



Studies in Canadian Art,
Architecture and the
Decorative Arts

Études en art,
architecture et arts
décoratifs canadiens

Volume XXXV:2

2014

Address | Adresse :
Concordia University | Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve West, EV-3.725
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-2424, ext. 4699
jcah@concordia.ca
<http://jcah-ahac.concordia.ca>

Subscription Rate | Tarif d'abonnement :
1 year subscription | Abonnement pour 1 an :
60 \$ individuals | individus
70 \$ institutional | institutions
45 \$ students | étudiants

Outside Canada | L'étranger :
75 \$ US individuals | individus
85 \$ US institutional | institutions
60 \$ US students | étudiants

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.

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 de nombreux index.

Design | Maquette
Garet Markvoort, zijn digital

Printer | Imprimeur :
Marquis Imprimeur Inc.

Copy-editing | Révision des textes :
Élise Bonnette, Michel Hardy-Vallée

Cover | Couverture :
McCord Museum paintings storage, Montreal,
The Seagram *Cities of Canada* Collection
paintings / Entreposage de peintures au Musée
McCord, Montréal, peintures de la collection
Seagram *Villes du Canada*.
(Photo: Marilyn Aitken)

Back issues of the *Journal of Canadian Art History* are available at the following address:
Journal of Canadian Art History
Concordia University
1455 de Maisonneuve West, EV-3.725
Montreal, Quebec, H3G 1M8
or jcah@concordia.ca
or <http://jcah-ahac.concordia.ca>

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles à l'adresse suivante:
Annales d'histoire de l'art canadien
Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.725
Montréal (Québec) H3G 1M8
ou jcah@concordia.ca
ou jcah-ahac.concordia.ca

Printed in Canada | Imprimé au Canada
ISSN 0315-4297

Deposited with | Dépôt légal :
Library and Archives Canada | Bibliothèque
et Archives Canada
Bibliothèque et archives nationales du Québec

The *Journal of Canadian Art History* is published by subscription, with the generous support of the Faculty of Fine Arts, Concordia University, and the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art. This edited collection of papers derives from a conference, *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*, which was held at the Montreal Museum of Fine Arts on 23 and 24 October 2014. Both the conference and the publication of its transactions have been supported by the Connection program of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. This publication has also benefitted from the painstaking work of three peer-reviewers, those anonymous contributors whose unpaid labour and dedication to the field are too rarely acknowledged.

Les *Annales d'histoire de l'art canadien* sont publiées par abonnement avec le généreux soutien de la faculté des beaux-arts de l'Université Concordia et de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky. Le présent numéro présente une collection révisée d'articles communiqués lors du colloque *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*, qui s'est tenue au musée des beaux-arts de Montréal, les 23 et 24 octobre 2014. Le colloque ainsi que la publication de ses actes ont reçu l'appui du programme Connexion du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il a aussi bénéficié d'une évaluation par trois pairs-examineurs, collaborateurs anonymes dont le travail bénévole et le dévouement sont trop rarement reconnus.

Editor-in-chief | Rédactrice en chef :
Martha Langford

Editorial Board | Comité de rédaction :
Brian Foss, Carleton University (Chair/Président)
Sandra Alföldy, NSCAD University
Olivier Asselin, Université de Montréal
Mark Cheetham, University of Toronto
François-Marc Gagnon, Concordia University
Dominic Hardy, Université du Québec à Montréal
Kristina Huneault, Concordia University
Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal
John O'Brian, University of British Columbia
Sandra Paikowsky, Concordia University
Didier Prioul, Université Laval
Sherry Farrell Racette, University of Manitoba
Eduardo Ralickas, Université du Québec à Montréal
Joan Schwartz, Queen's University
Geoffrey Simmins, University of Calgary
Johanne Sloan, Concordia University
Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal
Jayne Wark, NSCAD University
Anne Whitelaw, Concordia University

Editorial Assistant | Adjointe à la rédaction :
Brenda Dionne Hutchinson

EDITORIAL | ÉDITORIAL 8

Martha Langford

GUEST EDITORIAL | ÉDITORIAL INVITÉ 10

Encadrement et recadrage : histoire et fonctions du cadre au Canada

Laurier Lacroix et Sacha Marie Levay

ARTICLES

The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice | 24

*Janet M. Brooke*Encadrements sculptés du Québec du XVII^e et XVIII^e siècles | 42*Claude Payer, avec le concours de Daniel Drouin*

Vers une typologie des encadrements anciens et modernes des tableaux du Musée national des beaux-arts du Québec | 64

*Daniel Drouin et Mathilde Durand*Les encadrements de menuisier, une solution pour les institutions au XIX^e siècle | 85*Laurier Lacroix*

Architecture Defines the Frame: Canadian Murals by Reid, Leduc, and the Group of Seven | 102

Rosalind Pepall

Creating Context in the Quebec and Canadian Painting Collection at the Montreal Museum of Fine Arts | 121

Sacha Marie Levay

Reframing Tom Thomson and the Group of Seven in the Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario: From Principles to Practice | 141

*Gregory Humeniuk*The Frame in Context: The Seagram *Cities of Canada* Collection at the McCord Museum | 155*Anne MacKay*

Observations sur les cadres-baguettes des années 1950–1960 :
l'affranchissement de la peinture | 173
Richard Gagnier

(Dé)cadrer le cadre : intervention urbaine et entour documentaire dans la
série *ART* de Maclean | 191
Patrice Loubier

Circonscrire l'œuvre : quelques notes au sujet des encadrements d'œuvres de
membres du Groupe de Beaver Hall | 207
Jacques Des Rochers

CONCLUSION

The Frame: Object, Idea, Concept | 212
Le cadre : objet, idée, concept | 213
Didier Prioul

BIOGRAPHICAL NOTES | NOTICES BIOGRAPHIQUES 228

SUBMISSION GUIDELINES | LIGNES DIRECTRICES 234

This special issue of the *Journal of Canadian Art History*, co-edited by Laurier Lacroix and Sacha Marie Levay, is an unprecedented examination of the history of the frame in Canadian art. While contributors have drawn most of their case studies from Ontario and Quebec, the collection marks both an important foundation for this under considered topic and a challenge to future researchers working in national and transnational frameworks.

Here the frame, that instrument of containment, protection, and spatial definition, is drawn to our attention as a source of knowledge that supplements the so-called 'work', or indeed, completes it in a multitude of material and immaterial ways. To read these texts is to understand more fully the biography of the object, as it has been crafted by different agents throughout the actual and virtual existence of the object. A conference, *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* brought representatives of this iterative process together for two days of professional exchange and the resultant articles have been edited to maintain the freshness of their encounter. Whence came these actors? From the university, the museum, and the marketplace, as might be expected, but most intriguingly, they also emerged from conservation labs, which are theatres of research, discovery, consolidation, and risk-management. This is where the object speaks, sometimes in a whisper, of its harrowing life experience of misconstruction, benign neglect or worse, too much time in the spotlight. This is where different sources of trusted knowledge – the historical account, the visual record, the x-ray, and the object as it presents – must be reconciled. This is where the institution as actor may intervene with its narrative models or overarching designs. There is no last act in the conservation lab, and art historians who define their task as processual interpretation ignore this place of translation and transformation at their peril. The same warning applies to students of visual culture whose experience of the artwork might be described as 'cropped', when the frame is missing from the reproduction.

These articles do not posthelytize, as I am doing here, but lead by example to rich caches of knowledge. It is surely ironic that a collective study of the frame should underscore the importance of breaching disciplinary, territorial, and historical boundaries, but such is the fascination of twenty-first century art historical research in Canada, as elsewhere.

Martha Langford

Ce numéro spécial des *Annales d'histoire de l'art canadien*, coédité par Laurier Lacroix et Sacha Marie Levay, est un examen sans précédent de l'histoire du cadre dans l'art canadien. Bien que la plupart des cas étudiés proviennent de l'Ontario et du Québec, la collection constitue à la fois un fondement important pour ce sujet trop négligé et un défi pour les futurs chercheurs qui s'intéresseront au cadre au tant au plan national que transnational.

Le cadre, instrument de confinement, de protection et de définition spatiale, nous est ici présenté comme une source de connaissance qui s'ajoute à l'« œuvre », ou, en fait, la complète d'une multitude de manières matérielles et immatérielles. À lire ces textes, on comprend mieux l'histoire de l'objet, tel qu'il a été exécuté par divers agents à travers son existence réelle et virtuelle. Le colloque *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* a réuni des représentants de ce processus itératif pendant deux jours d'échanges professionnels. Les articles qui en découlent ont été révisés de manière à conserver la fraîcheur de leur rencontre. D'où provenaient ces représentants? D'universités, de musées et du marché de l'art, comme on pouvait s'y attendre, mais aussi, curieusement, de laboratoires de conservation, ces lieux de recherches, de découvertes, de consolidation et de gestion de risques. C'est là que l'objet parle, parfois en murmurant, de ses pénibles expériences de fausses interprétations, d'insouciance ou, pis, d'une trop longue exposition aux projecteurs. Il faut alors réconcilier les différentes sources fiables de connaissances – comptes-rendus historiques, preuves visuelles, rayons-x et l'objet lui-même. C'est ici que l'institution, en tant qu'acteur, intervient par des modèles narratifs et des concepts généraux. Le travail du laboratoire de conservation n'est jamais fini, et les historiens de l'art qui définissent leur tâche comme un processus d'interprétation ignorent ce lieu de traduction et de transformation à leurs propres risques. Le même avertissement s'adresse aux étudiants de la culture visuelle dont la connaissance de l'œuvre peut être décrite comme « tronquée » lorsque le cadre est absent de la reproduction.

Ces articles ne font pas de prosélytisme, comme je le fais ici, mais conduisent par l'exemple à des trésors cachés de connaissances. Il est sûrement paradoxal qu'une étude collective du cadre souligne l'importance d'enfreindre les limites disciplinaires, territoriales et historiques, mais c'est là tout l'attrait de la recherche en histoire de l'art au XXI^e siècle, au Canada et ailleurs.

Martha Langford

Traduction : Élise Bonnette

Frame and Framing in Canada: Functions and History

LAURIER LACROIX AND SACHA MARIE LEVAY

Often scarcely noticed or taken for granted, the frame nevertheless plays a complex role in the life of a painting and the perception of two-dimensional artworks. Frequently designed by the artist or commissioned by a gallerist or the work's first owner, the frame is there primarily to protect. There is a tendency to forget that it also possesses a visual and aesthetic dimension, and that it forms a transitional space between the work and its environment. The history of framing constitutes a chapter in the history of art, decorative arts, fashion and taste, and is also indirectly linked to economics, politics and religion – in short, to cultural and social life. Frames reflect the choices made by the artists, dealers, collectors and curators who create, modify, care for and sometimes replace them, and it is important to understand the reasons behind these choices. The frame's diverse functions include support, containment, demarcation and extension, and it can be studied from different viewpoints using a variety of approaches. The goal of this colloquium was to explore from a historical perspective the various interests that have influenced frames produced in Canada, particularly in Quebec and Ontario.

Scholarly interest in the evolution of art frames is not new in the West. In 2008 a wide-ranging conference on the history of the frame in the United States was held in New York. Entitled *The Transforming Power of the Frame: Makers, Marriages & Materials – Exploring American Frames and Frames in America*, this gathering highlighted the need to organize a similar event focusing on Canadian practice, which would be a first. Intended as an initial forum for exchange and dialogue on the subject, *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* was held at the Montreal Museum of Fine Arts on 23 and 24 October 2014. The specific aim of the conference, which brought together a group of curators, art historians, conservators, researchers and practitioners, was to establish a broad picture of practices and knowledge in the field with a view to generating enlightened reflection and stimulating future research.¹ During the conference, participants from the academic, museum, conservation and market realms shared the results of their projects, research, observations and investigations through formal presentations and

Encadrement et recadrage au Canada : histoire et fonctions

LAURIER LACROIX ET SACHA MARIE LEVAY

Autant il peut sembler invisible ou comme allant de soi, autant le cadre joue plusieurs rôles dans la vie d'un tableau et la perception des œuvres d'art en deux dimensions. Souvent conçu par l'artiste ou commandé par le galeriste ou le premier propriétaire, le cadre a pour fonction principale de protéger l'œuvre. On oublie qu'il est aussi un complément visuel et esthétique et qu'il offre un espace de transition entre celle-ci et le milieu dans lequel elle se trouve. L'histoire de l'encadrement constitue un chapitre de l'histoire de l'art, des arts décoratifs, de la mode et du goût. De manière subtile, son histoire est également liée à l'économie, à la politique, à la religion, bref, à la vie culturelle et sociale. Elle témoigne des choix des artistes, des marchands, collectionneurs et des conservateurs qui les ont créé, modifié, valorisé et parfois remplacé pour des raisons de différentes natures qu'il importe de connaître. Le rôle du cadre, entre retenir et contenir, délimiter et prolonger, est complexe et son examen sollicite plusieurs approches et points de vue. Le rôle de ce colloque est d'examiner dans une perspective historique les intérêts que portent différents acteurs sur les encadrements produits au Canada et plus précisément au Québec et en Ontario.

Les pays occidentaux étudient depuis longtemps l'évolution des encadrements des œuvres. Par exemple, en 2008, se tenait à New York un colloque synthèse sur l'histoire du cadre aux États-Unis (*The Transforming Power of the Frame: Makers, Marriages & Materials – Exploring American Frames and Frames in America*). Cette conférence rendait encore plus évident l'importance et l'intérêt d'organiser un événement comparable sur la pratique canadienne, un sujet qui n'avait jamais été abordé. C'est dans le but de créer un premier lieu d'échanges et de dialogue que le Musée des beaux-arts de Montréal accueillait les 23 et 24 octobre 2014 le colloque *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*. Un groupe de conservateurs, historiens de l'art, restaurateurs, chercheurs et praticiens se réunissait en vue de mettre en commun un état des usages et des connaissances sur ce sujet, avec l'intention d'initier une réflexion éclairée et d'inspirer les futurs chercheurs¹. Au cours de ce colloque les intervenants du milieu universitaire, muséal, de la restauration et du marché de l'art ont mis en commun le résultat de leurs travaux, recherches, observations et interrogations

group discussions.² The contributions of the seventeen participants explored a range of subjects and practices related to framing, from the seventeenth century to the present, using a number of different methodological approaches: aside from typological and stylistic analyses, there were presentations on fabrication and marketing, and talks on the domestic and institutional applications of the frame, its practical and symbolic functions, its ubiquity at the turn of the twentieth century and its disappearance from contemporary art practices.

There have been numerous studies published by specialists in Europe and the United States focusing on different aspects of the framing of two-dimensional artworks³ – paintings, but also prints and drawings⁴ – including the functional,⁵ descriptive,⁶ stylistic,⁷ historical⁸ and museological.⁹ Some publications have explored the iconography of frames and their political¹⁰ and economic¹¹ significance. There also are monographic studies that focus on frames during a particular period or in a particular country,¹² while others examine how specific artists have approached the frame – designing them, overseeing their fabrication¹³ and sometimes carving or painting them themselves.¹⁴ Theoreticians, too, have written on the subject, among them Jacques Derrida and Louis Marin.¹⁵

A significant part of the literature is devoted to the conservation of historical frames and their finishes (gilding, polychrome),¹⁶ and in recent years a number of studies have been published on the replicating of early frames and the important issue of the re-framing of historical collections that no longer possess their original frames.¹⁷ There have also been dozens of exhibitions on the subject focusing on particular collections or art movements, or on the art of specific countries or historical periods (as witness the bibliography published in the 1987 issue of the *Revue de l'art* and the many others accessible via the Internet). Most of these projects have been concerned with historical or modern art. In the realms of contemporary and current art, multidisciplinary practices and the widespread use of mixed media have led to the reappraisal and undermining of the frame's traditional functions. New practices are posing new challenges, both in their redefinition of the notion of the frame and in the particular conditions required for their conservation.

Consideration of the frame within a museum context raises further questions. In this new environment, where the surrounding architecture and the presence of other works must be taken into account, framing is subject to constraints arising from the need to present a collection as a more or less cohesive whole.¹⁸ Modern museography has tended to unify and simplify exhibitions by using only a single type of frame, thereby concentrating attention on the works. The frame has a direct impact on perception of the work, and ignoring this fact can alter the way in which the relationship

lors de présentations formelles et de discussions de groupe². La présence de dix-sept intervenants a permis d'aborder dans une structure synchrone un ensemble de sujets et de pratiques liés à l'encadrement allant du XVII^e siècle à la période actuelle, et ce par le biais de différentes approches : de la typologie à l'analyse stylistique, de la création à la mise en marché, de son usage dans un environnement domestique ou institutionnel, de ses fonctions pratiques et symboliques, de son omniprésence au tournant du XX^e siècle à son rejet dans les pratiques artistiques contemporaines.

Tant en Europe qu'aux États-Unis³, des spécialistes se sont penchés sur l'encadrement des œuvres d'art en deux dimensions (tableaux, mais aussi dessins et estampes⁴) pour l'examiner sous différents angles, soit pour ses données fonctionnelles⁵, descriptives⁶, stylistiques⁷, historiques⁸ ou muséologiques⁹. À l'occasion, la littérature a porté sur l'iconographie des encadrements et leur portée politique¹⁰ et économique¹¹. Des études monographiques ont analysé la pratique du cadre à l'intérieur d'une période et un pays donnés¹² ou, encore, ont examiné la façon dont un artiste en particulier a conçu ses encadrements en les dessinant et les faisant réaliser¹³, parfois en les sculptant ou les peignant lui-même¹⁴. Des théoriciens ont également abordé le concept de cadre, que l'on pense aux textes de Jacques Derrida ou Louis Marin¹⁵, par exemple.

La restauration des cadres anciens et de leur finition (dorure, polychromie) occupent également une partie importante de la littérature¹⁶ et plus récemment des études sont apparues sur les copies de cadres anciens et la question importante du recadrage, ou réencadrement, des collections historiques qui ne possèdent plus leurs encadrements anciens¹⁷. De plus, des dizaines d'expositions ont porté sur le sujet examinant des collections spécifiques, des mouvements artistiques, des productions nationales et des périodes historiques (voir la bibliographie dans *Revue de l'art* 1987 et celles, nombreuses, que l'on retrouve via une recherche sur internet). Ces aspects concernent principalement l'art historique et moderne. Cependant l'art contemporain et actuel a revu et remis en cause la fonctionnalité du cadre dans le contexte de pratiques multidisciplinaires et de l'emploi de médias mixtes dans la réalisation des œuvres. Ces nouvelles pratiques posent de nouveaux défis, tant par leur redéfinition du cadre que par les conditions particulières liées à la conservation de ces réalisations.

La présence du cadre dans les musées apporte d'autres éléments à considérer. Dans ce nouvel environnement, l'encadrement est soumis à d'autres contraintes liées à la présentation de la collection dans un ensemble plus ou moins unifié, en raison de l'architecture et de la présence des œuvres qui se voient¹⁸. La muséographie moderne a, par exemple, voulu unifier et simplifier l'exposition en ramenant les cadres à un seul modèle de façon à faire porter toute l'attention sur l'œuvre. Le cadre influence directement la perception de l'œuvre. L'ignorer entraîne des changements dans la manière dont l'artiste ou son premier contexte

between work and frame was conceived by the artist or the original context of reception. In his paper on nineteenth-century frames, conducted from a more ethnographic and sociological perspective, Laurier Lacroix suggests that simpler frames, such as those made by carpenters, were often employed extremely effectively.

To date, there have been few Canadian publications on the subject of frames and framing, and it has been twenty-five years since the appearance of any major studies. Brian Dedora,¹⁹ a gilder, framer and historian, was the first to publish a monograph on the career of the painter William Kurelek, who earned his living in part as a framer and who designed and made the frames for many of his own paintings. Around the same period the art historian Susan Gustavison²⁰ wrote an article on the painted frames of Clarence Gagnon, which were later also discussed by the researcher and curator Hélène Sicotte.²¹ The frame, as Rosalind Pepall points out in her study of borders in mural painting, is part of the work, often designed and sometimes even executed by the artist himself. Nevertheless, the role of the frame in Canadian art, and all that it implies, has not been the object of concentrated and systematic research. In fact, the study of this dimension of the artwork has lagged significantly behind in this country, and it was the aim of this conference to begin the process of catching up.

Among the other subjects explored, Claude Payer discusses the technical and stylistic richness of the seventeenth- and eighteenth-century frames produced during the colonial era. For his part, Patrice Loubier looks at today's art and the way the very concept of the frame has been challenged by modern and contemporary practices. Richard Gagnier also focuses on the modern era, exploring how the frame evolved with the advent of abstraction, which rejected the heavily carved frames of earlier periods. Concentrating on a particular collection, Anne McKay evokes the many tensions that exist between the uniformization of an ensemble and the autonomy of individual works, between adaptation to current tastes and respect of the original frame. Sacha Marie Levay and Greg Humeniuk both deal with the replacing of frames – re-framing – and the problem of how best to treat important historical works that have been divested of their original frames. When a work is re-framed, the individual or institution responsible is obviously faced with a number of choices: not to be taken lightly, it is an act that fundamentally modifies the frame's protective, decorative and integrative nature.

Although many Canadian professionals, technicians and artists regularly take decisions regarding the framing of two-dimensional artworks, the results of their practices, reflections and experiences had never before been pooled, nor had their accumulated knowledge been shared and discussed collectively.

de réception ont pensé l'œuvre avec l'apport d'un cadre. À ce sujet, les cadres les plus simples, tels ceux confectionnés par des menuisiers, devraient avoir droit à tous les égards comme le suggère Laurier Lacroix qui pointe vers une approche à caractère plus ethnographique et sociologique de l'histoire de l'encadrement.

Au Canada, très peu de textes ont été publiés sur ce sujet. Il faut remonter à plus de 25 ans pour retracer les dernières publications importantes sur cette question. Brian Dedora¹⁹, un doreur, encadreur et historien a, le premier, présenté la carrière du peintre William Kurelek qui a gagné une partie de sa vie comme encadreur et qui a conçu et produit plusieurs des encadrements de ses tableaux. Pour sa part, l'historienne de l'art Susan Gustavison²⁰ a traité des encadrements peints par Clarence Gagnon, sujet repris par la chercheuse et commissaire Hélène Sicotte²¹. Pourtant le cadre fait partie de l'œuvre, il est souvent pensé par l'artiste et parfois même réalisé par lui comme le démontre Rosalind Pepall par ses recherches sur les bordures que l'on retrouve dans la peinture murale. En ce qui a trait à l'art au Canada, le sujet qu'est le cadre, avec tout ce qu'il implique, n'a pas encore été abordé de front et dans la continuité. C'est dire que l'étude de cette partie des œuvres accuse un retard significatif dans notre pays et c'est ce rattrapage que le colloque visait à commencer à combler.

L'étude des encadrements y a été abordée sous plusieurs aspects. Claude Payer se penche sur les premières réalisations coloniales des XVII^e et XVIII^e siècles en montrant toute la richesse technique et stylistique, alors que Patrice Loubier traite des pratiques artistiques actuelles et que la notion même de cadre est remise en question dans la production moderne et contemporaine comme en témoigne également Richard Gagnier qui fait porter son étude sur la remise en question du cadre entraînée par l'art non figuratif qui tourne le dos aux imposantes moulures de bois. Anne McKay, pour sa part, traite du sujet de l'encadrement d'une collection et des multiples enjeux posés entre uniformisation de l'ensemble et autonomie de l'œuvre, adaptation au goût du jour ou respect de l'encadrement original. De même, les aspects du remplacement du cadre (le « recadrage ») et la recherche de solutions pour les œuvres historiques importantes qui n'ont plus leur cadre d'origine étaient abordés par Sacha Marie Levay et Greg Humeniuk. Le terme *recadrage* n'a pas ici la connotation photographique ou filmographique qu'on lui associe habituellement. Il désigne l'action et le choix que fait un individu ou une institution en transformant ou changeant l'encadrement d'une œuvre. C'est ce geste important qui modifie fondamentalement les rôles de protection, de décoration, et d'intégration du cadre, ce « recadrage » que ce mot veut désigner.

Bien que plusieurs professionnels, artisans et artistes au Canada prennent régulièrement des décisions en ce qui a trait à l'encadrement des œuvres d'art bidimensionnelles, jamais encore les résultats de ces pratiques, réflexions et

This first conference on the subject therefore marked an important advancement in the field, resulting in a better understanding on the part of both researchers and practitioners of the evolution of framing in Canada, and enabling them henceforth to arrive at more enlightened solutions concerning the conservation, restoration and fabrication of frames. Progress in the field requires painstaking study of the objects themselves, but also extensive historical and iconographical research in order to document historical frames. A good deal of information still remains to be extracted from documentary and photographic archives before we have a complete picture of the development of framing forms and practices in Canada.²² It is to be hoped that in the years to come there will be an exhibition on the subject, drawing upon the work of other researchers and professionals.

For anyone who comes into contact with paintings (professionals, gallerists and members of the general public), questions inevitably arise regarding the role of the frame and its status in relation to the work. Is it contemporary with the work? Who designed it – the artist, the dealer or the owner? Is it a mass-produced frame, or is it original – even unique? Has it been made in the same way as the frames used for the artist's other works? How does the frame fit into the history of framing in Canada? Can it be linked stylistically to frames employed in other Western countries? If the frame is not the original one, who made the change, and when? Should it be replaced by a frame more like the ones generally used for this particular painter or for other works from the same period? How should one approach the frames made by Aboriginal and folk artists that are an integral part of the work? If these frames – unique in their design and execution – are allowed to deteriorate, the integrity of the entire work is threatened.

In the efforts made during the conference to answer these questions, it became clear just how embryonic the state of research still is, and how difficult it can be to determine whether or not a frame is original if it was made in Canada. The construction techniques and materials employed evidently make identification easier for frames dating from the seventeenth and eighteenth centuries (Payer), but for later works the development of industrial methods and the fabrication of many different types of moulding often make it hard to establish a frame's origins. As the study of examples in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec shows (Drouin and Durand), many Canadian frames were copies of foreign models. Though made locally, their forms were inspired by international fashions. Frames fabricated by carpenters (Lacroix), decorators or designers (Mackay, Humeniuk), and the frames conceived by artists themselves – a subject touched upon in Rosalind Pepall's paper but not dealt with directly in the conference – should be seen as part of a vernacular tradition that also

expériences n'avaient été partagé. Les connaissances accumulées n'ont jamais été mises en commun et discutées collectivement. Ce premier colloque sur le sujet constituait donc une percée scientifique importante permettant tant aux chercheurs qu'aux praticiens de mieux comprendre l'évolution de l'encadrement au Canada, d'éclairer leurs prises de décision en ce qui a trait à la conservation, la restauration et la réalisation de cadres. Le sujet implique une recherche appliquée sur les objets mêmes, mais également une importante recherche historique et iconographique afin de documenter les cadres anciens. Les archives documentaires et photographiques n'ont pas encore livré toutes les informations que l'on est susceptible d'en tirer afin de comprendre l'évolution des formes et des usages du cadre dans un contexte canadien²². On peut souhaiter qu'au cours des prochaines années, une exposition fasse le point sur cette question en impliquant les travaux d'autres chercheurs et professionnels.

