Quebec* », p.27, 32.

169 Ce cousin de Médard et fils de Joseph-Jacques Gamelin était le neveu par alliance de Mère d'Youville.

170 Raymond DUMAIS, « Gamelin, Pierre-Joseph », *DBC*. LE MOINE, « La Franc-maçonnerie sous le régime français », p.124-29.

171 Jean-Noël (né en 1721), fils de Julien Trottier dit Desrivières (1687-1737) et de Catherine Raimbaut, avait épousé Catherine Gamelin, petite-nièce de Pierre Gamelin et de Marie-Clémence Dufrost. Son frère, Eustache Trottier Desrivières (né en 1727), avait épousé Marguerite Malhiot, fille de François Malhiot (1692-1756) et de Charlotte Gamelin (1706-1749). Cette dernière était la fille d'Ignace Gamelin (1773-1739) et de Marguerite Lemoine (1672-1747) et donc la nièce par alliance de Marie-Clémence Dufrost et de Pierre Gamelin ; TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes, passim*.

172 Marie-Renée Gaultier (née en 1682), fille de René Gaultier, chevalier et seigneur de Varennes, et épouse de Christophe Dufrost (1658-1708) ; TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes*, tome III, p.205.

173 Raymond DUMAIS, « Trottier Desrivières Beaubien, Eustache-Ignace », *DBC*.

174 Elle est reproduite dans BÉLAND, *La Peinture au Québec*, p.136.

175 DUMAIS, « Trottier Desrivières Beaubien, Eustache-Ignace », *DBC*. On trouve quelques informations sur Eustache Trottier Desrivières Beaubien dans « Répertoire des engagements pour l'Ouest conservés dans les Archives judiciaires de Montréal, 1670-1821 », *Rapport de l'archiviste de la Province de Québec, 1946-1947*, Québec, Rédempti Paradis, 1947, p.356.

176 « Magistrates, Police and People. Everyday Criminal Justice in Quebec and Lower Canada, 1764-1837 », <http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dfysen/CrimJust/Index.htm>, consulté en décembre 2008. En 1806, sa veuve demeurait à Oka ; Robert Lionel SÉGUIN, « La Canadienne aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue d'histoire d'Amérique française*, vol.13, n° 4 (1960), p.508.

177 La maison appartenait aux Trottier depuis 1696. Deux des frères d'Eustache y habiterent de 1755 à 1765, selon les informations fournies en ligne sur la base de données Adhémar.

178 Et non pas son fils cadet Benjamin Desrivières Beaubien (né après 1766), comme le soutient André G. BOURASSA dans « Jeunes Messieurs canadiens », *L'Encyclopédie canadienne Historica*, en ligne.

179 Plutôt Grégoire, ou les *Incommodeités de la grandeur*, du jésuite Jean-Antoine du Cerceau (1670-1730). John E. HARE, « Panorama des spectacles au Québec: de la Conquête au XX^e siècle », dans *Le Théâtre canadien-français. Évolution. Témoignages. Bibliographie*, sous la direction de Paul WYZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP RANK, *Archives des lettres au Canada*, tome V, Montréal, Fides, p.62.

180 Baudoine BURGER, *L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Les Éditions Parti Pris, 1974, p.158-64.

181 Voir *supra*, p.27 et suivantes.

182 LE MOINE, « Francs-maçons francophones de la *Province of Quebec* », p.95.

183 Jean-Jacques LEFEBVRE, « Louise Rhéaume-Fournier-Robertson (1742-1773) et son petit-fils le colonel Daniel de Hertel (1797-1866) », *Revue d'histoire de*

l'Amérique française, vol.12, n° 3 (1958), p.323-34. David A. ARMOUR, « Robertson, Daniel », *DBC*.

184 Myron MOMRYK, « Sutherland, Daniel », *DBC*.

185 BAnQQ, fonds de la famille Neilson (P192), boîte 7, Procès-verbaux de la loge *St. Peter* No. 4 de Montréal (1^{er} mars 1768 au 19 déc. 1771).

186 Le portrait de Maria Sutherland Hallowell a été peint par William Berczy (1744-1813) en 1805 ou 1806. Le tableau appartient aujourd'hui au Musée royal de l'Ontario ; Rosemarie L. TOVELL (dir.), *Berczy*, cat., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p.200.

187 FARIBAULT, « Les Frères du Canada », p.214.

188 Compte rendu de lecture, *Recherches sociographiques*, vol.21, n° 3 (1980), p.395.

189 Daniel ROCHE, *Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, La Haye, Mouton, 1978.

190 Voir les sources citées dans ces pages.

Summary

FRANÇOIS BEAUCOURT (1740-1794) AND HIS CONTEXT

Back in his home environment, overview of his relationship with the theater circles and the Academy of Painting in Bordeaux and a focus on his membership in Freemasonry

In 1979, Madeleine Major Frégeau published the first lengthy study on the painter François Beaucourt (1740-94), a native of La Prairie, near Montreal. Beaucourt began his career in Bordeaux, France in the 1770s; he then lived in the West Indies but spent the latter part of his life in Montreal. Since the appearance of this monograph, there has been a particularly thorough analysis of his Canadian work. My concern here is to better situate the painter within his social and professional milieu over the course of his career by focusing on his various affiliations and alliances. This article describes his family environment in Canada, then his involvement with the theatre in Bordeaux, France and its connections with his father-in-law. The text also considers the scope of Beaucourt's relations with members of the Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux and in particular, those painters and architects who worked in the decorative arts or who were affiliated with Freemasonry. Although Beaucourt was a Freemason, it is not known whether he was initiated in France or in the West Indies after 1785. It is certain, however, that in 1788, he was a member of a lodge in Cap Français in the colony of Saint Domingue (now Haiti). After considering the reasons for his departure to the islands and his subsequent return to Canada, there is an examination Beaucourt's Canadian work through the analysis of nine paintings, which originally showed his Masonic signature of three dots in the shape of a triangle. While Freemasons of the Grand Lodge of France had used this type of signature, what is its significance in these nine portraits and religious paintings? Did it seal a pact of mutual recognition between the painter and his Masonic sponsors, or did Beaucourt use it as a way of making himself known and to better integrate himself into his native country where he was now a stranger?

His father, Paul Mallepart de Grandmaison, known as Beaucour (1700-1756), served under Louis Liénard de Beaujeu (1683-1750), who had commanded the fort at Michillimakinac between 1719 and 1729. Beaucour

was then posted to a shipbuilding site close to Lake Ontario. In 1737, he married the daughter of Louis Haguenier (1683-1756) who was a *voyageur* for Montreal fur merchants and was also a master carpenter. In 1749, Haguenier worked on a project by the sculptor Paul-Raymond Jourdain known as Labrosse (1697-1769) in the parish church of La Prairie. The following year, Paul Beaucour installed his family in Montreal in a house belonging to a Mr Labrosse. After the death of Beaucour in Quebec City, his widow married Jean-Romain Lasselin, known as Bellefleur, who was a corporal in the Chassignol Company and part of the Guyenne regiment. She died in 1762 and Lasselin quickly remarried. François Beaucourt's absence at the time of his mother's death would seem to indicate that he had already left the family home.

Beaucourt is next recorded in Bordeaux, France in July 1773, the date of his marriage to the daughter of Joseph Gaëtan Camagne (c.1742-1797), a painter, theatre set designer and owner of the Théâtre de la Corderie. Beaucourt's marriage furthered his career, especially as family members were often involved in the same profession. This is demonstrated here by the fact that in the spring of 1773, a Beaucourt was listed as a dancer at the Théâtre de la Corderie. Even though he is cited as a painter in his marriage contract, it is undoubtedly the same person. In fact, it was only after he was refused membership in the Académie de peinture de Bordeaux in 1775 that Beaucourt began his career as a painter. His application to the Académie had been supported by the engraver André Lavau (1722-1809) and the architect Richard Bonfin (1730-1814), both of whom had taught at the École académique and Beaucourt was certainly their student. Several masters attached to the art school were involved with decorative painting, one of the most flourishing concerns in Bordeaux. In fact, painters such as Pierre Lacour (1745-1814), Pierre-Bertrand Dandrillon (1725-1784) and Giovanni Antonio Berinzago (active in Bordeaux from 1756 to 1787) decorated theatres and private residences. From about 1776 to 1784, François Beaucourt worked mainly as a decorative painter. He was closely connected to the architect Jean Laclotte, who was in business with his brother Étienne. The two entrepreneurs were major figures in real estate construction in Bordeaux, employing dozens of people to decorate their buildings. To date, two commissions for religious decorations carried out by Beaucourt have been traced in the region of Bordeaux region. However, little is known about his other activities except for the contracts that he received in 1779 and 1789 from the Grand Théâtre de Bordeaux, built by architect Victor Louis (1731-1800) and supervised by Richard Bonfin. Although modest, Beaucourt's decorative work was part of one of the most prestigious French monuments of the latter half of the eighteenth century.

The Freemasons of Bordeaux had supported this project, which was directed by the governor of Guyenne, Maréchal Duc de Richelieu, who was affiliated with the Montmorency-Luxembourg Masonic lodge. Like other painters in his circle, François Beaucourt was a Freemason, perhaps even before his departure for the West Indies. At present, there is only speculation about the reasons for this trip. It is possible that a contract for painting decorations may have taken Beaucourt to Saint Pierre in Martinique and then to Saint Domingue, where there were a great many theatres. However, Beaucourt and his wife fled from Cap Français shortly after a slave revolt in August 1791. They arrived in Philadelphia in early 1792 and that June, he announced his professional services in the *Montreal Gazette*. During the next two years, he carried out several commissions for private individuals and religious communities. Through an examination of the nine paintings that bear his Masonic signature, this article sheds light on the meaning of the symbol through a discussion of each of Beaucourt's patrons, their interconnections and their possible links to Freemasonry.

Translation: Janet Logan



fig.1 Oxford's First Anthropology Diploma class. Back row: Wilson Wallis, Diamond Jenness, Marius Barbeau. Front row: Henry Balfour, Arthur Thomson, R.R. Marett. (Photo: © Canadian Museum of Civilization, Marius Barbeau Collection, image J5337)

VITALISM IN CANADA'S ANTHROPOLOGY AND ART

Barbeau's Early Twentieth-Century Connection to Modernist Painters, Especially Emily Carr

The interrelation of totem poles and modern paintings displayed in close proximity made it clear that the inspiration for both kinds of art expression sprang from the same fundamental background.

Marius Barbeau, 1932¹

Some of Canada's early twentieth-century museum-based anthropologists promoted vitalist notions in their new social science discipline, attempting to "humanize" the rigours of working within an emerging field modeled on the natural sciences. In the case of Marius Barbeau (1883-1969), vitalism seems to have significantly facilitated his collaborations with various Canadian modernist artists.² Not only did Barbeau understand and valorize their work in vitalist terms, but the artists themselves seem to have been in accord, to some extent, with a variety of vitalist concepts about matter, memory and re-presentation. Jennifer Hecht has described how vitalism resurged strongly in late nineteenth-century France in reaction against scientific explanations of life, when many people decided that:

the phenomena of life and consciousness are not explicable through physics, chemistry, and biology: something sort of spiritual is going on. Vitalism instead posits the idea that some natural force is responsible for all life and suggests that we speculate about its nature from the facts at hand. All living things tend to be understood by vitalists as meaningfully united in this force, so our individual solitude in this life is either a mistaken impression or a temporary exile from our place within the universal life force.³

In particular, vitalism lauded human labour and artists' processes of "creation" as the means to connect with this force and effectively invest matter with consciousness and intention, often referred to as "souls." In Britain and Europe, these ideas were expressed by philosophers, social scientists, and art theorists, and were quickly transmitted to Canadians. It is this cultural trend that concerns me here.

To explore the inter-disciplinary confluence that emerged from this shared early twentieth-century proclivity towards aesthetic vitalism in anthropology and fine arts, I examine Marius Barbeau's education at Oxford and

Paris, and his ensuing collaborations with Canadian visual artists. Although I focus on his professional ties with A.Y. Jackson, Edwin Holgate, Arthur Lismer, and Emily Carr, he worked with many more visual artists. I suggest that their relationship was predicated on shared education patterns and practices that fostered compatible ontological assumptions about culture, nationhood, history, “nature” and art. I present these intertwined biographies, therefore, to illustrate an epochal moment during which vitalism gained cultural currency in both museum anthropology and modernist art in Canada, drawing the two disciplines together. This is not to say that Barbeau’s painter associates were particularly, or avowedly vitalist, but to underline that they participated in vitalism as a prevalent reaction to nineteenth century scientific evolutionism that forged a vitalist, yet still evolutionist, zeitgeist at the beginning of the twentieth century.

A self-described “pioneer collector,” Barbeau strove to “salvage” indigenous cultures by directing their “artifacts” toward ethnological and art museums in Canada, Europe, Britain, and the United States. From Quebec’s rural farms and villages he acquired handcrafted fabrics, furniture and agricultural tools and deposited them in urban collections. Barbeau however intended his repositories as more than a conservation program: he aimed to inspire artists who could re-inject the “soul” of indigenous and folk cultures into an accumulative, if not inclusive, modern Canadian art history. Thus he deliberately worked to manipulate collective memory through his intense concern for what now seems to have been a proto-multicultural art and aesthetics. Museum anthropology, he suggested, could provide an aesthetic wellspring for Canada’s “new world” art movements and everyday life. By working from indigenous and ethnic art forms Barbeau predicted that Canada’s modern artists could produce works of uniquely Canadian character. This in turn would attract international recognition for a culturally distinct and independent Canadian nation-state. In popular and professional publications, he predicated this vision on certain vitalist notions about the lingering presence of history in indigenous and folk material cultures, and on equally vitalist expectations that artists could intuitively revivify and materialize such fading cultural memories through their artworks.

It was at Oxford and Paris (1907-1910) that Barbeau learned to focus on the past, a location for meaning that he would maintain throughout his long career at Canada’s National Museum (1911-1949) and into his active retirement (1949-1969). Therefore, he did not publish his fieldwork results as functionalist ethnographies that aimed to provide snapshot views of cultural communities. Thus, he was not a mid-twentieth century cultural anthropologist of the kind recently decried by James Clifford or Johannes Fabian for writing about cultural communities as if they existed in a never-ending “ethnographic present” (i.e. the moment when the ethnographer actually visited the society he or she described).⁴ In fact, Barbeau’s texts yield little sense of the lived realities he

encountered during his numerous field trips. Instead, he wrote profuse and speculative treatises on the ethnographic “origins” or “diffusions” of social technologies, mythologies, folk tales and material cultures. In the grand workings of time, bodies, practices and materials flowed between various points on the globe, ever surging towards the present moment of layered cultural deposits. Barbeau’s perspective on socio-cultural communities trafficked in and against time, in conformity with vitalist preoccupations.

For Barbeau, all cultural communities within Canada’s borders derived from immigrants, whether they were “Indians” who had wandered from Asia across the Alaska panhandle long ago,⁵ or those who later arrived from Europe and Great Britain.⁶ Rather than passively accepting these accumulated cultural layers or arbitrating political justice between specific “waves” of immigration, Barbeau sought to collect and preserve traces from them all. He felt that a grand compendium of culturally diverse histories would provide greater resources for modernist art to express the country’s unique composite character. Indeed, he believed this process would bring immortality for “dying” cultures within a historically charged and vibrant modern nation. This was the cultural material upon which Canada’s modernist artists were supposed to establish their unique position within a cosmopolitan art scene.

Barbeau’s key trans-historical manoeuvre, then, was to connect modernist art-making processes to ethnological collections and ethnographic field sites. This he justified through ideas compatible with Henri Bergson’s vitalist philosophy and with the earlier vitalism of Britain’s Arts and Crafts Movement. He also drew inspiration from the lectures of his Oxford professor at the Unitarian college, “rev. Carpenter,” who lectured on comparative religion, promoting a universalist and liberal view of “spiritual” and ontological diversity across cultures and historical eras which was compatible with Barbeau’s vitalism.⁷ How were artists supposed to assume this extraordinary proto-multicultural nation-building burden, and why did Barbeau judge his own ethnographic methods insufficient for the task?

“Race” and Material Culture from Oxford to Ottawa

To understand Barbeau’s work, one must revisit the philosophical underpinnings of anthropology at Oxford where he was initiated into the nascent discipline and graduated (1910) from Oxford’s first cohort of anthropology students (fig.1). That cohort was not trained by professional anthropologists because there were none at the University.⁸ It is also important to consider that the nineteenth-century quest to secularize matter and the material world infused the emergence of anthropology and the development of museums. Charles Darwin’s natural history and Charles Lyell’s stratigraphy explored creation in nonbiblical terms, and Herbert Spencer described human societies as organic

life forms whose growth suggested social powers inherent to the material world. Meanwhile many British scholars saw the industrial revolution as proof that mankind “progressed” by means of technology in an ever-improving ability to manipulate matter. Oxford’s pioneering social anthropologist, Sir Edward Tylor (1832-1917), even declared that religion was “part and parcel of the history of nature” and that, “our thoughts, wills, and actions accord with laws as definite as those which govern the motion of the waves, the combination of acids and bases, and the growth of plants and animals.”⁹ Fittingly, Tylor lectured from Oxford’s Pitt-Rivers Museum where the museum’s evolutionist array of ethnological specimens backed his argument that artifacts embodied human history and recorded the march towards civilization. Larger public museums and world fairs also presented a similar object lesson. Such combined emphasis on evolution, history and material culture was still very much in force when Marius Barbeau ventured from Quebec City to Oxford in 1907. He absorbed it as his own working premise and it remained at the core of his work at Canada’s National Museum.

Barbeau’s later innovative collaborations with modernist artists celebrated materiality as a reservoir of memories and thus as a vehicle for the exploration and shaping of human history. He apparently assumed that his Canadian job as government ethnologist was to promote appreciation for collective memories, and he saw this as a matter of reflecting on cultural history processes as part of broader natural contexts. In this he was somewhat like Tylor, who had assumed that human religion was part of the rhythms of “Nature.”

Barbeau’s Oxford tutor was a classics philosopher, Robert Ranulph Marett (1866-1943) (fig.1). He co-founded Oxford’s new anthropology diploma program in which physical anthropology was a required course and he saw anthropology as a Darwin-inspired enterprise closely tied to the study of “race.” Not only did Marett accept that humanity was divided into “races,” he insisted that somatic categorization “extends to mind as well as to body.” Form matched content: “Contrast the stoical Red Indian with the vivacious Negro; or the phlegmatic Dutchman with the passionate Italian...surely the race-factor counts for something in the mental constitution.”¹⁰ Furthermore, Marett’s own work on prehistoric cave art was a foray into the origins of art, which he believed must be tied to the artists’ somatic qualities. When he noted that Europe’s prehistoric art resembled that of living “savages,” he promptly assumed their bodies must be similar too. For Marett, “race” categorized social groups, psychological profiles, bodies and artifacts interchangeably.

If, like Wilson Wallis in his Oxford co-hort (fig.1), Barbeau read Edward Carpenter’s books on evolution, then Barbeau also acquired a related but slightly different vitalist understanding about how bodies and artifacts were connected.¹¹

Carpenter made it clear that memories could become sources of creativity: “memories, the accumulated experiences, habits, the whole thought-concatenation which has built them up, is there – only waiting to be brought again into consciousness.”¹² That process of consciousness allows one to go way back to the “primal being...which underlies all thoughts.... When we reach to it we reach the source of all Power.”¹³ Rather than seeing our bodies as material legacies, he advocated them as “mental legacies” so that our bodies became “our own race-mind made visible.”¹⁴ This invokes a strongly creationist position beyond standard evolutionist thought. It would however, help to further contextualize Barbeau’s preoccupation with the “racial” bodies of artists and craftspeople and his sense that art was a crucial indicator of “vitality,” personal and collective.

What is more, Carpenter’s philosophy would provide a framework for understanding Barbeau’s later persistent concern with locating “vitality” in Canadian art. We can see this concern, for example, when Barbeau gave a public talk in the late 1920s on the *West Coast Art: Native and Modern* exhibition: “These manifestations of Canadian art, both ancient and modern are of vital significance ...they will pass on to posterity. Thanks to them, and to others of like quality we may no longer fear that death will wholly obliterate our generation. Something of our times will survive.... There is little danger that culture, once become a vital part of ourselves, will cease to exist” (underlined in the original).¹⁵

Like his friend William Morris, Carpenter saw workmen and artists conjoined through manual labour, and regarded their work as an investment in the material world that carried the personal stamp of craftsmen. As Morris had asserted, goods on sale were really “the lives of men,” industrialized or not; while machine-made goods were without “soul,” handcrafted objects were an enduring tribute to the skill and soul of their makers. Thus all works of art would become “venerable amidst decay” because “from the first there was a soul in them, the thought of man, which will be visible in them so long as the body exists in which they were implanted.”¹⁶ Carpenter, however, described such work as belonging to the creative process of evolution itself: “feelings in Man clothe themselves in mental images which he, by throwing his vitality more and more into them, can make practically real to himself; and which by roundabout processes like writing books or setting workmen to build houses he can in time body forth and make real to other folk.”¹⁷ Thus, workers and artists alike could generate new forms by passing them “outward from the subtle and invisible into the concrete and tangible.”¹⁸ This melding of Arts and Crafts ideas to more explicitly vitalist and evolutionist philosophies would have helped Barbeau upon his return to Canada when he encountered various notions about the ontological position and cultural significance of diverse material cultures and art making, and strove to reconcile them through collaborations with modernist visual artists.

Barbeau's Return to Canada

When Barbeau came back to Canada, he was distressed to find he could not readily identify “pure blood” indigenous artists as R.R. Marett had led him to expect. At Oxford, Barbeau had learned to assume that cultural knowledge and technical abilities adhered to “races.” At home, he was frustrated when his attempts to pursue the pre-historic origins of Canadian art were thwarted by “half-breeds” and his fieldwork conditions in Canada proved more complicated than Marett’s prehistoric research in European caves. This disjuncture between “race” and art production led Barbeau to decry conventional anthropological fieldwork methods: “the ethnologist is a fool who so far deceives himself as to believe that his field notes and specimens, gathered in the raw from half-breeds or decrepit survivors of a past age, still represent the unadulterated knowledge or crafts of the prehistoric races of America. When they do, it is only in part.”¹⁹

Barbeau found Quebec folklore studies more rewarding and pronounced that a “century after the fall of Quebec, the colony remained as French as the first day, not in political allegiance, but in the spirit and the blood.”²⁰ He believed that this corporeal and spiritual purity of French Quebec had preserved their folk songs and pre-industrial craftsmanship and allowed him to trace their artistic practices back to the French Renaissance. Nonetheless, by the early twentieth century industrialization had changed Quebec’s rural life and Barbeau lamented that it had “withered up under the dust of automobiles” and that “folk singers are dying out.”²¹ One way or another, racial purity and its (supposedly) direct link to technological processes was disrupted by modern conditions in Canada. Thus Barbeau discovered that “race” set difficult criteria for studying art production across time and space. His copious wax cylinder recordings and his extensive photographic records were approved scientific methods for capturing “races” and their traditional technologies before they disappeared. But these mechanical instruments could not reconnect with or resurrect what Barbeau sought: the lingering inner vitality of cultural lives past.²²

Paradoxically perhaps, a solution to these historical and methodological problems was provided by Barbeau’s Oxford anatomy professor, J.A. Thomson as well as by Marett. Arguably, of course, Barbeau’s very “problem” was formulated in response to their teaching. Thomson coauthored with Patrick Geddes, the book *Evolution* (1911) which cribbed heavily from Henri Bergson’s musings on evolution in *Matière et mémoire* (1896) and *L’Évolution créatrice* (1907). Inspired by Bergson’s vision of evolution as a continuous and creative unfolding of life itself, they adopted his ideas of “la durée” and “l’élan originel” to proclaim that human bodies were superior to machines because they contained “an immaterial autonomous factor, or ‘entelechy’ which is the living creature’s innermost secret, in fact its directive soul.”²³ Barbeau’s tutor, Marett, corroborated this position in his own later work, *Psychology and Folk-lore* (1920):

Human history is no Madame Tussaud's show of decorated dummies. It is instinct with purposive movement through and through; and so must be represented by folk-lore, kinematographically as it were. Now it is the special business of psychology to emphasize the dynamic side of life, or in other words the active conditions that enable us to suck strength and increase out of the passive conditions comprised under the term environment. It is because we have experience in our inmost being of what M. Bergson would term 'real duration,' that the notion of development becomes possible for us at all.²⁴

For Marett, this implied that anthropologists should turn to psychology because it was "superior to sociology, for the reason that as the study of the soul it brings us more closely into touch with the nature of reality than does the study of the social body."²⁵ Wielding a very Bergsonian condemnation of social "science," he suggested that folklore's historical approach recognizes that cultural phenomena "may at the same time be inwardly apprehended as a phase of mind."²⁶ Here we see Bergson's preference for intuition over intellectual analysis as a method for studying humans and their material worlds, both of which creatively unfold through time. To understand them is to intuitively seize their inner workings, or "soul," within the processes of evolution. Thus evolutionist perspectives were connected to the anthropology of religion by a slightly different means than in Edward Tylor's earlier broad assumption that human religion occurred within the larger process of evolution in the natural world. Furthermore, Marett expressly declared that a Bergsonian approach would be beneficial to "the anthropology of savages."²⁷ This echoed his earlier admonishment to students that pre-historic humans took pride in their artistry and that unless one could sense their aesthetic pleasure and "learn to sympathize, you are no anthropologist."²⁸ Good anthropologists were open to "intuitive" appreciation for artistic processes, from any point in the evolutionary scale. As for artists, including prehistoric or "savage" ones, they left significant traces, marks of memory, available to the attentive modern gaze.

It seems that Marius Barbeau decided that his early museum work was limited by adhering to methods that Marett called "abstract" and Bergson termed "intellectual," meaning a process of breaking down objects of study into little pieces and then reassembling them, but without probing the more profound understandings afforded by intuition and its direct access to "souls" and to Bergson's *durée*. Only this latter means of working, believed to be typical of artists, could transcend the disruptions of recent historical moments and changes, to reach for truer, deeper understandings of how life forms unfolded across time and space. Barbeau continued to take photographs and to record songs and stories, but expected these methods to capture only the current superficialities of cultural phenomena, not to "recreate things" from the



fig.2 Langdon Kihns,
**Tsyebasa or Grouse with
Closed Eyes** (Stephen
Morgan), 1924, drawing,
photographed by Marius
Barbeau, c.1924. (Photo: ©
Canadian Museum of
Civilization, image 63002)

inside.²⁹ In the early 1920s he significantly shifted towards collaborating with modern artists in what appears to have been an effort to recapture the vitalist benefits of intuitive insight for his ethnology and public anthropology practice.

This change occurs markedly in Barbeau's work after the 1920 publication of Marett's *Psychology and Folk-Lore*, which cites Bergson's work as an inspiration for folklorists. It was also at this point that the Canadian Pacific Railway provided Barbeau with his first opportunity to collaborate with a modern artist. It commissioned him to write a book on Plains Indians in hopes that regional ethnographic "colour" would lure tourists onto CPR tracks through western Canada. Barbeau's *Indian days in the Canadian Rockies* was published in 1923 with illustrations by the American artist, Langdon Kihns (1898-1957),³⁰ who had already done many Indian portraits in his travels across the United States. An amateur anthropologist, he worked enthusiastically with Barbeau and they remained friends and collaborators for many years (fig.2). Kihns' paintings so impressed Barbeau that he promoted their sale to prominent Canadian collectors and convinced the anthropologist Edward Sapir, his division director at the National Museum, to request funds for purchasing Kihns' original works.

Sapir, in turn, justified the acquisition by claiming that the paintings would “beautify our exhibits” and give them “a touch of life.”³¹

Barbeau shared these revitalizing hopes for the museum and harboured even grander plans. In popular and scholarly articles Barbeau declared of Kihns: “Though an outsider himself [i.e., an American citizen], he has contributed to open up a new field, so far neglected, and thus to enrich national consciousness.”³² If contemporary native and folk arts were “dying out,” they could be resuscitated through incorporation into the work of modern artists. This assertion went beyond the nineteenth-century German practice of commissioning artists to make visual records of national monuments, “rendering memory into a two-dimensional copy.”³³ Although similar in its insistence on “the necessity of collective awareness of historical consciousness” and in its moral imperative to collect and preserve history,³⁴ Barbeau attributed artists with a peculiar ability to link contemporary moments to those in the past. Above all, he expected artists to connect contemporary cultural communities through intuitive aesthetic visions of culturally purer pasts, which were then supposed to become contemporary perceptions. As Bergson had put it, “Our past...is that which acts no longer but which might act, and will act by inserting itself into a present sensation of which it borrows the vitality. It is true that, from the moment when the recollection actualizes itself in this manner, it ceases to be a recollection and becomes once more a perception.”³⁵ Intuitive artistry was key to developing a new, national consciousness and even contemporary perceptions. It was a question of recognizing and working within the creative process of social evolution. This was, however, to be a cross-cultural consciousness as it would join the historical layers of cultural groups that had migrated to Canada.

For Marett and Barbeau, it was also a means to transcend boundaries between “races.” Barbeau assumed that “races” were material products of time and that evolution was a process through which specific physiognomies and material cultures emerged as conjoined cultural artefacts of shared significance. Artistic intuition, however, gained access to the inner *durée* or *élan originel*, or so Barbeau’s Oxford professors J.A. Thomson and R.R. Marett had led him to expect. Barbeau undoubtedly saw “races” as products of time and accepted Bergson’s critique that atemporal, scientific ways of knowing were incomplete without the benefits of intuitive processes. Whereas intuition was a sufficient method on its own, intellectual analysis lacked the benefit of intuitive insight. As Bergson stated, “The flux of time is the reality itself, and the things which we study are the things which flow. It is true that of this flowing reality we are limited to taking instantaneous views. But, just because of this, scientific knowledge must appeal to another knowledge to complete it.”³⁶ Art production thereby completed the relatively superficial and repetitive scientific study that Bergson regarded as quantitative rather than qualitative; as mechanistic rather

than connected to the ever-evolving changes or flow of nature through time. For Barbeau, this was a departure from other aspects of his work, which he proudly considered “scientific;” however he apparently collaborated with modern artists so they could complete intuitively what he himself could only more superficially approach through scientific methods.

The hidden logic that ties all time together was accessible to artists who approached their subject with empathy and intuition. As Bergson had asserted: “The intention of life, the simple movement that runs through the lines, that binds them together and gives them significance, escapes it. This intention is just what the artist tries to regain, in placing himself back within the object by a kind of sympathy, in breaking down, by an effort of intuition, the barrier that space puts up between him and his model.”³⁷ Similarly, Barbeau expected his artist collaborators to transcend temporal barriers in Canada that he saw as populated by different “races.” Artists could enter the profoundly temporal physiognomies of their indigenous sitters, retracing their evolution through time, whereas Barbeau himself could only capture their bodies and material culture in their most recent manifestations, a stage that he considered to be one of decline.

Barbeau never entirely accepted Franz Boas’ argument that culture must be separated from human body types, despite enjoying a long and fruitful collegial association with the founder of twentieth-century American anthropology.³⁸ Boas clearly regarded these distinctions as a necessary means to avoid social inequities and unjust assumptions about racial character and intelligence. Barbeau, however, might have seen Boas’ argument as Bergsonian acts of scientific analysis that broke into pieces whatever they examine without comprehending the more significant inner temporal whole. Unfortunately Barbeau was not given to theoretical pronouncements or debates with the Boasians on this score. This avoidance is highly Bergsonian: “Art, we are told [by Bergson], should be the product of genius, of ‘intuitions,’ not theorizing.”³⁹ In any case, Barbeau seems to have been convinced that “race” and its impurities (e.g. “mixed-bloods”) could be somehow transcended through “intuition” and artistry.

He was so pleased with Langdon Kihn’s work for *Indian Days in the Canadian Rockies* that he encouraged Canadian artists to do portraits at his Tshimshian fieldwork sites. Again Barbeau found the outcome satisfying. Although the indigenous populations had “changed as radically as have their surroundings,” he reported, artists could “penetrate under the surface” and with “ample imagination” they could attain “a clear, individual reading of human souls even at a time when they seem about to fade away from this materialistic world.”⁴⁰ From promoting Kihn’s work, he went on to encouraging the portraiture of Canadian artist Edwin Holgate, as well as numerous totem pole and village studies by A.Y. Jackson (fig.3) and others. These painters apparently



fig.3 A.Y. Jackson, *Kispayaks Village*, 1927, oil on canvas, 64 x 82 cm.
Shown in the *Canadian West Coast Art: Native and Modern* exhibition.
Courtesy of the Estate of the late Dr. Naomi Jackson Groves. (Photo: ©
Art Gallery of Greater Victoria, #19844.049.001)

accepted Barbeau's appreciation of their work and appear to have found his cultural revitalization goals credible, as they continued to collaborate with the ethnologist on various projects.

Landscape as Collective Memory

Barbeau worked closely with several members of Canada's expressly nationalist landscape painters, the Group of Seven. He also promoted the career and renown of Emily Carr and introduced her to the eastern Group. These painters had knowledge of art movements from Europe; several were British trained while others had studied in Paris when Bergson's lectures were in vogue.

The Group of Seven does not appear to have been directly influenced by Bergson's ideas as far as I am aware, even if his thinking was widely accepted throughout France and in England, where several of them had studied. Barbeau himself became familiar with European trends through a number of experiences ranging from passing under Guimard's Art Nouveau icons at the entrances to

the Paris Metro, avid gallery visiting during his student days and his holidays in Germany and Italy, to visiting art colonies in Brittany where he possibly took some painting instruction during one of his Oxford term breaks.⁴¹ It was from his studies at Oxford and Paris, however, he learnt most about the significance of peripheral folkloric areas to the origins of modern society, and gained the expectation that contemporary artists could somehow recuperate those origins. These academic lessons were reinforced by his visits to Brittany where Paul Gauguin had established the treatment of local French folklore as “primitive,” a painting trend that continued well into the twentieth century. Barbeau would later accompany Group of Seven members and associated artists in Canada to his own folklore and ethnographic fieldwork sites in Canada, and provide them with advice for their independent travels to these places. Exhilarated, Barbeau reported their results in British Columbia: “Scenery, totem poles, native graveyards and Indian physiognomies all went down upon canvas or into plastic clay at a terrific pace.... When the time came for the visitors to depart, they buckled up their fat portfolios with a light heart. Their search for truth and beauty had not been idle. They carried off with them new riches that had become their own.”⁴² Much as Bergson had described painters as being changed by their work as their continuous process of creating in turn constantly recreates them themselves,⁴³ Barbeau thought these artists had somehow become connected to the local history of life in this remote area of northwestern Canada. This was the sort of result that he expected from Group of Seven artists who, he wrote, “had continued the ‘invasion’ of the Northwest, among them J.E.H. MacDonald and Lawren Harris, of the Group of Seven,”⁴⁴ and “Arthur Lismer, of the Group of Seven, [who] went to the neighbourhood of Banff.”⁴⁵

It was Emily Carr, who visited his fieldwork areas independently and whom Barbeau considered the “most interesting find then made...she set her heart upon expressing her surroundings in paint, after she had come back from the art schools abroad. While the spell was on her, from 1910 to 1912, she filled her studio with hundreds of sketches and canvases illustrative of Indian life and art and wild landscape.”⁴⁶ In vitalist terms, the new nation-state was reconfigured across time and region; its artistic canon diversified, yet consolidated, through landscape painting. Furthermore, these modern artists’ work could provide the means for others to recognize such remote locals of “truth and beauty.” Vitalism promoted the idea that bodily gestures involved in art-making processes could somehow be psychically mirrored by those who later viewed the artworks, thus prompting the public to appreciate the evidence of “vitality” before them, and to transcend time and space in the wake of the artists’ earlier intuitive labour.⁴⁷ In such circumstances, revealing “truth and beauty” *was* contingent on the artists’ ability to connect intuitively to the historical depth of human life in various parts of the country. Barbeau thought that such interconnection assured

aboriginal and folk peoples a lasting presence in Canada's new history of art and it promised the new settler-state a distinct presence on the world scene. Barbeau expected this could be achieved by linking "primitive" and "folk" histories to modernist "fine" arts through a vast array of local landscape images.