Pour qui est en contact avec des tableaux (professionnels, galeristes et public en général), la question de l'encadrement se pose de manière évidente et suggère plusieurs interrogations dont celle du rôle de l'encadrement et de son statut par rapport à l'œuvre. Ce cadre est-il contemporain de l'œuvre ? Qui l'a conçu : l'artiste, le marchand ou le propriétaire ? S'agit-il d'un cadre commercial ou est-il original et unique ? Son exécution est-elle conforme à d'autres encadrements d'œuvres du même artiste ? Comment ce cadre s'inscrit-il dans l'histoire de l'encadrement au Canada ? Est-il en lien, au plan stylistique, avec des façons d'encadrer ailleurs en Occident ? Si le cadre n'est pas authentique, qui est responsable de ce changement, à quelle époque ? Y a-t-il lieu de le remplacer par une bordure plus en rapport avec des pratiques d'encadrement familières à ce peintre ou à d'autres œuvres qui lui sont contemporaines ? Que faire dans le cas des cadres réalisés par des artistes autochtones et populaires (folk art) qui font eux aussi partie intégrales de l'œuvre ? Leur conception et réalisation sont uniques et si elles se dégradent, elles mettent en cause l'intégrité de ces réalisations.

En réponse à toutes ces questions, le colloque a démontré comment les recherches sur le sujet sont encore embryonnaires et il a fait ressortir la difficulté de déterminer si un cadre est original ou non et si sa provenance est canadienne. Certes, la technique de fabrication et les matériaux utilisés facilitent la tâche pour les encadrements des XVII^e et XVIII^e siècles (Payer), avec l'industrialisation cependant, la multiplication des moules rend plus difficile d'établir leur provenance. Plusieurs encadrements sont réalisés à partir de modèles développés à l'étranger, comme le montre l'examen des pièces conservées au Musée national des beaux-arts du Québec (Drouin et Durand). S'ils sont locaux par leur facture, leur forme cependant s'inscrit dans le contexte d'une inspiration internationale. Les cadres de menuisiers (Lacroix), de décorateurs ou de designers (Mackay, Humeniuk) et les cadres conçus par les artistes mêmes — sujet non abordé

encompasses the foreign-designed frames with details that diverge from the original model. The frames found in Aboriginal and folk art also warrant in-depth study if we are to establish the extent of Canada's contribution to the history of framing in the West.

The practice of framing in Canada has a complex history that reflects Western culture – owing to the country's colonial past – and the subsequent influence on frame-makers of international artistic trends. The survey offered by Janet M. Brooke allows us to situate the Canadian frame within a broader intellectual context. The practice of frame-making in this country was nevertheless adapted to local conditions, and the frames produced here are distinct, shaped by the particular materials and skills available, and by the circumstances and needs arising from a unique sociocultural and economic environment. It is this combination of conformity and difference, of hybridity and singularity, that must be defined and analyzed before we can fully comprehend the history and role of the frame in Quebec and Canadian art.

BIBLIOGRAPHY

Revue de l'art 76, 1987 (special issue devoted to the frame, with bibliography).

NOTES

- 1 This scholarly gathering and the publication of its Proceedings have been made possible by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. The Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ UQAM), the art history department of UQAM and the HEFFEL auction house have also contributed financially towards its success. Logistical support of the event's organization was provided by the Montreal Museum of Fine Arts and by student volunteers. We thank all those who helped make the conference a reality.
- 2 Papers were also given during the conference by Charles C. Hill (NGC), on framing practices at the National Gallery of Canada in the early twentieth century; by Pascale Galipeau (ethnologist and independent researcher), on frames in folk art; and by Élise Dubuc (Université de Montréal), on the notion of the frame in Aboriginal art practices. These contributors have chosen not to publish their lectures. The gallerist Eric Klinkhoff and the framer Rémi Bédard also gave presentations. These contributions are not published here, but the video recording of the conference can be accessed via the Montreal Museum of Fine Arts website www.mbam.qc.ca/framing.
- 3 The literature on the frame and framing is extensive; we cite selected publications here to suggest further avenues of research.

directement dans le colloque, si ce n'est que par le texte de R. Pepall —, seraient davantage à même de marquer les contours d'une tradition vernaculaire dans laquelle s'inscriraient ces encadrements de conception étrangères mais qui sont souvent porteurs de détails qui signalent un manque de conformité à leur modèle. De même créations d'art autochtones et d'art populaire seraient à examiner de près afin de déterminer comment le Canada fournit une contribution à l'histoire du cadre en Occident.

La pratique de l'encadrement au Canada offre une histoire métissée qui s'inscrit dans une expérience occidentale en raison de la situation coloniale du pays et des liens que les créateurs ont entretenus par la suite avec les courants artistiques internationaux. La mise en situation que propose Janet M. Brooke permet de situer les cadres que l'on retrouve au pays dans un ensemble intellectuel plus large. Ces usages de l'encadrement se sont cependant adaptés aux conditions spécifiques locales qui ont conduit à des réalisations particulières en raison des matériaux et de l'expertise disponibles, du contexte et des besoins propres à l'environnement socioculturel et économique. C'est cette conformité et cette distinction, ce caractère hybride et singulier, qu'il importe de nommer et d'analyser afin de comprendre l'histoire et la place du cadre dans l'art québécois et canadien.

BIBLIOGRAPHIE

Revue de l'Art, n° 76, 1987 (numéro spécial consacré au cadre avec bibliographie).

NOTES

- 1 Cette rencontre scientifique et la publication des Actes ont été rendues possible grâce à une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ UQAM), le département d'histoire de l'art de l'UQAM et la maison d'encan HEFFEL ont également contribué financièrement à son succès. Le soutien logistique pour l'organisation de l'événement a été offert par le Musée des beaux-arts de Montréal et des étudiantes bénévoles. Nous remercions tous ces intervenants sans lesquels le colloque n'aurait pas été possible.
- 2 Le colloque a permis d'entendre également les communications de Charles C. Hill (MBAC) sur les pratiques d'encadrement au Musée des beaux-arts du Canada au début du xx^e siècle, de Pascale Galipeau (ethnologue, chercheure indépendante) sur les cadres en art populaire et Élise Dubuc (Université de Montréal) sur la notion de cadre dans les pratiques autochtones. Ces participants ont choisi de ne pas publier leur conférence. Le marchand Eric Klinkhoff et l'encadreur Rémi Bédard ont également apporté leur témoignage. Ces interventions ne sont pas reproduites ici, mais la captation

- 4 Marilena MOSCO and Edit REVAI, eds., *Cornici barocche e stampe. Restaurate dai depositi di Palazzo Pitti* (Florence: Palazzo Pitti, 1998).
- 5 Annie ABLETT, "The Frame: Its Purpose to Protect" (2 articles), *The Picture Restorer* 17 (Spring 2000): 13–16 and 18 (Fall 2000): 9–11; "The Frame: Its Purpose to Enhance," *The Picture Restorer* 21 (Spring 2002): 9–12.
- 6 Gene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009).
- 7 Claus GRIMM, *The Book of Picture Frames* (New York: Abaris Books, 1981).
- 8 Daniel ALCOUFFE, *Les artisans décorateurs du bois au faubourg Saint-Antoine sous le règne de Louis XIV d'après les minutes des notaires parisiens* (Dijon: Faton, 2008); Roberto LODI and Amedeo MONTANARI, *Répertoire du cadre européen* (Modena: Galleria Roberto Lodi, 2003); Paul MITCHELL and Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames* (London: Merrell Holberton Publishers Ltd., 1996); and Eli WILNER, *The Gilded Edge: The Art of the Frame* (San Francisco: Chronicle Books, 2000).
- 9 Henrik BJERRE et al., *Frames: State of the Art* (Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008); Timothy NEWBERY, *Frames in the Robert Lehman Collection* (New York: Metropolitan Museum and Princeton University Press, 2007).
- 10 Sarah MEDLAM, "Callet's Portrait of Louis XVI: A Picture Frame as a Diplomatic Tool," *Furniture History* 43 (2007): 143–54.
- 11 Jacob SIMON, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* (London: National Portrait Gallery, 1986).
- 12 Eva MENDGEN, et al., *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850–1920* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995); Marilena MOSCO, *Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento* (Florence: Galleria degli Uffizi, 1991); John PAYNE, *Framing in the Nineteenth Century: Picture Frames 1837–1935* (Mulgrave: National Gallery of Victoria, 2007).
- 13 Judith BRONKHURST, *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné* (2 vols.) (New Haven and London: Yale University Press, 2006); Isabelle CAHN, *Cadres des peintres* (Paris: Musée d'Orsay, 1989); Isabelle CAHN, "Bordures néo-impressionnistes, une experimentation aux limites de la peinture," in *Le néo-impressionnisme: De Seurat à Paul Klee* (Paris: Musée d'Orsay, 2005), 62–71; Lynn ROBERTS, "Artists' frames," in Stephen Calloway et al., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860–1900* (London: Victoria and Albert Publishing, 2011).
- 14 Brian DEDORA, *With WK in the Workshop: A Memoir of William Kurelek* (Toronto: Aya Press/The Mercury Press, 1989); Tobi BRUCE, Mary Jo HUGHES, Andrew KEAR, Brian DEDORA, et al., *William Kurelek: The Messenger* (Victoria: Art Gallery of Greater Victoria, 2011); Susan GUSTAVISON, "The Picture Frames of Clarence Gagnon: A Neglected History," *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* 12:1 (1989): 80–91.
- 15 Jacques DERRIDA, "Parergon," in *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978); Louis MARIN, *De la représentation* (Paris: Gallimard-Le Seuil, "Hautes études" series, 1994).
- 16 R. BALDI, Gualberto LISINI, and C. MARTELLI, *La cornice fiorentina e senese: Storia e tecniche di restauro* (Florence: Alinea, 1992); Deborah BIGELOW, et al., *Gilded Wood: Conservation and History* (Madison, CT: Sound View Press, 1991); ENGLISH HERITAGE and UKIC GILDING SECTION, *Gilding: Approaches to Treatment* (London:

vidéographique du colloque peut être visionnée via le site web du Musée des beaux-arts de Montréal www.mbam.qc.ca/encadrement.

- 3 À partir de la riche bibliographie portant sur différents aspects du cadre et de l'encadrement, certains titres sont cités ici à titre indicatif afin de fournir des pistes complémentaires pour la recherche.
- 4 Marilena MOSCO et Edit REVAI (dir.), *Cornici Barocche e Stampe : Restaurate dai Depositi di Palazzo Pitti*, Florence, Palazzo Pitti, 1998.
- 5 Annie ABLETT, « The Frame : Its Purpose to Protect » (2 articles), *The Picture Restorer*, vol. 17, printemps 2000, p. 13-16 et vol. 18, automne 2000, p. 9-11 ; « The Frame: Its Purpose to Enhance », *The Picture Restorer*, vol. 21, printemps 2002, p. 9-12.
- 6 Gene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.
- 7 Claus GRIMM, *The Book of Picture Frames*, New York, Abaris Books, 1981.
- 8 Daniel ALCOUFFE, *Les artisans décorateurs du bois au faubourg Saint-Antoine sous le règne de Louis XIV d'après les minutes des notaires parisiens*, Dijon, Faton, 2008 ; Roberto LODI et Amedeo MONTANARI, *Répertoire du cadre européen*, Italie, Éditions Galleria Roberto Lodi, 2003 ; Paul MITCHELL et Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*, Londres, Merrell Holberton Publishers Ltd., 1996 ; et Eli WILNER, *The Gilded Edge: The Art of the Frame*, San Francisco, Chronicle Books, 2000.
- 9 Henrik BJERRE et al., *Frames: State of the Art*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2008 ; Timothy NEWBERY, *Frames in the Robert Lehman Collection*, New York, Metropolitan Museum et Princeton University Press, 2007.
- 10 Sarah MEDLAM, « Callet's portrait of Louis XVI: A picture frame as a diplomatic tool », *Furniture History*, vol. 43, 2007, p. 143-54.
- 11 Jacob SIMON, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Londres, National Portrait Gallery, 1986.
- 12 Eva MENDGEN et al., *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1995 ; Marilena MOSCO, *Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento*, Florence, Galleria degli Uffizi, 1991 ; John PAYNE, *Framing in the Nineteenth Century: Picture Frames 1837-1935*, Mulgrave, National Gallery of Victoria, 2007.
- 13 Judith BRONKHURST, *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné* (2 vols), New Haven et Londres, Yale University Press, 2006 ; Isabelle CAHN, *Cadres des peintres*, Paris, Musée d'Orsay, 1989 ; Isabelle CAHN, « Bordures néo-impressionnistes, une experimentation aux limites de la peinture », *Le néo-impressionnisme. De Seurat à Paul Klee*, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 62-71 ; Lynn ROBERTS, « Artists' frames », dans Stephen Calloway et al., *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900*, Londres, Victoria and Albert Publishing, 2011.
- 14 Brian DEDORA, *With WK In The Workshop: A Memoir of William Kurelek*, Toronto, Aya Press/The Mercury Press, 1989 ; Tobi BRUCE, Mary Jo HUGHES, Andrew KEAR, Brian DEDORA et al., *William Kurelek: The Messenger*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 2011 ; Susan GUSTAVISON, « The Pictures Frames of Clarence Gagnon: A Neglected History », *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 80-91.
- 15 Jacques DERRIDA, « Parergon » dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 ; Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

James & James, 2001); Gilles PERREAULT, *Dorure et polychromie sur bois: Techniques traditionnelles et modernes* (Dijon: Faton, 1992).

- 17 Nicholas PENNY, "The Study and Imitation of Old Picture-Frames," *Burlington Magazine* 140 (1998): 375–82; Lucy WHITAKER and Jonathan MARSDEN, "Re-framing the Royal Pictures: Episodes in the History of Royal Taste," *Apollo* 156 (September 2002): 50–56.
- 18 Timothy CLIFFORD, "The Historical Approach to the Display of Paintings," *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1:2 (1982): 93–106.
- 19 See note 14.
- 20 Ibid.
- 21 Hélène SICOTTE, et al., *Clarence Gagnon, 1881–1942: Dreaming the Landscape* (Quebec: Musée national des beaux-arts du Québec/Montreal: Les Éditions de l'homme, 2006).
- 22 As pointed out by one of the outside readers of these articles, to whom we are grateful, the Canadiana.org and Artefacts Canada websites offer a number of interesting avenues for documenting the history of framing in Canada.

Translation: Judith Terry

- 16 R. BALDI, Gualberto LISINI et C. MARTELLI, *La cornice fiorentina e senese : Storia e tecniche di restauro*, Florence, Alinea, 1992 ; Deborah BIGELOW et al., *Gilded Wood: Conservation and History*, Madison, CT, Sound View Press, 1991 ; ENGLISH HERITAGE et UKIC GILDING SECTION, *Gilding: Approaches to Treatment*, Londres, James and James, 2001 ; Gilles PERREAULT, *Dorure et polychromie sur bois : Techniques traditionnelles et modernes*, Dijon, Éditions Faton, 1992.
- 17 Nicholas PENNY, « The Study and Imitation of Old Picture-Frames », *Burlington Magazine*, vol. 140, 1998, p. 375-82; Lucy WHITAKER et Jonathan MARSDEN, « Re-framing the Royal Pictures: Episodes in the History of Royal Taste », *Apollo*, vol. 156, septembre 2002, p. 50-56.
- 18 Timothy CLIFFORD, « The Historical Approach to the Display of Paintings », *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 1, n° 2, 1982, p. 93-106.
- 19 Voir note 14.
- 20 *Ibid.*
- 21 Hélène SICOTTE et al., *Clarence Gagnon, 1881-1942 : Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec / Montréal, Les Éditions de l'homme, 2006.
- 22 Comme le suggère un des évaluateurs de ces articles, que nous remercions, les sites de Canadiana.org et Artefacts Canada fournissent plusieurs pistes pour documenter l'histoire de l'encadrement au Canada.

The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice

JANET M. BROOKE

In 1975, when I joined the curatorial team at the Montreal Museum of Fine Arts, frames, let alone frame scholarship, were not on the radar screen. Looking back even further, to my student days, I am quite certain that frames were never mentioned by a single professor. Those of you who are of my generation will remember slide lectures in darkened classrooms and standard texts like the then-current edition of H.W. Janson's *History of Art*, where the word "frame" does not appear in the index. Not a single frame is included in its illustrations of the corpus of objects canonical within the "pyramids to Picasso" narrative then holding sway in art history course work. Little wonder, then, that most of us began our careers with little or no knowledge of frames, and little or no impulse to take them into account. To this day, print and online reproductions of works of art rarely include frames, a notable exception being the auction literature – so often a trend-setter in cataloguing protocols – where paintings on offer are illustrated with their frames when the latter are deemed value-added components to the enterprise, a sales strategy often resulting in higher hammer prices.

But old ideas die hard, a good example being the Metropolitan Museum of Art's massive history painting, *Washington Crossing the Delaware*, by the German-born American painter Emanuel Leutze.¹ Painted in 1851 and acquired soon after by a New York collector for the then-stupendous sum of \$10,000, the work entered the Met's collection in 1897, where it would soon become a visitor favourite, remaining so for over a century. By the time it was donated, it had already lost its original frame, an elephantine construction custom-made for the painting, boasting iconographical accretions and an inspiring inscription elaborating the romantic historical narrative intended by the artist. In 2007, in anticipation of the opening of its renovated American Wing, the Met invested a reported half-million dollars to replicate the frame, long lost to the vagaries of time and indifference and known only from archival photographs.² The painting, now reframed to its full visual impact and layers of meaning, is a centerpiece of the museum's new installations (Fig. 1). Yet on its collection website, the painting continues to appear frame-less, orphaned from the richly laden and very expensive "packaging"



1 | Emanuel Leutze, *Washington Crossing the Delaware*, in its replicated original frame on view in the Metropolitan Museum of Art's American Wing, New York, 2014. (Photo: Adrian Iorgu)

it was always meant to have. Closer to home, at the Montreal Museum of Fine Arts (MMFA), Gabriel Max's 1878 *The Raising of Jairus' Daughter*, another public favourite, regularly appears frame-less in the museum's publications and website, cropped from its elaborate and iconographically hefty Arts-and-Crafts oak frame, complete with Hebrew inscription, that has graced it since at least 1888, commissioned by its first owner, the Montreal collector Sir George A. Drummond (Fig. 2).³

Back to the mid-1970s: as curators and directors we are catapulted into all manner of unpredictable directions, requiring us to come to terms with unexpected challenges in the process of researching and presenting the collections we steward. Frames became one such direction for me, so that by circumstance, I came to be engaged with the subject in several different ways. I wish I could say that on arrival at the MMFA, I was already well acquainted with the Kantian philosophical critique that defines frames as a distracting form of extraneous ornament. In truth, I could boast no such enlightenment, and in my defence I doubt most other curators were any more aware of such



2 | Gabriel Max, *The Raising of Jairus' Daughter*, in its original frame, on view in the European Galleries of the Montreal Museum of Fine Arts, 2014. (Photo: author)

ideological underpinnings to our thinking than I was. Curators tend to be a pragmatic lot, coping with the daily necessities of collections care, exhibition, and object research. But certainly, our thinking at the time was Kantian, insofar as frames were generally regarded as merely a means of attaching paintings to walls and protecting their edges from grubby fingers (which they indeed do). Certainly, frames were no more understood, valued, cared for, or regarded by anyone else I worked with and hoped to learn from. Frames were simply *there*. Around the pictures in my care, yes – usually – but also not, and thus requiring a solution if I were to exhibit them. When damaged beyond practical use, I was encouraged to have them removed and replaced by plain, new, so-called “travelling frames” that I was assured would make everyone’s life easier, including the paintings’. Some frames seemed utterly inappropriate to their paintings, even to my as-yet untrained eye. At the same time, I observed empty frames of all sorts and sizes lurking about the building in odd

places – basement corridors, under stairways, rarely in the painting vaults – in various states of disrepair that spoke to me of decades of *ad hoc* practices and indifference about their place in the institution, quite typical of many museums at the time. Today I wish I had pictures of some of that sad frame detritus residing hither and yon, as I think they would speak volumes, but perhaps the absence of such documentation says just as much about what our thinking was back then. It seemed, therefore, that picture frames were both transposable and disposable, used and abused, subject to the whims of taste and expediency. Certainly they got no respect, and I cringe in recollection of the sight of technicians ramming yet another screw-eye into the back of some old gilded frame, chewing yet another hole into ancient wood already scarred by years of similar crude handling.

But somehow my curiosity was piqued. Surely these orphaned and abandoned frames had stories to tell me, and so they did. Examination of painting and frame versos reveals all manner of crucial information: the names of former owners and dealers, past exhibitions, and so on. Granted, such information is often fragmentary and opaque, requiring years of experience to decode. In the case of the Montreal Museum's orphaned frames, perhaps most eloquently, a number had the museum's own inventory sticker on the back, which told me they belonged to the paintings stolen in the spectacular 1972 heist of eighteen European paintings. The thieves, apparently seeing no interest in burdening themselves with the weight and size of frames in the execution of their crime, preferred to rip the paintings free of the inconvenience while they were ripping off the paintings themselves. So these frames became, at least for me, tragic placeholders for part of the collection that was no more. Were I still a curator at the Museum, I would be tempted to reserve a corner in my galleries to display them for that very reason: as witnesses to an event of great consequence both for the paintings and for the institution. Such ideas had little currency back then, but I can say that in my final years at the Museum, in the late 1980s, I undertook an unofficial salvage operation with a few like-minded colleagues. We created a modest storage space to gather all the frames we could find, in the hope that one day they might be properly catalogued, conserved, and – where possible – repatriated to the paintings to which they belonged.

At the core of my curiosity was my new-found interest in collecting history, then a methodology at the far edges of typical curatorial concerns. By the mid-1980s I was researching and reconstructing Montreal collections of European art formed before 1920, towards the exhibition and publication *Discerning Tastes*. Frames, like the one commissioned by Sir George A. Drummond for the Gabriel Max that I mentioned earlier, became an important dimension of my work.⁴ For frames, above everything else, through

their styles, physical states, markings, and so on, can tell us what happens to paintings *after* they are created, their trajectories through time, and therefore reveal as much about their afterlives as they do about the paintings themselves. Frames can tell us, or at least suggest, who may have once owned a painting, from whence he or she came, and the ways it might have been interpreted and valued over time. The indifference with which frame history was treated for most of the twentieth century was in fact helpful in one regard: there was a time, not so long ago, that one could pinpoint, in a loan exhibition of seventeenth-century Dutch painting, for example, whether a painting came from a European or North American source on the basis of its frame. The North American loans were almost invariably in the eighteenth-century French frames favoured by the dealers through whose hands they passed, and by the collectors who desired a more elaborate frame to accord with the opulent domestic settings of Fifth Avenue – or for that matter, of the Square Mile neighbourhood here in Montreal.

In the second edition of his *Critique of Aesthetic Judgement*, published in 1793, Immanuel Kant added picture frames to his examples of those elements that interfere with authentic aesthetic response, saying that the frame functions “merely to win approval of the picture by means of its charm, and is then called finery, and takes away from [the painting’s] genuine beauty.”⁵ In other words, frames are extraneous and interfere, diminish, or compete with, visual appreciation of paintings and their meanings as intended by their creators. By implication, it is those intentions, and only those, that count. In the early twentieth century, Kant’s notion indirectly found pure iteration when the first generation of abstract artists, such as the Russian Suprematists, themselves rejected the frame, scaling it back to a wooden strip to allow display, nothing more, or even hanging directly from the stretcher or panel. In the early 1980s, a similar approach famously found its ultimate and most influential *institutional* expression at New York’s Museum of Modern Art. Most of MoMA’s displayed collection, including its foundational late nineteenth- and early twentieth-century works, was reframed in simple baguettes and shadow boxes – a reductivist approach that claimed to return the paintings to their “pure aesthetic state,” but which in fact corralled them into the institution’s strict Modernist art historical narrative. The audacity – one might argue manipulation – inherent in MoMA’s installation strategy becomes clear when one compares it to the Cézannes, Matisses, and Picassos as seen in the homes of their first owners in the early twentieth century, typically in Old Master frames and likely the way they were acquired.⁶ Ironically, of course, MoMA’s new framing policy was not at all new. Princely and aristocratic collectors of seventeenth- and eighteenth-century Europe similarly sought through so-called “house framing” to put their own stamps

of ownership and meaning on their pictures – whether in reality or ideally, as can be seen in any number of seventeenth- and eighteenth-century paintings recording such collections in situ. MOMA’s declared “pure” approach was thus no less laden with post-creation subtext and ideological accretion than that of its historical predecessors. On this subject, I recommend the insightful analysis of MOMA’s strategy by Reesa Greenberg, published in *Parachute* in 1986.⁷

Like all curators dealing with diverse collections and the challenges of installation, I turned to the literature when faced with the mysteries of frames. In the 1970s, alas, there was very little. Other than the occasional article in journals such as *Apollo* and *Connoisseur*, aimed generally at collectors and mostly addressing questions of taste, decoration, and only to some degree historical accuracy, we had little to go on. A handful of scholarly articles had been published in France and Germany at the beginning of the century, notably by Wilhelm von Bode, addressing period-specific framing styles in the context of his innovative re-installation of the collection at the Kaiser Friedrich Museum in Berlin.⁸ The sparse monographic literature was supplied in fact by frame dealers, by then arguably the only true specialists in the field. Thus, in 1963, we had Henry Heydenryk’s *The Art and History of Frames*, and his more modest *The Right Frame* of 1964.⁹ In 1977, the German art historian Claus Grimm published a serious survey book, translated into English under the title *The Book of Picture Frames* in 1981.¹⁰ Providing a range of illustrations of historically-appropriate framed paintings, and including an in-depth historical overview, glossary of terms, and bibliography, Grimm’s monograph quickly became the standard reference work, and continues to be useful today.

From these few tools, it became clear that frames existed in a sort of grey area between the art work itself and the space it occupied. Historically, frame designers, carvers and gilders were more often than not furniture makers and other specialized artisans in the employ of architects and patrons. Before the late nineteenth century, artists themselves were infrequently involved in the process, although occasional evidence points to their efforts to control the framing destiny of their works. For example, a letter of 1639 from Nicolas Poussin to a patron evokes his concern to see his painting suitably framed, and likely stands as emblematic of contemporary attitudes otherwise undocumented.¹¹ The account books of Joseph Wright of Derby, in the 1760s, include payments to a frame-maker for several paintings, and again, he was likely not alone in his generation in collaborating with framers.¹² Notably, with the increasing independence of artists in the late nineteenth century as working professionals in a speculative marketplace, some artists themselves designed frames for their paintings – Whistler, Degas, and the

Pointillists being well-known examples – thus reclaiming the frame as part of the aesthetic of their works.¹³ At the same time (and for the first time), dealers such as Paul Durand-Ruel began framing their inventories in Old Master or pseudo-Old Master frames, usually – but not always – with the approval of his Impressionist artists, to make them more appealing to an expanding bourgeois clientele in what emerged as a wildly-successful and oft-copied promotional effort, particularly in the burgeoning North American marketplace.¹⁴ From these few examples I make the obvious point that frame history does not follow in lockstep with painting history. The idea of the “original” frame – that which first was attached to a given painting – is a moving target, and one that speaks not only to the intentions of the artist, but also to the social, economic, and cultural contexts in which the artwork was released into the world. Its existence through time, in the hands of owners, dealers and institutions, is often marked by changing frames that mirror its changing contexts of desire, perceived meaning, and status. The degree that these contexts are consequential to us as part of the story of works of art is the degree to which frames become important.

In 1978, French philosopher Jacques Derrida published his influential book *La vérité en peinture*, including the essay “Parergon” in which he challenged the Kantian idea of the picture frame as extraneous ornament, and proposed the existence of an integrated and dynamic relationship between paintings and their frames.¹⁵ Derrida claimed that each functions in an active and fluid condition with the other, and just as importantly with the physical and conceptual spaces they occupy, which themselves become frames for the works of art they house. Much ink has been spilled over Derrida’s argument since then, and his analysis has been embraced and parsed by semioticians, structuralists, deconstructionists, and others who find a great deal to say about the broader metaphor of the frame in literature, theatre, linguistics, and other disciplines. Through Derrida, “framing,” indeed, became a theoretical and ideological as well as a physical process, describing critical acts of interpretation, control, exclusion, focus, and so on. Artists themselves were already embracing the metaphorical idea of the frame in this vein: the Conceptual artist Hans Haacke, for example, playfully titled his 1975 record of site-specific, politically-charged museum stagings of the relationships of artworks to audiences, donors, and institutions *Framing and Being Framed*.¹⁶ Curatorially speaking, Immanuel Kant had us tolerating the frame as a distracting accretion; in Jacques Derrida, we found thoughtful philosophical confirmation of what we already understood in our daily practices: that decisions about frames are weighty and that frames carry deep implications, aesthetically and well beyond – for the paintings they embrace, for the framed paintings they may reside with, and in the physical environments they might

occupy. Their very presence (or absence) has much to say about how paintings have been received and understood over time. They are cultural statements: shifting signs of patronage, possession, understanding, the marketplace, institutional ideologies, that over time add inevitable and indissoluble layers and traces of meaning onto the pictures they live with. The act of hanging framed paintings on a wall in a room involves a series of decisions and therefore makes a statement that irrevocably interacts with the paintings themselves. In other words, this suggests that frames, and more broadly, the installation practices implicit in their use, are a language, to be spoken well or badly, but the voices of frames can most certainly be heard. Grimm and Heydenrich, with their one-off sequenced illustrations of framed paintings, could help us learn the vocabulary, but only perhaps in the sense that we could order a meal in Italian without necessarily conversing easily with the waiter or with the couple at the next table.

Happily, help was at hand. Thanks no doubt in part to Derrida's influential text, frame studies blossomed in the 1980s and 1990s. Philosophy aside, what we needed was information – etymological dictionaries and grammars if you will – and for the next twenty years an explosion of monographs, exhibition catalogues, standing collection catalogues, and specialized articles came to the rescue. In 1992, in a graduate course I gave at York University, I assigned a student the task of building an annotated bibliography of frame studies, and she located no less than 165 references, the majority of which had been published within the previous decade. Museums themselves began inventorying their frames as part of their collections, including here at the Montreal Museum of Fine Arts, where in the early nineties Sacha Marie Levay adopted those orphaned frames I mentioned earlier, catalogued them, and ensured their proper storage and care, all the while developing the considerable expertise in frame history and conservation methods for which she is known today. In 1984, the Rijksmuseum in Amsterdam published its groundbreaking exhibition catalogue on seventeenth-century Dutch framing practices, which, particularly following its English translation in 1995 as *Framing in the Golden Age*, became a worldwide game-changer in the field.¹⁷ *The Grove Dictionary of Art*, first launched in its multi-volume printed form in 1996, devoted no less than 125 pages to its entry on frames, written by British frame expert and dealer Paul Mitchell and his collaborator Lynn Roberts. By way of comparison, *Grove's* entry on Florence is 43 pages long; Rembrandt, a mere 26. Their monographs, published the same year, now take their place among the standard reference tools on the subject.¹⁸ The 165 bibliographic references painstakingly assembled by my student in 1992 would easily triple today, and are further augmented by an ever-evolving plethora of credible and



3 | View of the installation of the Art Gallery of Ontario's Italian Baroque collection in the E.R. Wood Gallery, 1992. (Photo: AGO)

not-so-credible online resources. Frame studies, indeed, have gone from the proverbial zero to sixty in record time.¹⁹

By 1990 I was Curator of Old Master Art at the Art Gallery of Ontario, then mid-way through a massive building expansion project. My first order of business was a complete reconsideration of the European collections towards their re-installation in newly-restored galleries I was designing at the same time. Frames and framing were very much on my mind, especially as some of the works I planned to include in my galleries were poorly framed. I began looking around for just the kind of abandoned corpus of frames that I had assembled in Montreal, in the hopes of repatriating some of them to their paintings. No such luck: the AGO had not a single orphaned frame in its building, and I wondered what had become of surely damaged or unwanted frames removed from paintings in the collection. It seemed that in its recent past the AGO may have been influenced by MOMA's Modernist attitude towards frames, and curatorially my intention was to create a more historically evocative context for the collections in my care (Fig. 3). Framing had become a bit of an obsession with me, and I found a ready ear for my

ruminations in my newly-arrived director, Glenn Lowry who (ironically enough) would later become director of MoMA. Curatorial life is full of surprises and unexpected turns of events. One day, we invited a prominent Torontonians to lunch, in the hope of beginning a donor relationship with him. Searching for something to say in what was a rather awkward first meeting, I began sharing my thoughts about frames, and to my great surprise he declared his own deep interest in the subject. Even better, he revealed that he had been collecting Old Master frames for years. From that lunch and serendipitous conversation, over the next year came the beginnings of a sustained affiliation, and the gift of his extraordinary frame holdings to the AGO, catapulting it to one of the most significant repositories of European frames in North America (Fig. 4). Around the time I was leaving the AGO, in 1995, I hastily developed a temporary installation of about one hundred of these frames in the Walker Court, to celebrate the donation; sadly it was not properly photographed, but I was pleased recently to come across a small black-and-white detail image in Paul Mitchell and Lynda Roberts's 1996 *A History of European Picture Frames*.²⁰ Already in 1986, the Art Institute of Chicago had published its frame collection in the exhibition catalogue *The Art of the Edge*.²¹ In 2007, frame dealer and maker Timothy Newbery published his authoritative catalogue of the 371 frames in the Robert Lehman Collection at the Metropolitan Museum, following on his exhibition catalogue of that collection's Italian frames in 1990, and a standing collection catalogue of the holdings at the Ashmolean Museum, Oxford.²² Of such permanent collection catalogues, I make an observation that I think is important to our understanding of the current state and direction of the literature on frames: by their very nature, frames are both objects in their own right, and works that belong to a far wider discourse. The methodologies applied in publications such as Newbery's favour the former at the expense of the latter, addressing frame techniques, materials, dating, and region of production through classic catalogue entries. On questions of purpose and provenance the authors are often silent, leaving us to wonder how, where, by whom, and for what these frames may have been used over time. One day, perhaps, the AGO will publish a scholarly treatment of its own spectacular frame holdings, not only for their considerable merits, but also because they too, by virtue of their location, have become part of the narrative of frames and framing in Canada. And if it does, I see an opportunity to broaden the methodology towards a more inclusive and holistic discussion of these works in terms of object, history, and evolving use.²³

You will have noted by now that, beyond the foundational philosophical texts of Kant and Derrida, I have not mentioned the literature that has emerged in the past forty years addressing the more ideological and



4 | Antique frames, Art Gallery of Ontario vault. (Photo: Carlo Catenazzi © 2015 Art Gallery of Ontario)

interdisciplinary debates around frames and framing, such as the influential studies by Pierre Bourdieu (*Distinction*), Louis Marin (*On Representation*), and their progeny. Suffice it to say that literature is copious and expanding, but perhaps immediately outside the theme of the symposium presentations on which this and the following papers are based, which seek to build specific knowledge around Canadian frames and framing. On that subject, the literature is sparse. We begin here the work of building knowledge and practice to align our understandings of the field in Canada with the considerable expertise that has emerged in European and American art history in the last generation. From 2002 to 2012, I was director of the Agnes Etherington Art Centre in Kingston, which holds extensive collections of Canadian and European painting. As it happens, it is a picture there that is the subject of one of the very few early specialized studies on Canadian frames: a short article, published in 1977 by Sybille Pantazzi, focussing on the artist-designed frame by J.E.H. MacDonald (1873–1932) that surrounds his *Wild Ducks* of 1917, and publishing his drawings for frames from a sketchbook then in a private collection and now at the National Gallery of Canada (Fig. 5).²⁴ From her essay we learn that James Wilson Morrice's (1865–1924) sketchbooks also include designs for frames. She also informs us that the Montreal dealer William R. Watson recorded in his memoirs that Maurice Cullen (1866–1934) had carved his own frames, and I will be glad to learn that someone has since further investigated his practice.²⁵ We know, of course, that William Kurelek (1927–1977), a trained frame maker, and Alex Coleville (1920–2013), among many others, designed and/or built their own frames.²⁶ We also know that we have yet to parse such intentions, for example, to differentiate between aesthetic conviction and economic necessity. And we have yet to understand the practices of frame artisans here, or of dealer framing, or of collectors' practices, or of the roles of public institutions in the Canadian story of frames. Nor have we considered framing as it pertains to photography, prints, and drawings and more conceptually to installation art. Again, it is Reesa Greenberg who made the first analytical foray into these subjects, or more exactly into the question of their absence in Canadian studies.²⁷ She noted that a comprehensive Canadian history of framing practices had yet to be written, and posited that such a study would have much to reveal about broader issues of Canadian identity as shaped over time by artists and institutions. Earlier still, in 1955, the magazine *Canadian Art* published three short essays under the intriguing title "A Symposium on Framing."²⁸ Was it really a symposium? The introduction to the modest essays by Montrealers – painter Jacques de Tonnancour (1917–2005), gallerist Agnès Lefort, and artist and frame maker Gabriel Filion (b. 1920) – makes no mention of location or date. But whatever its form, it would appear to be an early inkling in this



5 | J.E.H. MacDonald, *Wild Ducks*, 1917, oil on pressed board, 121.9 × 149.9 cm.
Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, gift of the Queen's
University Art Foundation in appreciation of Robert Melville Smith, 1943 (00-096).
Detail view of artist-designed frame. (Photo: Alicia Boutilier)

country to situate the issue in print. A great deal has happened worldwide in the field since then, and the essays that follow in this volume bring the issue of frames and frame history squarely into the Canadian arena.

NOTES

My thanks go to David Harris, Associate Professor at the School of Image Arts, Ryerson University, for the many excellent suggestions he made during his review of this paper as presented at the symposium.

- 1 Emanuel Leutze, *Washington Crossing the Delaware*, 1851, oil on canvas, 378.5 × 647.7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of John Stewart Kennedy, 1897 (9734).
- 2 The level of interest in the Met's reframing project can be gauged by the press coverage it received; see for example Glenn COLLINS, "What Surrounds a Legend? A 3,000-Pound Gilt Frame," *The New York Times*, 19 February 2007.
- 3 Gabriel Max, *The Raising of Jairus' Daughter*, 1878, oil on canvas, 123.3 × 180.4 cm. The Montreal Museum of Fine Arts, gift of Lord Atholstan (1920.117). The inscription is taken from Mark 5:51 and Luke 8:54, in which Jesus commands "Child, I say to you, get up." For additional information on the painting and its frame, see: Janet M. BROOKE, *Discerning Tastes: Montreal Collectors 1880–1920* (Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1989), 124–26.
- 4 Ibid.
- 5 "Even what is called ornamentation (*parerga*), i.e. what is only an adjunct, and not an intrinsic constituent in the complete representation of the object, in augmenting the delight of taste does so only by means of its form. Thus it is with the frames of pictures or the drapery of statues, or the colonnades of palaces. But if the ornamentation does not itself enter into the composition of the beautiful form, if it is introduced like a gold frame merely to win approval for the picture by means of its charm it is then called finery and takes away from the genuine beauty." Immanuel KANT, *The Critique of Aesthetic Judgement*, second edition 1793, trans. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon, 1911), 68.
- 6 Excellent visual documentation of one such collection can be found in: Janet BISHOP, Cécile DEBRAY, and Rebecca RABINOW, eds., *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and New Haven and London: Yale University Press, 2011).
- 7 Reesa GREENBERG, "MOMA and Modernism: The Frame Game," *Parachute* (March–May 1986): 21–31. The author provides a detailed – and damning – analysis of MOMA's reframing scheme and its role in promulgating the institution's underlying Modernist vision.
- 8 See, for example: Wilhelm VON BODE, "Ausstellung der Gemälde in K. Fr. Museum mit alten Rahmen," *Amtliche Berichte der Berliner Museen* 33 (1912). Bode's pioneering approach is the subject of a recent exhibition and catalogue: Hannelore NÜTZMANN, *Schöne Rahmen: aus den Beständen der Berliner Gemäldegalerie* (Berlin: SMB Gemäldegalerie, 2002).
- 9 Henry HEYDENRYK, *The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings* (New York: James H. Heineman, 1963), and Henry HEYDENRYK, *The Right Frame: A Consideration of the Right and Wrong Methods of Framing Pictures* (New York: James J. Heineman, 1964).
- 10 Claus GRIMM, *The Book of Picture Frames* (New York: Arabis Books, 1981), translated from the German edition, *Alte Bilderrahmen* (Munich: Verlag Georg D.W. Callwey, 1978).
- 11 "Quand vous aurez reçu le tableau, je vous supplie de l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au-dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour." Nicolas Poussin to Paul Fréart de Chantelou, 28 April 1639, likely referring to *The Israelites*

- Gathering Manna in the Desert* (Paris, Musée du Louvre). Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, ed. Anthony Blunt (Paris: Hermann, 1964), 35–36.
- 12 Wright's work with the framer John Dubourg and his collaboration in frame design for his later paintings are published in Paul MITCHELL, "Wright's Picture Frames," in *Wright of Derby*, ed. Judy Egerton (London: The Tate Gallery, 1990), 273–88.
 - 13 On the subject of nineteenth-century frames in general, and on artist-designed frames in particular, see: Eva MENDGEN, *In Perfect Harmony: Picture + Frame, 1850–1920* (Amsterdam/Zwolle: Van Gogh Museum/Waanders, 1995). Degas's sketchbook containing several pages of designs for frame profiles is at the Bibliothèque nationale de France, Paris, département des estampes et photographies, Carnet 23.
 - 14 Durand-Ruel's marketing practices are the subject of a recent exhibition and publication: Sylvie PATRY, ed., *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2014).
 - 15 "May we attach the third example to this [Kant's] series of examples, to the question which they raise? The third is in fact the first – I have proceeded in reverse . . . It is the frames of paintings. The frame: *parergon* like the others . . . The incomprehensibility of the border, at the border, appears not only at the inner limit, between the frame and the painting . . . but also at its outer limit. *Parerga* have a thickness, a surface which separates them not only, as Kant would have it, from the body of the *ergon* itself, but also from the outside, from the wall on which the painting is hung . . . as well as from the entire historic, economic, and political field of inscription in which the drive of the signature arises (an analogous problem, as we will see later). No "theory," no "practice," no "theoretical practice" can be effective here if it does not rest on the frame, the invisible limit of (between) the interiority of meaning (protected by the entire hermeneutic, semiotic, phenomenological, and formalist tradition) and (of) all the extrinsic empiricals. . . ." Jacques DERRIDA, "The *Parergon*," trans. Craig Owens, *October* 9 (Summer 1979): 24.
 - 16 Hans HAACKE, *Framing and Being Framed: 7 Works 1970–75* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York: New York University Press, 1975).
 - 17 Pieter J.J. VAN THIEL and C.J. DE BRUYN KOPS, *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in 17th-century Holland*, trans. Andrew P. McCormick (Amsterdam, Rijksmuseum/Zwolle: Waanders, 1995); Dutch edition *Prijst de Lijst: De Hollandse schillerijlijst in de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Rijksmuseum/The Hague: Staatsuitgeverij, 1984).
 - 18 Paul MITCHELL and Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames* (London: Paul Mitchell Ltd/Merrell Holberton, 1996); *A History of European Picture Frames* (London: Paul Mitchell Ltd/Merrell Holberton, 1996). The same year, a study of English portrait frames was published by Jacob SIMON, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* (London: National Portrait Gallery, 1996).
 - 19 The growing interest has been such that the subject has also become worthy of museum publications aimed at the general public, such as Nicolas PENNY, *Frames*, The Pocket Guide Series (London: National Gallery Publications, 1997).
 - 20 Paul MITCHELL and Lynn ROBERTS, *A History of European Picture Frames* (note 18 above), 8.
 - 21 Richard R. BRETTELL, *The Art of the Edge: European Frames 1300–1600* (Chicago: Art Institute of Chicago, 1986).

- 22 Timothy NEWBERY, *The Robert Lehman Collection, XIII: Frames* (New York/Princeton: The Metropolitan Museum of Art/Princeton University Press, 2007); Timothy NEWBERY, George BISACCA, and Laurence B. KATNER, *Italian Renaissance Frames* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990); Timothy NEWBERY, *Frames and Framings in the Ashmolean Museum* (Oxford: Ashmolean Museum, 2002).
- 23 Since this paper was presented, a fine example of such an approach has been published: Nicholas PENNY, Peter SCHADE, and Harriet O'NEILL, *The Sansovino Frame* (London: National Gallery, 2015).
- 24 J.E.H. MacDonald, *Wild Ducks*, 1917, oil on pressed board, 121.9 × 149.9 cm. Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, gift of the Queen's University Art Foundation in appreciation of Robert Melville Smith, 1943 (00-096). Sybille PANTAZZI, "A Picture Frame by J.E.H. MacDonald," *RACAR* 4:1 (1977): 32-35. Since the appearance of Pantazzi's article, a facsimile edition of the sketchbook has been published: J.E.H. MACDONALD, *Sketchbook, 1915-1922: A Facsimile Edition* (Newcastle, ON: Penumbra Press, 1979). MacDonald's design for the frame on *Wild Ducks*, and several variations, appear on plate LXVI.
- 25 William R. WATSON, *Retrospective: Recollections of a Montreal Art Dealer* (Toronto: University of Toronto Press, 1974), 34, where the author recalls his preparations for a 1922 exhibition in his gallery: "Cullen disliked the ornate, solid frames that were seen on European paintings at the time, and began to carve his own frames out of chestnut wood. I finally persuaded him to stop doing this, as it seemed he was spending as much time on the frames as on the paintings. I soon found a woodworker to make the frames to his specifications."
- 26 Beyond designing and building his own frames, Kurelek worked as a framer at the Isaacs Gallery, Toronto, starting in 1960; thus at least some paintings by others that passed through that dealer have – or had – frames built by him. See Brian DEDORA, "The Necessary Frame: William Kurelek as Picture Framer," in *William Kurelek: The Messenger*, eds. Tobi Bruce, Mary Jo Hughes, and Andrew Kear (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery; Hamilton: Art Gallery of Hamilton; Victoria: Art Gallery of Greater Victoria, 2011), 179-83.
- 27 Reesa GREENBERG, "Unframing the Canadian Frame," *Vanguard* 13:1 (February 1984): 34-36.
- 28 Jacques DE TONNANCOUR, Agnès LEFORT, and Gabriel FILION, "A Symposium on Framing," *Canadian Art* 13:1 (Autumn 1955): 205-209.

Pour une historiographie du cadre : entre connaissance et pratique

JANET BROOKE

L'étude de l'encadrement – ainsi que de la « zone grise » complexe et fluide qu'il occupe entre l'œuvre d'art et son environnement – a connu un regain d'intérêt au cours des récentes décennies. Autrefois, les collectionneurs, les musées et les marchands d'art reconnaissaient rarement les « droits » et la signification du cadre, le considérant comme un objet remplaçable et sans importance, livré aux caprices du goût, des opportunités et du marché. Pourtant, il existe des preuves que, dès le début du XVII^e siècle, les artistes eux-mêmes avaient compris la valeur pratique, esthétique et économique du cadre pour leurs œuvres. Et durant les dernières décennies du XIX^e siècle, les artistes et les marchands d'art en sont effectivement venus à s'approprier l'encadrement des tableaux qu'ils mettaient sur le marché.

En vertu de la célèbre réponse du philosophe Jacques Derrida à la caractérisation, par Emmanuel Kant en 1793, du cadre comme un ornement extérieur (*parerga*), l'encadrement tient à présent une place essentielle dans l'histoire de l'art, des collections et des pratiques institutionnelles d'exposition qui communiquent un sens et imposent un contexte aux œuvres d'art accessibles au public. Les cadres donnent ainsi lieu à des décisions importantes, qui comportent de profondes implications, esthétiques et autres, pour les peintures qu'ils entourent, les œuvres qu'ils accompagnent et les emplacements physiques qu'ils occupent. Leur présence (ou absence) même est des plus éloquentes quant à la manière dont les œuvres ont été reçues et comprises au fil du temps. Ils constituent en fait des prises de position culturelles – témoignages changeants du mécénat, des désirs, des interprétations, du marché et des idéologies institutionnelles –, qui ajoutent des strates indispensables et des traces durables de sens aux images avec lesquelles ils vivent.

Les 24 et 25 octobre 2014, le Musée des beaux-arts de Montréal a accueilli le symposium *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada*. Coorganisé par Sacha Marie Levay et Laurier Lacroix, l'événement rassemblait un groupe impressionnant de conservateurs, de restaurateurs et d'historiens de l'art qui ont décrit leurs travaux durant une série de séances dirigées sur un thème jusqu'alors sous-représenté : l'histoire du cadre au

Canada. À titre d'introduction au symposium et de tribune pour les nouvelles recherches mises de l'avant par les conférenciers, l'auteure a partagé ses réflexions et observations sur l'évolution du statut du cadre en conservation. Pour ce faire, elle s'est basée sur ses 40 ans d'expérience de l'encadrement en tant que conservatrice au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée des beaux-arts de l'Ontario et comme directrice du Agnes Etherington Art Centre. Elle a également fourni un survol du développement de la littérature sur les cadres dans l'histoire de l'art européen pendant la même période, depuis les travaux fondateurs de Claus Grimm et Henry Heydenryk dans les années 1960 et 1970 jusqu'à l'émergence des véritables monographies et des catalogues publiés par un nombre croissant de spécialistes à partir des années 1990. Le présent article consiste en une transcription, accompagnée de révisions mineures, de ses propos.

Encadrements sculptés du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles

CLAUDE PAYER

avec le concours de Daniel Drouin

Les tableaux importés ou peints en Nouvelle-France et, par la suite, dans la province de Québec durant les XVII^e et XVIII^e siècles, étaient dans la grande majorité des cas assortis d'un encadrement. Tout nous laisse croire, en effet, que nulle image peinte n'était destinée à être exposée sans un cadre faisant office de support à l'accrochage, de protection lors des manipulations et, surtout, d'ornement destiné à la mettre en valeur. Le terme générique usuel servant à décrire l'accessoire est « cadre » alors que « bord » et « bordure » apparaissent occasionnellement dans les sources. Nous avons relevé dans un document le terme singulier tiré du vocabulaire de la marine « encastillement », encastiller signifiant enchâsser ou encadrer¹.

Un bon nombre de tableaux de petits et de moyens formats, telles certaines huiles sur toile (Fig. 1)² et les huiles sur cuivre, ont été importés avec leurs cadres³. Pour procéder à l'encadrement des rares tableaux peints dans la colonie et, pour les grands formats, importés de France, les menuisiers, et surtout les sculpteurs de la Nouvelle-France et leurs apprentis, étaient mis à contribution. Ils trouvèrent dans ce type de commande un marché lucratif et une occasion d'exprimer, pour certains, leur talent d'ornemanistes dans des morceaux qui témoignaient du goût de leur époque, tout autant que dans leurs autres réalisations, tels les retables, tabernacles, accessoires du culte et ornements profanes. N'ayant reçu aucune consigne particulière de la part des artistes peintres œuvrant dans la mère-patrie, les fabricants d'encadrements de la colonie ont pu s'exprimer en véritables créateurs, devant toutefois composer avec certaines restrictions, tels les formes et les finis, venant de commanditaires.

Les encadrements québécois des XVII^e et XVIII^e siècles qui subsistent et qui font l'objet de la présente étude proviennent de lieux de culte. Nous n'avons pu retracer de bordure profane ou à caractère domestique malgré leur évidente présence confirmée par les sources⁴. Certaines se trouvent sans doute dans des collections muséales ou particulières, mais le fait qu'elles soient sorties de leur contexte, donc non documentées, nous empêche de les associer à notre champ d'étude. À l'opposé, des données généralement fiables, liées soit aux tableaux, soit directement à leurs encadrements, abondent



1 | Claude François, dit frère Luc, *Vierge des douleurs*, vers 1675, huile sur toile, 57,3 × 48,5 cm (72,5 × 63,2 cm × 5,4 cm avec le cadre), Ursulines de Québec. (Photo : Jacques Beardsell, CCQ). Ce tableau et son encadrement auraient été réalisés en France, sans doute après le séjour du frère Luc à Québec (1670–1671). Le cadre ovale entièrement en chêne est formé de quatre sections assemblées à mi-bois. La torsade et le bord de vue sont sculptés dans la masse, alors que le boudin de fleurs et feuillage est constitué de courtes sections en haut-relief appliquées. Le tout est doré à la colle.

dans les livres de comptes des fabriques de paroisses et des communautés religieuses et nous permettent de dater et de définir le contexte de production de ces accessoires. À partir de ces données historiques et de l'historiographie disponible, nous avons effectué, autant que faire se peut, des examens

techniques sur chacun des sujets identifiés afin de vérifier ces sources, voire de les confronter. Nous avons également consulté l'essentiel des dossiers de restauration existants.