This vision was, of course, predicated on the assumption that native material cultures were in some way broken, discontinued and therefore had to be taken up by modern painters. Here Barbeau reportedly blamed not only the racial impurity of indigenous artists, but also their fading faith in their own material cultures in the face of European missionaries who forced native groups to abandon indigenous rituals. According to a West Coast newspaper, he declared, "Creative art among the British Columbia Indians has largely passed out, as they have abandoned paganism and adopted Christianity. Carving of marvelous totem poles, as insignia of tribal power and social rank, rose to its height...and today the art is dead.... They do not believe in traditions any longer...they do not, indeed, believe in themselves."⁴⁸ Barbeau expressed alarm that some people had destroyed their own totem poles and concluded that the "art now belongs to the past."⁴⁹ By painting such poles *in situ*, however, A.Y. Jackson and Edwin Holgate were charged with immortalizing the poles' profound temporal connection to their local landscapes, even while reconfiguring them as part of an evolving political configuration. In this way, Barbeau orchestrated the revitalization of his own artifact collections by encouraging modern artists to link indigenous peoples and their material cultures to the latest evolutionary, i.e., contemporary creative, moment. The result he hoped would assure an enduring public recognition and appreciation for his ethnological collections.

In Barbeau's nation-building aesthetic, the land became a repository of all its inhabitants' lives, past and present, a composite unconscious and source of artistic inspiration for a proto-multi-cultural collective memory. For this, he seems to have drawn upon Bergson, but also upon Lyell's stratigraphy, Freud's "unconscious," and possibly even to some extent, Durkheim's collective "representations," as well as more recent theories of cultural diffusion.⁵⁰

This naturalist ferment was also evident in Barbeau's enthusiasm for the paintings by A.Y. Jackson and Arthur Lismer after the summer spent with him on the Île d'Orléans in 1925. While Barbeau recorded the architectural history and contents of churches on the island and gathered folkloric materials from its inhabitants, his artist friends sketched the island's farm life, people, tools and animals. Their later studio paintings, however, mostly described depopulated landscapes. Apparently, the images were intended to subsume all the human activity the painters had witnessed and sketched, as if the landscape itself could invoke cultural histories. Such interpretations were perfectly satisfactory to Barbeau, despite his own "scientific" care to collect and record the very



fig.4 Installation photograph of *Canadian West Coast Art: Native and Modern*, 1927. Emily Carr's hooked rug with a killer whale design at the left, was purchased by Barbeau and subsequently sold to the National Museum (now Canadian Museum of Civilization). (Photo: National Gallery of Canada)

lives erased from the landscape canvases. For him, artists' renderings of the landscape apparently embodied all human activity,

Barbeau curated a number of exhibitions for art galleries, museums and world expositions, such as the Canada building at the 1937 World Exhibition in Paris, where he routinely hung modern landscape paintings as "backgrounds," grand geographical and historical summaries to legitimate his foregrounded displays of indigenous and folk material cultures. Such juxtapositions of modernist paintings and ethnographic artifacts evoked rather Bergsonian moments when past memories become transformed into current perceptions. Junctures of past and present were expected to revitalize the present and so reshape the future. As A.Y. Jackson put it, "Barbeau has the happy faculty of creating enthusiasm and of bringing to our attention the fact that our past is not as meager as it seems."⁵¹ Barbeau's most renowned exhibition of this sort took place in December 1927 when he collaborated with Eric Brown, director of the National Gallery of Canada, to mount the show *Canadian West Coast Art: Native and Modern* (fig.4). It traveled from Ottawa to Toronto and Montreal, and included work by those artists who had accompanied him to his fieldwork in northern British Columbia, as well as work by Emily Carr and others. In his notes for the catalogue, Barbeau recognized indigenous artifacts as "art" and connected them to territory: "A commendable feature of this aboriginal art for us is that it is truly Canadian in its inspiration. It has sprung up wholly from the soil and the sea within our national boundaries."⁵² He also stipulated that the land was literally common ground for all artists who live, or have lived, upon it and that, "The interrelation of totem poles and modern paintings displayed in close proximity made it clear that the inspiration for both kinds of art expression sprang from the same fundamental background."⁵³ This was not a separate process, but an integrated and ever-evolving one by which "the moderns responded to the same exotic themes" and one "enhanced the beauty of the other and made it more significant."⁵⁴ Furthermore, by including work by landscape painters from both eastern and western Canada along with the native art, "the East and West have joined hands in a common appreciation of one of [North] America's most inspiring pictorial backgrounds – the Rockies and the Northwest coast." This was a clear allusion to Carr as she was the sole West Coast artist to provide such "pictorial backgrounds" as the other West Coast artists had all provided artifacts or "naïve painting" that were foregrounded in the show. The country's unity was promoted through the aesthetic interpretation and appreciation of its one complexly cultural and historical body of land.

The 1927 show, in which modernist painted "backgrounds" were grouped together with West Coast indigenous artifacts - and Carr's handcrafted objects emblazoned with West Coast designs - was installed by Edwin Holgate. In late

October of that year, Barbeau had written to Holgate, "It seems agreed that Mr. Brown should request you to come here for about a week before the exhibition, so that we may have your help in connection with the artistic display of both pictures and Indian specimens."⁵⁵ When the show moved on to Toronto, Holgate was again asked to help with its installation.⁵⁶ Although Holgate did not write about hanging this show, his contemporaries clearly believed he grasped the exhibitions' significance and could successfully convey its meaning to visitors.

This ability was not entirely contingent on Holgate's French training, or direct Bergsonian influences, but could suggest that he was aware of the installation format at the Barnes Foundation of Merion, Pennsylvania where folk arts and African sculptures from the permanent collection were grouped around (predominantly) French modernist paintings. Barnes purchased most of the collection in Paris, and was heavily influenced by both Henri Bergson and Paul Guillaume (a Parisian who promoted African art appreciation as a means to remain in touch with Europeans' supposedly earlier selves). "In thought," Barnes believed, "we have progressed from the metaphysics of Hegel and Kant to the creative evolution of Bergson and the pragmatism of Dewey; in plastic art, we have gone beyond Monet and Rodin to Matisse and Lipchitz...."⁵⁷ Barnes brought modernist paintings and African sculptures back to the United States to edify its citizens, particularly Blacks, about the importance of and interrelations among all these art forms. We could assume that Holgate was probably aware of the Barnes display of its permanent collection by 1927, because the previous year Arthur Lismer wrote to the Barnes that he approved of their publications on art education (upon which its hanging style was predicated) and promised to tell his friends about them.⁵⁸ Furthermore, a Group of Seven exhibition in Philadelphia the year before the 1927 Ottawa show, might have provided an opportunity for those involved with the West Coast exhibitions to become familiar with the newly opened Barnes Foundation. In any case, Carr informs us that Lismer was also with Holgate while the *Canadian West Coast Art: Native and Modern* show was hung in Ottawa.⁵⁹

Barbeau predicted that Canada's diverse cultural communities would provide the new settler state with a "soul" that was "multiple"⁶⁰ and forever embodied in the landscape. His steadfastly evolutionist perspective allowed him to look to the future and proclaim, "the thousand voices of prehistoric men in the forests, along the rivers, on the mountains, in the tundras of the great north and on the edges of glacial arctic seas, will never cease to confer on all of Canada distinctive traits that come from its own habitat."⁶¹ Canada's expansive landscape was a memory bank that assured its national character, whatever geopolitical entity might be formed there in the future. Barbeau, like Bergson and other evolutionists such as Freud, was convinced that "character" accrued from the past. What was



fig.5 Marius Barbeau's Paris Student Card, 1909. Canadian Museum of Civilization, Hélène Rioux [née Barbeau] Collection. (Photo: © Canadian Museum of Civilization, image 86-1198)

past, however, was recorded in the world.⁶² Memories were psychic and material. From Barbeau's evolutionist viewpoint, this was not a "spiritual" conviction but a reasonable scientific understanding about how cultures accumulated through time; and he did not, for example, share Lawren Harris' theosophical convictions. As Sanford Schwartz has explained, "it was possible for modern intellectuals to reaffirm the reality of the human spirit without ignoring the major achievements of natural science."⁶³

Bergson and Parisian Artists

Some of Barbeau's Canadian artist collaborators trained in Paris; a few were even studying there while Barbeau himself attended courses at the École d'Anthropologie, École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses) and the École du Louvre (1907-1910) (fig.5). A.Y. Jackson, for example, was at the Académie Julian in 1907, Emily Carr lived in France from 1910 to 1911, while Edwin Holgate studied and painted in France in 1913. In general, Canadian painters trained at rather conservative French art schools and had relatively little contact with the avant-garde.⁶⁴ Nonetheless, their travels

and occasional participation in various Paris salons drew their attention to new ideas about painting. This included the vogue of painting in exotic settings, in some ways a continuation of earlier orientalism, and also a prolongation of the focus on organic forms from art nouveau and the Arts and Crafts Movement, which had complemented the nineteenth century's evolutionist focus on nature.

Many artists working in France at that time adjusted their work in accord with Bergson's admiration for (what he saw as) artists' ability to participate directly in the evolutionary process. He advanced this idea in his fashionable lectures at the Collège de France, unusually popular events in the first decade of the twentieth century when several Canadian painters were in France. Attendees were not just philosophy students, but Parisian intellectuals of all disciplines, as well as artists, political activists and social celebrities. As a result his lectures precipitated much press coverage.⁶⁵ Bergson's lectures contributed directly to social movements as well as to academic theory and had an important effect on artists.

A significant number of painters working in France at the beginning of the twentieth century exploited Bergson's vitalist philosophy a means to reject naturalist and realist tendencies of the past. Certainly his philosophy directly influenced Cubist and Fauvist art movements through such artists as Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Henri Matisse, André Dunoyer de Segonzac, J.D. Fergusson, and Anne Estelle Rice among others.⁶⁶ His vitalism promoted the idea that painting was about depicting how things "felt," not just how they looked. Artistic "intuition" became key, while form and colour became re-coded as indices of psychic Bergsonian connections between artists and their subject matter. Heightened colour conveyed Bergson's idea that colour keys directly conveyed vibrations and changes in life itself.⁶⁷ Mark Antliff estimates that the "attack on Impressionism in the name of Bergsonian *durée* was common currency among the Parisian avant-garde by 1909."⁶⁸ In contrast to his exaltation of painting, Bergson criticized photography as a mechanical process limited to superficial representations, a conviction later echoed by painter Emily Carr⁶⁹ and Marius Barbeau.⁷⁰ Avant-garde painters concurred with Bergson that a "first kind of order is that of the vital or of the willed,' and is found in 'a free action or a work of art,' and in 'life in its entirety, regarded as a creative evolution'."⁷¹ His vitalist philosophy validated and championed cubism,⁷² and Henri Matisse is said to have specifically devised compositions to adhere to Bergsonian principles as they were conveyed to him by his close friend, Matthew Stewart Pritchard (1865-1936). "Pritchard not only nurtured Matisse's interest in Bergson, in 1915 he...contributed a preface to an exhibition of Matisse's art in New York, defending the artist in Bergsonian terms."⁷³ Matisse appears to have found Bergson's philosophical reflections on time helpful in his pictorial attempt to pursue what he considered "oriental

space."⁷⁴ Thus the concept of *durée* became significant for a generation of artists who worked in Paris during the first decade of the twentieth century, and it is highly probable, that even those artists who did not directly encounter Bergson's vitalist writings or ideas, had some understanding of them as they were part of larger cognate ideas at the time. Whether they took any specific interest in these conditions or not, they inevitably had an influence on modern Canadian artists who trained there and later collaborated with Marius Barbeau.

Carr in France

A telling example of explicitly Bergsonian instruction is Emily Carr, who went to France in 1910 intending to study at the Académie Julian, which A.Y. Jackson had attended three years earlier. She also had an introduction to the English painter Harry [William Phelan] Gibb, who advised her to attend the Colarossi Academy that had once attracted Whistler, Rodin, Van Gogh, Gauguin, Modigliani and Matisse, among others.⁷⁵ Gibb was a friend of Braque and Matisse, and Gertude Stein reportedly said of him that he "foresaw everything" in modern painting.⁷⁶ It was under his instruction that Carr painted at Concarneau in Brittany and Gibb helped her see that "painting could be more than an accurate transcription of visual fact. By using pure colours and simplifying forms, even by defying perspective, an artist could express something different. A picture could represent an artist's unique vision, an idea...there was the possibility of conveying another dimension of reality."⁷⁷



fig.6 John Duncan Fergusson, **People and Sails at Royan**, 1910, oil on cardboard, 44 x 57 cm, Perth Museum and Art Gallery, courtesy of The Fergusson Gallery, Perth & Kinross Council, Scotland. (Photo: © Perth Museum and Art Gallery)

These were lessons she also learned from the Scottish artist, John Duncan Fergusson (fig.6). Carr was in France for little over a year and lacked both time and enthusiasm for mastering French, so these men were valuable translators and instructors of emergent aesthetic trends. Fergusson in particular, was “considered to be the leader of the English-speaking artistic community in Paris.”⁷⁸ In response to the 1909 Salon d’Automne, he “had moved away from his earlier admiration for Whistler, now dismissed as too ‘decorative,’ towards Matisse and the ‘Matisseites:’ ‘The paint that best expresses their emotions is to them the right paint’,” and he promptly became an enthusiastic proponent of Bergson’s *élan vital* and his notions about artistic labour.⁷⁹ At the Atelier Blanche, Emily Carr “worked contentedly under Fergusson” from October “through November” of 1910.⁸⁰ Gerta Moray adds that Carr returned to Fergusson’s teaching “in the spring of 1911,”⁸¹ after a winter breakdown and recovery in Sweden.

Fergusson was so enamoured with the potential of Bergsonian rhythm that he inspired a young writer to start up an arts magazine named “Rhythm.” The periodical attracted illustrations from Picasso and Derrain among others, and it is possible that Carr saw its first issue in the summer of 1911. It is also most likely that once Gibb submitted Emily Carr’s paintings to the Salon d’Automne, Fergusson would have overseen their inclusion in the 1911 show because he served on the jury that year and was also a *sociétaire* from 1907 to 1912.⁸² Maria Tippett suggests that “If she learned anything from him, it was how to see rhythm in nature.”⁸³

Indeed, towards the end of her life, rhythm became the leitmotiv of Carr’s painting process and characterised the dynamic bond she felt with the landscape and to a lesser extent, indigenous West Coast cultures. For an artist to perceive “extensive rhythms required an effort of intuition” Bergson had declared.⁸⁴ “That an effort of this kind is not impossible, is proved by the existence in man of an aesthetic faculty along with normal perception.”⁸⁵ It was this intuition that carried artists’ vision beyond normal perception and into the very pulse and rhythm of life itself. Whereas scientists’ intellect was blind to the material world’s inner duration because it focussed merely on surface appearances and utilitarian functions in a search for facts and general laws that stopped time, artists’ intuition offered a broader understanding of life and the inner patterns of movement of nature and life itself.

“For an artist it was this rhythm that served to bind the pattern of colours and shapes that make up a canvas into an integral organic whole.”⁸⁶ It is very much in such Bergsonian terms that Carr wrote about her intuitive relationship to the British Columbian landscape, about her intuitive relationship to the British Columbian landscape, her painting process and how it could effect the viewer: “I think we miss our goal very often because we only regard parts,

o v e rlooking the ensemble, painting the trees and forgetting the forest. The movement shall be so great the picture will rock and sway together, carrying the artist and after him the looker with it, catching up with the soul of the thing and marching on together.”⁸⁷ Carr’s description accords with Bergson’s ideas about the experience of art viewing in his *Time and Free Will*. As Antliff summarizes, “The painting therefore is both an integral, organic entity imbued with the rhythmic duration that created it, and an agent for creative development on the part of the beholder.”⁸⁸

According to Reynolds, Fergusson helped Carr as well as the New Zealand writer Katherine Mansfield, to overcome “cultural cringe” in Paris, “perhaps because a Scottish background made him appreciate their problems.”⁸⁹ It seems unlikely that Carr was sufficiently emboldened to frequent Fergusson’s favourite Café d’Harcourt on the Boulevard St. Michel. Marius Barbeau, on the other hand, stayed at the Hôtel d’Harcourt⁹⁰ and is unlikely to have harboured such sensitivities. In any event, by end of her life, Emily Carr considered her studies under Harry Gibbs and John Fergusson “more memorable” than her work at the Colarossi school.⁹¹ What has been lost to popular accounts of Canadian art history, then, are not the connections to Paris and the Parisian art movements as much as the contingent appropriation and application of the broader cultural phenomenon of vitalist attitudes toward matter and memory particularly through Bergson’s significant role in promoting such philosophies and anthropology’s significant role in promoting vitalist philosophies among Canadian artists after they returned home. Above all, what has been lost is our ability to recognize the broad cultural influence of vitalist ideology upon art production in early twentieth-century Canada.

Ian Thom’s curatorial essay for the 1991 exhibition, “Emily Carr in France,” points out that Gibb and Fergusson were important art teachers for Carr. When Thom mentions the “New Art” that Carr was determined to learn, he does not position her art teachers within a particular philosophical trend. Nonetheless, he persistently tracks her increasing ability under Gibb and Fergusson’s instruction, to capture “vitality”⁹² and “energy”⁹³ in her painting, using Bergsonian terms, although without making mention of the philosopher himself or his influence upon Carr’s mentors. Nonetheless, Thom cites Carr’s description of watching Gibb paint the French countryside, and this allows us to see to what extent she was impressed by his Bergsonian approach to painting: “the scene was more than what was before us. It was not a copy of the woods & fields, it was a realization of them. The colours were not matched, they mixed with air. You went through space to meet reality.”⁹⁴

Thom’s statements also help provide a basis for recognizing and interpreting the influence of French primitivist aesthetics on Barbeau and Carr who were in Europe at similar times and both later applied Bergsonian concepts about art



fig.7 Emily Carr's, *Autumn in France*, 1911, oil on cardboard, 49 x 66 cm.
Shown in the *Emily Carr in France* exhibition, 1991, Vancouver. (Photo:
National Gallery of Canada)

to the Canadian context. It is important that Thom closes his essay with the observation that it was by learning about the "New Art" in France, that Carr was able to return to her "Indian work" with renewed intensity of purpose. Her time in France had, in her words, "vastly widened my view on my Indian work. I was doing bigger freer work. I attacked my material with a bolder feircer [sic] spirit. Indian art made a much deeper impression on me than it ever had before."⁹⁵ According to Tippett, this was because Gibb had assured Carr that totem poles and native villages on Canada's West Coast "were entirely suitable subjects" for the new approach to painting, a judgment based on his knowledge of recent work by Picasso.⁹⁶ True to her teachers' "Matisseite" version of Bergsonianism, Carr showed Fauve, rather than Cubist, attitudes to French landscape in the *Salon d'Automne*. *La Colline* and *Le Paysage*, demonstrate her newfound Bergsonian attitude towards painting. The National Gallery's well-known *Autumn in France* (fig.7) is from this period. That this approach suited North American indigenous subject matter would become her most important lesson from France.