L'identification des essences de bois fut primordiale afin d'établir la provenance nord-américaine de ces sculptures. Il faut savoir que le bois de chêne (*Quercus*), fort peu employé dans la colonie, suggère une importation⁵. Le pin blanc (*Pinus strobus*) et le tilleul d'Amérique (*Tilia americana*), qui sont exclusivement nord-américains, attestent du travail d'artistes de la Nouvelle-France et de la province de Québec. Cependant, ces deux derniers bois ne peuvent pas toujours être distingués visuellement de leurs cousins européens. Observée sous microscope, l'anatomie du pin blanc est la même que celle du pin cembro, celle du tilleul d'Amérique, la même que celle du tilleul commun. Il faut donc conjuguer les observations techniques avec d'autres données pour écarter tout risque d'erreur sur la provenance des œuvres⁶. Le noyer cendré (*Juglans cinerea*), également exclusif à l'Amérique du Nord, ne pose, quant à lui, pas de difficulté d'identification.

Cadres sculptés et dorés

Les bordures les plus sobres sont l'œuvre de menuisiers. Ce sont de simples moulures, identiques sans doute à des chambranles de fenêtres. Plusieurs exemples sont conservés au Musée de sainte Anne, à Sainte-Anne-de-Beaupré. Ils entourent d'humbles ex-voto de divers formats. Ces encadrements, assemblés à onglet à l'aide de « clefs » insérées perpendiculairement au joint, sont laissés au bois nu ou uniformément peints, souvent en noir. À l'opposé, les encadrements les plus riches ont tout de l'art du sculpteur⁷. Ils ornent habituellement les tableaux d'autels placés au centre de retables conçus pour les accueillir. La notion de cadre peut s'étendre au décor même du retable, comme à la chapelle des Ursulines de Québec où les deux reliefs en bois doré de *L'Annonciation*, ornant les portes de la sacristie, sont entourés de riches bordures continues ornées de feuilles d'acanthe et de palmettes sur fond noir cintré d'or, une façon de faire répandue depuis l'époque Louis XIII (Fig. 2). Rappelons-nous que le décor intérieur de la chapelle est l'œuvre de Pierre-Noël Levasseur (1690–1770) et qu'il a été réalisé entre 1726 et 1736. Certains, à juste titre, y verront un lien stylistique avec l'élégant cadre de *La Sainte Famille à la Huronne*, également chez les Ursulines⁸. Ici, les feuilles d'acanthe dorées se déploient en alternance avec des plages noires galbées. Les bords, maintenant noirs, imitaient à l'origine l'écaille de tortue.

En 1735 (ou avant), les Ursulines ont reçu en cadeau du quatrième évêque de Québec, M^{gr} Herman Dosquet (1691–1777), le tableau *L'Apothéose de sainte Ursule et de sainte Angèle* (Fig. 3)⁹. Le magnifique encadrement doré « cintré



2 | Pierre-Noël Levasseur, *Ange de l'Annonciation*, 1730–1736, pin doré, 83,5 × 79,2 cm avec le cadre, panneau de la porte droite du retable principal de la chapelle extérieure des Ursulines de Québec. (Photo : auteur)

à oreilles¹⁰ » a peut-être été commandé peu après par les religieuses¹¹. Une torsade longe le bord intérieur ou « bord de vue », alors qu'à l'extérieur d'une gorge court une suite ininterrompue de demi-cercles ajourés ornés de culots d'acanthé et de fleurs en éventail sur fond peint ocre jaune.

L'idée d'encadrement s'applique aussi aux reliquaires des tabernacles destinés à loger de petites vitrines, qu'elles soient cintrées à oreilles, comme celles visibles sur le tabernacle de la sacristie de la paroisse Saint-Lazare¹², en Chaudière-Appalaches, ou ovales, comme celles situées au-dessus du tabernacle de la sacristie de Sainte-Anne-de-la-Pérade, en Mauricie, devenant dans ce cas particulier prétexte à des fantaisies baroques¹³.



3 | Artiste français non identifié, *L'Apothéose de sainte Ursule et de sainte Angèle*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 107,5 × 101,3 cm (128 × 123 cm avec le cadre), Ursulines de Québec. (Photo : Jacques Beardsell, CCQ). Lors des travaux de restauration effectués sur l'encadrement en 2012, la dorure sur bolus a été débarrassée de ses surpeints, entre autres du noir et de la bronzine. Des palmettes en bois doré provenant d'une autre source ont également été retirées des coins supérieurs.

L'art de la dorure joue un rôle primordial dans l'univers de l'encadrement. Tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, la dorure à la colle (synonyme de dorure sur bolus ou encore dorure à la détrempe) est indissociable des bordures sculptées. La mince couche d'or véritable, appliquée sur une préparation finement travaillée¹⁴, donne l'illusion du métal massif. Elle attire l'œil, crée des contrastes, délimite les surfaces et accentue les formes en accrochant la lumière de différentes manières. L'or sert également à exprimer l'opulence et à amplifier le caractère sacré, tant des images saintes que des tabernacles, reliquaires et autres éléments d'architecture religieuse. La dorure à la colle permet enfin de graver, dans l'épaisseur de la préparation, des textures et des motifs ornementaux tels des treillis et des fleurs. La feuille d'or pouvait aussi être appliquée, plus simplement, sur mixtion, soit un adhésif à base d'huile et de résine. Cependant, ce type de finition, considéré de qualité inférieure, semble avoir été fort peu prisé avant la fin du XVIII^e siècle, du moins sur les cadres sculptés¹⁵.

Dès le XVII^e siècle, et ce jusqu'au début du XIX^e, les religieuses cloîtrées dirigent les principaux ateliers de dorure situés à Québec, Trois-Rivières et Montréal¹⁶. La dorure d'encadrements y tient une place importante¹⁷. Les religieuses réalisent aussi la mise en couleur – ou polychromie – destinée à créer des contrastes entre les reliefs dorés et des fonds imitant des matériaux rares comme l'écaille de tortue, la loupe d'orme ou d'autres bois ondes. On retrouvera alors dans les livres de comptes la mention « pour façon d'un cadre ». Le bois peut aussi être entièrement couvert de noir, selon le sujet du tableau ou par désir de sobriété, voire d'austérité¹⁸. Appliqué uniformément sur les moulures, parfois sur les formes sculptées, le noir doit être lisse et lustré pour bien imiter le bois d'ébène poli.

Dans les registres des années 1790, commencent à apparaître des paiements pour de la « dorure à l'huile », c'est-à-dire une dorure à la mixtion. Ce phénomène renvoie autant à des questions de mode qu'à des impératifs financiers. Cette technique d'aspect plutôt plat et sommaire, moins coûteuse cependant et plus simple à exécuter, semble prendre rapidement le pas sur la dorure à la colle, du moins pour les encadrements. Contrairement à la dorure à la colle qui est l'apanage des religieuses, la dorure à la mixtion sera progressivement assumée par des artisans, voire les sculpteurs eux-mêmes.

Un art en évolution

L'encadrement, nous l'avons vu, fait partie intégrante du décor intérieur de la chapelle ou de l'église. Rarement contemporain de l'œuvre peinte, il est plutôt commandé en parallèle avec le tabernacle ou le retable. Dans les lieux de culte de la Nouvelle-France, les tableaux et cadres cintrés à oreilles



4 | Claude François, dit frère Luc, *L'Ange gardien*, 1671, huile sur toile, 248 × 159,5 cm (287 × 200 × 14 cm avec le cadre), Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : Michel Élie, CCQ). L'encadrement polychrome aurait été sculpté par Jacques Leblond de Latour vers 1705 lors de l'érection du retable de l'ancienne église de L'Ange-Gardien.

occupent la place d'honneur. Il en est ainsi chez les Jésuites et les Récollets de Québec, comme en font foi les gravures publiées en 1761 d'après les dessins de Richard Short¹⁹.

L'encadrement qui sert d'écrin à l'*Ex-voto du marquis de Tracy*, tableau français datant de 1666, semble, selon nous, le plus ancien des cadres du XVII^e siècle à avoir traversé le temps²⁰. Le noyer cendré – l'essence de bois qui le compose – atteste de sa fabrication en Nouvelle-France. Chaque montant et traverse est formé d'une large planche moulurée et sculptée, au bord intérieur, de rais de cœur, alors qu'une épaisse torsade et la gorge extérieure sont appliquées. Les feuilles d'acanthé des coins et des milieux, sculptées en retrait dans la mouluration, font figure d'exception, puisque les ornements de tous les encadrements ultérieurs connus font saillie. L'assemblage est fait à onglet avec des mortaises et des tenons bloqués par une ou deux chevilles de bois. La belle dorure à la colle appliquée sur bolus rouge vif, cachée durant des décennies sous une redorure à la mixtion et un surpeint ultérieur imitant le bois, a récemment été mise en valeur²¹.

Le décor de l'ancienne église de L'Ange-Gardien (Côte-de-Beaupré), datant vers 1705, est attribué à Jacques Leblond de Latour (1671–1715). Tout comme les deux statues, le tabernacle et les colonnes du retable, aujourd'hui conservés au MNBAQ, la riche bordure du tableau principal est taillée dans le noyer cendré (Fig. 4)²². La polychromie, telle qu'on la voit aujourd'hui, pourrait être ultérieure et dater de 1755²³. Si tel est le cas, on peut penser qu'elle reprend en gros celle d'origine²⁴. La gorge, ou moulure creuse, et le boudin, moulure convexe qui comporte des marguerites et des jeux de bandes et d'acanthes dorées, imitent l'écaille de tortue. De volumineuses roses dorées marquent les angles et les milieux, sans pour autant déborder de l'espace visuel de la moulure (Fig. 5). Les assemblages sont à onglet, chacun bloqué par une grande clef taillée en biseau affleurant à l'arrière (Fig. 6). La planche du fond est sculptée, au bord intérieur, de feuilles d'acanthé puis d'une tige noire enrubannée d'or jouxtant la large gorge. Sur ce fond sont collées (et clouées ?) des pièces donnant une masse nécessaire aux sculptures des fleurs, des jeux de bandes et des fleurons d'acanthé qui agrémentent la gorge. Cette pratique consistant en la superposition de pièces de bois permettant la sculpture de moulures ou d'ornements, témoigne du savoir-faire des artistes. Elle facilite le travail de débitage du bois et diminue les risques de déformation. Curieusement, le cadre ne comporte pas de feuillure, c'est-à-dire de rebord continu invisible au spectateur et destiné à situer et fixer le tableau tendu sur son châssis.

En 2000, une restauration majeure a mis au jour la polychromie ancienne²⁵. Par la même occasion, les lacunes ont été retouchées et les blessures laissées par une guirlande d'ampoules électriques installées au

5 | Le coin supérieur gauche du cadre de Leblond de Latour. On notera, au bord de vue, les feuilles d'acanthé et le ruban doré enroulé sur une tige de jonc noir d'ébène. (Photo : Michel Élie, CCQ)





6 | Le revers du cadre montre la clef bloquant l'assemblage à onglet et l'insertion liant le cintre à la traverse. (Photo : Michel Élie, CCQ)

début du ^{xx}^e siècle ont été réparées²⁶. Il s'agit du plus grand chantier jamais entrepris au CCQ sur un encadrement.

À Charlesbourg (Capitale-nationale), où il décore l'intérieur de l'église Saint-Charles-Borromée, Charles Vézina (1695–1755) sculpte en 1741 la bordure rectangulaire du tableau central²⁷. Le sculpteur reprend la décoration du cadre de L'Ange-Gardien, œuvre de son maître Leblond de Latour, en y ajoutant cependant des palmettes aux angles. Les Ursulines de Québec font la dorure et la polychromie l'année suivante. Les bords extérieurs sont ainsi agrémentés d'imitation écaille de tortue et d'une torsade sur tige d'ébène. Le boudin est couvert d'or sablé alors que les fleurs, la gorge et le bord intérieur en torsade sont dorés sur bolus rouge.

Jean Jacques dit Leblond (1688–1723) est mieux connu comme sculpteur que comme peintre. Au sanctuaire Notre-Dame-du-Cap, à Trois-Rivières, sa *Marie-Madeleine repentante*, signée et datée de 1720, est sertie dans un encadrement cintré à oreilles²⁸. Jacques reprend ici la formule proposée par Leblond de Latour pour le tableau patronymique de L'Ange-Gardien, sans parvenir, toutefois, à la même finesse d'exécution. La lourde moulure traitée en écaille de tortue soulignée de noir est ornée de palmettes dorées et de

fleurs aux reliefs un peu sommaires, alors que des perles dorées et des olives ébène soulignent le bord de vue. Dans la paroisse voisine de Champlain, l'*Ex-voto de sainte Geneviève*, toile anonyme de la première moitié du XVIII^e siècle, possède un encadrement rectangulaire sculpté, en tous points semblable à celui de la *Marie-Madeleine* du sanctuaire Notre-Dame-du-Cap, ce qui nous incite à émettre l'hypothèse qu'il puisse s'agir de l'œuvre d'un même sculpteur²⁹. Puisque ces deux tableaux sont abondamment surpeints, il serait intéressant d'envisager une restauration afin de déterminer si Leblond a également peint la *Sainte Geneviève*.

Les cadres ainsi ornés de fleurs, de palmettes et de cartouches qui semblent agrafés aux coins et aux milieux de moulurations apparentes (les repos), restent en vogue tout le XVIII^e siècle. En 1733, la fabrique de la paroisse de Batiscan (Mauricie) importe de France un *Saint François-Xavier prêchant aux Indes*³⁰. L'année suivante, le tableau à large cintre est accroché au maître-autel dans un élégant encadrement en bois de pin doré³¹, remarquable par les riches cartouches fixés aux angles et aux milieux. Ces cartouches, ornés de culots d'acanthé sur fond de treillis, sont entourés de nœuds de fleurs, le tout débordant de la mouluration et donnant ainsi plus d'ampleur à l'ensemble. La polychromie d'origine joue sur les contrastes. La moulure convexe doublée d'une plate-bande imite un bois pommelé alors que les agrafes et les acanthes du bord de vue sont dorées sur bolus³². À l'église voisine de Champlain, le tableau du maître-autel – une *Visitation* peinte par Noël-Nicolas Coypel (1690–1734) – serait arrivé de France entre 1714 et 1716. Son superbe encadrement, jusqu'ici anonyme et non daté, a vraisemblablement été sculpté à Québec. Sa parenté stylistique avec celui de Batiscan suggère le travail d'un même atelier.

Au fur et à mesure que le siècle avance, les moulures s'affinent et occupent, toutes proportions gardées, moins d'espace. Il en va de même pour les motifs décoratifs qui deviennent plus légers et anguleux. Le tableau du maître-autel de l'église de Saint-Joachim (Côte-de-Beaupré), accordé à Jean-Antoine Aide-Créquy (1749–1780) et datant de 1779, en est un parfait exemple. Son encadrement rectangulaire porte clairement l'empreinte de François Baillairgé (1759–1830) (Fig. 7). Sculpté et assemblé en 1781³³, il constitue la première réalisation attribuée au jeune sculpteur à peine rentré au pays après trois années de formation à Paris. Selon toute vraisemblance, l'entente avec la paroisse aura été conclue avec le chef de l'atelier familial, Jean Baillairgé (1726–1805), mais c'est son fils qui en aura établi le dessin et sans doute sculpté les ornements. Ces derniers, constitués au centre supérieur de deux têtes d'angelots ailés et, aux angles et aux milieux, de motifs floraux, témoignent du haut niveau de maîtrise atteint par le jeune artiste à peine âgé de 22 ans (Fig. 8). Une belle dorure souligne les bords de la moulure ornés d'acanthes et de perles.



7 | Jean-Antoine Aide-Créquy, *Saint Joachim présentant la Vierge au temple*, 1779, huile sur toile, 230 × 170 cm (dimensions du cadre inconnues), Fabrique Saint-Joachim. (Photo : Michel Élie et Jacques Beardsell, CCQ). Le tableau patronymique et son cadre seront intégrés, avec le tabernacle que livre François Baillairgé en 1783, dans l'ensemble du décor architectural élaboré par François et Thomas Baillairgé à partir de 1816.

8 | Détail, Fig. 7.



En 1795, François Baillairgé simplifie quelque peu son dessin – tout en accentuant les contrastes – pour l’encadrement du tableau central de l’église de Saint-Roch-des-Aulnaies (Chaudière-Appalaches)³⁴ puis, l’année suivante, pour ceux des autels latéraux³⁵ de la même paroisse. Sur une étroite moulure, peinte en noir et soulignée d’un unique filet d’or, se découpent, aux angles et aux milieux, des bouquets particulièrement élégants de rubans, de petits fruits et de fleurs.

Le cadre que livre, en 1795, Pierre Émond (1738–1808) pour le tableau patronymique³⁶ de l’église de Saint-Pierre de l’Île d’Orléans constitue notre dernier exemple. Le sculpteur, inspiré de la tradition, y met à profit ses talents d’ornemaniste en bordant la mouluration d’oves et de godrons et en y greffant de riches fleurs et palmettes débordantes, en harmonie avec l’autel et le tabernacle qu’il livre la même année³⁷. Les Augustines de l’Hôpital Général de Québec se chargent d’en faire la dorure sur mixtion. L’historien de l’art Guy-André Roy (1946–2012) a écrit à juste titre à propos de cet encadrement qu’il « représente l’un des trésors de la sculpture ancienne du Québec³⁸ ».

Cadres d’autels

Le vocable « cadre d’autel » qui apparaît parfois dans les documents d’archives peut porter à confusion. Le cadre – également appelé « tour d’autel » – est un châssis en bois destiné à entourer, sertir et porter un parement d’autel brodé ou peint³⁹. Il est installé en permanence ou peut être remplacé au besoin. Les parements, quant à eux, se succèdent au rythme des diverses fêtes du calendrier liturgique⁴⁰. Le parement et son cadre font office de devant d’un autel-coffre, masquant ainsi la maçonnerie qui, avant l’avènement des autels sculptés ou « tombeaux d’autels », servait à supporter le tabernacle⁴¹. L’usage des autels-coffres constituait la norme en Nouvelle-France, et cela, jusqu’à la fin du XVIII^e siècle⁴². Ainsi, en 1782, Jean et François Baillairgé sculptent-ils un cadre d’autel une année après avoir livré à Saint-Joachim l’encadrement du tableau central, tout en complétant le tabernacle du maître-autel⁴³. Les motifs décoratifs tirés de recueils d’ornements⁴⁴, en particulier les candélabres et les canaux flanqués de roseaux et de feuilles de refend, auront des échos dans les ouvrages de sculpture ultérieurs de la famille Baillairgé⁴⁵.

Au cœur de la chapelle des Ursulines de Québec : une énigme sortie de mystère

S’intégrant parfaitement au retable principal de la chapelle des Ursulines de Québec, l’encadrement du tableau *L’Adoration des bergers* demeure l’un des plus spectaculaires de l’époque de la Nouvelle-France à nous être parvenus



9 | En 1994, les restaurateurs du CCQ procèdent au démontage du tableau du retable principal de la chapelle des Ursulines de Québec et de son encadrement en vue de leur restauration. Les examens techniques, loin d'apporter des réponses définitives aux questions des experts, révèlent alors qu'il s'agit d'un amalgame de deux œuvres dont la provenance et les transformations sont complexes. (Photo : Michel Élie, CCQ)

(Fig. 9). Il se distingue par ses savants motifs de feuilles de vigne et de grappes de raisins entrelacées qui forment une moulure ayant l'aspect d'un boudin ajouré émergeant d'un large plat de couleur ocre jaune. Chaque extrémité se termine par des feuilles d'acanthe, alors que deux larges rubans plissés

s'entrecroisent au milieu des montants. Le cintre s'orne d'une tête d'angelot ailé portant un diadème.

Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, ce cadre somptueux, fabriqué en Nouvelle-France, ne peut être daté avec exactitude ni attribué à qui que ce soit. En fait, la peinture et l'encadrement doivent être abordés de manière distincte, puisqu'il s'agit d'œuvres dont l'origine diffère. Il est également impossible de préciser le moment exact où les deux éléments de l'ensemble ont été associés. Selon l'historien de l'art Laurier Lacroix, la peinture, œuvre française du milieu du XVII^e siècle, provient des Jésuites de Québec et aurait été intégrée au retable des Ursulines au début du XIX^e siècle⁴⁶. Les spécialistes du CCQ ont pu établir que, selon toute vraisemblance, le tableau était, à l'origine, de format rectangulaire⁴⁷. Un cintre se voit découpé dans la toile à une époque indéterminée, opération effectuée de toute évidence afin de l'intégrer à un encadrement cintré⁴⁸. Le repère d'association le plus ancien entre ces deux éléments est l'année 1809, alors que le peintre William Berczy (1744–1813) procède à la restauration de *L'Adoration des bergers* qui fait dorénavant partie du retable de la chapelle des Ursulines.

Les grands travaux de préservation menés par le CCQ de 1991 à 1995 sur le décor de la chapelle des Ursulines de Québec ont permis aux restaurateurs d'examiner l'encadrement dans ses moindres détails⁴⁹. Ils ont, entre autres choses, observé que le cintre a été modifié⁵⁰. Le bois utilisé pour cette portion du cadre (du tilleul et du pin) n'est pas le même que pour le reste de l'encadrement (du noyer cendré)⁵¹. Une seule dorure sur bolus rouge est présente sur le cintre, alors qu'ailleurs on en dénombre deux. De plus, le boudin du cintre est moins large que celui des oreilles, et le passage entre les deux ne se fait pas dans les règles de l'art (Fig. 10). Il serait loisible, ici, de conclure qu'un encadrement cintré à oreilles, contemporain du retable principal (1730–1736), donc une œuvre de Pierre-Noël Levasseur, aurait pu être transformé au début XIX^e siècle pour recevoir un nouveau tableau provenant des Jésuites. Or, il faut savoir que l'emploi du noyer est limité dans la production de Levasseur, alors que celui du pin et du tilleul est la norme. Ne s'agirait-il pas plutôt d'un cadre provenant d'une autre paroisse ou communauté que Levasseur aurait modifié afin de l'intégrer au retable qu'il érigeait ? On le voit, dans l'état actuel des connaissances, il est plus prudent de considérer l'encadrement de ce tableau comme l'œuvre d'un sculpteur anonyme.

* * *

Peu d'encadrements nous sont parvenus de l'époque de la Nouvelle-France et des années qui suivent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Patrimoine mobile et ô



10 | Le joint du cintre et de l'oreille gauche, au moment du démontage du cadre. Les deux pièces sont savamment sculptées, mais le passage de l'une à l'autre accuse une certaine maladresse. (Photo : auteur)

combien fragile, l'immense majorité de ceux-ci a disparu. Les encadrements qui subsistent toujours – certains peut-être parmi les plus beaux – témoignent d'un art consommé, bien au fait de l'évolution des styles. Les artistes y ont mis en œuvre tout leur talent de dessinateurs et de sculpteurs, cherchant souvent à innover dans un contexte qui imposait ses règles strictes, voire une schématisation. Il faut également reconnaître le travail des doreuses qui était aussi important que celui des sculpteurs. La polychromie, mais surtout la dorure, pouvaient engendrer des déboursés plus importants que la sculpture elle-même. Elles servaient à agrémenter la forme en lui donnant beauté de couleur et de brillance et en créant une richesse compatible avec la magie du lieu.

NOTES

- 1 Archives des Ursulines de Québec, *Livre des Redditions des comptes annuels de 1672 à 1750*, année 1676, p. 59 verso (1/N6, 3, 1.1) : « payé au Sieur Latour pour lancastillement

dun tableau et autre ouvrages de son metier la sôme quarante sept livres douse sols et pour le tableau cent souesante et deux livres huit Sols se qui fait la sôme de . . . 210 ». Nous ignorons l'identité de ce « Sieur Latour » qu'il ne faut pas confondre avec le sculpteur d'origine bordelaise Jacques Leblond de Latour (1671-1715) arrivé en Nouvelle-France en 1690.

- 2 Le tableau et son cadre ont été restaurés au Centre de conservation du Québec (dorénavant CCQ). Dossier P-2013-50.
- 3 Voir Daniel DROUIN, « Trois petites huiles sur cuivre du XVII^e siècle », *Cap-aux-Diamants*, n° 110, été 2012, p. 23-25. On pense également à de petites vitrines-reliquaires et à des bas-reliefs comme les albâtres de Malines de la *Vie du Christ* (XVII^e siècle) conservés chez les Ursulines de Québec. L'encadrement doré et décoré occupe ici une place majeure.
- 4 Voir Pierre-Olivier OUELLET, « La constitution du marché de l'art et le goût au XVIII^e siècle en Nouvelle-France », *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Montréal, CRILCQ, 2009, p. 117-44.
- 5 L'ordonnance « sur le fait des Eaux et Forêts » initiée par le ministre Colbert et promulguée par Louis XIV en 1669 instaure un contrôle afin de permettre aux chênes « de vieillir pour la marine ». Bien que la construction navale en Nouvelle-France nécessite également l'emploi du chêne, on ignore si cette politique restrictive est appliquée avec autant de rigueur dans la colonie qu'en France métropolitaine. Cependant, le chêne de la vallée du Saint-Laurent était, semble-t-il considéré par les artisans comme impropre à la sculpture, puisqu'il avait la réputation de briser les outils. Les sculpteurs se seraient tout naturellement tournés vers des bois faciles à sculpter, des bois tendres qui séchaient bien droit, sans se fendre, d'où leur préférence pour le pin, le noyer cendré et le tilleul.
- 6 Soulignons que le tilleul d'Amérique qu'on appelle aussi « bois blanc » est moins dense, donc plus léger, que son cousin européen.
- 7 Nous ne connaissons aucun cadre réalisé en Nouvelle-France et au Québec avant 1800 qui comporte des éléments moulés en mastic ou en « compo ». Cette technique qui témoigne d'une systématisation de la production n'a été répertoriée à ce jour, dans la sculpture québécoise, qu'à partir de la dernière décennie du XVIII^e siècle, dans certains ouvrages de Philippe Liébert (1732-1804) et de l'atelier de Jean Baillairgé (1726-1805), en l'occurrence des tabernacles.
- 8 Il s'agit d'un tableau du frère Luc (1615-1695) peint vers 1671 (1997.1008). Le cadre, anonyme, est en pin, donc sculpté en Nouvelle-France. Il mesure 142,2 × 126,5 × 11,2 cm. Sa fine polychromie d'origine est parfaitement intacte sous l'unique surpeint et mériterait d'être récupérée. Voir Laurier LACROIX, « Frère Luc : un peintre récollet à Québec en 1670-1671 », *Québec, une ville et ses artistes*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 45.
- 9 Ce tableau (1997.1019), pour l'heure anonyme, a été peint en France au début du XVIII^e siècle. Voir Laurier LACROIX, *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2012, p. 251 (ill. 206) et 292.
- 10 Le centre de la traverse supérieure de certains tableaux forme un arc, en plein-cintre ou le plus souvent en anse de panier, qui augmente d'autant la surface peinte.
- 11 Le cadre sculpté est en noyer cendré et ses dimensions sont de 128 × 123 cm. La dorure sur bolus rouge a récemment été mise au jour. Voir CCQ dossier P-2000-30.