Her experience in France drew Carr to eastern Canadian artists, particularly the Group of Seven members, when she visited the 1927 *West Coast Art* show. It was Barbeau who recommended that she be included and Carr showed more works, including *Totem Poles, Kitseukla* (fig.8), than any other artist. Although she had virtually abandoned painting by the time she met the Group, she recognized their pictorial ambitions because they shared many of her vitalist assumptions about modernist art: “I’m way behind them in drawing and in composition and rhythm and planes,” she wrote with Fergusson’s terminology in her diary, “but I know inside me what they’re after and I feel that perhaps, given a chance, I could get it too.”⁹⁷ Seeing the work of these other Canadian painters “had waked something in me that I had thought quite killed,” she wrote.⁹⁸ She explicitly compared her recent Ottawa (and Toronto) experiences to her studies in France: “The only big show I had been in before was the Salon d’Automne in Paris. Out West I found it very painful and unpleasant to hang an exhibition. They hated my things so! Here everyone was so kind that I wanted to run away and hide, yet I did want, too, to hear what they said of my work. I had not heard anything nice about it since I was in France.”⁹⁹

Barbeau’s own connection to Bergson is more complicated since his tutor and main inspiration in Paris was Marcel Mauss, a Durkheimian, and thus a member of an anti-Bergson faction in Paris academia. But as Jennifer Hecht has recently pointed out, Bergson and Durkheim both formulated alternatives to the scientific materialism of late nineteenth-century anthropology.¹⁰⁰ In this regard, Bergson’s vitalism rivaled Durkheim’s *Elementary Forms of Religious Thought* (1912), largely based on lectures delivered during Barbeau’s studies abroad. These were competing alternatives to earlier, staunchly atheist, scientific materialism; and as Michel Fournier has pointed out, many Durkheimian disciples were also Bergsonians.¹⁰¹ Marcel Mauss, however, was a student of comparative religions and a complex intermediary figure who wrote about religion in relativist terms well before Durkheim himself. Barbeau’s student notes on Hubert and Mauss’ 1899 essay on sacrifice show that he conscientiously marked passages that described the rite as a collective means to reconfigure material across time and space in the interests of social solidarity. Indeed, Barbeau might well have construed Hubert and Mauss’ conclusions that sacrifice promoted ontological satisfaction within the material world as a counterpart to Bergson’s expectations from artistic intuition and *long durée*.¹⁰² They state that once matter has been ritually transformed into a sacrificed object, it becomes a question of “mental and moral energies,” which confer a type of “*cercle de sainteté*” that protects human desires, social relations and property.¹⁰³ Because society is made of things and events as well as humans, sacrifice can follow and reproduce both the rhythm of human life and of nature.¹⁰⁴ Ritual sacrifice was thus a counterpart to Bergson’s intuitive acts typified by artistic creation in the sense that they both



fig.8 Emily Carr, *Totem Poles, Kitseukla*, 1912, oil on canvas, 127 x 98 cm.
Shown in the *Canadian West Coast Art: Native and Modern* exhibition, 1927, Ottawa.
(Photo: Vancouver Art Gallery)

had a role within a larger unfolding natural world. Interestingly, structuralist anthropologists in the 1960s and 70s failed to recognize a natural history and evolutionist, perspective in Mauss and Hubert's work. In their descriptions of such ritual acts, however, they offered the promise of community-wide solidarity and created spaces for it within the natural order. In this regard, Barbeau could understandably consider them as somehow belonging to the enveloping vitalist trend in European cultural ideology during the first decade of the twentieth century.

Movements Across the English Channel

Barbeau was in the paradoxical situation of having Oxford professors who advocated French vitalism and Paris professors who were socially and intellectually connected to British Fabians. Marcel Mauss was friendly with the founding Fabian socialists, Sidney and Beatrice Webb and an avid admirer of the co-operative movement. While Mauss dismissed William Morris as a "Christian socialist," Beatrice Webb decorated her apartment with Morris' wallpaper.¹⁰⁵ On both sides of the English Channel, artistry was appreciated in lingeringly Arts and Crafts terms, and with vitalist ideas never far removed. Barbeau appears to have melded Arts and Crafts enthusiasm for handcrafted goods with Bergson's horror of mechanism and his assertion that manufactured goods were impoverished because they embodied only mechanical processes. Britain's art community had already embraced modern vitalism for some time, as it was a tendency that arguably predated Bergson's continental theory and English vitalism was tied to William Morris through Rosetti.¹⁰⁶ Indeed, William Wallis, from Barbeau's anthropology cohort at Oxford, published a defense of Edward Carpenter's work against Bergson's. According to Wallis, Bergson's *Évolution Créatrice* (1907) merely rearticulated the chapter on "exfoliation" from Carpenter's 1889 book, *Civilization: Its Cause and Its Cure*.¹⁰⁷ There, Carpenter objected to cause and effect explanations of evolution and proposed that evolution was driven by an "inner force," sometimes described as "desire" or "consciousness."¹⁰⁸ For the purposes of this text, however, this accusation is interesting because it shows that vitalist philosophy was written on both sides of the English Channel in this general period, and demonstrates a certain degree of cultural consensus and currency for its ideas.

It also shows that the British Arts and Crafts Movement was compatible with vitalist notions of art making advanced in France. In any case, Barbeau appears to have responded to William Morris' call for the revival of pre-Industrial crafts with a Bergsonian concern for recuperating memory through artistic labour. Thus Barbeau could follow Maret's advice to promote primitivism in the museum context and see it through both Bergsonian and Arts and Crafts

perspectives. “We must get over our prejudice against revival as a tampering with our museum specimens; and may even assist...in the rehabilitation of the simple life, so that it shall be homely, and yet not boorish. The nation can afford to recapture something of its primitive innocence,” wrote Marett.¹⁰⁹ The presentation of modern visual artists’ reinterpretations of indigenous or folk life was considered sound museum practice and good for the health of the nation. As Marett had published this call for primitivist revivalism shortly before Barbeau began his collaboration with modern painters, it may well have inspired the latter’s enduring work with Canada’s canonic artists. Similarly, Barbeau could honour Marcel Mauss’ conviction that pre-industrial production and consumption were the bases of human solidarity through objects. Key to this was the understanding that material culture embodied human lives.¹¹⁰

William Morris’ message on the enduring “soul” within handcrafted material cultures was no doubt also a comfort to Barbeau, who was severely distressed by the decay of indigenous and folk material cultures in Canada. Not only would his ethnological collections bear witness to the lives of earlier inhabitants of Canada’s territory, they would provide the vital materials required for contemporary artists to commune with that vitality. Barbeau’s promotion of handcrafted materials made by indigenous and folk populations was also, however, an appreciation of medieval societies’ unalienated labour, following Morris as well as Hubert and Mauss. This view held that objects, in their very matter, contained the healthier quality of social lives lost through most forms of industrialization. Although not Bergsonians, Hubert and Mauss were intensely interested in the potential of museums for promoting social re-incorporation, or at least recognition, of such social relics.

Many of Barbeau’s artist collaborators in Canada were enthusiastic supporters of the British Arts and Crafts Movement through their links to British art schools that promoted William Morris’ ideology.¹¹¹ Lismer was at the Sheffield School of Art in England from 1898 to 1905 and Fred Varley was also a student there. Grace Melvin, an illustrator for several of Barbeau’s books was trained in Glasgow, a celebrated Scottish centre for the Movement. As dedicated art teachers who preached their British philosophy in Canada (Melvin and Varley in Vancouver, Lismer mostly in Toronto and Montreal), they promoted the value of seeing art making as a heightened form of manual labour. They also enthusiastically incorporated historical and ethnological themes in their own artistic productions and pedagogy.¹¹² Like Morris himself, Melvin and Lismer delighted in medieval pageantry and the exploration of exotic crafts and designs,¹¹³ emphasizing ethnology in the Canadian context as a theme for dramatic reenactments as well as aesthetic design and craftsmanship. As well, many of the Group of Seven worked at the Grip where Art Nouveau and

the Arts and Crafts movements were key aesthetic orientations.¹¹⁴ Thus these artists extended Barbeau's ability to popularize cultural re-vitalization in Canada. Art teachers helped realize Barbeau's projects and trained future modern artists who would be receptive to Canadian ethnology and in doing so transmitted some sense of European vitalist notions about art production to the following generation.

Conclusions

This cultural phenomenon of vitalist thought in early twentieth-century Europe deeply influenced the work of anthropologist Marius Barbeau and those Canadian modernist painters with whom he collaborated. Yet acknowledgement of that era's philosophical orientation has been lost from our current understanding of their work. Barbeau's most remarkable ethnological and museological method – encouraging contemporary artists to work with him in his aboriginal and folkloric fieldwork sites – appears to have been prompted by his European education on the psychology of memory, particularly the positive effects of human psychic connections to time and matter as theorized by Henri Bergson and others of the vitalist cultural moment in Europe such as Edward Carpenter, William Morris, R.R. Marett, Émile Durkheim, Henri Hubert and Marcel Mauss.

Like others who led aesthetic movements in settler-states by adopting indigenous motifs in modernist decorative and fine arts, Barbeau wanted to make Canadians feel truly at home in their new territory and to accept it as a nation distinct from Europe. He also wanted them to experience some reconciliation with earlier inhabitants of the land. Such aims distinguish settler-state aesthetics from European primitivism, as Nicholas Thomas has pointed out.¹¹⁵ On the other hand, Thomas' stipulation that European primitivism was psychic while new world primitivist aesthetics were territorial, does not entirely apply to Barbeau or to his artist collaborators. Their application of European educations and ideas to Canadian ethnology and painting was heavily influenced by Europe's evolutionist philosophy and its emphasis on vitalist psychology. Painters associated with Barbeau may have been sympathetic to European ideas about art making as a process that yielded psychic access to earlier historical and cultural lives and provided a means to revitalization. Although recent academic literature characterizes these expectations as "primitivism" (with all the baggage that this term acquired in late twentieth-century "identity politics"), they were originally part of a earlier larger philosophy of life and "creativity" that encompassed both social and natural lives.

The breadth of this vitalist vision ceded to a post-World War II revisionist cultural ideology that expunged evolutionism and divided the "social" from the "natural," rendering the vitalist vision and aspirations of Barbeau and his artist

collaborators incomprehensible and invisible. Only by reconstructing a sense of their earlier historical and cultural moment, can we grasp “the big picture” that many of those canonic Canadian landscape and portrait paintings sought to index. To understand the work of Barbeau and those artists, we now need to be aware that they participated in a broad vitalist cultural ideology of art production and reception that was imported from Europe and has subsequently been eclipsed.

FRANCES M. SLANEY
Department of Sociology & Anthropology
Carleton University

Notes

A version of this paper was presented to Carleton University's ICSLAC Seminar on October 15, 2008. I thank Mark Phillips for generously inviting me to participate in the seminar and participants for their insightful comments and challenging responses on that occasion. I am also grateful to Ruth Phillips, and to our graduate students in "Theories of Visual and Material Culture" (2006), for their encouraging comments on my earlier paper, "Matter and Memory at Canada's National Museum: Barbeau's Vitalism" published in Portuguese (2009).

1 Marius BARBEAU, "The Canadian Northwest: Theme for modern painters," *American Magazine of Art* 24, no.5 (May 1932): 337-38.

2 Ibid., 331-38, and "Indians of the Prairies and Rockies: A theme for modern painters," *University of Toronto Quarterly* 1, no. 2 (1932): 197-206. See also Edward SAPIR, "Culture, Genuine and Spurious," *The Dalhousie Review* 2, no.23 (1922): 165-78, and "Culture in New Countries," *The Dalhousie Review* 2, no.23 (1922): 358-68. See also, Harlan SMITH, *An Album of Prehistoric Canadian Art* (Ottawa: Memorial Museum Bulletin 37, Anthropology Series 8, 1923).

3 Jennifer M. HECHT, *The End of the Soul: Scientific Modernity, Atheism, and Anthropology in France* (New York: Columbia University Press, 2003), 277.

4 See James CLIFFORD, "On Ethnographic Authority," *Representations* 2 (1983): 118-46, and Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia Press, 1983).

5 BARBEAU, "How Asia Used to Drip at the Spout into America," *The Washington Historical Quarterly* 24, no.3 (July 1933): 163-73.

6 See Fernande SAINT-MARTIN, "Origines et destin des cultures dans l'œuvre de Marius Barbeau," *Voix et Images* 2, no.2 (1976): 240-54.

7 See Archives National de Québec, Fonds Marius Barbeau, Microfilm reel #5087 (-06,M-P 51/9/245 à -06,M-P 51/9/256).

8 Arguably, Edward B. Tylor had been the first professional British anthropologist, however he was semi-retired by the time Oxford established its anthropology diploma program in 1907.

9 Edward B. TYLOR, *Primitive Culture: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Art And Custom*, vol.1 and 2 (London: Bradbury, Evans and Co., 1865 [1871 edition]).

10 Robert Ranulph MARETT, *Anthropology* (London: Williams & Norgate, 1911), 60-61.

11 W.D. WALLIS, review of Carpenter's *Pagan and Christian Creeds: Their Origin and Meaning*, in *American Anthropologist* 22, no.4 (October-December 1920): 381-82.

12 Edward CARPENTER, *The Art of Creation: Essays on the Self and Its Powers* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1902 [1927]): 211.

13 Ibid., 212.

14 Ibid.

15 BARBEAU, "The Plastic and Decorative Arts of the North West Coast" lecture notes, Canadian Museum of Civilization Archives, Barbeau Papers. File: Lectures on the Ethnology of B.C. (1926-7) B-F-527: 13-15.

- 16 William MORRIS, "Art and Socialism: A Lecture Delivered Before the Secular Society of Leicester," *The Collected Works of William Morris*, vol. XXIII (London: Longmans Green and Company [1884] 1915), 196-97.
- 17 Edward CARPENTER, *The Art of Creation: Essays on the Self and Its Powers* (London: George Allen & Unwin Ltd. [1904] 1927), 22.
- 18 Ibid., 32.
- 19 BARBEAU, "The Native Races of Canada," *Transactions of the Royal Society of Canada*, Section II (1927), 52.
- 20 BARBEAU, "French Canada: its Survival," *The Dalhousie Review* 11, no.4 (1932): 435.
- 21 BARBEAU, "French survival in Canada," *Journal of the Washington Academy of Sciences* 23, no.8 (1933): 365-78.
- 22 Barbeau, interviewed by Judith Crawley, 1956-07-21, National Archives of Canada, Ottawa. Fonds/Collection CBC, Television, Catalogue No. 2363B, Item No: 83670.
- 23 Patrick GEDDES and J. Arthur THOMSON, *Evolution* (London: Williams and Norgate, 1911), 204.
- 24 Robert Ranulph MARETT, *Psychology and Folk-Lore* (London: Methuen & Co. Ltd., 1920), 11-12.
- 25 Ibid., 12.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid., 13.
- 28 MARETT, *Anthropology*, 34.
- 29 BARBEAU, *Profile* interview.
- 30 BARBEAU, *Indian Days in the Canadian Rockies*. Illustrated by Langdon Kihn (Toronto: MacMillan & Co., 1923).
- 31 Canadian Museum of Civilization Archives, Barbeau Papers, Correspondence, Edward Sapir to W. McInnes, 26 Feb. 1925.
- 32 BARBEAU, "The Canadian Northwest," 331, and "Indians of the Prairies and Rockies," 197-206.
- 33 Susan CRANE, *Collecting & Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2000), 12.
- 34 Ibid., 13.
- 35 Henri BERGSON, *Matter and Memory*, Authorized translation by Nancy M. Paul and W. Scott Palmer (London: George Allen & Unwin [1896] 1970), 320.
- 36 Henri BERGSON, *Creative Evolution*, authorized translation by Arthur Mitchell (New York: The Modern Library [1907] 1944), 343.
- 37 Ibid., 194.
- 38 See Franz BOAS, "Introduction," in *Handbook of American Indian Language*, ed. J.W. Powell, in *Indian Linguistic Families of America North of Mexico*, ed. P. Holder (Lincoln: University of Nebraska Press 1911), and Frances SLANEY, "Working for a Canadian Sense of Place(s): The role of Landscape Painters in Marius Barbeau's Ethnology," in *Excluded Ancestors, Inventible Traditions: Essays Toward a More Inclusive History of Anthropology*, ed.

Richard Handler, *History of Anthropology Series 9* (Madison: University of Wisconsin Press, 2000): 81-122.

39 Mark ANTLIFF, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisien Avant-Garde* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 3.

40 BARBEAU, "An Artist among the northwest Indians: Langdon Kihm has pictorially recorded some types of a little-known race," *Art and decoration* (May 1923): 26-7, 95; "The Canadian Northwest," 337; and "Indians of the Prairies and Rockies," 202.

41 Barbeau's correspondence with Seattle artist, Ambrose Patterson, suggests that Barbeau took painting lessons in Saint-Jean-du-Doigt, Britanny, in 1909. See CMC Barbeau Papers, Correspondence Files: AP/CMB, 22 June 1929 and 26 Jan. 1942.

42 BARBEAU, "Ancient culture vignettes past" *Canadian National Railways Magazine* 15, no.7 (1929): 13, 30-33. See Sandra DYCK, "These Things Are Our Totems: Marius Barbeau and the Indigenization of Canadian Art and Culture in the 1920s," MA Thesis, Carleton University, 1995.