- 12 Sculpté entre 1757 et 1759, ce meuble liturgique a été à l'origine commandé pour le maître-autel de la paroisse Saint-François-de-la-Rivière-du-Sud.
- 13 Ce tabernacle est une œuvre réalisée entre 1746 et 1750 par Pierre-Noël Levasseur. Voir Claude PAYER, « Pierre-Noël Levasseur : une pièce de mobilier remarquable, le maître-autel de l'église de Sainte-Anne-de-la-Pérade », *Québec, une ville et ses artistes*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 76–83.
- 14 La préparation, ou « gesso », est couverte d'une fine couche d'argile de couleur – le bolus – avant que ne soit appliquée la feuille d'or.
- 15 Les deux techniques de dorure – à la colle et à la mixtion – peuvent parfois être employées sur une même pièce pour créer des contrastes de brillance. Cependant, nous n'avons pas rencontré, dans notre étude, un tel emploi.
- 16 Voir John R. PORTER, *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Éditions Garneau, 1975, 211 p.
- 17 Entre 1733 et 1800, uniquement chez les Ursulines de Québec, on compte 61 paiements pour la dorure d'au moins 99 bordures de tableaux, miroirs ou autres. Ce chiffre cumulé grâce aux livres de comptes de la communauté est conservateur. De nombreuses inscriptions telles que « reçu pour ouvrages de dorure » ou encore « reçu de la dorure » pourraient s'appliquer à des encadrements. À l'atelier des Augustines de l'Hôpital Général de Québec, on recense 64 cadres dorés entre 1765 et 1804.
- 18 Aux Archives des Ursulines de Québec, *l'Inventaire des vases sacrés ornements linges et autres meubles pour usage et le services de L'Eglises en l'année 1682*, tiré du *Livre d'inventaire des meubles et ustenciles de la Maison faite en 1682* (PDQ,O,MQ,I/N,004,001,001,0001) recense « 21 tableaux à bord doré » et « 7 tableaux à bords noirs ».
- 19 Le Musée national des beaux-arts du Québec (dorénavant le MNBAQ) conserve les deux estampes (1954.123 et 1954.159) qui sont reproduites dans Hélène QUIMPER et Daniel DROUIN, *La prise de Québec, 1759–1760 / The Taking of Québec, 1759–1760*, Québec, Commission des champs de bataille nationaux et Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, cat. 30 et 32 (p. 52, 53, 90 et 91).
- 20 Ce tableau (1994X.128) fait partie des collections du Musée de sainte Anne, à Sainte-Anne-de-Beaupré. Il est reproduit dans *Les arts en Nouvelle-France, op. cit.*, p. 104 (ill. 68) et 283.
- 21 CCQ, dossier S-95-28.
- 22 Le tableau (1974.275), conservé dans les collections du MNBAQ, est du frère Luc et date de 1671. Les dimensions du cadre sont de 287 × 200 × 14 cm.
- 23 Archives des Ursulines de Québec, *Journal 2, 1747–1781* (août 1755) : « Reçu de la Paroisse de l'Ange Gardien pour la dorure des statues et cadre 450 ».
- 24 Le liant de la polychromie, analysé par l'Institut canadien de conservation, s'est révélé être à base de protéine. On peut en déduire que les couleurs ont ainsi été appliquées, non à l'huile comme les autres éléments du retable, mais avec de la colle ou de la caséine. ICC, rapport LRA 3903.
- 25 CCQ, dossiers P-97-39 et S-2000-03.
- 26 La mode des guirlandes d'ampoules électriques a affligé une multitude d'encadrements, colonnes et entablements des églises du Québec. Les douilles en porcelaine étaient vissées en série et les fils électriques laissés apparents.
- 27 *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan*, copie française anonyme d'un tableau de Pierre Mignard (1612–1695) acquise par la fabrique

- en 1699. Les dimensions du cadre sont de 306 × 241 cm. CCQ, dossiers S-2006-55 et P-2007-10.
- 28 Les dimensions de l'encadrement sont de 235,5 × 180 × 7,5 cm. Le tableau et son encadrement sont reproduits dans *Les arts en Nouvelle-France*, op. cit., p. 235 (ill. 196).
 - 29 Nous invitons le lecteur à faire abstraction des couleurs du cadre de l'ex-voto, celles-ci ayant été appliquées lors de la dernière campagne de rafraîchissement de la décoration intérieure de l'église.
 - 30 Archives de la paroisse Saint-François-Xavier de Batiscan, *Premier livre de comptes et délibérations de la paroisse 1670-1735*, 1733, feuillet 55 recto et verso : « Donné au R : R : pere de Lozon superieur de La Compagnie de Jesus selon le Consentement des anciens, Nouveaux Marguilliers et paroissiens pour faire venir de France un tableau de S^t François Xavier, une Baniere, des Livres de chans, et un Missel, Lesquels susd^s articles on à Reçu Cette automne derniere [. . .] La somme de 200^{rs} ».
 - 31 *Ibidem*, 1734, feuillet 58 verso : « pr façon du Cadre du tableau de S^t François 60 » et « payé aux Dames Ursulines pr façon de la dorure du tableau 35 ». Archives des Ursulines de Québec, *Journal I, Recettes et dépenses 1715-1746*, mars 1735 : « recû de M^r Richar Curé de Batisquent pour façon d'un cadre 24^{rs} ».
 - 32 Le tableau et son encadrement sont reproduits dans Jean TRUDEL (dir.), *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 53 (ill. 51a).
 - 33 Archives de la paroisse Saint-Joachim, *Livre de comptes I, 1765-1783*, 1781 (transcription BANQ, IOA, Fonds Gérard-Morisset) : « Pour façon et dorure du cadre 252^{rs} 0^{rs} ».
 - 34 Il s'agit de *La Vision de saint Roch*, tableau peint par Jean-Antoine Aide-Créquy en 1777. Le tableau et l'encadrement – restaurés par le CCQ – sont reproduits dans *Québec, une ville et ses artistes*, op. cit., p. 15 (ill. 3). CCQ, dossier P-2000-24. En 1795, les Baillairgé viennent tout juste de sculpter le tabernacle principal de la même église.
 - 35 Deux tableaux – une *Adoration du Sacré-Cœur* et une *Présentation de Marie au temple* – que François Baillairgé a peints lui-même. Les trois encadrements cintrés à oreilles seront dorés à la colle chez les Ursulines de Québec.
 - 36 *Le Repentir de saint Pierre*, œuvre anonyme peinte en 1788.
 - 37 Dix ans plus tôt, précisément entre 1785 et 1787, Pierre Émond sculpte les boiseries de la chapelle privée de Mgr Jean-Olivier Briand (1715-1794) au Séminaire de Québec. Il utilise le même vocabulaire ornemental pour l'élégante bordure de l'estampe qui surmonte le petit autel, un cadre particulièrement remarquable par la dentelle d'acanthé qui agrément le bord de vue.
 - 38 Guy-André ROY, « Ancienne église de Saint-Pierre », *Les Chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1990 (tome 1), p. 268.
 - 39 Le *Parement d'autel, dit de Notre-Dame de Lorette*, que conserve le Musée huron-wendat à Wendake, est entièrement sculpté en bois, puis argenté et doré. Il constitue ainsi une remarquable exception. Il est reproduit dans *Les arts en Nouvelle-France*, op. cit., p. 84 (ill. 49).
 - 40 Voir à ce sujet Christine TURGEON, *Le fil de l'art. Les broderies des Ursulines de Québec*. Québec, Musée du Québec et Musée des Ursulines de Québec, 2002, 155 p.
 - 41 L'autel gauche de l'ancienne chapelle des Jésuites de Québec ainsi que les trois autels de celle des Récollets illustrent bien le propos. Voir la note 19.
 - 42 Peu de cadres d'autels du XVIII^e siècle nous sont parvenus. Il en existe un daté vers 1743 à l'église Saint-Jean-Baptiste des Écureuils, à Donnacona (Portneuf), un autre

daté vers 1749 à Sainte-Famille de l'Île d'Orléans et, enfin, celui (1785) de la chapelle de Mgr Briand au Séminaire de Québec.

- 43 Il ne s'agit pas ici d'un cas unique dans la production des Baillairgé. En octobre 1794, les Ursulines de Québec sont payées par le « Sieur Baillargé père pour reste et parfait paiement de la façon de Dorure d'un Tabernacle pour la Paroisse St-Roch [Saint-Roch-des-Aulnaies] ». Le 15 mai suivant, elles reçoivent 36 livres pour un « cadre ou tour d'hautel doré » destiné à la même paroisse.
- 44 L'ouvrage *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* d'Augustin D'Aviler, publié en 1738, en est un bon exemple.
- 45 Archives de la paroisse de Saint-Joachim, *Livre de comptes I, 1765-1783*, 1782 (transcription, BANQ, IOA, Fonds Gérard-Morisset) : « Païé à Mr Baillargé pour cadre d'autel 72" o » et « Païé pour dorure du cadre d'autel 90" o ». Comme nous pouvons le constater, la dorure de ce tour d'autel, réalisée à la colle par les Augustines de l'Hôpital Général de Québec, coûtera à elle-seule plus cher que le morceau de sculpture lui-même. Ce cadre d'autel est conservé à la sacristie depuis l'époque 1816-1829, alors qu'un tombeau galbé orné d'un « cuir » le remplace au maître-autel. On y conserve également le coffre servant à ranger les parements d'autel.
- 46 Laurier LACROIX, « Les œuvres d'art de la chapelle des Ursulines, Québec. Peinture », *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1999 (tome III), p. 286-93. Huile sur toile, 266 × 223 cm (328,5 × 264,5 × 36 cm avec le cadre).
- 47 La peinture a été restaurée en 1994. CCQ, dossier P-94-II. La toile qui mesure aujourd'hui 266 cm de hauteur ne dépassait pas 227 cm au départ. Elle aurait été allongée surtout par le bas (environ 35 cm), mais également par le haut. La « guirlande de tension » qui court horizontalement à près de 5 cm du sommet du cintre actuel indique clairement que la toile était autrefois tendue sur un châssis dont la traverse supérieure était parfaitement droite et horizontale. On peut en déduire que les coins supérieurs de la toile ont été ultérieurement coupés pour former le cintre central.
- 48 Partant de la prémisse que le tableau provient des Jésuites de Québec, nous portons à l'attention des lecteurs l'encadrement orphelin visible au maître-autel de la chapelle de cette communauté sur l'estampe de 1761 gravée d'après le dessin de Richard Short. S'agit-il du même encadrement que celui du maître-autel de la chapelle des Ursulines de Québec ou d'un autre ? Les sources sont, pour l'heure, muettes à ce sujet. Voir la note 19.
- 49 CCQ, dossier S-90-41. Lire à ce sujet : John R. PORTER, « Les œuvres d'art de la chapelle des Ursulines, Québec. Sculpture », *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1999 (tome III), p. 274-86.
- 50 L'hypothèse de l'ajout d'un cintre à un encadrement rectangulaire a aussi été considérée. Toutefois, vu l'état actuel des connaissances, cette hypothèse n'a pas été retenue.
- 51 L'emploi de ces diverses essences de bois confirme qu'il a bel et bien été fabriqué dans la colonie.

Carved Frames from Seventeenth- and Eighteenth-Century Quebec

CLAUDE PAYER

in collaboration with Daniel Drouin

This study concerns the surviving picture frames found in places of worship that were made in Quebec during the seventeenth and eighteenth centuries. There seem to be no secular or domestic frames extant from this period, despite documentary evidence that shows they existed. There is a good deal of generally reliable information concerning paintings and frames in the account books kept by parish councils and religious communities. Wherever possible, technical analysis (including wood identification) has been undertaken to compare historical data with the existing historiography.

Frames were an integral part of the interior decoration of a chapel or church. They were rarely contemporary with the paintings they adorned, and were generally commissioned at the same time as the tabernacle or retable. The colony's carvers put considerable creative expression into these frames, although they conformed to certain restrictions regarding form and finish imposed by their clients.

The art of gilding, particularly water gilding, played a major role in frame production. From the seventeenth until the early nineteenth century, the principal gilding workshops of Quebec City, Trois-Rivières, and Montreal were operated by cloistered nuns, who focused much of their activity on frames. The nuns also practiced the art of polychromy, which created contrasts between the gilded relief elements and background areas that often imitated finishes such as tortoiseshell, elm burl or other wavy-grain woods.

Frames decorated with flowers, palmettes, and cartouches attached to the corners and the central areas of broad sections of moulding remained in fashion throughout the eighteenth century. The interior décor of the old church of L'Ange-Gardien, dating from around 1705, is attributed to Jacques Leblond de Latour (1671–1715). The major restoration undertaken in 2000 of the elaborate frame over the main altar revealed early polychrome work. The frame moulding imitates tortoiseshell, while the corners and central areas of the frame are adorned with large gilt roses. As the century progressed, mouldings became smaller and more refined. The same was true of the ornamental motifs, which became progressively lighter and more angular. This stylistic evolution is evident in the frame of the main altar in the church

of Saint-Joachim (1781). This is the earliest work attributed to the young François Baillairgé (1759–1830), who had recently returned from three years' training in Paris.

The frame of the *Adoration of the Shepherds* in the Ursuline Chapel in Quebec City is one of the most spectacular frames to have survived from the period of New France. It remains something of an enigma: although it harmonizes perfectly with the main retable (1730–1736), which is the chef-d'œuvre of Pierre-Noël Levasseur (1690–1770), this frame was not carved by him. In fact, the painting and the frame must be considered separately since their origins appear to be different, and it is impossible to date them with any precision.

Translation: Judith Terry

Vers une typologie des encadrements anciens et modernes des tableaux du Musée national des beaux-arts du Québec

DANIEL DROUIN ET MATHILDE DURAND

Comme dans la plupart des musées d'art, d'histoire et d'ethnographie québécois et canadiens, les cadres anciens de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, que l'on identifie également sous les vocables d'« encadrements », de « moulures » ou encore de « baguettes », n'ont guère eu droit, à quelques exceptions près¹, au même traitement archivistique, documentaire et préventif que les tableaux qu'ils mettent en valeur. En effet, les archives se taisent dans la grande majorité des cas sur leurs provenances, leurs procédés de fabrication, les diverses particularités qui permettraient de les distinguer les uns des autres, tels le style, le type de revêtement, etc. Pourquoi sont-ils si peu ou si mal documentés, voire quasi-absents des dossiers d'œuvres ? Est-ce que le fait d'être facilement interchangeables et sujets aux aléas des changements de goût peut, en partie, expliquer cet état de fait ? À l'évidence, certains encadrements anciens de la collection nationale, riches par leurs formes diverses, les matériaux – voire les essences de bois rares – qui les composent, leur exécution soignée et leurs provenances variées, mériteraient à eux-seuls une étude approfondie qui permettrait de mieux comprendre la constitution et l'évolution de ces objets d'art ainsi que l'impact des multiples changements de goût sur leurs divers aspects. Cette étude serait également une formidable occasion de découvrir, connaître et documenter les artistes menuisiers, artisans, sculpteurs, doreurs et ornemanistes – et ils sont de toute évidence nombreux – qui ont œuvré dans cet univers lié aux arts décoratifs. Ce processus enclencherait inévitablement les alertes et la vigilance qui s'imposent quant à leur préservation et leur pérennité.

Mal nommer un objet, jugeait Parain, c'est ajouter au malheur du monde. Aussi, croyons-nous que l'établissement d'une typologie des encadrements, même sommaire, s'impose. Le Musée national des beaux-arts du Québec (dorénavant MNBAQ) conserve plusieurs centaines d'encadrements aux profils extrêmement variés, de la simple baguette aux moulures les plus complexes, en passant par divers types de recouvrements et de revêtements. Ceux-ci ont été créés et réalisés principalement durant les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles par d'habiles mains, tant québécoises que canadiennes, voire américaines

et européennes. L'œil avisé remarquera les emprunts aux styles en vogue en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne, ou encore aux États-Unis, et ce, à diverses époques. Certains cadres font écho à des modèles bien connus des spécialistes européens et américains à l'origine d'études et de publications diverses. L'aide de collègues restaurateurs a été utile dans certains cas, afin de faire la distinction entre un cadre européen et un autre d'influence européenne mais fabriqué au Québec. À défaut d'une étude approfondie, nous proposons aux lecteurs un survol exploratoire de divers types d'encadrements de la collection nationale. En plus d'une série d'associations stylistiques, le présent essai introduit plusieurs termes relatifs à l'univers de l'encadrement qui permettent de bien identifier chacune des composantes de l'objet.

Cadres d'influence française

Les portraits du *Capitaine François Boucher et de son épouse, née Marie-Joseph Tremblay*², attribués au peintre français Louis-Chrétien de Heer (1760–avant 1808), sont encadrés à l'aide de baguettes identiques en bois sculpté et doré³ et montées avec des clés de forme conique dans les angles. Ce montage à clefs, apparenté à celui de cadres français, semble ancien. Le vocabulaire ornemental de ces cadres emprunte à celui du style Louis XVI : baguettes ornées d'une frise de perles et de rais de cœur à la vue (bordure intérieure du cadre). Cependant, à la différence des cadres français, le profil de ceux des portraits *Boucher* est plus arrondi. Fait à noter, nous avons observé la présence d'un encadrement presque identique sur le portrait de *François-Xavier Boucher* attribué au peintre autodidacte et itinérant Jean-Baptiste Roy-Audy (1778–vers 1848), tableau conservé dans les collections de Bibliothèque et Archives Canada⁴. Cet autre cadre est agrémenté de part et d'autre de la moulure verticale de cors de chasse, rappel du même instrument de musique visible sur le shako du jeune militaire portraituré⁵. Ce détail nous permet de croire que ce cadre a été conçu spécifiquement pour orner le portrait de *François-Xavier Boucher*, et que les deux autres ont été fabriqués parallèlement afin de garnir les portraits du couple *Boucher* qui proviennent de la même famille. Il va de soi, selon nous, que les trois encadrements ont été créés par un même menuisier-artisan québécois et que leur exécution remonterait aux années 1830. Sans la découverte de l'encadrement du portrait de *François-Xavier Boucher*, il eût été difficile de dater avec exactitude les cadres du couple *Boucher* dont les portraits sont antérieurs.

Le cadre du portrait de *Madame Pierre Casgrain, née Marie Bonenfant*⁶, peint par Louis Dulongpré (1759–1843) vers 1805, est une simple baguette en bois doré dont la gorge creuse est recouverte de peinture noire. Il date vraisemblablement du début du XIX^e siècle. À l'examen du tableau, une

marque distinctive sur celui-ci nous oblige toutefois à affirmer qu'il ne s'agit pas de l'encadrement original de l'œuvre, des traces d'un encadrement antérieur apparaissant de façon très nette sur le pourtour. Une couche de noir recouvre une dorure située dans la gorge du cadre. L'ajout de la couleur ne serait cependant pas anodin. Il s'agit d'une technique ornementale pratiquée depuis la fin du XVIII^e siècle en Europe et qui était mise à profit lors d'épisodes de deuils familiaux. Elle aurait pour origine l'exécution, en 1793, de la reine de France Marie-Antoinette (née en 1755) : dans ce pays, de nombreuses baguettes furent volontairement noircies en signe de deuil et le type d'encadrement a reçu l'appellation de cadres « deuil de la reine ». Ce courant stylistique aura également des échos en Angleterre et ailleurs en Occident où l'on retrouve maints encadrements noircis de la même manière.

Cadres anglais et d'influence anglaise

Le cadre du *Portrait de femme tenant une rose*⁷, attribué à George Theodore Berthon (1806–1892), est un modèle anglais de type « Lely », du nom de sir Peter Lely (1618–1680), peintre de la cour du roi Charles I^{er} (1600–1649) d'Angleterre. Ce type d'encadrement s'est répandu dans le monde anglo-saxon durant la seconde moitié du XVII^e siècle et a conservé une grande popularité au début du siècle suivant. Il existe un pendant vénitien appelé « cadre Canaletto » – un peu plus tardif – qui est très semblable au chapitre des formes. Les cadres de ce type empruntent leur ornementation à ceux des styles Louis XIII et Louis XIV, en particulier les « coins fleurs », dont ils ont la structure ornementale dans les angles et les milieux. Dans le cas précis des cadres de type « Lely », les ornementations sont gravées dans la moulure du cadre plutôt que d'être ajoutées en relief dans les coins et les milieux. Ils présentent bien souvent une dorure, voire une argenture, et peuvent, à l'occasion, être recouverts d'un vernis doré. Le modèle du MNBAQ est bien antérieur à la peinture qu'il préserve ; il pourrait fort bien avoir été importé d'Angleterre, ou bien avoir été sculpté par un artisan canadien d'origine anglo-saxonne. L'origine de l'association entre les deux objets n'est pas documentée.

Le portrait d'*Isaac Todd*⁸, également peint par Louis Dulongpré, est lui aussi monté dans un cadre en bois sculpté et doré. Certaines caractéristiques ornementales démontrent l'influence néo-classique anglaise dans sa conception, comme les godrons qui se succèdent sur la frise extérieure du cadre ainsi que la raie de cœur à la vue. Sur une photo ancienne datant de l'acquisition du tableau par le Musée (en 1956), le même cadre est alors orné d'éléments décoratifs aux motifs floraux, sans doute moulés, visibles dans certains angles et qui présentent un état de conservation passablement

dégradé. Ces éléments auront sans doute été retirés lors de la première restauration du tableau et de son cadre par l'abbé Henri Gilbert, en 1959. Étant donné le rayonnement que ce type d'encadrement a connu sur tout le continent nord-américain, nous sommes d'ores et déjà assurés qu'il a été maintes fois reproduit par les sculpteurs-ornemanistes de la colonie.

Cadres italiens et d'influence italienne

L'encadrement de la charmante composition de la peintre d'origine britannique Gertrude Des Clayes (1879–1949), intitulée *À la recherche de l'oiseau bleu* (Fig. 1) et datant de 1932, est également antérieur à la peinture. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un encadrement italien – voire vénitien – datant du XVII^e siècle. Il présente un décor à rinceaux et feuilles d'acanthe à la vue. La couleur bleue pourrait avoir été ajoutée plus tardivement, possiblement au moment de l'encadrement, afin d'assortir celui-ci au tableau. Le même encadrement protégeait le tableau au moment de son acquisition par le Musée, en 1941. Il est malheureusement impossible de savoir s'il s'agit du choix de l'artiste ou de la galerie qui a acquis le tableau. Nous savons cependant que d'autres tableaux de Gertrude Des Clayes ont été montés dans des encadrements anciens. À titre d'exemple, la maison d'enchères *Christie's*, de Londres, a mis en vente, le 21 mai 2013, le tableau *Portrait of a Thesbian* qui semble encadré avec une moulure espagnole du XVII^e siècle.

Le tableau du quattrocento italien *La Flagellation*⁹ est orné d'un cadre romain datant du XVIII^e siècle. Ce modèle d'encadrement très répandu est habituellement identifié « cadre Salvator Rosa », du nom du célèbre peintre italien ayant vécu à la même époque. Le cadre du MNBAQ présente une frise extérieure où apparaît une succession d'oves. La frise principale est, elle, ornée de feuilles d'acanthe et celle de la vue, d'un motif rubané. Cet encadrement a de toute évidence été coupé aux angles pour les besoins de la cause.

L'encadrement du portrait de *Madame Frank Ethelort McKenna, née Yvonne Pérodeau*¹⁰, peint par le Français Emmanuel Fougerat (1869–1958), est un modèle très certainement italien du XIX^e siècle, dont l'ornementation s'inspire d'un type de cadres plus anciens de la seconde moitié du XVII^e siècle. À noter, aux angles, le motif décoratif de grotesques, élément ornemental typique de ces modèles d'encadrements. Dans le numéro de février 1924 de la *Revue Moderne*, le portrait de *Madame McKenna* est reproduit monté dans un autre cadre d'inspiration, cette fois, Premier Empire, prouvant une fois de plus l'impact de la notion de goût qui varie selon les divers détenteurs de tableaux et selon les époques.



1 | Gertrude Des Clayes, *À la recherche de boiseau bleu*, 1932?, huile sur toile, 71,7 × 52,4 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1941.240). (Photo : MNBAQ)

Cadres d'influence américaine

Un type d'encadrement particulier a été développé entre les années 1840 et 1870 pour border des tableaux du courant artistique américain de la *Hudson River School*. Les encadrements dits de la *Hudson River School* sont, de manière générale, des cadres à profils creux caractérisés par la présence

d'une importante ornementation en pâte anglaise¹¹ aux angles, qui puise dans le vocabulaire floral et fruitier. Habituellement de forme rectangulaire, ovale ou cintrée, les cadres de ce type seront agrémentés de maries-louises, avec ou sans écoinçons, dont les profils intérieurs prendront une forme ovale ou circulaire.

Le tableau de Théophile Hamel (1817–1870) la *Madone tenant l'Enfant Jésus* (Fig. 2) est monté sur un cadre dont les caractéristiques correspondent parfaitement à ceux de la *Hudson River School*. De plus, cet encadrement a ceci de particulier qu'il est l'un des rares de la collection du MNBAQ à être documenté. En effet, dans son édition du 16 février 1867, le *Journal de Québec* rapporte, en page deux :

M. Théophile Hamel, notre artiste canadien, vient d'envoyer trois beaux tableaux à l'exposition universelle de Paris. L'un de ces tableaux représente une madone debout tenant enlacé l'enfant Jésus aussi debout sur une table. [...] Les cadres de ces toiles ont été faits par M. Fournier, un de nos habiles ouvriers canadiens. Cadres et tableaux sont dignes les uns des autres. Le travail de ces cadres est d'une grande richesse et d'une grande perfection et fera voir jusqu'où est rendue cette industrie en ce pays.