43 BERGSON, *Creative Evolution*, 9.

44 BARBEAU, "The Indians of the Prairies and Rockies," 202.

45 Ibid., 204.

46 Ibid., 202-3.

47 Henri BERGSON, "Essai sur les données immédiates de la conscience" in *Oeuvres* (Paris: Presses Universitaires de France 1889 [1970]), 15-6.

...l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. Il fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre; et plus sera riche d'idées, gros de sensations et d'émotions le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura de profondeur ou d'élévation.

48 See *The Colonist*, Victoria B.C. (25 Jan. 1928); and BARBEAU, "L'àme d'une grande nation moderne," *La Revue de l'Université Laval* 5, no.3 (1950): 215-18.

49 BARBEAU, *Totem poles of the Gitksan, Upper Skeena River, British Columbia*, Bulletin 61, Anthropological Series 12 (Ottawa: National Museum of Canada, 1929), 1.

50 SLANEY, "Working for a Canadian Sense of Place(s)."

51 A.Y. JACKSON, "Marius Barbeau," *Maclean's Magazine* (December 1927), transcript in CMC Marius Barbeau Collection, Correspondence Files, A.Y. Jackson.

52 BARBEAU, "West coast Indian Art" in *Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern*, exhibition catalogue (Ottawa: National Gallery of Canada, 1927), 4.

53 BARBEAU, "The Canadian Northwest," 337-38.

54 Ibid., 338.

55 See CMC: Barbeau Papers, Correspondence Files, Barbeau to Holgate, 28 Oct. 1927.

56 AGO Archives Box: A4.2.2 11. Exhibitions: Curatorial 1928. 000252 (Relevant Ref. A-8-5-5) Dossier: Exhibition: Canadian West Coast Art: Native and Modern January 1928. E. Pinkerton to E. R. Greig Esq., 19 Jan. 1928, "I have already arranged with Mr.

Holgate, the artist, and Mr. Judah, curator of Museums at McGill, for the placing of the exhibits....”

- 57 Albert Barnes, “The Temple,” in *Les Écrits de Paul Guillaume: Une esthétique n o u velle, l’Art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, ed. Paul Guillaume (Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes 1923 [1993]), 130.
- 58 Barnes Foundation Archives, Correspondence, Arthur Lismer to the Barnes Foundation, 25 Sept. 1926.
- 59 Emily Carr, *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr* (Toronto and Vancouver: Clarke, Irwin & Co. Ltd., 1966), 9.
- 60 BARBEAU, “L’âme d’une grande nation,” 216.
- 61 Ibid. (my translation), 217.
- 62 BERGSON, *Creative Evolution*, 5.
- 63 Sanford SCHWARTZ, “Bergson and the politics of vitalism” in *The Crisis in Modernism: Bergson and the vitalist controversy*, eds. Frederick Burwick and Paul Douglass (Cambridge: Cambridge University Press 1992): 288. See also HECHT, *The End of the Soul*.
- 64 A.Y. JACKSON, *A Painter’s country: The Autobiography of A.Y. Jackson* (Toronto: Clarke, Irwin & Co. Ltd., 1958).
- 65 ANTLIFF, *Inventing Bergson*, 4-5.
- 66 Ibid., 10. Its influence also stretched to Italy’s Futurist movement.
- 67 Mark ANTLIFF, “The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse” in *The New Bergson*, ed. John Mullarky (Manchester and New York: Manchester University Press 1999), 189.
- 68 Ibid., 203.
- 69 Gerta MORAY, “Northwest Coast Native Culture and the Early Indian Paintings of Emily Carr, 1899-1913,” PhD. Thesis, Toronto, University of Toronto, Art History, 1993, 412.
- 70 Barbeau interview with J. Crawley, August, 1955, for CBC Profile. See also SLANEY, “Working for a Canadian Senses of Place(s),” 91.
- 71 BERGSON, *Creative Evolution* in ANTLIFF, “The Rhythms of Duration,” 194; MORAY, “Northwest Coast Native Culture,” 269.
- 72 See ANTLIFF, *Inventing Bergson*, 3-134.
- 73 ANTLIFF, “The Rhythms of Duration,” 186.
- 74 Ibid., 190-92.
- 75 In 1945, Emily Carr’s sister Alice, recalled that while in Paris, Emily Carr “attended day classes at Julian’s and night classes at Colarossi’s.” (See Kyle to C. Scott, July 15, 1945 in AGO Archives: Box: 19 Exhibitions: curatorial 1945. 000261 A-8-7-2, Dossier: Exhibition Emily Carr Memorial Exhibit October 19 - November 18, 1945).
- 76 Maria TIPPETT, *Emily Carr: A Biography* (Markham: Oxford University Press, 1979), 86-87.
- 77 Ibid., 92.
- 78 Angela SMITH, “Tigers in Paris: Katherine Mansfield, Emily Carr, John Duncan Fergusson and Fauvism” in *Outsiders in Paris: John Duncan Fergusson, Katherine Mansfield and*

- their Circles, ed. H. Beale and A. Smith (Stirling: Stirling French Publications, 2000), 25-45, 38 and Siân REYNOLDS, *Paris-Edinburgh: Cultural connections in the Belle Epoque* (Hampshire and Burlington: Ashgate Publishing, 2007), 74.
- 79 Duncan FERGUSSON (1909) in ANTLIFF, *Inventing Bergson*, 78; REYNOLDS, *Paris-Edinburgh*, 74.
- 80 Paula BLANCHARD, *The Life of Emily Carr* (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1987), 116.
- 81 MORAY, "Northwest Coast Native Culture," 264.
- 82 TIPPET, *Emily Carr*, 97.
- 83 Ibid., 88.
- 84 ANTLIFF, "The Rhythms of Duration," 188.
- 85 BERGSON, *Creative Evolution*, 194.
- 86 ANTLIFF, "The Rhythms of Duration," 188.
- 87 CARR, *Hundreds and Thousands*, 66.
- 88 ANTLIFF, "The Rhythms of Duration," 197.
- 89 REYNOLDS, *Paris-Edinburgh*, 77.
- 90 Lawrence NOWRY, *Marius Barbeau: Man of Mana* (Toronto: NC Press, Ltd.), 80. Although Lawrence Nowry reports Barbeau's stay there in December 1909, Barbeau also later recalled staying in other hotels in the same Left Bank quartier.
- 91 See Ira Dilworth, "Emily Carr: Biographical Sketch," in Box: 19 Exhibitions 1945, 000261 A-8-7-2, Dossier, "Emily Carr Memorial Exhibit, October 19-November 18, 1945," Art Gallery of Ontario Archives, 7-8.
- 92 Ian THOM, *Emily Carr in France*, exhibition catalogue (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1991), 13, 32.
- 93 Ibid., 25, 32.
- 94 Ibid., 16.
- 95 Ibid., 33.
- 96 TIPPETT, *Emily Carr*, 92.
- 97 CARR, *Hundreds and Thousands*, 6.
- 98 Emily CARR, *Growing Pains: An Autobiography* (Toronto: Irwin Publishing, 1946), 236.
- 99 Ibid.
- 100 HECHT, *The End of the Soul*, 276-95 and Neil GROSS, "Durkheim's Pragmatism Lectures: a contextual interpretation," *Sociological Theory* 15, no.2 (July 1997): 126-49.
- 101 Michel FOURNIER, *Émile Durkheim (1858-1917)* (Paris: Fayard, 2007), 13.
- 102 See the Québec National Archives, Microfilm Reel No. 5087 (-06,M-P 51/9/245 à -06,M-P 51/9/256).
- 103 Henri HUBERT et Marcel MAUSS, "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice," in *Oeuvres I, les fonctions sociales du sacré*, ed. V. Karady (Paris: Les Éditions de Minuit, 1968), 306. Originally published in *L'Année sociologique* 2 (1899).

- 104 Ibid., 307.
- 105 Beatrice WEBB, *The Diary of Beatrice Webb, Vol. II*, Norman and Jeanne MacKenzie, eds. (Cambridge, MA: The Belknap and Harvard University Presses, 1983), 38, and Marcel MAUSS, "Les idées socialistes. Le principe de la nationalisation" in *Écrits politiques* (Paris: Fayard), 252.
- 106 Frederick BURWICK, "Sir Charles Bell and the vitalist controversy in the early nineteenth century," in *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, eds. Frederick Burwick and Paul Douglass (Cambridge, MA: Cambridge University Press): 109-30.
- 107 WALLIS, review of Carpenter's *Pagan and Christian Creeds*, 381-82.
- 108 Carpenter himself attributes this general idea to Lamark. See Edward CARPENTER, *Civilization: Its Cause and Cure* (London: Swan Sonnenschein [1889] 1908), 135, especially 140.
- 109 MARETT, *Psychology and Folk-Lore*, 118.
- 110 Marcel MAUSS, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Translator, W.D. Halls (New York and London: W.W. Norton [1923-4] 1990).
- 111 Angela Nairne GRIGOR, *Arthur Lismer: Visionary Art Educator* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2002). See also Michael TOOBY, *Our Home and Native Land: Sheffield's Canadian Artists*, exhibition catalogue. (Sheffield: Mappin Art Gallery, 1991) and Anita GRANT, "Lismer in Sheffield," *The Journal of Canadian Art History* XVII, no.1 (1996): 36-49.
- 112 For Grace Melvin see the Canadian Museum of Civilization Archives, Marius Barbeau Correspondence: Grace Melvin to Marius Barbeau, 3 Mar. 1931, 18 Dec. 1938 and 26 Oct. 1939.
- 113 GRIGOR, *Arthur Lismer*, 70-72.
- 114 Charles HILL, *The Group of Seven: Art for a Nation* (Ottawa: National Art Gallery of Canada, 1995).
- 115 Nicholas THOMAS, *Posessions: Indigenous Art/Colonial Culture* (London: Thames and Hudson, 1999) 95-125.

LE VITALISME DANS L'ANTHROPOLOGIE ET L'ART AU CANADA

La relation de Marius Barbeau aux peintres modernistes,
particulièrement Emily Carr, au début du XX^e siècle

L'anthropologue des musées canadien Marius Barbeau (1883-1969) a collaboré avec les artistes modernistes à la préservation des cultures indigènes et folkloriques. À cette fin, il a travaillé avec des membres du Groupe des Sept et s'est employé à faire connaître l'œuvre d'Emily Carr. Non seulement Barbeau a-t-il compris et valorisé leur travail en termes de vitalisme, mais les artistes eux-mêmes semblent avoir été d'accord, jusqu'à un certain point, avec divers concepts vitalistes de la matière, de la mémoire et de la re-présentation. Le vitalisme a resurgi fortement dans la France de la fin du XIX^e siècle, en réaction aux explications scientifiques de la vie. Nombre d'intellectuels, d'artistes et de membres éminents de la société européenne affirmaient que la physique, la chimie et la biologie étaient incapables d'expliquer la vie dans sa plénitude. Ils croyaient que tous les êtres vivants étaient interconnectés de manière signifiante à travers une « force vitale » qui était en quelque sorte de nature « spirituelle ». Le vitalisme célébrait particulièrement le travail humain et le processus de création artistique comme moyen de se connecter à cette force et d'octroyer à la matière conscience et intention, souvent appelées « âmes ». En Grande-Bretagne et en Europe, ces idées ont été exprimées par des philosophes, des sociologues et des théoriciens de l'art et ont été rapidement introduites au Canada par des anthropologue et des artistes canadiens qui ont étaient en Europe.

Pour explorer cette confluence, j'étudie l'éducation que Marius Barbeau a reçue à Paris et à Oxford et sa collaboration avec des artistes visuels canadiens. Bien que je me concentre sur les relations professionnelles que Barbeau entretenait avec A.Y. Jackson, Edwin Holgate, Arthur Lismer, en portant une attention particulière à Emily Carr, il a aussi travaillé avec d'autres artistes visuels. Je suggère que ces relations étaient fondées sur des modèles communs d'éducation qui ont favorisé une compatibilité de principes sur la culture, la nation, l'histoire, la « nature » et l'art. Leurs biographies entremêlées illustrent un moment significatif alors que le vitalisme acquérait une valeur culturelle dans l'anthropologie muséale aussi bien que dans l'art moderniste au Canada.

Barbeau, qui se décrivait comme un « collectionneur pionnier », s'est efforcé de « sauver » les cultures indigènes en envoyant leurs « objets façonnés » à des musées d'anthropologie et d'art au Canada et à travers le monde occidental. Il a aussi collectionné les arts folkloriques du Québec, afin de préserver la culture de sa propre enfance dans la Beauce. Plus qu'un simple conservationniste, il a voulu que ces collections inspirent aussi les artistes à réinjecter « l'âme » des cultures indigènes et folkloriques dans une histoire moderne de l'art canadien qui soit accumulative, sinon inclusive. Il s'est efforcé délibérément de manipuler la mémoire collective par son souci intense pour ce qui paraît maintenant avoir été un art et une esthétique proto-multiculturels. Cette vision comportait certaines notions vitalistes sur la persistance d'une présence de l'histoire dans ces cultures matérielles primitives, ainsi que l'attente vitaliste de voir les artistes raviver intuitivement et matérialiser, à travers leur art, ces mémoires culturelles en voie de disparition.

C'est à Oxford et à Paris (1907-1910) que Barbeau a appris à voir le passé comme un lieu de sens, perspective qu'il a conservée durant toute sa longue carrière au Musée national du Canada (1911-1949) suivie d'une retraite active (1949-1969). Le directeur d'études de Barbeau à Oxford, Robert Ranulph Marett, diffusait les idées d'Henri Bergson, qui favorisait l'analyse intuitive plutôt que l'analyse intellectuelle comme moyen d'étudier les humains et leurs mondes matériels qui, les uns comme les autres, se déploient créativement à travers le temps. Il soutenait que les comprendre, c'est saisir intuitivement leurs mémoires internes, ou « âme » à l'intérieur du processus d'évolution. Les bons anthropologues étaient ouverts à l'appréciation « intuitive » des processus artistiques à quelque point que ce fût sur l'échelle évolutionniste. Des artistes, y compris les artistes préhistoriques ou « sauvages », avaient laissé des traces importantes et des marques mémoriales que pouvait découvrir un regard moderne attentif.

Les textes de Barbeau révèlent peu du sens des réalités qu'il rencontrait au cours de ses nombreuses expéditions. Il écrivait plutôt d'abondants traités spéculatifs sur les « origines » ou la « diffusion » ethnographiques des technologies sociales, des mythologies, des contes populaires et des cultures matérielles. Pour Barbeau, toutes les communautés culturelles à l'intérieur des frontières du Canada venaient d'immigrants, qu'ils aient été des « Indiens » venus d'Asie à travers le détroit de Béring, ou qu'ils soient arrivés plus tard d'Europe ou de Grande-Bretagne. Plutôt que de se poser en arbitre entre des « vagues » d'immigration spécifiques, il cherchait à collectionner et à préserver leurs traces à tous, pour fournir plus de ressources afin que l'art moderniste puisse exprimer le caractère composite unique du Canada dans une compilation de mémoires.

En France, Bergson est devenu célèbre pour avoir soutenu que l'évolution est dirigée par des forces « spirituelles » à travers le temps, forces perceptibles pour ceux qui travaillent de manière intuitive plutôt que scientifique. Il soutenait que les artistes avaient accès d'une manière unique à la force intérieure et à la durée des sujets qu'ils peignaient, que ce soit des paysages, des objets ou des personnages. Pour les artistes canadiens étudiant à l'étranger, particulièrement Emily Carr, la philosophie de Bergson leur avait offert ainsi une place à l'intérieur de la soi-disant « évolution » inégale des divers groupes culturels du Canada. Relativement à l'anthropologie, le directeur d'études de Barbeau, R.R. Marett, préconisait le vitalisme de Bergson et l'appréciation des arts « primitifs » comme véhicules pour l'intégration des « primitifs » dans la société et les formes culturelles « civilisées ». Cependant, le directeur d'études de Barbeau à Paris, Marcel Mauss, adhérait à la vision rivale de Durkheim d'*« âmes »* et de *« forces »* vitales de la Nature, qui, n'éantmoins, cherchait à humaniser l'évolutionnisme et la laïcité dans la société du début du XX^e siècle. On apprécie rarement le fait que les études d'Emily Carr en France étaient explicitement bergsoniennes et, par conséquent, à l'origine de sa capacité à reconnaître et à valoriser le travail du Groupe des Sept. Elle partageait aussi l'ambition de Barbeau d'immortaliser et de revivifier les « cultures en voie de disparition » par une combinaison de collections ethnographiques et de production d'art moderniste.

Bien que Barbeau ait étudié à Paris avec une faction intellectuelle durkheimienne opposée à Bergson, cette opposition était complexe, avec des défections périodiques vers le camp opposé. Au fond, durkheimiens et bergsoniens cherchaient tous des moyens de reconnaître le sens de la vie humaine sans avoir recours à la tradition judéo-chrétienne ou aux sciences physiques européennes récentes. Bien que cette tendance soit née pendant les études de Barbeau à l'étranger, au moment où la France avait déclaré la séparation de l'Église et de l'État (1905), sa collaboration avec les artistes a débuté dans les années 1920, peu après que Marett eut théorisé des observations « de bon goût » sur sa pratique de l'ethnologie et de l'anthropologie publique.

Traduction: Élise Bonnette



fig.1 Bethune Memorial House, Gravenhurst, Ontario, 2006. (Photo: Parks Canada)

THE UNMASKING OF DR. NORMAN BETHUNE

The role of the Historic Sites and Monuments Board of Canada (HSMBC) is to commemorate important events in Canadian history and honour Canadians who have made a nationally significant contribution to the country. In 1972, when the Board adopted a new criterion that "Canadians who have made an exceptional contribution outside Canada may be considered for commemoration,"¹ Dr. Norman Bethune (1890-1939) was immediately recommended as a person of national historic significance.² This endorsement coincided with Canada's official recognition of the communist People's Republic of China in 1970, and Prime Minister Pierre-Elliott Trudeau's belief that Canada should no longer ignore Bethune's heroic accomplishments.