L'ouvrier dont il est question est Thomas Fournier¹² (1825–1898), de Québec, sculpteur, ornemaniste et doreur, également peintre, dessinateur, lithographe, architecte et professeur de dessin à ses heures. Sa rencontre avec Théophile Hamel est bien antérieure à cette commande de 1867, puisque Fournier fut l'un de ses élèves. S'annonçant comme importateur de cadres en 1856¹³, Fournier aura donc eu l'occasion d'examiner des modèles états-uniens de cadres dits de la *Hudson River School*, pour ensuite s'en inspirer pour la fabrication d'autres bordures. Celui de la *Madone tenant l'Enfant Jésus* est un encadrement dont le profil creux présente un aspect qui imite la texture du cuir. Il s'agit d'une technique qui consiste à dorer le cadre avec une impression de relief : grâce à l'utilisation d'un pochoir et de silice, l'artisan crée un motif qui, par la suite, est recouvert de dorure. Dans le coin externe de chaque angle, une ornementation en pâte anglaise dorée est constituée de fruits divers, tels raisins, grenades et mûres sur tiges entourées de feuilles de lierre. Du motif central pend une chute de feuillage et de fruits déposée dans le creux. Les écoinçons du cadre épousent la forme cintrée de l'œuvre, formant une entité inséparable.

Les portraits de *Philippe Vallière* (Fig. 3) et de son épouse, née Ann Scott¹⁴, peints respectivement par l'Italien Ippolito Zapponi (1826–1895) et le Québécois Eugène Hamel (1845–1932), sont, eux aussi, montés dans des



2 | Théophile Hamel, *Madone tenant l'Enfant Jésus*, 1866–1867, huile sur toile, 114,5 × 86,3 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1956.110). Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec. (Photo : MNBAQ)

modèles de cadres dits de la *Hudson River School*. Datant du milieu des années 1870, les deux tableaux pourraient avoir été encadrés à la fin du XIX^e siècle, voire au tout début du XX^e. Les cadres sont de forme rectangulaire avec vue ovale. Sur l'écoinçon sont également appliqués ici des motifs imitant le cuir. L'ornementation en pâte anglaise des angles présente, cette fois, deux cornes



3 | Ippolito Zapponi, *Philippe Vallière*, 1876, huile sur toile, 75 × 61 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1947.171). (Photo : Patrick Altman, MNBAQ)

d'abondance unies au centre par une grappe de raisin. Les cadres sont dorés vermeil : leur couleur, très jaune, aurait été occasionnée par l'oxydation de la feuille d'argent couverte de vernis.

Le MNBAQ conserve d'autres encadrements que l'on pourrait qualifier d'hybrides, dont la composition s'apparente à celle des cadres de la *Hudson River School* et dont les ornements d'angles varient au chapitre ornemental. À titre d'exemple, on notera celui du portrait du *Juge Charles L. Champagne*¹⁵, peint par Joseph Saint-Charles (1868–1956), qui a un creux orné de rinceaux fleuris, en pâte anglaise moulée d'inspiration Art nouveau,

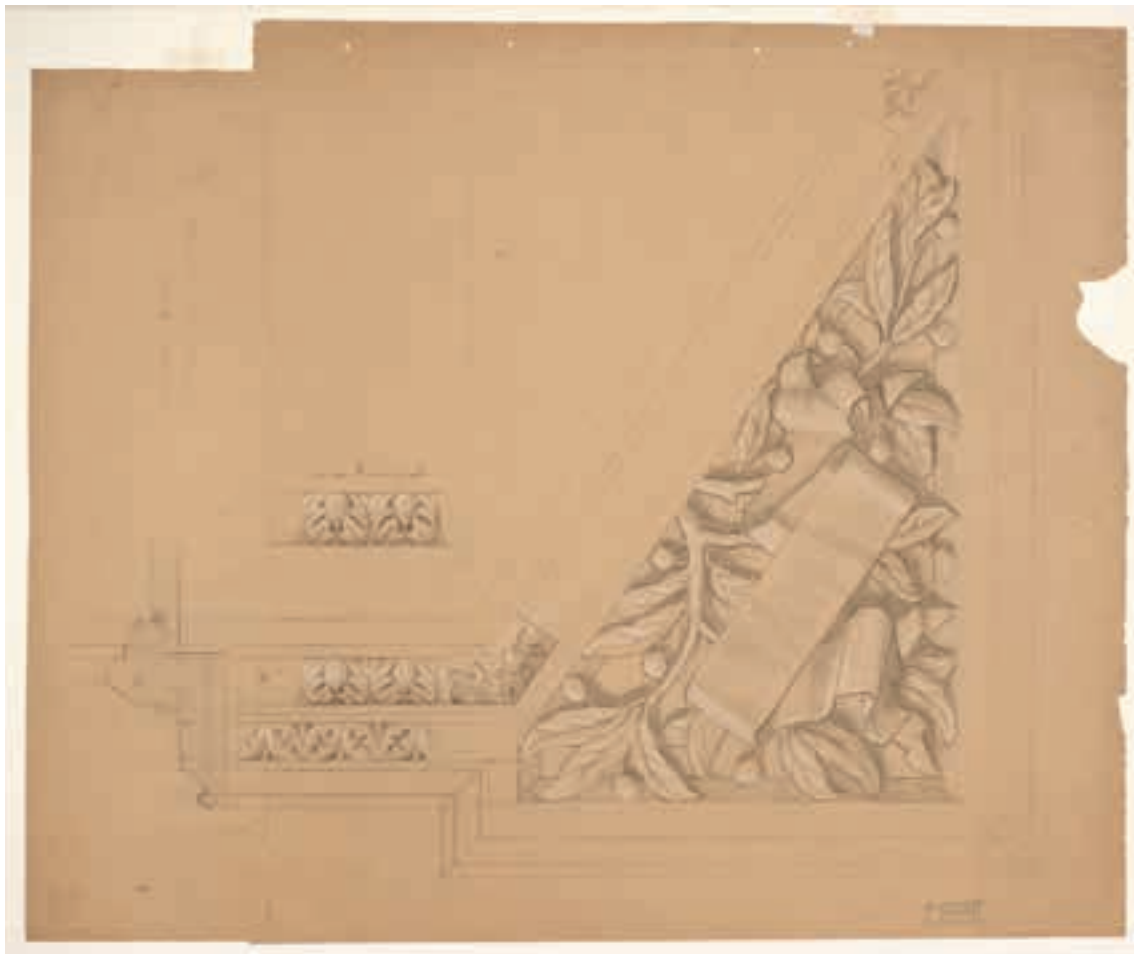
alors que celui du portrait du *Lieutenant-colonel François Boucher*¹⁶, par Jean-Baptiste Roy-Audy, présente, au premier abord, un aspect typique du modèle états-unien, mais avec toutefois un creux orné de canneaux et la frise extérieure constituée d'une série d'oves, des formes faisant davantage référence au style néo-classique.

Cadres d'artistes

Quelques spécimens fort éclairants quant au souci de certains artistes de créer une œuvre dont le concept inclue l'encadrement, garnissent les cimaises du Musée. Entre 1896 et 1898, Napoléon Bourassa (1827–1916), en raison de la crise économique qui sévit dans la province, se remet à la peinture malgré un âge avancé¹⁷. Quatre tableaux exceptionnels, exécutés par l'artiste durant cette ultime période féconde, entrent dans cette catégorie.

Le Musée conserve un dessin préparatoire (Fig. 4) à grandeur d'exécution du coin supérieur droit, ou inférieur gauche, du cadre qui orne le tableau *La Peinture mystique* (Fig. 5). Ce cadre est, sans équivoque, le plus abouti des encadrements réalisés par Bourassa à cette période. L'une des particularités de ce cadre réside dans le fait qu'il est à coins décrochés, avec une vue hexagonale¹⁸. Il est flanqué dans chacun des quatre coins de rameaux de fleurs d'oranger¹⁹ et de phylactères dorés sur lesquels sont calligraphiés les noms de quatre peintres italiens chers à l'artiste : Giotto (1267–1337), Giovanni Bellini (entre 1425 et 1433–1516), Francesco Francia (1450–1517) et Le Pérugin (vers 1448–1523). Les écoinçons fleuris du cadre ne sont pas sans rappeler certains ornements végétaux d'encadrements de tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), un autre des peintres préférés de Napoléon Bourassa, très attentif, lui aussi, aux encadrements de ses œuvres. La polychromie très présente, avec une palette de teintes foncées, contraste avec la dorure et la linéarité des formes qui, dans un tout autre registre, font penser à certains encadrements expressionnistes allemands de la période symboliste. Derrière les rameaux de fleurs d'oranger, dans les quatre coins du cadre, on distingue ce qui semble être un effet d'incision (petits points) sur la polychromie. Cet autre procédé s'inspire d'une technique italienne appelée *granito*, pratiquée sur les dorures à l'aide d'une pointe de métal et d'un marteau, procédé avec lequel Bourassa a sans doute pu se familiariser lors de son voyage en Italie.

Nous ne connaissons pas, pour l'heure, de documents textuels ou graphiques qui attesteraient de la fabrication du cadre du portrait de *Catherine Laberge* (Fig. 6) par Napoléon Bourassa. Cependant, grâce à la lecture d'un rapport de restauration contenu au dossier de l'œuvre, nous sommes très tentés de croire que ce cadre a été fabriqué spécifiquement pour ce tableau.



4 | Napoléon Bourassa, *Modèle pour le cadre de La Peinture mystique*, vers 1896, fusain et craie sur papier, 68,8 × 82,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de l'Université Laval (1981.44). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)

Il existe certaines similitudes entre cet encadrement et celui du tableau *La Peinture mystique* au chapitre de la polychromie et de la dorure. Beaucoup plus simple dans son design en général, une particularité du cadre du portrait de *Catherine Laberge* réside dans les angles, dont les motifs sont semblables. Ces mêmes motifs sont beaucoup plus raffinés que ceux des encadrements américains anciens dits *Corner Black Frames*, identifiables par ces formes étoilées auxquelles il s'apparente.

Les encadrements du *Petit Mendiant* (Fig. 7) et de *La Méditation* (Fig. 8) sont, pour ainsi dire, quasi identiques. Ici non plus, nous ne pouvons certifier que les cadres ont été fabriqués par Bourassa lui-même. Il s'agit de deux baguettes dont le profil se décompose en trois parties distinctes :



5 | Napoléon Bourassa, *La Peinture mystique*, v. 1896, huile sur bois, 178,5 × 119 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.213). Restauration effectuée par l'Institut canadien de conservation du ministère du Patrimoine canadien. (Photo : Jean-Guy Kérourac, MNBAQ)



6 | Napoléon Bourassa, *Catherine Laberge*, 1897, huile sur toile, 60 × 46,8 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.198). (Photo : Jean-Guy Kérrouac, MNBAQ)



7 | Napoléon Bourassa, *Le Petit Mendiant*, 1896–1897, huile sur toile, 72,6 × 57,5 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.205). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)



8 | Napoléon Bourassa, *La Méditation*, 1896–1897, huile sur toile, 74,8 × 62 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de la succession Bourassa en 1941 (1943.55.204). (Photo : Jean-Guy Kérouac, MNBAQ)



9 | Ozias Leduc, *Encadrement*, 1898, bois doré, 56 × 48,9 × 3,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de Gabrielle Messier (1979.144). (Photo : Pierre-Luc Dufour, MNBAQ)

d'abord une frise d'ornementation en pâte anglaise inspirée de la technique italienne de la *pastiglia* ; la partie centrale est formée d'un plat polychromé en marron alors qu'un liséré doré, à la vue, constitue le troisième élément avec son ornementation en pâte anglaise moulée. Dans les angles internes des cadres sont disposées quatre rosaces. Celles-ci constituent la seule et unique différence entre ces deux encadrements : sur le cadre du *Mendiant*, il s'agit d'une rosace typique de style Louis XVI alors que pour celui de *La Méditation*, la rosace correspond davantage au vocabulaire ornemental privilégié durant le Premier Empire.

Le peintre Ozias Leduc (1864–1955) s'est également commis dans l'art de l'encadrement. Le Musée en conserve un (Fig. 9) en bois sculpté et doré qui reprend les formes du mouvement Art nouveau. Le dessin des lignes droites



10 | Georges Delfosse, *Le Christ au jardin des Oliviers*, 1925, huile sur toile, 157 × 117,6 cm (sans l'encadrement), Musée national des beaux-arts du Québec, don de Richard Giguère (2005.2537). (Photo : Patrick Altman, MNBAQ)

et courbées imite, de manière simplifiée, les ornements à rinceaux fleuris en vogue dans l'architecture des années 1890–1905. Ici, l'artiste s'en est tenu à l'arabesque des rinceaux, sans feuillage ni ornements floraux.

Une lettre de la main de Georges Delfosse (1869–1939) à sa sœur Marie-Louise, datant de la seconde moitié des années 1930, atteste que l'encadrement du tableau *Le Christ au jardin des Oliviers* (Fig. 10) a bel et bien été réalisé par lui. Il écrit : « J'ai sculpté moi-même le cadre de ronces et d'épines²⁰ ». Cet encadrement en bois sculpté et doré peut être comparé à celui d'Ozias Leduc, précédemment étudié, par la disposition de sa frise, très semblable, et les boucles comparables aux angles. L'amateur d'art notera cependant le lien étroit entre le sujet de la peinture et son encadrement, ce lien évoquant avec force le passage de la Passion du Christ.

Cadres modernes

L'un des trois autoportraits²¹ d'Henri Beau (1863–1949) de la collection nationale est superbement monté sur un cadre dont les motifs décoratifs sont semblables à ceux des encadrements largement diffusés aux États-Unis par le mouvement *Arts & Crafts* entre 1880 et 1910. Ce dernier se caractérise, entre autres, par des ornements en creux dans les angles et les milieux qui sont habituellement dorés à la feuille de métal.

Dans un autre ordre d'idées, un cadre dit « Montparnasse » imite, par essence, les encadrements des styles de l'ancien régime (Louis XIV, Louis XV et Louis XVI) et son décor ornemental est généralement patiné plutôt qu'entièrement doré. On lui ajoute habituellement une marie-louise en toile, à la vue. Très en vogue dans le monde entier tout au long du XX^e siècle, les encadrements « Montparnasse » sont toujours très présents sur le marché de l'art. Le tableau de John Lyman (1886–1967) *Le Roman feuilleton*²² est monté sur ce type d'encadrement qui se rapproche, cette fois, du style Louis XIV avec ses ornements moulés et patinés tout à fait typiques. Étant donnée la popularité très répandue de ce type d'encadrement au Québec, au XX^e siècle, nous sommes tentés de croire qu'il s'agit de l'encadrement original de l'œuvre.

Quelques constats émergent de cette courte démonstration. L'observation visuelle ne suffit pas à l'identification d'un encadrement. L'intervention d'un restaurateur est essentielle, afin de procéder à l'analyse des essences de bois et ainsi permettre la distinction entre celles venues d'Amérique du Nord et celles provenant d'Europe ou d'ailleurs. Un travail d'enquête permettra, dans certains cas, de faire des associations et des recoupements, et ainsi préciser la période de création d'un cadre. Durant le XIX^e siècle et jusqu'au tournant du XX^e siècle, les emprunts aux styles en vogue en Europe et aux États-Unis par les artistes sculpteurs menuisiers et artisans du Québec semblent avoir été la

norme pour la création de formes et pour l'ornementation des encadrements, laissant ainsi peu de place à une production originale, cette observation excluant les encadrements associés à l'art populaire, pratiquement absents de la collection du MNBAQ. Les encadrements des XVII^e et XVIII^e siècles fabriqués dans la colonie sont quasi-inexistants dans la collection du MNBAQ. Il est somme toute très difficile de pouvoir associer un encadrement ancien à son créateur. Une majorité de tableaux anciens ne sont pas montés sur leurs encadrements d'origine. Les cadres anciens semblent donc avoir un statut comparable à celui des meubles ou des objets d'art décoratif, soit celui d'avoir été assujetti aux mêmes règles liées aux changements de goût. Le présent exercice aura également permis de constater qu'une part importante d'encadrements anciens de la collection nationale est en mauvais état de conservation. Durant l'été de 2015, une opération de récolement a permis de qualifier de manière plus précise l'état de conservation de tous les encadrements de la réserve de peintures. Ces informations ont été versées dans la base de données. Un pas de plus vient donc d'être franchi vers une meilleure connaissance de ce pan de la collection.

NOTES

Mathilde Durand est étudiante de 2^e cycle de l'Université Laval à Québec. Elle a fait un stage d'étude sur les encadrements du Musée national des beaux-arts du Québec au printemps de 2014, sous la direction de Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien et responsable de la collection d'art inuit, qui a rédigé le présent essai à partir du rapport de recherche et d'analyses de la stagiaire.

- 1 Le remarquable encadrement du tableau *L'Ange Gardien* (MNBAQ 1974.255) du frère Luc (1614–1685), datant du début du XVIII^e siècle et qui est commenté dans l'essai de Claude Payer écrit en collaboration avec Daniel Drouin – et publié dans le présent numéro des *Annales* – constitue une de ces exceptions.
- 2 MNBAQ 2000.227 et 2000.228.
- 3 La dorure à la mixtion a été recouverte de bronzine à une date inconnue. Voir le rapport d'examen du restaurateur Claude Belleau en date du 11 juin 2000 dans le dossier d'œuvre.
- 4 Bibliothèque et Archives Canada R3897. François-Xavier Boucher (1788–1861) est le fils de François Boucher et de Marie-Josephte Tremblay portraiture par de Heer. Ce tableau a été mis en vente à l'Hôtel des encans de Montréal, le 17 avril 2000 (lot 0040).
- 5 Boucher était quartier-maître dans un bataillon de la milice du Bas-Canada lors de la guerre de 1812.
- 6 MNBAQ 1957.447.
- 7 MNBAQ 1967.200.
- 8 MNBAQ 1956.299.
- 9 MNBAQ 1949.90.

- 10 MNBAQ HC.2004.04.
- 11 Les restaurateurs utilisent également le terme anglais *compo* pour identifier le même amalgame.
- 12 Les éléments biographiques sont tirés du *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord* de David KAREL, Québec, Musée du Québec et Presses de l'Université Laval, 1992, p. 310.
- 13 Voir le *Journal de Québec*, 12 juin 1856, p. 2.
- 14 MNBAQ 1947.171 et 1947.172.
- 15 MNBAQ 1974.16.
- 16 MNBAQ 2000.229.
- 17 Voir Mario BÉLAND (dir.), *Napoléon Bourassa. La quête de l'Idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les publications du Québec, 2012, p. 103.
- 18 Les encadrements dits à coins décrochés sont répandus en Flandres en Espagne et en Italie durant le XVII^e siècle.
- 19 Ces végétaux apparaissent de façon récurrente dans l'ornementation en général, en France, au XVIII^e siècle.
- 20 *Lettre de Georges Delfosse à sa sœur Marie-Louise*, après le 4 avril 1936 (MNBAQ 0005/4A,1,18).
- 21 MNBAQ 1978.34.
- 22 MNBAQ 1951.162.

Towards a Typology of Early and Modern Paintings at the Musée national des beaux-arts du Québec

DANIEL DROUIN AND MATHILDE DURAND

Included in the collection of early and modern paintings belonging to the Musée national des beaux-arts du Québec are several hundred frames made principally between the seventeen and twentieth centuries by artists, carpenters, craftsmen, carvers, gilders and decorators, mostly anonymous. Unfortunately, as is the case with many other museums, there is little if any available documentation relating to the vast majority of these frames. Mindful of this situation, which assumes particular significance when considering the conservation, restoration and showcasing of these objects, our institution took advantage of the impetus generated by the conference *Frame and Framing in Canada: Functions and History* and the imminent reinstallation of its collections of early and modern art to embark on the study of this major decorative corpus. During the spring of 2014 a Parisian specialist of European frames studying in the museology program of the Université Laval began an internship at the museum, where she was commissioned to analyze several dozen frames under the supervision of the curator of early art. This exercise resulted in a typology enabling us to better identify and understand the various types of frame, their origins, certain execution techniques, and a number of distinguishing characteristics, such as style and finish.

During this examination of a carefully selected group of paintings from the national collection we observed the influence of styles fashionable at different periods in France, England, Italy, Spain, and the United States. Although no pigment analysis was undertaken, crosschecking and a few reliable sources enabled us in certain cases to distinguish frames made in Quebec or Canada from others that were definitely of European or even American origin. Interesting examples are the frames executed in Quebec City for a series of portraits painted by Jean-Baptiste Roy-Audy (1778–c. 1848) and the one made by the carver and gilder Thomas Fournier (1825–1898), of Quebec City, for a picture by Théophile Hamel (1817–1870). It became clear that the collection comprehends a wide range of frame models, including the so-called *deuil de la reine*, Lely, Salvator Rosa, Hudson River School, Arts and Crafts, and Montparnasse styles, examples of all of which were examined. The authors also discuss a number of “artists’ frames,” characteristic of

Quebec, including several made by the painters Napoléon Bourassa (1827–1916) – who had an especially sophisticated knowledge of frames – and Ozias Leduc (1864–1955).

It is possible to draw several conclusions from this study. A visual examination is not sufficient to identify a frame. The intervention of a conservator is essential, in order to analyze the types of wood employed and thereby distinguish between frames made in North America and those originating in Europe or elsewhere. In-depth investigation enables us in some cases to date a frame by comparison and crosschecking. During the nineteenth century and up to the start of the twentieth, it seems to have been standard practice for artists, carvers, carpenters, and craftsmen making frames in Quebec to borrow from the styles in vogue in Europe and the United States, for both form and ornamentation. If we discount folk-art frames, of which the MNBAQ possesses hardly any, this left little room for original production. The collection also includes virtually no frames made in the colony during the seventeenth and eighteenth centuries. In sum, it is very difficult to identify the makers of early frames, and most of the early pictures are no longer mounted in their original surrounds. Early frames seem to have had a comparable status to furniture and decorative art objects, in that they were similarly subject to the imperatives of changing taste. This exercise has also revealed that a large number of the early frames in the national collection are in a poor state of conservation.

Translation: Judith Terry

Les encadrements de menuisier, une solution pour les institutions au XIX^e siècle

LAURIER LACROIX

Sans que sa portée m'apparaisse sur-le-champ, j'ai utilisé à deux reprises le sens du mot cadre dans l'intitulé de cet exposé. D'abord sous l'appellation d'encadrement puis sous celle d'institution, pointant ainsi la polysémie de ce terme. Dans ces deux cas, les mots suggèrent des notions de limite, de structure et de règle. Si le mot cadre porte ce caractère limitatif et restrictif, je suggère qu'on le conçoive surtout comme un élargissement de l'œuvre qu'il entoure, une manière de la prolonger dans l'espace, une ouverture sur son environnement, une continuité entre ce qui est représenté et le lieu où il se trouve. L'encadrement souligne et redouble la couture sémiotique que définissent les bords de chaque représentation peinte ou dessinée, comme l'a démontré Louise Charbonnier dans son ouvrage *Cadre et regard*¹. Ainsi, la fermeture du cadre en tant que couture sémiotique porte son ouverture dans la mesure où elle prolonge la perspective ou la fenêtre du tableau. Comme l'écrivait en 1902 le philosophe et sociologue allemand Georg Simmel : « Le cadre exige manifestement une proportion extrêmement fine de présence et d'effacement, d'énergie et de retenue si, dans la sphère du visible, il doit servir d'intermédiaire entre l'œuvre d'art et son milieu, que tout à la fois il relie et sépare – une tâche à laquelle, dans l'histoire, l'individu et la société s'épuisent mutuellement² ».

Précisions étymologiques et lexicales

Le mot cadre est d'origine italienne *quadro* qui signifie carré, et il apparaît au XVI^e siècle dans la langue française. Le dictionnaire de Furetière publié en 1690 recense les usages courants du terme à la fin du XVII^e siècle : « Quadre, Bordure, châssis d'un tableau. Un quadre de cheminée. On le dit du rond, aussi-bien que du quarré. On dit aussi des bordures de menuiserie, qui sont sur les panneaux des cabinets, & qui renferment les panneaux des portes³ ». Pour sa part, l'Académie française dans son dictionnaire de 1694 reconnaît le terme dans le sens qu'on lui accorde encore : « Quadre. Quelques-uns écrivent

Cadre. Bordure de bois, de marbre, de bronze, &c, dans laquelle on enchasse des tableaux, des bas-reliefs, &c. Un beau quadre, un quadre doré, un quadre bien taillé, il faut faire un quadre à ce tableau⁴ ».

Le mot italien *quadro* désigne également le tableau ou l'image. Il y a donc métonymie entre l'œuvre et son encadrement, l'un se fond dans l'autre. C'est cette application propre à l'origine étymologique du terme que l'on retrouve également en Nouvelle-France alors que le mot cadre désigne l'œuvre même. C'est la matérialité du cadre qui impose l'œuvre d'art et le tableau s'incorpore avec sa bordure, comme le démontre les inventaires et documents datant du Régime français. Ainsi, par exemple, dans les archives de la Congrégation de Notre-Dame, on peut lire : « Un grand quadre de bois peint avec Le Tableau de La visitation dans le retable plus sept quadres [. . .]⁵ ».

Les inventaires mentionnent souvent l'existence d'une image en signalant la présence d'un cadre sans se soucier de ce qui est représenté, signalant ainsi la prédominance de l'encadrement dans l'espace physique. « [. . .] 6- Quatre tableaux sur le cuivre avec leurs quadres. Item deux de bois plus petit⁶ ».

Cet usage perdure au XIX^e siècle, – et encore de nos jours dans l'usage courant – comme on le constate par exemple dans le testament de l'abbé Jean Raimbault, premier directeur du collège de Nicolet et curé de la paroisse. Raimbault est un Français émigré au Canada en 1795 et qui, au moment de rédiger son testament en 1832, utilise ce terme, tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un usage fautif ou pour le moins limitatif. On sait que les notaires prennent le testament sous la dictée du testateur et Raimbault déclare : « Troisièmement, Donne et lègue le dit Messire Testateur [Jean Raimbault] à la Fabrique de la Paroisse de Saint Jean Baptiste de Nicolet sa Paroisse ses six Grand Cadre Tableaux qui sont dans la Nef de l'Eglise de Nicolet avec leurs Cadres et aussi les petits Meubles qui pourroient lui appartenir dans la Sacristie de la dite Paroisse de Nicolet⁷ ».

Le cadre est donc un ornement courant, essentiel en Nouvelle-France et au Bas-Canada et les formes qu'il prend s'adaptent aux besoins, aux ressources financières et à l'environnement qui accueille les œuvres. Les recherches de Claude Payer⁸ démontrent qu'on retrouve en Nouvelle-France des encadrements ouvragés, très ornés, agrémentés de finis luxueux qui signalent tant la destination appropriée de ces œuvres que les moyens financiers des propriétaires qui en étaient souvent les commanditaires. Cependant les revenus de plusieurs amateurs et propriétaires ne leur permettent pas toujours de s'offrir des cadres aussi élaborés qui sont l'œuvre de sculpteurs ou d'ébénistes. C'est de ce phénomène fort répandu, mais négligé car représentatif d'un goût plus simple et courant dont je traiterai ici, les encadrements de menuisier.

L'encadrement de menuisier : un objet à construire

Mon exposé plaide pour une histoire et une sociologie du cadre et de l'encadreur au Québec et au Canada. Cette étude viserait à mieux connaître les conditions de production des encadrements afin de déterminer qui les choisit, qui les réalise avec quels moyens et pour quelles fins. Il n'est pas facile de documenter ces conditions de conception et de production des cadres au XIX^e siècle, alors que l'on sait déjà si peu de choses sur les œuvres mêmes. Le contexte du premier accrochage, les circonstances de la première exposition, la présence de l'œuvre dans le domaine public ou privé devraient nous aider à mieux documenter la pratique de l'encadrement et le rôle qu'elle joue dans la perception des œuvres. De nombreux problèmes d'interprétation seront liés à cette entreprise qui fait entrer en scène des acteurs jusqu'ici tenus dans l'ombre mais qui participent à la mise en marché et en valeur des œuvres. Comme exemple des difficultés rencontrées pour ce travail de documentation historique, je citerais le cas de ce dénommé Pierre Chapuis à qui la fabrique Notre-Dame de Québec commande pour la modique somme de 55 livres, 8 cadres destinés à recevoir autant de tableaux du fonds Desjardins qu'elle vient d'acquérir au printemps 1817 ?

31 août 1817

[. . .] Resolu de plus que le Marguillier en charge est autorisé de contracter avec M. Pierre Chapuis pour faire faire et dorer suivant un modèle produit huit cadres pour les tableaux récemment achetés, et moyennant la somme de cinquante cinq Livres courant. Et de plus autorisé a faire faire des supports et rideaux; pour les cadres susdits et autres s'il s'en trouve⁹. [. . .]

Les archives documentaires et photographiques combleront partiellement les pertes considérables de cadres qui sont survenues au XIX^e et au XX^e siècles. Si l'on considère le nombre de documents iconographiques qui représentent des encadrements, il devient alors possible de reconstituer une première trame des usages de ces ornements essentiels des œuvres¹⁰. Le portrait de *Mme Louis-Joseph Papineau, née Julie Bruneau et sa fille Ézilda* par Antoine Plamondon (1836) est maintenant conservé au Musée des beaux-arts du Canada et il conserve toujours son cadre d'origine. Une photo ancienne montre le tableau accroché dans la maison Papineau à Montréal avec son encadrement d'inspiration empire entouré d'un ameublement de même influence (Fig. 1). Il s'insère dans une galerie de portraits que l'on devine sur la droite constituée d'œuvres de Louis Dulongpré. Ce genre de documents



1 | Photographe non identifié, *Intérieur de la maison Papineau* (Montréal), n.d., Université McGill, coll. d'architecture canadienne, fonds Ramsay Traquair. (Photo : Université McGill)

est précieux car il fournit un témoignage sur le contexte d'accrochage et d'utilisation des œuvres. Les rares cadres qui subsistent et qui sont toujours réunis aux tableaux qu'ils ont embellis, trop souvent conservés hors contexte, sont des sujets d'études exemplaires et servent à concrétiser l'interprétation tirée des images documentaires.

Les encadrements de menuisier sollicitent moins les aspects spectaculaires et esthétiques des cadres en termes de leur originalité et des moyens techniques réunis. Les caractéristiques stylistiques et les innovations passent à l'arrière-plan. Ils sont le fait d'artisans locaux et ces cadres sont réalisés selon les spécifications du peintre ou du propriétaire de l'œuvre. Mais que

désigne-t-on au juste par « cadre de menuisier » ? L'expression est calquée sur celle de « cadre d'ébéniste » que les historiens de l'encadrement ont utilisé par exemple pour décrire et caractériser certains cadres produits aux Pays-Bas au début du XVII^e siècle¹¹. En France, les menuisiers (ou charpentiers) étaient impliqués dans la réalisation du gros œuvre des encadrements pendant la Régence (vers 1710–1733), alors que les sculpteurs réalisaient l'ornementation¹².

Je propose de qualifier du nom de leurs fabricants, les menuisiers, les encadrements plus simples que l'on retrouve sur des cadres souvent réalisés en série. Ces cadres se distinguent par les outils et techniques de fabrication, leur mode d'assemblage, leur fini aussi bien que par les moyens formels mis en place. Les cadres de menuisier sont différents des cadres de sculpteur et d'ébéniste, mais aussi des encadrements commerciaux ou industriels qui se multiplient sur le marché à partir des années 1850–1860. Au Canada, l'âge d'or du cadre de menuisier se situerait entre 1780, alors qu'apparaît une demande importante pour le portrait, jusqu'à son déclin dans les années 1870–1880, en raison des besoins considérables créés par la photographie et la multiplication des galeries et lieux d'exposition et la domination des cadres produits de manière plus industrielle, alors que progressivement se mettent en place des services d'encadreurs professionnels¹³.

Les encadrements de menuisier se caractérisent par des moulurations de formes simples : angles droits, formes courbes, concaves et convexes, taille en biseau, obtenues par la scie, les rabots, les ciseaux et la râpe. Les patines sont, en général, faites de vernis ou de teintures qui fournissent des surfaces lustrées ou semi lustrées. Les cadres de menuisier se distinguent par l'économie de leurs moyens, leur discrétion, leur simplicité tout autant que par leur efficacité à remplir les fonctions de base exigées de tout encadrement : protection et décoration. Un examen attentif démontre l'usage de motifs décoratifs simples (perle, gaudron, denticule, torsade, billette) et parfois une certaine irrégularité dans leur rendu qui trahissent la nature des outils employés et le niveau de compétence de l'artisan.

On trouve une confirmation indirecte de l'expression cadre de menuisiers dans les archives du Séminaire de Québec, au moment de la préparation de la Galerie de peinture, suite à l'achat de la collection de Joseph Légaré, on lit, par exemple :

Musées

2 janvier 1875

Soldé ouvriers pour cadres de tableaux	1	17.60
--	---	-------

9 janvier 1875

Soldé les ouvriers pour cadres	22	17.60 ¹⁴
--------------------------------	----	---------------------



2 | Photographie non identifié, *Intérieur de l'église de Lachenaie*, n.d., Université McGill, coll. d'architecture canadienne, fonds Ramsay Traquair. (Photo : Université McGill)

Au Séminaire de Québec, les ouvriers s'occupent de diverses tâches liées à l'entretien des bâtiments, les travaux de menuiserie sont de leur compétence et leur débrouillardise est mise à profit également pour la réalisation d'encadrements.

Usages du cadre de menuisier

Au Québec, les commanditaires de cadres les plus évidents sont les églises dont la décoration compte plusieurs tableaux et gravures. Les photographies anciennes nous apprennent beaucoup de choses sur le mode d'accrochage et la constitution de programmes iconographiques. Le chœur de l'église Saint-Charles Borromée de Lachenaie, détruit dans l'incendie de 1882, comptait au moins quatre tableaux réunis autour du somptueux tabernacle de Gilles Bolvin (Fig. 2). En plus du saint patron de la paroisse on remarque une



3 | Artiste non identifié, *Saint Augustin*, non daté, XVIII^e siècle, 162 × 142,5 cm, Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. (Photo : Gilbert Langlois)

autre toile représentant *Saint François-Xavier prêchant*, une composition relativement célèbre au Canada français. De plus, 2 toiles sont munies de tringles et de rideaux qui permettaient de couvrir les images lors de certaines fêtes religieuses et à l'occasion de certaines cérémonies liturgiques. Ici les encadrements très simples, sont ornementés dans les angles par des motifs de coquille très courants, comme on le verra.

Les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Montréal conservent quelques tableaux qui ornaient leur chapelle ancienne¹⁵. Un grand *Saint Augustin*, de la fin du XVIII^e siècle est complété par une bordure ornée d'un ruban (Fig. 3). Les



4 | Artiste français non identifié, *La Visitation*, n.d., huile sur toile, 1,98 × 2,48 m (mesures à vue), Ursulines de Québec. (Photo : Michel Élie, Centre de conservation du Québec)

angles sont décorés d'une coquille Saint-Jacques agrémentée de pétales et prolongée par un motif de rinceaux. L'artisan qui a réalisé cet encadrement s'inspire sans doute d'un livre de modèles ou d'un autre cadre. La facture moins délicate de la sculpture signale le travail d'un menuisier ne disposant pas des outils qui lui auraient permis de donner tout le relief à son travail.

Parmi les campagnes d'encadrement importantes au Québec au XIX^e siècle et susceptibles de recourir au service de menuisiers, mentionnons les commandes des fabriques des paroisses pour les cadres des 180 tableaux du fonds Desjardins arrivés enroulés de France en 1817 et 1820 et qui devaient être montés sur châssis et encadrés.

La chapelle des Ursulines de Québec conserve quelques-uns de ces encadrements du début du XIX^e siècle qui présentent le travail de menuisiers auquel on a adjoint des motifs décoratifs provenant de l'atelier de sculpteurs. On remarque sur le tableau du *Rachat des captifs par les religieux de la Merci*

que la vue (sight edge) est dorée ce qui a pour but d'éclairer le pourtour immédiat de l'image (Fig. 4). Elle est complétée par un cadre noir, couleur imitant le bois d'ébène, et brun, suggérant un fini écaille de tortue. Celui-ci est agrémenté dans les angles par un coquillage d'où émerge des volutes qui se développent en rinceau et se prolongent en une rose entourée de son feuillage. Ce motif décoratif n'est pas sculpté dans la masse du cadre mais il est fixé à la structure de bois qui, étant donné la taille du tableau, est renforcie par un autre châssis de bois embouveté (back frame ou blind frame). Le centre des bordures s'agrément d'un autre motif floral fait d'un tournesol et de simples.

Un autre tableau du fonds Desjardins toujours conservé chez les Ursulines, *La Visitation*, peut nous fournir une partie de la réponse à ce type de solution à quatre mains alors que le travail du menuisier est complété par celui du sculpteur. On remarque la même formule que dans le tableau précédent, dorure, bois peint noir puis brun auquel on ajoute cette fois une baguette de bois noir (back edge). Les angles reprennent la coquille Saint-Jacques peu développée auquel sont adjoints des motifs de crossette en acrostiche. Leur disposition irrégulière suggère que cet assemblage est constitué d'un remploi d'éléments regroupés ici pour donner un peu d'éclat et de relief à un ensemble qui en est particulièrement dépourvu.

Outre les églises et chapelles, un certain nombre de particuliers et d'institutions se qualifient également comme commanditaires et acheteurs de cadres de menuisier.

Ainsi, le peintre Joseph Légaré (1795–1855) accumule une collection de tableaux européens qu'il présente dans sa Galerie, accessible au public dès 1833. Le catalogue de cette collection a été publié en 1852. Ces tableaux ont été en partie acquis du fonds Desjardins mais surtout lors de ventes publiques à Québec. Légaré présentait aux côtés des tableaux européens ses propres œuvres¹⁶ et celles-ci ont dues être encadrées à Québec. Lorsque la collection de Légaré est acquise par le Séminaire de Québec en avril 1874 en vue de former la Galerie de peinture de l'Université Laval, les tableaux ont été soumis à une campagne d'encadrements afin d'en uniformiser la présentation¹⁷.

Le transfert de la collection Légaré occasionne à l'Université Laval une importante activité muséale, comprenant l'aménagement du local subdivisé par 4 cimaises latérales qui s'articulent en fonction des 5 grandes fenêtres qui éclairent la salle de plus de 200 m², la restauration des tableaux, la réalisation et l'achat de cadres comme en font foi les nombreux paiements documentés dans les archives du Séminaire¹⁸ (Fig. 5). Les restaurateurs Noël et Dutacel (et un certain Sagu) s'activent dès le mois de mai 1874, et on note des paiements pour du vernis, de l'achat d'or, de la ferronnerie, ainsi que des paiements au doreur L. Parant, et pour l'achat de cadres au photographe Louis-Michel Picard¹⁹, ainsi que des moulures dorées toutes faites.



5 | Jules-Ernest Livernois,
*Galerie de peinture de
l'Université Laval*, vers 1875,
Bibliothèque et archives
Canada, PA-023480.
(Photo : Bibliothèque et
archives Canada)

L'examen des tableaux de Légaré qui subsistent dans la collection des Musées de la civilisation²⁰ et dans d'autres collections publiques (Fig. 6) confirme que ces œuvres reçurent des encadrements de menuisier de modèles différents. Ils prennent une forme convexe ou celle d'un boudin aplati obtenu avec le rabot, la râpe et le papier de verre comme abrasif. Cette forme géométrique crée un léger volume autour de l'œuvre et suggère une profondeur qui invite à pénétrer dans la perspective du tableau. Les cadres sont de bois vernis ou teint d'un brun rougeâtre qui se fond avec la palette utilisée par Légaré où les terres colorantes prédominent.

Les cadres dits de menuisier ne sont pas réservés qu'aux seules institutions et l'examen attentif des collections d'œuvres du XIX^e siècle révélerait sans doute que plusieurs personnes : artistes ou amateurs qui ont eu recours à ce type d'encadrement. Par exemple, le portrait de Cyprien Tanguay, alors



6 | Joseph Légaré, *Ruins After the Fire in the Saint-Jean Quarter, Seen Looking Eastward*, huile sur toile, 95.2 × 125.7 cm, Purchase, George A. Morrow Memorial Endowment, 1974, ago 74/34. (Photo : AGO)

élève du Séminaire de Québec, et réalisé par Antoine Plamondon en 1832²¹, reprend ce motif du quart de rond aplati qui égaie la vue de la bordure dorée et une baguette de bois légèrement plus foncée en retrait (back edge – outer molding). La couleur dominante du bois vernis ajoute à l'austérité et au réalisme de la représentation.

L'œil et l'expertise du menuisier, même s'ils s'exercent dans une gamme plus restreinte, tirent parti des ressources du bois afin de proposer à ses clients diverses solutions. Ainsi, l'emploi d'essences différentes met en valeur les veinages plus ou moins serrés qui proposent des motifs variés. Certains bois, plus rares, comme celui que l'on nomme à tort érable piqué (birdseye maple) est chargé de petites mouchetures qui confèrent un aspect très décoratif à la surface. Ainsi, le portrait d'*Abraham Hamel*, frère du peintre, Théophile Hamel et qui est conservé dans la collection du Musée national



7 | Théophile Hamel, *Abraham Hamel, frère de l'artiste*, 1840, huile sur toile, 85 × 71,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, achat (1967.07). (Photo : MNBAQ)

des beaux-arts du Québec présente une forme extrêmement simple (Fig. 7). La bordure est coupé légèrement à angle de façon à révéler davantage le grain du bois. Le vernis rehausse la coloration et, comme dans le cas des œuvres de Légaré, celui-ci s'intègre aux teintes du portrait. L'effet produit est celui d'un écrin qui devait s'harmoniser dans l'intérieur de la maison de ses parents.

Il semble évident que le menuisier ne crée pas de nouveaux modèles d'encadrements mais qu'il reprend et affine des exemples qu'il a pu examiner. Il ne faut pas négliger l'habileté du menuisier et sa capacité d'adapter ces modèles. L'encadrement qui embellit l'*Autoportrait* de Wyatt Eaton (MBAM



8 | Charles Gill, *Sous la tonnelle*, 1905, huile sur toile, 96,7 × 137 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, 2009.233. (Photo : MBAM)

1908.258) semble très élaboré au premier coup d'œil. L'effet de profondeur et l'amplitude qu'il confère au sujet est dû à l'assemblage de deux pièces de bois placées à angle, créant l'illusion d'un cadre dans le cadre réunis par un filet biseauté et une baguette. Le faux fini, imitation de chêne confère une apparence plus luxueuse à un bois moins noble. Il faut voir dans cet exemple le passage, vers la fin du XIX^e siècle, de l'encadrement de menuisier à celui de l'encadreur professionnel qui poursuit la tradition avec les mêmes outils tout en développant des formules variées propres à s'adapter à une clientèle de plus en plus nombreuse et aux goûts diversifiés.

Que faut-il penser de l'encadrement de ce grand tableau du peintre et poète Charles Gill, *Sous la tonnelle* (Fig. 8). S'agit-il d'un cadre de menuisier ou plutôt d'un cadre d'artiste réalisé par un menuisier ? La large bordure soulignée par une suite de baguettes placées en creux ou en saillie amplifie

le format de la toile déjà imposant et confère à ce sujet de caractère intimiste une importance qu'il n'aurait pas au premier abord. L'architecture de la tonnelle semble décuplée par ce cadre qui place la toile bien à l'abri. Si le dessin revient à l'artiste, la réalisation du cadre est sans aucun doute le travail d'un artisan.

Ce survol des différentes expressions que peut prendre le cadre de menuisier permet de comprendre l'importance de conserver et d'étudier ces formes d'encadrement simples et parfois d'apparence malhabile. Leur aspect souvent modeste, sans affectation, accompagne une peinture qui elle aussi est de caractère austère et dépourvue d'artifices. Si, pour reprendre les mots de Georg Simmel : « Le cadre exige manifestement une proportion extrêmement fine de présence et d'effacement, d'énergie et de retenue [...] » le cadre de menuisier remplit avec succès ces conditions essentielles.

NOTES

- 1 Louise CHARBONNIER, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55 et ss.
- 2 Georg SIMMEL, *Le cadre et autres essais*, Paris, Le Promeneur, 2003 [1902], p. 40. C'est moi qui souligne.
- 3 Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, tome III, Paris, 1690, p. 269. La notice se poursuit : « Quadres, se dit aussi d'un assemblage en quarré fait de quatre grosses pièces de bois au milieu d'un plancher, d'un dôme, ou au haut d'un escalier, pour y faire des plafonds, ou y mettre d'autres ornements [caissons] ».
- On le dit aussi d'un morceau de cuir ou de carton enjolivé & doré, au milieu duquel il y a une ouverture ronde ou quarrée, où on enchasse une image en vélin, un reliquaire, &c. ».
- 4 *Le Dictionnaire de l'Académie française*, tome II, Paris, Coignard, 1694, p. 351. En dépit de ces références anciennes, le vocabulaire sur le cadre et l'encadrement est très peu développé en français et je n'ai pas retracé d'ouvrages techniques comparables au dictionnaire de D. Geene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, Getty Publications, 2009.
- 5 Archives de la Congrégation de Notre-Dame de Montréal, *Livre des meubles et ustencilles pour la Communauté des Soeurs de La Congrégation N-D de Mtl [commencé] Le deuxième janvier 1723 (1723-1891)*, manuscrit paginé (cité dans Denis MARTIN, *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse, Université Laval, 1990, p. 109).
- 6 « *Catalogue des meubles appartenant à la chapelle de Tadoussac que le R.P. Albanel a laissé au P. François de Crepieul*, 29 octobre 1671, dans le Second registre de Tadoussac, 1668-1700, folio 62v. (cité dans Léonidas LAROUCHE, *Le Second Registre de Tadoussac, 1668-1700 – transcription*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1972, p. 160).

- 7 Archives nationales du Québec à Trois-Rivières, Extrait du testament de l'abbé Jean Raimbault, Greffe Lecomte, n° 5848, 2 juillet 1832. Le mot cadre qui est énoncé dans un premier temps est rayé et remplacé par son « synonyme » le mot tableau.
- 8 Voir son article : « Encadrements sculptés du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles ».
- 9 Archives Notre-Dame de Québec, Extrait du Livre de Deliberation commence le 31 août 1777 et Finy le 15 décembre 1825, Ms 17, p. 428.
- 10 Le catalogue *La peinture au Québec 1820–1850* (Mario BÉLAND, dir., Québec, Musée du Québec, Les Publications du Québec, 1991) reproduit plusieurs œuvres qui permettent de voir des encadrements anciens ou dans leur environnement : Coke Smyth, *Intérieur de la chapelle des Ursuline à Québec, avec la chaire* (p. 106, 461), *Intérieur de la chapelle des Ursulines à Québec, avec l'angle du retable* (p. 462), *La chapelle privée du couvent des Ursulines* (p. 463) ; Louis Dulongpré, *Déposition de croix* (p. 22) ; James Duncan, *Chambre de l'Assemblée législative, Montréal* (p. 390) ; Augustin Édouart, *La Famille Wescott* (p. 258) ; Antoine-Sébastien Falardeau, *Le Triomphe de la Charité . . .* (p. 24) ; C. Hamburger, *L'Honorable Denis-Benjamin Viger* (p. 422) ; Cornelius Krieghoff, *Le Commerce du bois* (p. 29) et *Un Cabinet d'officier à Montréal* (p. 330) ; Andrew Morris, *Sir Charles Metcalfe ouvrant le Parlement à Montréal* (p. 389) ; Antoine Plamondon, *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan* (p. 243) ; Louis-Hubert Triaud, *Le Martyre de saint André* (p. 19) et *Armoiries de la duchesse d'Aiguillon* (p. 496) ; et artiste non identifié, *John Bethune* (p. 523). On remarque également de nombreux encadrements de silhouettes et de miniatures. La photo de l'atelier Notman permet de voir la salle à dîner de la famille Molson en 1912 ou figurent deux portraits encadrés (p. 313).
- 11 Paul MITCHELL et Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, Londres, Merrell Holberton Publishers Ltd, 1996, p. 87–100. Je remercie Sacha Marie Levay qui m'a signalé cet ouvrage. L'expression cadre de menuisier fait référence au fabricant, elle me semble plus adaptée qu'un terme qui renverrait à une époque comme « Early Colonial Styles », employé aux États-Unis, par exemple. On pourrait la comparer à l'« American Limner Style ». Voir : William ADAIR, *The Frame in America, 1700–1900: A Survey of Fabrication Technique and Styles*, Washington, The American Institute of Architects Foundation, 1983.
- 12 D. Geene KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, Getty Publications, 2009, p. 65.
- 13 À titre d'exemple, une recension des encadreurs montréalais dans les annuaires Lovell montre la multiplication des encadreurs à partir des années 1870. Augustus J. Pell offre ses services d'encadreur (« carver, gilder and picture frame manufacturer ») à partir de 1861, William Scott s'annonce comme « picture frame and looking glass manufacturer » dès 1867–1868, Scott & Marsden était déjà en association 1861–1862 pour offrir leur service en tant « carvers and gilders, picture frame and looking glass manufacturers ». Napoléon Rhéaume fait affaire en tant que « carver, looking glass and picture frame manufacturer » dès 1872. Le sculpteur et doreur George Weldon devient « picture frame maker » en 1873. C'est à partir de 1876 que Wolfe Misell s'annonce comme « picture frame manufacturer », et en 1878, Alexander B. Stewart se fait connaître comme « carver, gilder and picture frame maker ». L'importateur W.H. Hope devient en 1878 « wholesale dealer in chromos, engravings, and picture framer ». Arthur Simard en association avec Foerster devient « manufacturer of Gilt and imitation Mouldings » en 1883, alors que le marchand Scott & Son ne semble

ajouter son service d'encadrement qu'à partir de 1887. Charles Edlington (« picture frame and gilder ») entre sur le marché en 1893 et la firme Malone & Robertson ajoute à l'offre à partir de 1899 (« Mfrs of picture frames and moulding ») avant de devenir Malone Moulding & Framing en 1904. Pour sa part, Johnson & Copping commence d'abord comme encadreur en 1892-1893 avant d'ouvrir sa galerie. Ce ne sera qu'à partir de 1901 que le magasin à rayons Henry Morgan & Co annonce un service d'encadrement (« Pictures and Framing »). Cette compilation a été effectuée par Gabrielle Hunter pour l'Équipe de recherche en histoire de l'art du Québec dirigée par Dominic Hardy assisté de Nathalie Miglioli. Je les remercie de leur précieuse collaboration.

- 14 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, C-67, Brouillard recette-dépense 1875-1879, p. 1 et 5.
- 15 Gérard Morisset attribuait ce tableau à Louis Dulongpré. Robert LAHAISE, *Les édifices conventuels du Vieux Montréal Aspects ethno-historiques*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 82, note 41.
- 16 Plus de quarante œuvres de Légaré figuraient dans cette acquisition. Elles étaient présentées dans les espaces publics de l'Université Laval. Voir : Didier PRIOUL, *Joseph Légaré, paysagiste*, thèse, Université Laval, 1993, p. 325-28 et Louise PRIEUR, *La collection Joseph Légaré et la création de la Pinacothèque de l'Université Laval. Étude de cas : les paysages européens*, mémoire, UQAM, 2005, p. 12.
- 17 Voir : John R. PORTER, *Un peintre collectionneur engagé dans son milieu : Joseph Légaré (1795-1855)*, thèse, Université de Montréal, 1981 et Louise PRIEUR, *La collection Joseph Légaré et la création de la Pinacothèque de l'Université Laval. Étude de cas : les paysages européens*, mémoire, UQAM, 2005.
- 18 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Voir : Le Journal 1871-1875 (C-51), Brouillard recette-dépense 1868-1874 (C-66), Brouillard recette-dépense 1875-1879 (C-67). Prieur 2005, p. 93-95.
- 19 Musées de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Séminaire 331, n° 100. Quittance de Louis-Michel Picard, photographe pour achat de 44 cadres dorés par le Séminaire de Québec, 25 septembre 1874.
- 20 Je remercie Vincent Giguère, conservateur aux Musées de la civilisation, de son accueil qui m'a permis de voir les œuvres provenant de la collection de Joseph Légaré conservées dans cette institution.
- 21 Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec (1991.74). Le tableau est souvent reproduit, toujours sans son encadrement. La publication la plus récente, en couleur se trouve dans la monographie de Mario BÉLAND, *Antoine Plamondon 1804-1895 : Jalons d'un parcours artistique*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 46.