Born in Gravenhurst, Ontario, Norman Bethune was studying medicine at the University of Toronto when he enlisted as a stretcher-bearer with the first Canadian contingent leaving for France at the outbreak of World War I.³ In 1916, after completing his studies he served in the Royal Navy and spent several years in Europe before moving to Detroit in 1924 to set up a medical practice. In the early twenties he developed pulmonary tuberculosis and after three years of illness, he underwent an experimental pneumothorax operation. By 1928, he was again in Montreal working under the surgeon Dr. Edward Archibald at the Royal Victoria Hospital. Here and at Hôpital du Sacré-Coeur in nearby Cartierville, he gained great distinction as a chest surgeon and pioneer in the treatment of tuberculosis.

During this period Bethune also formed the Montreal Group for the Security of People's Health, which lobbied the Canadian government for radical changes to medical care and health services. In 1936 he travelled to Spain as a volunteer with the Canadian Red Cross where he organized a Canadian Mobile Blood Transfusion Unit for the front-line treatment of Republican Army soldiers. Bethune was now committed to communism and in 1938, at the time of the Second Sino-Japanese War, the American and Canadian League for Peace and Democracy asked him to travel to China. As health consultant to the northern border regions of Shan-Shi, Tas-Ha-Erh and Hebei, Bethune coordinated medical services for the wounded, opened the International Peace Hospital and established short-term training courses that graduated medical personnel every six weeks. Performing countless surgeries day and night at the front, Bethune

died of blood poisoning on 12 November 1939 after cutting his finger while operating on a soldier.

Before Bethune's official recognition by the Canadian government in 1972, few people in this country were aware of his achievements; since then, his life has been interpreted and celebrated at home and in China and Spain. This discussion investigates the presentation and interpretation of Bethune's symbolic identity evident in two permanent commemorative sites: the Bethune Memorial Museum in Gravenhurst and Place Norman Bethune in Montreal. Crucial to this investigation is the definition of his memory by various agencies, especially the Bethune Foundation, which was active in Montreal in the 1970s.

Norman Bethune Memorial Museum

After the Canadian government reestablished diplomatic relations with China, several Chinese delegations insisted on visiting the Presbyterian manse in Gravenhurst where Bethune was born on 3 March 1890. By the time the Department of External Affairs purchased the manse from Trinity United Church in 1973, it was becoming a shrine.⁴ As an editorial in *The Muskoka Sun* commented:

It has been the influence of Chinese friends that has brought more focus to bear on this Canadian. Pilgrimages to his birthplace in Gravenhurst resulted first of all in marked inconvenience to the resident United Church Minister, and then in a realization that Canada had failed to understand a man who was accorded such stature in another land. The establishment now, of a shrine...points the way to a recognition of a notable Canadian, not perhaps a successful one, but a man who made praiseworthy contributions to the world in his lifetime. Our "heroes" are not all victors, and in recognizing others we are showing awareness of the quality of humanity in the life of Canada.⁵

While Chinese delegations are often cited as the key factor in establishing the Bethune Memorial Museum, the critical force was the Bethune Memorial Committee based in Montreal, later incorporated as the Bethune Foundation/ La Fondation Bethune.⁶ In late 1971, twelve of Bethune's friends and associates decided it was finally time to perpetuate the man's memory and spirit.⁷ The impetus was the Norman Bethune Symposium held at McGill's Redpath Hall on 25 November. The keynote speaker was Hazen Sise who also had been corresponding since 1967 with Peter H. Bennett, the secretary of the HSMBC, on behalf of Bethune.⁸ When his proposal to the government agency was twice refused on the grounds that Bethune's contributions to medicine were not extraordinary, Sise argued that the "prime motive for commemoration should not be his medical achievements *per se*" but ought "to concentrate on his having turned his back on what would have been a great career in the



fig.2 Parlour of Bethune Memorial House, 2008. (Photo: Parks Canada)

conventional sense in order to concentrate on all his innate qualities or drives – courage, energetic commitment to humanity, inventive skill and prescience....” At the symposium, he articulated Bethune’s importance as a role model: “The function of the artist is to disturb. His duty is to rouse the sleepers, to shake the complacent pillars of the world. He reminds the world of its dark ancestry, shows the world its present, and points the way to its new birth. He is at once the product and preceptor of his time.”⁹ In his closing remarks Sise quoted Prime Minister Trudeau, who in April 1971 had complained on the floor of the House of Commons that this great Canadian was more recognized in China than in Canada. Finally, Sise announced the establishment of the Bethune Memorial Committee to remedy “this lamentable situation,” and was its chair until his death in 1974.

The committee’s mandate was to expand awareness of Bethune’s contribution to society and to inspire people and organizations to emulate his spirit of internationalism and service to humanity. With such goals at the forefront, Sise was active in various projects, including organizing a photographic exhibition on Bethune,¹⁰ sponsoring symposia and encouraging student and teacher exchanges through China-Canadian scholarships. He also pursued the

acquisition of the manse where Bethune was born.¹¹ Although the family had left Gravenhurst when he was only three, “For years Norman spent his summers at Gravenhurst. Here, in the Muskoka Lakes, he developed a passion for swimming...and showed delight with the forests and the summer skies.”¹² After the manse was purchased in 1973, it was restored to its late nineteenth-century condition to reflect the time period when it was occupied by the Bethune family. In 1976, the museum opened under the supervision of Parks Canada and in 1996 it was finally designated as a national historic site.

As one arrives at the Bethune Memorial House, the view is pure nostalgia: a clapboarded house, a maple-shaded street, a proper garden (fig.1).¹³ Once inside, visitors see cloaks and hats hanging in the hall and the minister’s visiting cards resting on a table, as well as the original wallpaper that was custom-reproduced and new carpets that were made in late-nineteenth-century patterns. The rooms are furnished with artifacts that are true to the time and period, such as baby clothes and an antique cradle and pram in the master bedroom, although none of the objects is original to the house. The texts on the wall, the tract by the bed and the harmonium in the drawing room further betray a middle-class Presbyterian household (fig.2). On the ground floor, the study includes a massive desk, a bookcase holding an assortment of religious texts and a composite photograph of the minister’s Divinity class at Knox College.

Organic unity and preservation are the guidelines of restoration¹⁴ and therefore, the purpose of scholarly research is to guarantee that the setting and objects on display reflect historical fact. In the case of the Bethune Memorial House, the restoration team was troubled by the fact that no one knew which room Bethune was born in and respectful Chinese visitors were most interested in this particular room. Although his birth certificate stated he was born at home, Margie Lou Shaver, curator of the National Historic Parks and Sites Branch of Parks Canada, was reluctant to merely guess where Bethune’s mother actually gave birth: “an attempt at isolated and conjectural refurnishing in a structure considered of significance in our external relations can only reflect adversely on the credibility of this Branch and place us in an indefensible position.”¹⁵ In the end, visitor expectations won out, confirming that the effect on the visitor sometimes takes precedence over strict historical accuracy.

In addition to reflecting late Victorian taste, the restoration of the house was designed thematically to communicate Bethune’s convictions about social justice and human welfare. At the end of the tour, visitors enter a memorial room showing images of Bethune from different periods of his life. His graduation photograph from the School of Medicine at the University of Toronto is on display and nearby a large replica of a Chinese painting shows Bethune performing surgery in a makeshift hospital in the Shanxi-Hubei border region of China,

where the fighting was fierce. White lab jackets are provided for visitors to wear when they take photographs of themselves in front of the memorabilia: tourists are invited to imagine themselves as Bethune, to impersonate the man they have come to admire.

Despite the painstaking attention to historical detail and the visitors' expectations, it is questionable whether the Bethune Memorial House truly acknowledges his brilliant and often difficult character. It might be surprising to know that Bethune regarded Canadian society, especially the medical profession, with contempt and considered it complacent, self-absorbed and corrupt, without care or compassion for the sick and destitute. Is it possible to see the Bethune Memorial House as an ironic commentary on the environment against which Bethune rebelled? Indeed, the memorial may present an unusual example of what museologists label "heritage dissonance." Bethune chose to depart from certain aspects of his own heritage and the memorial reminds us that no individual has a single identity and that the very construction of identity is complex. Over the course of his life Bethune belonged to a variety of communities and connected differently with each of them.

In contrast, the Visitor Centre next to the Bethune Memorial House clearly documents the activities of Bethune's life, including his social commitment, his medical achievements and his self-sacrificing death in China. The Centre attempts to do full justice to the many experiences that identify the man, such as his battles with tuberculosis as a patient and doctor, his efforts as an innovative thoracic surgeon, his service to the wounded on the battlefields of Spain and China, his contributions as a poet and artist and his work organizing art classes for poor children in Montreal. It also commemorates numerous contemporaries who were deeply affected by Bethune, such as social activists and physicians Wendell MacLeod, H.E. Shister and Francis McNaughton, blood specialists Paul Weil and Charles Drew, as well as architect Hazen Sise, writer Ted Allan and artists Fritz Brandtner, Marian Scott and Paraskeva Clark.¹⁶

The Centre also displays visual evidence of his life (figs.3 and 4), including copies of some his own paintings: *TB's Progress*,¹⁷ produced in 1926 when he was a patient at the Trudeau sanatorium in Saranac Lake and *Night Operating Theatre* (fig.5),¹⁸ a bird's-eye view of Bethune performing emergency surgery at the Sacré-Coeur Hospital. There is also his self-portrait painted under the tutelage of Marian Scott.¹⁹ These images co-mingle with representations that originate primarily in China, including a photograph of a statue of Bethune in front of the International Hospital in Shijiazhuang near his tomb, along with a colour print titled "Our Doctor Bethune" that appeared in a picture book published by the Foreign Language Press in 1975. This illustration was accompanied by the annotation: "Though always on the move in this wartime



fig. 3 Bethune Memorial House Visitor Centre, 2009, images from his life in Spain and China. (Photo: Parks Canada)



fig.4 Bethune Memorial House Visitor Centre, 2009, images of his life in Canada.
(Photo: Parks Canada)

situation, Comrade Bethune gave medical care not only to the wounded soldiers but also to the people. So the people affectionately called him 'Our Doctor Bethune'."

Visitors to the memorial site are directed first to the Centre, where they tour the exhibition and watch a ten-minute video excerpted from a 1964 National Film Board of Canada documentary;²⁰ they then continue on to the Bethune Memorial House. This strategy is a recent development: when the museum first opened, greater emphasis was placed on the home and daily life of the Bethune family. The staff dressed in Victorian costume and acted out household tasks: Monday was washday, Tuesday was ironing, Wednesday was sewing, Thursday was cleaning and Friday and Saturday were baking and cooking. A Bible and silver tea set were displayed on Sunday. This privileging of Victorian life coincided with the Canadian government's reluctance to define Bethune politically: while it celebrated the Victorian aspect of the house and honored the doctor who once briefly lived there, it denied that he was an actively engaged communist.²¹



fig.5 Norman Bethune, *Night Operating Theatre*, 1936, oil on canvas, Medical Library, Royal Victoria Hospital, Montreal. (Photo: Royal Victoria Hospital Multi Media Services Department)



fig.6 Ceramic figure of Dr. Bethune on a chestnut horse. Gifted to Bethune Memorial House by the Chinese Association of Science and Technology in 1982. (Photo: Parks Canada)

Today the Bethune Memorial House finds most of its meaning through Bethune's symbolic importance in China. Although efforts have been made to bring Canadians from other parts of the country to Gravenhurst,²² the majority of visitors are from China or vacationing Chinese Canadians. Significantly, they are welcomed to the Visitor Centre by guides who speak Mandarin. Over the years, visitors have brought gifts, including statues of Bethune (fig.6). However, few of these presents relate specifically to Bethune; the rest are Chinese memorabilia of all types.²³ The gift-giving ritual can take the form of an official presentation by a visiting business group or may be an anonymous gesture from someone touched by their experience. The growing collection of hundreds of donated objects has led to the implementation of policies for their evaluation, management and maintenance;²⁴ they are displayed in the Visitor Centre on a rotational basis and occasionally exhibited at other venues.

The representations of Bethune are of particular interest because they encompass the full spectrum of images circulating in China. For example, on 30 August 1976, an embroidered picture of Bethune was presented by a delegation of seventeen Chinese diplomats and officials; Bethune also appears in woodcuts reminiscent of brightly coloured Chinese folk prints. In one poster, "Time is Money," he rides a galloping horse; in another created by the Salt City Peasants, Workers and Soldier Cultural Revolution Committee, he floats in the sky while his memory lives on in the minds of the workers marching below. The workers carry Mao Zedong's Red Book, which includes the essay "In Memory of Norman Bethune,"²⁵ written by Mao soon after Bethune's death. Another Cultural Revolution block print titled *Raise Mao's Theory Highly and Raise the Greatest Red Flag*, portrays Lin Biao, a brilliant Red Army commander who is also holding Mao's book. Below the picture is the caption: "Serve the People, In memory of Bai Qui En [the name Bethune was given in China]. Yu Gong can move the Mountain." The proverb implies that everything, even the most difficult task, can be accomplished one step at a time.

Thus it is no surprise that the Bethune Memorial House has become an excellent resource for promoting Canada's relationship with China, often providing the backdrop for events that cemented agreements between the two countries. For example, a photograph taken on 9 August 2007, records the Honourable Tony Clement, MP and Minister of Health, and Dr. Alan Bernstein, President of the Canadian Institutes of Health Research, announcing the creation of the Canada-China Norman Bethune Health Research Scholarships for young Chinese students wishing to study at the doctoral level in Canada. The many such publicity photos taken at the Bethune Memorial House serve as reminders that heritage is made up of parts of the past that may be selected for contemporary purposes, whether economic, cultural, political or social. Those who use historic sites for gain are, in effect, capitalizing on the business of heritage.

Another recent example of the use of the Bethune Memorial House is "The China Market Study" completed in 2007 by the Manning Consulting Group.²⁶ This was "an assessment of the opportunities and issues facing the District of Muskoka, the Town of Gravenhurst and Parks Canada's Bethune Memorial House National Historic Site in attracting and developing the international Chinese traveller and domestic ethnic Chinese traveller markets." It was produced in conjunction with a (failed) proposal to expand the interpretive centre at the site and build a Chinese Canadian Culture Centre in Gravenhurst. The study followed Canada's similarly unsuccessful 2005 attempt to gain Approved Destination Status that would permit Chinese citizens to travel to Canada for leisure. Historical manipulation is, however, at work in Microbix Biosystems Inc.'s proposal of 2008 to construct a replica of the Bethune

Memorial House in China on the grounds of the Toronto-based company's new influenza vaccine facility.²⁷ Jointly owned by Microbix and the Hunan government, the \$200 million facility would be one of the world's largest flu vaccine plants. According to Mark Cochran, the principal director and acting chairman of the board, Microbix decided to use Bethune as he best symbolized Canada for most Chinese people: "The idea is to build a precise replica, a board-by-board reconstruction," and that it is not "just the building, but the contents as well. We're going to look at what's in Gravenhurst and see if we can find antique pieces that match.... We want to make this house available to Chinese who can't otherwise come to Canada to see it. It's simply for the people." It is also, most pointedly, the business of heritage.

Bethune Statue, Place Norman Bethune

Connecting Bethune's image with governmental, commercial or related enterprises is another means of capitalizing on his memory. This is exemplified by the various uses of a statue of Bethune that was given to Montreal by China in 1976 and placed in a small downtown park known as Place Norman Bethune, near Concordia University, in 1978. In the spring of 2006, representatives from Concordia and Montreal mayor Gérald Tremblay travelled to China as part of an urban development mission to sign a memorandum with the Chinese architectural firm Werkhart International, to create an annual graduate scholarship in urban studies at Concordia.²⁸ The delegates also attended the opening of the Jardin de Montréal Pavilion in Pudong Century Park, Shanghai; an accompanying display included plans by the architectural firm Groupe Cardinal Hardy to upgrade Quartier Concordia by widening the sidewalks, creating bike paths and improving the landscaping, signage and lighting.²⁹ The centerpiece of this project was the sculpture of Bethune. Place Norman Bethune was intended to provide a strong visual identity for the University, one that was described in the original planning competition, as "the university's tradition of social justice and artistic innovation." According to a City of Montreal press release in 2008, the square is "across the street from Concordia University, a popular choice for Chinese international students."

Quartier Concordia was formally opened on 14 October 2008 with the reinstallation of the statue, newly restored and cleaned by the City of Montreal. The ceremony concluded Phase 1 of the \$22 million invested in the project, of which \$3 million was spent on the revitalization of the square. The rededication ceremony, which took place in front of the monument that had been first installed 30 years earlier, was attended by His Excellency Lan Lijun, the People's Republic of China's ambassador to Canada, Concordia's president Judith Woodsworth, the Right Honourable Adrienne Clarkson, former Governor-General of Canada, and mayor Gérald Tremblay. The event

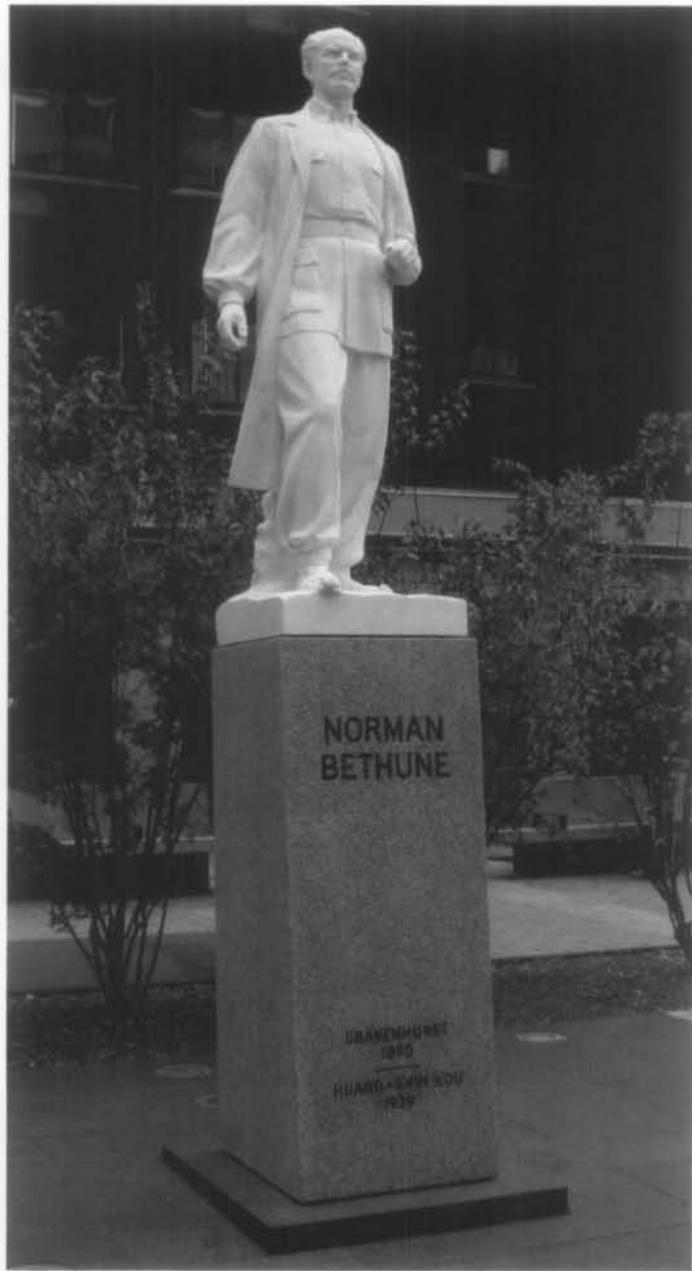


fig. 7 Place Norman Bethune, at the intersection of Guy Street and Boulevard de Maisonneuve, Montreal. (Photo: Brenda Dionne)

launched a year of events to mark the eightieth anniversary of Bethune's arrival in Montreal and the seventieth anniversary of his departure for China.

Bethune lived in Montreal from 1928 to 1936, longer than in any other place, and his profound commitment to social causes took root during those years. However, the role of Montreal's Bethune Foundation in the creation of Place Bethune (fig.7) has been poorly acknowledged. In the chronology posted by Concordia's Media Relations in 2009, no mention is made of the fact that the minutes of the Foundation's annual meetings and various correspondence show that the members believed that they had initiated the project. The quest for a monument to Bethune began on 23 January 1974 when Hazen Sise wrote to City Councillor John Lynch-Staunton,³⁰ stating that the redesigning of Beaver Hall Square near Place Ville Marie offered an ideal opportunity: "For years it has become an increasing embarrassment that there is nowhere in Montreal a statute or a monument or even a plaque to memorialize Norman Bethune in the city where he did his significant work – apart from Spain and China." Sise emphasized that Beaver Hall Square is a highly appropriate site: "In the [nearby] studio, with a few friends (notably Fritz Brandtner and Marian Scott) Bethune had pioneered in Montreal a new method of teaching art to children. In that studio were held some of the meetings of the Montreal Group for the Security of the Peoples' Health, which, in 1935, produced a manifesto which anticipated medicare."

Sise's proposal was rejected, but a year later Montreal's Executive Council designated the de Maisonneuve Boulevard site as Place Norman Bethune; Sise and several members of the Foundation were in full agreement.³¹ On 12 April 1976, Foundation members Abraham Cohen and Mary Rosamond Weil accompanied the City of Montreal's Jean Dupire to the Ottawa embassy of the People's Republic of China to discuss the possibility that a statue of Bethune would be produced in China and presented to Montreal. Later that same year, a full-length standing sculpture produced in a Beijing factory by Situ Chieh, Hsieh Chie-sheng, We Chang and Tsui Wu-chin, arrived in Montreal. It was first exhibited at the Montreal Museum of Fine Arts, then in the Chinese Pavilion at the former Expo '67 site and in downtown Place Desjardins. Leaflets outlining Bethune's life and a photography exhibition prepared by the Foundation accompanied these presentations.³² The statue was finally installed in Place Norman Bethune in 1978. Although many members of the Foundation felt the figure should be looking eastward towards China instead of southward towards an office building, Weil insisted she was in favour of its position because it was highly visible from passing traffic. Little did she realize that the pigeons she described in her report of the opening ceremony as providing "a dramatic flight picture for TV Peking and sound effects for Radio Peking"³³

would be the statue's undoing. Nor could she or the other members of the Foundation, many of them faculty and associates of McGill University, have anticipated that thirty years later, Concordia would claim a strong affiliation with Bethune while ignoring his long-standing relationship with McGill and its hospitals.

The small triangular square and its sculpture were also ignored by the City of Montreal. Although located in one of the busiest downtown intersections, near bus stops, the Guy-Concordia metro station, shops, restaurants and apartment towers, the square fell into serious disrepair and the statue was scarred by bird droppings. Nonetheless, the area became a site for protests against politicians, corporations, the military and perceived domestic and international injustices.³⁴ It has been a rallying point for numerous activist organizations, including the South Asia Center, L'Association des Jeunes Libanais Musulman-Montréal, the Centre for Philippine Concerns, Le Collectif opposé la brutalité policière, the Grass Roots Association for Student Power, the International Solidarity Movement, the Quebec Public Interest Research Group and Solidarité sans frontières/Solidarity Without Borders and so on. An article published by the student-run newspaper, *The McGill Daily*, in October 2007 exemplified the square's continued political identity; it called for a march in solidarity with protesters in Burma, culminating with a gathering at "the Bethune Monument of International Solidarity."³⁵

Coinciding with a surge of local interest in China-Canada relations, the monument has been further re-appropriated and its meaning codified in an interlocking network of cultural, social, economic and political ideologies. Without question, the City of Montreal in partnership with Concordia University, has orchestrated the re-configuration of the Bethune monument to serve and justify the policies and actions of its corporate allies. Inevitably, distortions and misrepresentations of Bethune's memory have occurred. This may be due to the City's failure to affix an historical plaque to the monument that would identify Bethune with more than just the dates and places of his birth and death.³⁶ Most public sculptures dedicate space, often on the pedestal, for recording aspects of the subject's life and the reasons for his or her commemoration. Why has Montreal not attached an explanatory plaque to the Bethune statue? One wonders if City Hall still considers Bethune, who became a communist in 1935, to be a controversial figure or simply, do they know him only as a symbol of Canadian-Chinese business relations?

The McGill connection has all but disappeared from the discourse on the Bethune statue, but ironically, Norman Bethune's contributions have been more accurately commemorated at McGill University. The Osler Library of the History of Medicine holds a rich archival collection on his life and work amassed in the 1960s and 1970s.³⁷ This unusual and eclectic assortment of

materials and artifacts, known as Bethuniana, arose from the generosity of Bethune's friends, colleagues and admirers, as well as authors of biographies on Bethune: Roderick Stewart, Ted Allan and Eugene Perry Link. Over the years various exhibitions of Bethuniana have been mounted at the entrance to the library; they have succeeded in acknowledging Bethune's medical innovations, his pioneering techniques as a thoracic surgeon and his significance as an advocate of socialized medicine – the very same contributions the Historic Sites and Monuments Board of Canada had originally refused to recognize as sufficiently significant for official commemoration.

Norman Bethune is now remembered through an astonishing variety of testimonials: the Bethune Memorial Museum, the Bethune Statue at Place Norman Bethune, monuments and exhibitions, artifacts objects, paintings, sculptures, photographs, prints and texts are all devoted to his memory. In recent years, the way in which he is remembered is also changing. When the Bethune Foundation helped organize a symposium at McGill in 1979 to mark the fortieth anniversary of his death, it approached his times and achievements through biography. Most of the speakers at that conference and whose talks were subsequently published in *Norman Bethune: His Times and His Legacy*, had known Bethune personally and spoke about his accomplishments. Almost a decade later, a different perspective was evident at the symposium organized by Dr. Catherine MacKenzie of Concordia University to accompany the exhibition, *Crossing Cultures: Images of Norman Bethune in China*, which was held at Concordia's FOFA Gallery in conjunction with the re-installation of the Bethune statue in October 2008. The presentations were less about Bethune and more about the role of art-making and imagery in capturing his memory.³⁸ The talks focused on objects produced in Bethune's lifetime, including paintings by his artist friends in Montreal, photographs taken by Sise during the Spanish Civil War and Sha Fei's photographs of Bethune in China. The various ways Bethune has been portrayed – in woodcuts, posters and woven tapestries after his death and during the Cultural Revolution, and in films, exhibitions and museum displays in Canada and China from the 1970s to today – were also presented. How Bethune will be remembered in the future remains to be seen. At the intersection of personal significance, political correctness and civic interpretations, the visual and conceptual manifestations of Bethune will surely take on new meanings as the twenty-first century progresses.

LOREN LERNER
Art History Department
Concordia University

Notes

1 Hilary RUSSELL, "The Bethune Memorial House, 235 John Street, Gravenhurst. Historic Sites and Monuments Board of Canada," Agenda Paper, Historical Services Branch, 1996-29, 909.

2 Ibid., Appendix: HSMBC Recommendations, 1967-1972, "The Bethune Memorial House," 934-35 and Brett THOMPSON, "The Bethune Effect: Why Canada's Department of External Affairs bought a house in Muskoka," unpublished manuscript, 1 July 2008. The HSMBC considered Bethune's national significance in 1967 and May 1971. After the October 1971 meeting at which the Board stated that Bethune was not of national significance, Mitchell Sharp, Secretary of State for External Affairs conveyed his disappointment to Jean Chrétien, then Minister of Indian Affairs and Northern Development. Chrétien called an emergency meeting of the Board on 10 Aug. 1972 and the Board revised and accepted the new criterion concerning individuals. This has been the Board's most controversial and most publicized recommendation to date.

3 For Bethune studies, see: Norman BETHUNE, *The Politics of Passion: Norman Bethune's Writing and Art*, ed. and intro. Larry Hannant (Toronto: University of Toronto Press, 1998); A.E. SHEPHARD and Andrée LÈVESQUE, eds., *Norman Bethune: His Times and His Legacy/ Son époque et son message* (Ottawa: Canadian Public Health Association / L'Association canadienne d'Hygiène publique, 1982); Wendell MACLEOD, Libbie PARK and Stanley RYERSON, *Bethune. The Montreal Years: An Informal Portrait* (Toronto: James Lorimer, 1978); Roderick STEWART, *Bethune* (Toronto: New Press, 1973) and *The Mind of Norman Bethune* (Toronto: Fitzhenry and Whiteside, 1977); Ted ALLAN and Sydney GORDON, *The Scalpel, The Sword: The Story of Dr. Norman Bethune* (Boston: Little, Brown, 1952, rev. ed. 1971). Archival collections on Bethune are located at the Osler Library of the History of Medicine, McGill University, Montreal, and the National Archives of Canada, Ottawa.

4 RUSSELL, "The Bethune Memorial House," 907. The Federal Government acquired the manse in 1973 on behalf of the Department of External Affairs and although ownership and preservation of the property immediately passed to Parks Canada, this is an anomaly in the system of the HSMBC. See also, Fern GRAHAM, "Bethune Memorial House, 235 John Street, Gravenhurst, Ontario," Architectural Analysis Division, Federal Heritage Buildings Review Office, Building Reports 90-210, 1990.

5 *Muskoka Sun*, 1975, quoted in Alvyn J. AUSTIN, "Interpretation Plan for the Dr. Henry Norman Bethune Memorial House, Gravenhurst, Ontario," *Parks Canada Report* (August 1976): 22.

6 See: Bethune Foundation Fonds (BFF), P132, Osler Library Archives Collection, Osler Library of the History of Medicine, McGill University. Among this group were Hazen Sise, an architect who served with Bethune in Spain, Dr. Wilder Penfield of the Montreal Neurological Institute, Dr. Gérard Rolland, surgeon and Bethune's colleague at the Clinique Jeanne-Mance, Mrs. Mary Weil, Public Relations Director at Royal Victoria Hospital, Dr. Hans Selye of the Institut de Médecine et Chirurgie Experimentales at the Université de Montréal, and Ted Allan, playwright and co-author of *The Scalpel, The Sword: A Biography of Norman Bethune* along with Dr. Donald Bates, Chairman of the Department of the History of Medicine, Professor K.A.C. Elliott, Department of Biochemistry and Professor T.K. Lin of the Centre for Asian Studies, all of McGill University

7 "In Memory of Norman Bethune," address by Hazen Sise," BFF, P132, Folder 12, Box 376, unpage; Bethune Memorial Committee, BFF, P132, Folder 23, Box 379.

8 Letter from Hazen Sise to Peter H. Bennett, 4 Feb. 1971, BFF, P132, Folder 20, box 376 and letter from Bennett to Sise, 18 Nov. 1971, BFF, P132, Folder 54, Box 379.

9 "In Memory of Norman Bethune," BFF, P132, Folder 12, Box 379,

10 "President's Report, 1979," BFF, P132, Folder 25, Box 380: "The black and white exhibit of photographs of the life of Dr. Bethune put together originally under the Chairmanship of Hazen Sise and first exhibited at the Canadian Medical Association meeting at the Queen Elizabeth Hospital in Montreal has been widely shown in Universities and CEGEPs as well as at conferences across Canada."

11 Ibid., The report summarized the activities of the Foundation since its inception and records that it: "Encouraged the Government to purchase the birthplace of Bethune at Gravenhurst (this support was instituted in Peking by means of telegrams to the Prime Minister and our various individual members of Parliament)." The original idea as stipulated in the fundraising campaign launched on 12 April 1972 was to have a shrine in Gravenhurst and a museum in Montreal: "Let us make Dr. Norman Bethune's birthplace and work-place national shrines," suggested Mr. Hazan Sise, chairman of The Bethune Memorial Committee, announcing the launching of a national campaign to day to establish a Bethune shrine in Gravenhurst, Ontario, where Dr. Bethune was born in 1890, as well as a museum in Montreal where Dr. Bethune did most of his medical work before going to Spain and then to China, where he died, in 1939." "Bethune Memorial," *Montreal Star*, 14 Apr. 1972, BFF, P132, Folder 48, Box 379. See also, Sise to Mitchell Sharp, External Affairs, 17 Feb. 1973, BFF, P132, Folder 54, Box 382:

I understand from you that the government might be prepared to finance the purchase of the Manse, also its furnishing, but preferred to do this via the agency of a national, non-governmental organization.... The Committee was enthusiastic to its response to the main question, i.e. we would be glad to act as agents and assist in every way possible to further your objectives.... However we did not feel that it would be appropriate or wise for a committee based in Montreal to hold title to, and act in perpetuity for, a house in Gravenhurst, Ontario. It seemed to us more appropriate and practical that these functions should be carried out by the Municipality of Gravenhurst or by a select trustee committee of its citizens..

12 ALLAN and GORDON, *The Scalpel, The Sword*, 11-12.

13 Judith BROCKLEHURST, "Bethune mystique China's bridge to Canada," *Toronto Star*, 17 Sept. 1989; "Town gears up for Bethune anniversary," *Toronto Star*, 25 Feb. 1999.

14 See Christina CAMERON, "Commemoration: A Moving Target?" in *The Place of History: Commemorating Canada's Past*, ed. Thomas H.B. Symons (Ottawa: Royal Society of Canada, 1997), 27-34; Norman TYLER, *Historic Preservation: an Introduction to its History, Principles, and Practice* (New York: W.W. Norton, 2000); William J. MURTAGH, *Keeping Time: The History and Theory of Preservation in America* (Hoboken, N.J.: John Wiley, 2006).

15 "Bethune Memorial House," Files, Gravenhurst, Memorandum, 26 Mar. 1975. Cited in THOMPSON, "The Bethune Effect," 27, n.94.

16 Loren LERNER, "When the Children Are Sick, So Is Society: Dr Norman Bethune and the Montreal Circle of Artists," in *Healing the World's Children: Interdisciplinary Perspectives on Child Health in the Twentieth Century*, ed. Cynthia Comacchio, Janet Golden and George Weisz (Montreal and Kingston: McGill-Queens University Press, 2008), 253-81.

17 See: Eugene P. LINK, *The T.B.'s Progress: Norman Bethune as Artist* (New York: Center for the Study of Canada, SUNY, 1991).

18 The oil on canvas is displayed in the Royal Victoria Hospital Library. According to HANNANT, *The Politics of Passion*, 75, Bethune painted it for the Spring 1935 exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts. The painting was donated to the RVH by the scientist and "fellow-traveler," Dr. Raymond Boyer.

19 Ibid., 87. Bethune sent the self-portrait to Marian Scott in November 1935. She presented it to McGill University in 1971 and they donated it to the People's Republic of China. See also the Marion Scott Fonds, National Archives of Canada, 1924-1993, MG 30, D399 and 1995-115.

20 "The Life of Dr. Norman Bethune," a video produced by Parks Canada in the 1980s consists of footage taken from the documentary *Bethune* by Donald Brittain, National Film Board of Canada, 1964. The video contains comments from Bethune's writings and concludes with a speech written by Bethune's Chinese translator and is available with English, French and Mandarin audio.

21 GRAHAM, "Bethune Memorial House," 9. "There was initially some resistance within the community to honouring a communist, especially among older residents, and there are still some who are not pleased." The emphasis on a bygone era may have resonated with local residents, for whom the house was probably less about Norman Bethune and more about the contribution of generations of Bethune's to the Presbyterian Church in Canada. See also Richard ALLEN, "The Religious Setting of Norman Bethune's Early Years," in *Norman Bethune: His Times and His Legacy*, 22-31. The Bethune-Thompson House in Williamstown, Ontario, where his great-grandfather John Bethune lived from 1804 to 1815, perhaps not coincidentally opened the same year as the Memorial House.

22 Tourist brochures and newspapers are full of advertisements that hype the region's opera house, fine restaurants, old churches and shops overflowing with Canadian quilts, decoys, furniture and antiques. For example, Eva BOWER, "Muskoka lakes region a tapestry in autumn." *Toronto Star*, 6 Sept. 1986.

23 Other gifts received include models of buildings, paintings and drawings, tapestries, embroidered scarves, porcelain sculptures, coins, silk scrolls, fans, dolls, Chinese ornaments, plates, crystal, copper and enamel vases, engravings, plaques, coins, books and probably one of the largest collections of Great-Wall-of-China key chains in the Western world. Scott Davidson, interview with Lerner, 12 Feb. 2008. Davidson is Site Manager Parks Canada, "Bethune Memorial House."

24 The Parks Canada Commemorative Integrity Statement, "Bethune Memorial House," October 1998. Parks Canada categorizes the cultural resources at the site; gifts are designated as symbols or gestures rather than as artifacts.

25 Mao ZEDONG, "In Memory of Norman Bethune," Yenan, 12 Dec. 1939. Printed in STEWART, *Bethune*, 196-97.

26 China Market Study, 2007, <http://www.tourismco.com/projects.htm>. See also Brian BANKS and David NORTH, "The man, the myth, the corporation," *Canadian Business* 68 no.4 (April 1995), <http://www.canadianbusiness.com>: "Anxious to cash in on China's economic miracle? Unsure where to start? On a recent visit to Canada, a delegation of 23 Chinese executives and academics had some startling advice: exploit your shared nationality with Norman Bethune, who is known and beloved by all in China."

27 "Microbix Enters into Joint Venture in China to Build and Operate One of the Largest Influenza Vaccine Manufacturing Facilities in the World," 23 June 2008, <http://www.newswire.ca/en/releases/archive>.

28 "Concordia and Shanghai cement a relationship," *Concordia Journal* 1, no.12 (20 Apr. 2006). http://cjournal.concordia.ca/journalarchives/2005-06/apr_20/006771.shtml

- 29 "Cardinal Hardy to design Quartier Concordia," *Canadian Architect* 49, no.2 (February 2004): 7, and, Debbie HUM, "Concrete Campus No More: Quartier Concordia will make a strong institutional footprint in downtown Montreal and bring greenery and a renewed identity to the Sir George Williams Campus," *Concordia University Magazine* 29, no.4 (December 2005). <http://magazine.concordia.ca/2005/december/features/Quartier.shtml>
- 30 Sise to Councillor John Lynch-Staunton, 23 Jan. 1974, BFF, P132, Folder 39, Box 381. Sise attached a copy of a 1 June 1973 letter to the City's Toponymy Committee requesting that the northern half of the Beaver Hall Square should be renamed Place Bethune. The studio was at 1154 Beaver Hall Square but the building was demolished to accommodate an office building.
- 31 Mary WEIL, *The Bethune News* 1, no.1 (Winter 1977): 6, BFF, P132, Folder 5, Box 379.
- 32 "Minutes of the statutory meeting held in the Conference Room of the Montreal Neurological Institute..., Montreal, 12 Apr. 1978," BFF, P132, Folder 24, Box 380.
- 33 WEIL, *The Bethune News*, 4, BFF, P132, Folder 5, Box 379.
- 34 For discussion of this phenomenon see: Albert BOIME, *The Unveiling of the National Icons: A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), especially 9-10.
- 35 "Students march for Burma," *McGill Daily*, 4 Oct. 2007.
- 36 Claudie Boujaklian, Customer Service, Concordia University, to Lerner, 17 Aug. 2007: "The University is already thinking of suggesting a plaque but it will be the City's decision because they own the small triangular park and the statue."
- 37 Marilyn FRANSISZYN, "Norman Bethune and His Friends," *Osler Library Newsletter* (OLN) no.10 (June 1972): 1-3; "Bethuniana Exhibit," OLN, no.32 (October 1979): 3, 48; "General plan of program for 1982-83," OLN, no.43 (June 1983): 1. <http://www.mcgill.ca/library/library-using/branches/osler-library/oslernews/>
- 38 For information on the conference, see: <http://art-historyconcordia.ca/downloads/BETHUNEANDVISUALCULTURE.pdf>

LE DR NORMAN BETHUNE DÉMASQUE

Le rôle de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada est de désigner d'importance nationale une réalisation spéciale, un événement marquant de l'histoire du Canada ou une contribution particulièrement remarquable au Canada. Lorsque, en 1972, la Commission adopta un nouveau critère et que « les Canadiens qui ont fait une contribution exceptionnelle à l'extérieur du Canada pourront être l'objet d'un avis favorable de la Commission », le Dr Norman Bethune (1890-1939) fut immédiatement recommandé comme personne d'importance historique nationale. Cette recommandation coïncidait avec la reconnaissance officielle par le Canada de la République populaire de Chine, en 1970, et le fait que le premier ministre Pierre-Elliott Trudeau considérait que le Canada ne pouvait plus ignorer les réalisations héroïques de Bethune à l'extérieur du pays. Le présent article examine l'association de Bethune avec des valeurs, significations et attraits divers à travers deux lieux commémoratifs.

Le premier est le Bethune Memorial Museum à Gravenhurst, Ontario, le presbytère protestant où Bethune est né. La résidence a été achetée par le gouvernement fédéral en 1973 et restaurée dans l'état où elle était à la fin du XIX^e siècle, afin de rappeler l'époque où elle était habitée par la famille Bethune, en prenant quelques libertés avec l'exactitude historique. Le musée, inauguré en 1976, comprend un centre pour les visiteurs adjacent à la maison, où l'on présente un film et une exposition sur les activités de la vie de Bethune, y compris son engagement social, ses innovations médicales et sa mort en Chine, quoique laissant à peine soupçonner son mépris pour la profession médicale au Canada. En dépit des efforts pour attirer des touristes canadiens à Gravenhurst, la majorité des visiteurs viennent de Chine ou sont des Canadiens d'origine chinoise en vacances. Ils ont apporté une énorme quantité de présents en hommage à Bethune, des objets de toute sorte, petites statues, objets d'art et photographies. En conséquence, la Maison-Commémorative-Bethune tire maintenant une grande partie de sa signification à travers son identité symbolique avec la Chine.

Le second lieu est la Place Norman-Bethune, petit parc près de l'Université Concordia, dont le centre d'intérêt est une statue en pied grandeur nature de Bethune, fabriquée à Beijing et donnée à la ville de Montréal par la Chine en 1976. Après des années d'incurie, le site a été refait et amélioré

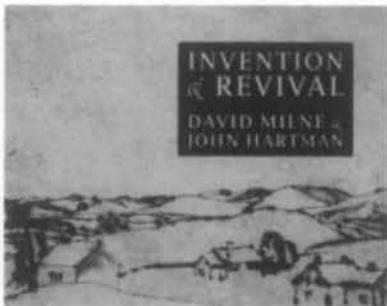
pour devenir le centre d'attraction du quartier Concordia. Le parc a été officiellement rouvert le 14 octobre 2008 par la réinstallation de la statue, restaurée et nettoyée aux frais de la ville mais dépourvue d'une plaque rappelant ses réalisations. Bien que la fonction de la Place Norman-Bethune ait été de donner une identité à l'université, elle est devenue un point de ralliement social et politique pour de nombreuses organisations activistes locales.

La manière dont diverses agences, particulièrement la Fondation Bethune, active à Montréal dans les années 1970, ont caractérisé la mémoire de Bethune est d'importance cruciale pour l'étude de ces deux lieux commémoratifs. Le président de la Fondation était Hazen Sise, architecte qui a servi avec Bethune en Espagne. Depuis 1967, Sise avait entretenu une correspondance avec la Commission des lieux et monuments historiques du Canada pour que Bethune soit reconnu. Les procès-verbaux des assemblées annuelles de la Fondation ainsi que diverses correspondances révèlent qu'elle avait eu l'idée d'acquérir la Maison-Commémorative-Bethune et que le développement de la Place Norman-Bethune était leur propre initiative. Le croisement des sentiments personnels, de la rectitude politique et des interprétations civiques, a fait que la mémoire de Bethune, au Canada, a été manipulée à des fins contemporaines, qu'elles soient d'ordre économique, culturel, politique ou social.

Traduction : Élise Bonnette

INVENTION & REVIVAL

**The Colour Drypoints of
David Milne & John Hartman**
Anne-Marie NINACS and Rosemarie
TOVELL
Carleton University Art Gallery,
Ottawa, 2008
143 p., 52 colour plates, 1 b/w illus., \$



Given the well-deserved followings that the Canadian artists David Milne (1882-1953) and John Hartman (b. 1950) have both enjoyed and the wonderful qualities in their respective works of art, this book on their colour drypoints should have been a gem. As well, there are the fine reputations of the writers on board; for example, Rosemarie Tovell, who wrote the catalogue's main essay, produced the National Gallery of Canada's monograph on David Milne's *Painting Place* in 1976 as well as the landmark NGC exhibition catalogue, *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne* in 1980. How unfortunate then, that the Carleton publication falls short of its mark in several ways. The project seemed off to a promising start: a few years ago Diana Nemiroff, director of the Carleton University Art Gallery, invited Rosemarie Tovell, then newly retired as the curator of prints and drawings at the National Gallery, to look through Carleton's extensive print holdings with an eye to curating an exhibition. Tovell was drawn to the body of intriguing colour drypoints produced by Ontario-based artist John Hartman from 1985 to 1994, which he acknowledges were directly inspired by the colour drypoints that Milne had created from 1927 to 1947. Anne-Marie Ninacs, curator at the Musée national des beaux-arts du Québec, was invited to contribute an essay, following on her lecture about Milne that was part of her recent research fellowship at the National Gallery of Canada. Sandra Dyck, curator of the Carleton Gallery, was pressed into service as the book's copy editor (given double billing with Nemiroff). A conversation among Nemiroff, Tovell, David Milne Jr. and John Hartman taken from a recording made when they looked through the prints for the exhibition, is also included in the catalogue.

Physically and aesthetically, the volume is not very pleasing although a well-respected and award-winning designer, Barr Gilmore, was in charge of the book. The basic landscape format and two-column arrangement of the texts work well enough. Perhaps to echo the idea of colour drypoints, red is used throughout the texts as a kind of accent, but not to any positive or logical effect. For example, the titles and subtitles of the essays appear in red, as do the folios. But the decision to have the footnotes to each essay printed in red only makes them extremely difficult to read and gives them exaggerated attention, as though they are urgent material. Expense not does seem to have been an issue as each of the prints in the exhibition is reproduced in full colour. Twenty drypoints by Milne and about half of the twenty-one by Hartman in the show have been carefully reproduced in the catalogue at the exact size of the originals. The remaining prints by Hartman are actually a fair amount larger in scale than they appear in the publication, something not obvious to the casual reader. The plates all appear on right-hand-side pages while the titles and dates of the works are in a large font on the opposite page. Because of their central positioning and large type size, they vie for our visual attention as we page through the images in the book. A more fitting decision might have been to leave the left-hand pages blank, acting as foils (rather like David Milne's dazzle spots) for the images on the right.

In the first essay in the book, Rosemarie Tovell sets out to describe the artists' investigations with colour drypoint and to give some sense of the place of colour drypoint within their overall output, since it constitutes only a small portion of their total production. For both Milne and Hartman, the foray into printmaking provided a respite from painting and a way to explore other technical and aesthetic challenges. Tovell also tries to convey a feeling of the relationship Hartman has to the work of David Milne. She suggests that Hartman's "empathy" for Milne's art, as well as what she terms as his "feeling an identity" with Milne's vision grew out of their commonalities, such as both having lived near Georgian Bay. But certainly Hartman's attraction to Milne is due to the characteristics of the work (as he himself states in the conversation printed in the book) and not because he lives near both the place where Milne grew up and also close to Six Mile Lake, where Milne spent the period of 1933 to 1939.

Tovell refers awkwardly to Milne as having been "influenced by the Modernist philosophical aesthetics" and of both artists' "deep-seated regard for the natural world and a need to express its supremacy in art." In approaching the work of an artist as intelligent and complex as David Milne, one must come armed with clear and precise thought at the very least. If these are difficult to muster, other writers have discussed Milne with insightful expression and accurate language. But Tovell makes only one quick reference to other texts on the artist – Lora Carney's article on Milne's subject pictures in *The Journal of Canadian Art History*, vol.10, 1987. Oddly, there is no bibliography in the book. A reader can pick through the

red footnotes to look for the titles of publications, but many texts on David Milne particularly are not cited.

Of Milne's first technically successful drypoint, *Lake Placid, Winter Sunset* (1929), Tovell says: "The brilliant, sunny Lake Placid winter landscape was Milne's inspiration." Other writers on Milne might differ regarding such emphasis on the subject. For example, John O'Brian in his landmark text, *David Milne and the Modern Tradition of Painting* (Toronto: Coach House, 1983), emphatically states that Milne rejected the relevance of subject matter (p.13) and that the subject rarely held intrinsic significance because formal devices were his prime interest (p.37-38). Whether Milne was working with the figure, still life, city views or landscapes, he set things up and got into positions where a motif came alive; and then he tried to give it aesthetic kick, using the subject only as an initial stimulus. Exceptions could be some of his war works and his so-called subject paintings or fantasy pictures of his later years. But Tovell differs and implies that reflections were Milne's favourite subject. Perhaps if the word "subject" were replaced with the term "motif" (which Milne himself used), this idea would be more accurate. Of course Milne was not alone in this modernist enterprise; the shift in emphasis away from the subject and toward formal means had begun in the mid-nineteenth century and caught the imaginations of artists around the world.

In writing on John Hartman, Tovell claims that Hartman's ideas on nature and spirituality are parallel to those of Milne. For example, she quotes Hartman as saying, "I am aware of a spiritual dimension to the physical world and any sense I have of divinity is experienced mostly when I am in Nature..." (p.11). Tovell remarks that such attitudes are similar to those held by David Milne, but without making reference to any passages from Milne's writings to better prove her point. This is a delicate, tricky theme for exploration and needs a steady hand and a rigorous approach.

Next up in the book is Anne-Marie Ninacs' essay, entitled *Child's Play*, again attempting to crack the nut of the essential quality of the drypoints and the artists' individual objectives. She leads the reader logically and with focus toward her conclusion that is disappointingly vague because she suggests that each artist was/is about "love," which seems a rather *jeune* notion. Ninacs prefers to avoid making the link between Milne's "aesthetic emotion" or "aesthetic kick" with that of Clive Bell's "significant form" (with which Milne was very familiar) and does not convey that his notion of intransitive love in painting was truly that and not about a love engaged with everyday attachments. Hartman's brand of love, in contrast, seems much more linked to his surroundings and their histories, much to the benefit of his art. A few other small points about Ninacs' essay: she quotes from her interviews with John Hartman but doesn't give the dates when these took place. She also mentions that scholars view Milne's *Painting Place* as a self-portrait, but

her footnote credits only Rosemarie Tovell with this interpretation. Ninacs senses that Milne has an intense emotional response to landscape and she tidily pigeonholes Milne as a formalist and Hartman as an expressionist. These characterizations are true to an extent, but they establish a polarity that makes it hard to compare their work and to find any aspects in common. Ninacs' strange reference to Milne as a Zen artist has no further explanation; perhaps she means it as a slang term for his habit of working very quickly in one sitting.

Both Tovell and Ninacs perplexingly ignore previous writers on Milne. David Silcox's biography and catalogue raisonne of Milne's paintings is not cited nor is Ian Thom's important book for the 1991 touring exhibition that he edited and to which he contributed two texts. Megan Bice's essay, "Creative Courage," in that same publication is an excellent study of what made Milne tick as an artist and how he integrated the principles of his art into his life. Also ignored is the most recent work of scholarship, the multi-authored catalogue, *David Milne Watercolours: Painting toward the light* (Art Gallery of Ontario and Douglas & McIntyre, 2005), edited and contributed to by Katharine Lochnan for the exhibition that traveled to the British Museum, the Metropolitan Museum of Art and the Art Gallery of Ontario. This absence is somewhat surprising since Tovell herself wrote an essay on Milne's World War I watercolours for that book. Most interestingly for our purposes is that in *Invention & Revival*, Tovell does not engage herself with Lochnan's position that Milne's "invention" of the colour drypoint was in fact inspired by the method invented earlier by a pupil of Whistler, Theodore Roussel.

Appearing last is the dialogue section of the book, where the taped conversation mentioned above is published. Some of the topics the participants mull over are questions comparing their work. Why did Milne and Hartman turn to printmaking at all? Could Milne have handled a larger scale in his work if it had been possible in practical terms? What is the significance of any movement up or down of the horizon line within a composition by either artist? What were the different kinds of plastic plates for colour drypoint used by Milne and Hartman? A stricter editorial hand might have improved the conversation as it has been printed here, with the speakers often searching for words and using phrases like "sort of" that mar their sentences. Diana Nemiroff is credited in one place with saying subject matter as one word and she also implies that subject matter and content are one and the same, using the terms interchangeably.

When the group discusses the topic of the religious and the spiritual, the conversation bogs down because each speaker uses his or her own notion of those words. David Milne Jr. seems wary of baldly attributing these concepts to his father's thinking and artmaking. He cautions the others that Milne "didn't jump up and start to paint because he was having some huge spiritual feeling about

something.” At this juncture one might again recall John O’Brian’s position that Milne was not inclined to pathetic fallacy. John Hartman, in contrast, seems to take it as a given that these notions are keenly and most powerfully present in Milne’s work, especially in his late fantasy pictures with religious themes such as the *Ascension* series, which along with the work of Paterson Ewen, have evidently been so permission-giving to Harman. In the end, however, no consensus is reached on the topic of David Milne’s spirituality.

In conclusion, neither artist has been well served by his treatment in this book. The handling of John Hartman’s drypoints is less than what his work deserves, especially given his fine achievement of positioning landscape painting back on the playing field of serious avant-garde art, and not being bound or coloured by conservatism or any extrinsic agendas. With Hartman’s moving and powerful combination of observed and gorgeously painted topography along with imagined narrative elements, he merits a more impassioned yet also more intellectually refined analysis than has been provided here. Ultimately, the work of David Milne and John Hartman, even in colour drypoint and even in invented, somewhat religious subjects, is vastly different in aesthetics as well as in content.

Looking at their individual pictorial approaches one might consider, for example, the essential element of line. Hartman has a self-conscious relationship with line; it is purposefully naïve in feeling but also expressionist as he explores the surface of the plate. In contrast, Milne produced a line that is more descriptive, tied to mimesis and it sits in implied depth. Milne’s work is far more pictorial; Hartman’s more about process as his line is often freed from representation. The sensibility of each artist is vastly different. The rich layering in Hartman’s work of the history of a place, both real and imagined, is not at all present in Milne’s work. Even in his subject pictures, Milne worked purposely at a remove while Hartman is always emotionally present. He is an embedded artist, viscerally connected to his subjects. The topic of the relationship between these two artists, with the younger consciously emulating the technique of colour drypoint “invented” by the older, needs greater consideration and contemplation before we would have a cogent sense of the various interwoven, complex strands that make up those connections, especially between invention and revival.

LIZ WYLIE
Curator, Kelowna Art Gallery
Kelowna, BC