Carpenters' Frames, a Solution for Nineteenth-Century Institutions

LAURIER LACROIX

Many frames made in Canada between the late eighteenth century and the middle of the nineteenth are comparable in their simplicity of execution and the discreet elegance they bring to the works they adorn. This essay suggests that owing to the large number of portraits painted during this period a market developed for elaborate frames executed by carvers. The author further observes, however, that many of the frames made for churches and chapels were constructed by carpenters but also integrated carved ornamental elements (shells and palmettes), in order to make them less severe and increase their appeal.

Carpenters' frames typically display simple profiles, with bevelled mouldings composed of right angles or curved forms (concave or convex) and executed using saws, planes, chisels and rasps. They are generally finished with varnish or stain, resulting in a shiny or semigloss surface. Simply made, modest and plain, carpenters' frames nevertheless fulfil the two basic functions of any frame – protection and decoration – extremely effectively. Careful study of these frames reveals that they drew upon a repertoire of elementary decorative motifs (beading, gadrooning, dentils, cable moulding, billet moulding) that were not always executed with absolute regularity.

The making of carpenters' frames gradually ceased with the development of photography, which triggered an increase in the production of mass-produced frames and the rise of the trade of professional framer.

The study of framing in Quebec and Canada requires that we take into consideration all the frames made, including those now destroyed but whose existence is revealed through photographs, drawings or paintings. By combining this information with examination of frames that have survived it will be possible to trace the development of this practice, the forms it has taken in different contexts of production and the role it has played in relation to artworks.

Translation: Judith Terry

Architecture Defines the Frame: Canadian Murals by Reid, Leduc and the Group of Seven

ROSALIND PEPALL

The main practical purpose of a frame is to protect the painting it adorns when the work is moved around or even just hanging on the wall. The frame is also intended to finish the work, make it look complete, raise it up off the easel to its place of prominence on the wall. As soon as a frame is added to a painting, the art work increases in importance; the frame draws attention to the work. In the same way, displaying an object in a vitrine, whether it be a small sculpture or a silver teapot, makes the work look more impressive; it becomes a rarefied object and achieves the status of a work of art.

In the late nineteenth and early twentieth century, a period marked by debate over the major versus the minor arts, there was a renewed interest in the decorative arts – a development associated with the English Arts and Crafts movement and, on the Continent, with the desire to create a total work of art or Gesamtkunstwerk. Painters in Europe and North America began to reconsider the frame and treat it as a work of art. Artists began not only to design their own frames but went beyond the frame and designed the painting's whole setting. Most famously, in James McNeill Whistler's Peacock Room of 1876–77 for Frederick Richards Leyland in London, the artist created an all-encompassing framework for his painting, *The Princess from the Land of Porcelain*, which extended out to include the colour of the walls and shelves, as well as the decoration of the ceiling, window shutters, and the woodwork.¹

The Viennese Secession artist, Gustav Klimt, designed not only the frames for paintings but integrated them into his design for a whole art exhibition installation in 1908.² Or in his Arles house, Vincent Van Gogh made natural walnut frames for his paintings to match his walnut furniture.³

In Canadian art of this period, more research needs to be carried out to document artist-designed frames. Also, the question arises: What was a painting's original frame, as it may have been removed with the change of owner, with the change of taste, or with the change of a building's interior décor. In contrast, a mural painting is immovable, unless it is painted over, destroyed, or taken out of situ; its frame remains intact. In this article, I shall focus on the Canadian mural and its frame by three artists: George A. Reid (1860–1947), Ozias Leduc (1864–1955), and J.E.H. MacDonald (1873–1932), who



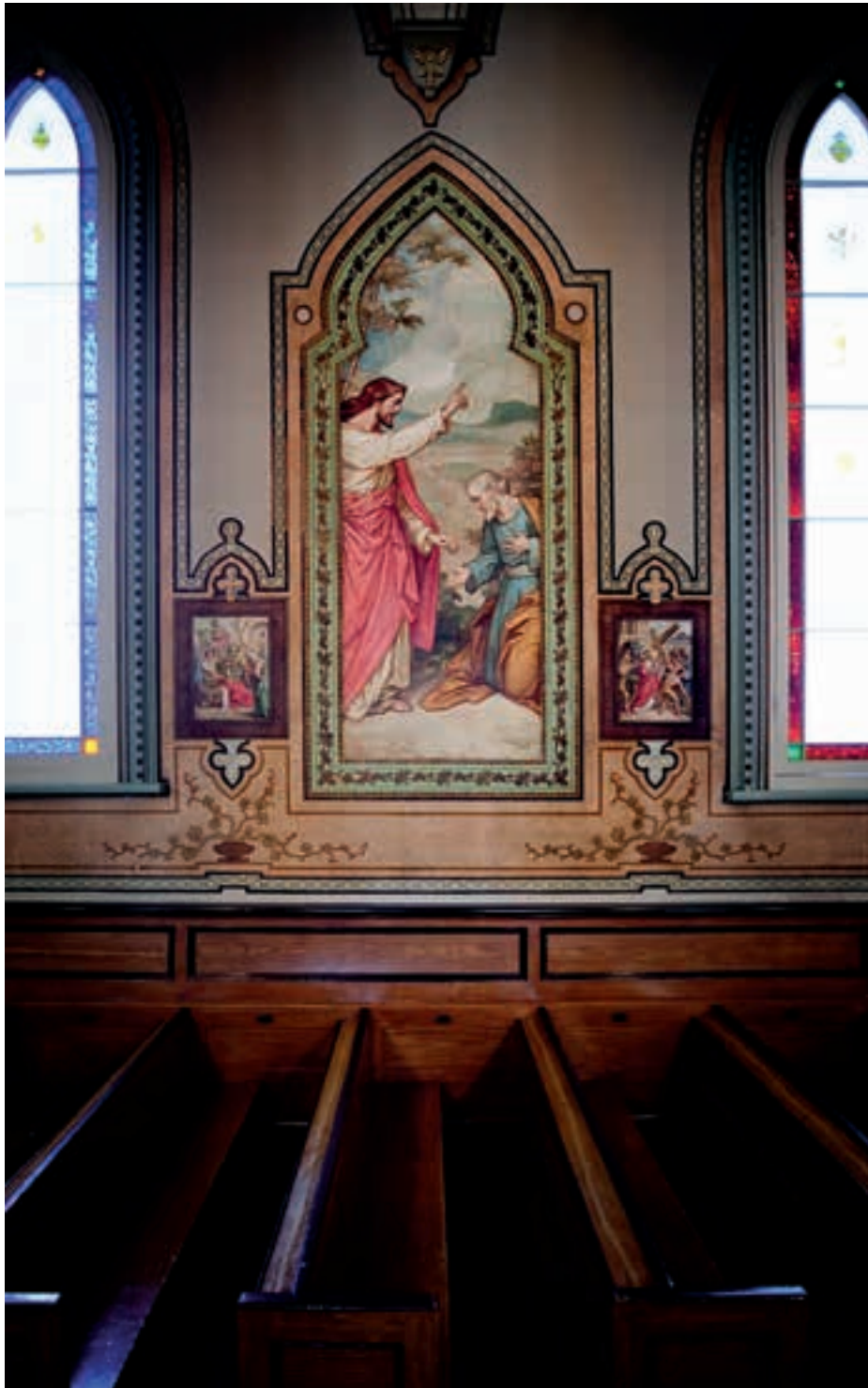
1 | George A. Reid, *Staking the Pioneer Farm*, oil on canvas marouflaged to plaster wall, Toronto Municipal Buildings, 1899. Courtesy National Gallery of Canada. (Photo: Steven Evans)

painted figurative compositions, executed in oil on canvas and then affixed to the wall with an adhesive paste, following the techniques of French *peintures marouflées* of the nineteenth century. A mural's frame was not an independent element: it was defined by, and integrated into, the architectural framework of its site.

A number of Canadian artists followed the lead of art developments in England, France, and the United States and turned to mural painting in the late nineteenth century. They wished to make art more accessible to the public and give it an educational role in the form of murals to be placed in schools, city halls, government buildings, and libraries. Toronto artist George Reid became a leading proponent of mural painting in Canada. He had spent over a year in Paris from 1888–1889, and had been impressed by the prestigious commissions for murals being given by the French government to some of the country's foremost artists – for example, Puvis de Chavannes, Paul Baudry, and Jean-Paul Laurens.⁴ Reid was also familiar with recent developments in American mural painting.

Reid led a group of seven Toronto artists in organizing the Society of Mural Decorators in 1894.⁵ Their aim was to encourage all levels of government to commission Canadian murals for the country's institutional buildings.⁶ Their initial proposal for murals in the Toronto Municipal Buildings (designed by Edward J. Lennox and constructed from 1897 to 1899) met with little success, and so George Reid offered to paint two panel decorations free of charge in the entrance hall of the building. For this space, Reid had initially proposed a series of murals based on Ontario's early history, to be painted around the walls leading to the various offices off the entrance hall. One of the only panels executed, *Staking the Pioneer Farm* (Fig. 1), shows a grouping of figures arranged in a rather rigid composition of horizontal and vertical elements, to reflect the horizontality of the wall space as well as the vertical lines of the wall pilasters and columns of the entrance hall. To further integrate the mural within its architectural setting, Reid picked up the pink, yellow, and brown tones in his mural from the building's floor mosaics, the buff sandstone arches, and the yellow streaked marble of the wall. Around the mural he painted a decorative border on the canvas, which included the names of Ontario pioneers, such as John Graves Simcoe and Robert Baldwin.⁷ Painted in unobtrusive green and beige tones which matched the palette of the mural, this type of mural frame was modelled after the decorations of Puvis de Chavannes, who often added a wide painted border of devices to his mural canvases, notably in his Amiens cycle, 1861–1865.⁸ Reid's painted frame did not disturb the planar quality of the mural; it functioned as a buffer between the wall elements and the mural itself, and affirmed the mural's status as a painting. The architectural frame of the work consisted of white marble pilasters flanking Reid's mural. At the top, the painted canvas is bordered by a cornice of decorative mouldings (leaf-and-tongue as well as beaded moulding), and below, by the prominent white marble moulding that caps the high marble wall dado. This architectural surround provides a frame, somewhat like the aedicular frames with cornices, pilasters, and pediments, designed by artists such as Lawrence Alma-Tadema and Dante Gabriel Rossetti, to provide a sense of formality and grandeur to their paintings within an interior setting.⁹

Quebec artist Ozias Leduc had the opportunity to go even further than Reid and design the whole decorative program, including frames, for his murals in the Saint-Hilaire Church, Quebec. Ozias Leduc was one of Canada's preeminent mural painters, executing many commissions for churches mostly in the province of Quebec.¹⁰ His mural series for the Gothic style stone church in his home town of Saint-Hilaire, just south of Montreal, was one of Leduc's earliest commissions, begun in 1897.¹¹ In 1897, the church's priest, curé Joseph-Magloire Laflamme, commissioned Leduc to paint fourteen works for



2 | Ozias Leduc, *Le Christ remettant les clés à Saint Pierre*, oil on canvas marouflaged to plaster wall, frame stencilled onto wall, about 1897–1899, Saint-Hilaire Church, Quebec. (Photo: Mario Campanozzi, *La Presse*, Montreal)

the Stations of the Cross, as well as fifteen murals illustrating biblical scenes from the New Testament for the walls of the nave, the side chapels, and chancel of the church.¹² Leduc worked on the project until 1899, unifying the works through an extensive framework of painted borders of his own design throughout the building.

With this commission in mind, curé Laflamme had sent Leduc to France in May 1897. The artist first stopped in London for a week and continued on to Paris for six months until 25 December.¹³ Leduc began to conceive his ideas and make sketches for the project while he was in Paris, inspired by the flourishing revival of murals in France. Decorative borders were included in some of the studies Leduc prepared for the commission, so he was already thinking of the frame as an essential part of the completed work of art.¹⁴ Leduc's biblical scenes in the Saint-Hilaire Church were all executed in oil on canvas and then attached to the wall, according to the French method. Their frames, however, were painted directly onto the plastered wall. These frames were made of multiple borders of different design, much like the varied mouldings of an easel painting's frame. Around each canvas mural is a prominent border of running leaf design stencilled in pale, golden brown on light green in two models: one, a *convolvulus* vine of the morning glory family and another, a climbing vine with a six-petalled flower (Fig. 2).¹⁵ It is interesting that Leduc chose common field plants to frame the murals, in keeping with his love for the natural landscape of his Quebec rural surroundings. This wide border is edged with single mosaic lines, which in turn are set against a wider mosaic band painted or stencilled by hand in light brown tones. The mosaic design extends around the nave, creating a frieze above the wood-panelled dado. Within this Byzantine flourish of mosaic pattern are vases holding branches, which, if not of Byzantine inspiration, add a Japanese touch to the whole surround in this period of eclectic ornament. Capping this stencilled decoration, above and below the murals is a final running border of bead and reel design which links all the murals, and travels over windows and doors, behind altars, and up into the vaulted ceiling of the church to bring all the architectural elements into a harmonious interweaving of architecture, ornament, and art.¹⁶

The Saint-Hilaire Church decoration was just the beginning of a series of commissions by Leduc for church murals and decorations, ever more elaborate and complex, which reached a peak with the private Bishop's Chapel in Sherbrooke, Quebec (1921–1932).¹⁷ Leduc's interest in the frame as a geometrical element to define space is also evident in his painting *Nature morte (au mannequin)*, 1898, in which he frames the subjects of his artistic inspiration in the composition: drawings, books, and figure models (Fig. 3). You might say that the frame frames his thoughts in this painting, as he



3 | Ozias Leduc, *Still Life with Lay Figure*, 1898, oil on cardboard, 28 × 24 cm, Coll. The Montreal Museum of Fine Arts, gift of the Succession J.A. DeSève. (Photo: Christine Guest, MMFA)

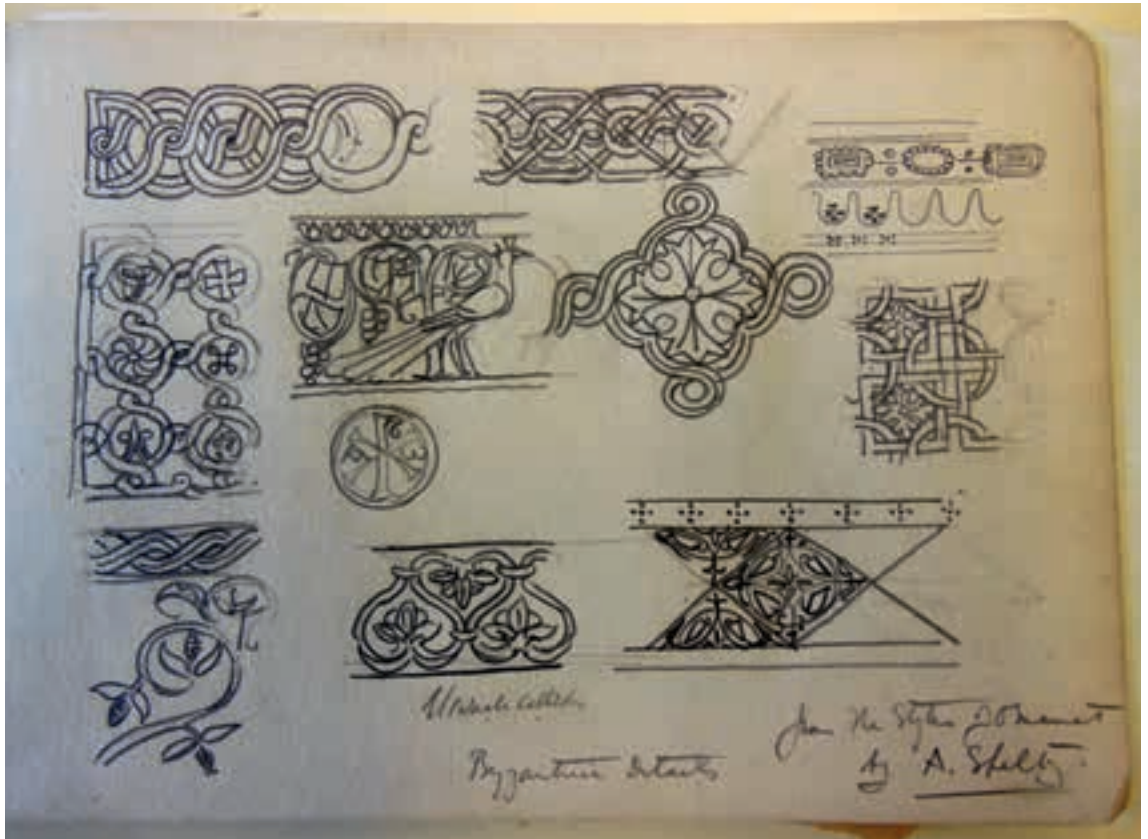
has enclosed the composition within a painted border of letters spelling out his name, the date of the work, location, and what he considered the main essentials in art: *dessin, couleur, composition = la trinité du peintre*.¹⁸ The composition of the painting is all about frames, beginning with the corner of a frame for a mural in the open sketchbook of the foreground. Sections of framed borders are visible on the loose paper sketches and through the circular frame of the magnifying glass, as well as in the bold outlines of the small images which appear in the journals piled behind. The backdrop culminates the dialogue of frames with the small figurine of Voltaire framed

within a large red rectangle. Each frame denotes its own space as you move back into the painting, which is enlivened by this juxtaposition of geometric forms.

In other parts of Canada, church mural commissions were more rare than in Quebec. However, the congregation of the St. Anne's Anglican Church in Toronto invited Group of Seven artist James Edward Hervey MacDonald in 1923 to design a series of murals and decorative ornament to embellish the somber interior of their Byzantine revival style church. MacDonald had already supervised a major mural commission in the summer residence of Dr. James MacCallum in 1916–1917 (discussed later on in this paper), and he seems to have been drawn to this art, as he entered the Royal Canadian Academy of Art competition in 1923 for a mural design on the subject of early settlement in Canada.¹⁹ MacDonald's entry, *A Friendly Meeting, Early Canada*, depicted a First Nation's man in discussions with early explorers and settlers. Like George Reid, MacDonald looked to the example of the French muralists and framed his composition with a painted border on the canvas, incorporating motifs related to the subject and colour tones of the mural.²⁰ He won first prize in the contest, although it was never mounted in a building. This award may have been the catalyst for the invitation he received for an extensive mural program in St. Anne's Anglican Church, 270 Gladstone Avenue Toronto.²¹

In 1908 the St. Anne's congregation had replaced their earlier Gothic style church from 1862, with a larger, more fashionable building designed in a Byzantine revival style by Toronto architect W. Ford Howland.²² In the second half of the nineteenth century, European archaeologists, architects, and art historians had begun to look at Byzantine art and architecture, such as the early Christian monument, Hagia Sophia, built under Emperor Justinian in 537 CE, in what was then Constantinople. In England, writer and art critic John Ruskin became a champion of the richness of colour and ornament in Byzantine architecture. In his influential book, *The Stones of Venice*, of 1851–1853, he compared Byzantine decoration to illuminated manuscripts.²³ The increased availability of photographic reproductions encouraged the study and emulation of Byzantine architecture, and this interest quickly spread to North America.²⁴

In 1923, under the direction of a dynamic minister, Canon Lawrence Skey, the St. Anne's Church carried out interior alterations under Toronto architect William Rae and commissioned an extensive program in decoration from J.E.H. MacDonald.²⁵ The artist commented on the aims of the commission in his later article on the project: "the walls were a brownish concrete color, so dull that they gave no indication of the true architectural form of the church . . . It was desired to have the whole decoration bright in color, with as much gold as could be reasonably used."²⁶



4 | J.E.H. MacDonald, “Byzantine Details,” from a sketchbook entitled, “Notes for St. Anne’s Church, 1924.” Library and Archives Canada, Acc. No. 1973-14-1.1R. (Photo: Courtesy of Library and Archives Canada)

MacDonald had been aware of the enthusiasm for Byzantine design from his years of study in London from 1903 to 1907. So for this commission, he launched enthusiastically into research on Byzantine ornament. A sketchbook he dated 1924 is devoted to the St. Anne’s decorations and reveals the studies he undertook in preparation for this extensive project as well as the preliminary compositions he sketched out for the mural paintings to be executed by all the artists on the project.²⁷ MacDonald copied the interlaced motifs, medallions, and geometric borders he found in books on Byzantine monuments, such as the Hagia Sophia, or on mosaics from the sixth century Church of San Vitale in Ravenna (Fig. 4), sometimes noting down the colours or adding them in watercolour. He copied figural compositions after Giotto as inspiration for the St. Anne murals, and he took down notes on the religious symbolism of certain colours and motifs.²⁸

To execute murals for the chancel, central dome, four pendentives, and transept walls of the church, MacDonald recruited Group of Seven colleagues



5 | Chancel murals in St. Anne's Anglican Church, Toronto, oil on canvas and marouflaged to plaster wall, 1923–1924. (Photo: Alan Pike)

Franklin Carmichael (1890–1945) and Frederick H. Varley (1881–1969), as well as his son Thoreau MacDonald (1901–1989) and four other painters.²⁹ In his text, J.E.H. MacDonald described how the artists carried out the murals in their own studios, “keeping their work in close harmony with the general design, using the same strength of colors throughout, and drawing on a common stock of materials for their supplies.”³⁰ Seven of the murals were painted around the chancel's domed ceiling, over a series of five arches enclosing stained glass windows from the church's earlier Gothic building. The murals, representing scenes from the life of Christ, are all rectangular



6 | Detail of St. Anne's Church chancel murals: J.E.H. MacDonald, *The Transfiguration* (left), J.E.H. MacDonald, *The Tempest* (right). (Photo: Alan Pike)

in shape or slightly tapered at the top to fit the rounded curve of the domed ceiling. To quote MacDonald, "The paintings are set in wide richly ornamental borders of Byzantine discs and entwined scrolls in strong color and gold"³¹ (Figs. 5 and 6). This decorative framework and the predominant colours of deep rose-pink, royal blue, and gold harmonized in tone and richness of ornament with the leafy scrolled tendrils and grape clusters symbolizing the Eucharist, which were painted all over the domed chancel ceiling and set against an ultramarine blue background. This decoration, inspired by the brilliance of Byzantine mosaics, gave the chancel a bejewelled effect enhanced by the intense colour of the stained-glass windows.³²

Located above the great piers supporting the central dome were the pendentive murals, their triangular shape defined by the architecture. MacDonald designed a painted border to frame these murals, its colour tones in keeping with the main canvas as he described: "They [pendentives] all have narrow borders of dog-tooth pattern in Venetian Red and Gold, and the backgrounds are in painted gold, lined with Venetian Red, suggesting the mosaic of the ancient work, the halos and other principal parts being in gold

leaf.”³³ To further define the rectangular form of the murals, he added an additional gold zig-zag border painted right on the wall at the juncture of the arch and mural. Macdonald’s written description reveals his attention to detail in creating designs which would accord with the vivid colour and ornament of the church’s Byzantine inspiration. The hand-painted motifs after nature and the integration of the murals with their architectural setting were done in the spirit of the Arts and Crafts movement.³⁴

High up on the transept walls are two small rectangular murals by Thoreau MacDonald, depicting St. Anne and St. George. They are outlined with a narrow rose-pink border and flanked by floating blue and pink constellations that anchor the paintings to the wall decoration as a whole. The figures are closely cropped, and the flat stylized forms with heavy black outlines and the bold black and gold borders recall book or periodical illustrations, especially the Vienna Secession periodical *Ver Sacrum*. The sketches for these murals appear in J.E.H. MacDonald’s sketchbook, complete with the frame design. So despite their having been painted by his son, Thoreau, the composition and frame may be attributed to J.E.H., and they provide a link with his early work in graphic design.³⁵

In the St. Anne’s commission, J.E.H. MacDonald planned the complete interior decoration of the church, including the murals, bas-relief sculpture, stencilled patterns on the arches and columns, and interior dome “in a strong tone of red, with a powdering of various designs – sun and star emblems in cream white,”³⁶ all brought together in a joyous celebration of colour and Christian symbolism. The decoration achieved the Arts and Crafts ideal of the integration of the arts under the umbrella of architecture.

To turn to another J.E.H. MacDonald commission – this time for a rural country house that was especially suited to an Arts and Crafts approach – the artist again supervised a mural scheme enclosed within a framework which developed from the construction of the house owned by ophthalmologist Dr. James MacCallum. He was a friend and patron of the Toronto artist Tom Thomson (1877–1917) and a great supporter of Thomson’s colleagues who later exhibited together as the Group of Seven in the 1920s. As a way to help some of these artists financially during the war years, in 1915, MacCallum commissioned murals from MacDonald, Thomson, and Arthur Lismer (1885–1969) for the living room of his summer cottage, built in 1911 on an island in Georgian Bay, Ontario, on the eastern reach of Lake Huron.³⁷ The house was a typical summer home, constructed of wood with a steeply pitched roof and encircled by a large verandah. The walls and roof were made of pine boards, held in place by vertical studs at regular intervals.³⁸ The large living-room was the central hub of the house, measuring 7.32 × 4.72 m, having a massive stone chimney at one end and a high ceiling composed of natural pine rafters.



7 | The MacCallum-Jackman Cottage Mural Paintings: Interior view of Dr. James MacCallum's summer cottage on Georgian Bay, showing three walls of the living-room with murals by J.E.H. MacDonald, Tom Thomson, and Arthur Lismer, oil on Beaverboard, 1916–1917, National Gallery of Canada Library and Archives. (Photo: John Evans)

Depicting the summer and autumn landscape, the murals (Fig. 7) brought the outside into this interior room, to enliven the walls with colour and visual interest.³⁹

J.E.H. MacDonald knew Dr. MacCallum well and took charge of the commission, making a rough sketch of the interior plan of the living room, including the measurements of the walls, window, and door openings. The sequence of panels, to be executed on wood-fibre panels known as Beaverboard, could then be worked out. MacDonald painted two large murals, *Inhabitants of Go-Home Bay* for the west wall, which fitted snugly on either side of the fireplace (not illustrated here). The rest of the murals, rectangular in form, went around the walls like a frieze. They varied in height and width to take into account the window and door openings, and probably the building studs as well. In order to mount and frame the murals, MacDonald resorted to very plain strips of natural wood, which were extensions of the wooden battens securing the Beaverboard walls in place.

The lintels of the doors and windows also provided part of the framework for the smaller panels. The lower moulding of each large mural had a pronounced lip, which served to separate the painted panel from the undecorated lower wall and responded to the depth of the window sills around the room. In fact, the three large paintings, MacDonald's *The Supply Boat* and Arthur Lismer's *The Picnic* and *The Skinny-Dip*, were in their subject and composition like windows looking out to the summer activities of the family. When the murals were installed in 1916, the slim wooden battens holding them in place formed a pattern of horizontal and vertical lines over all the walls, unifying each painting, whether the summer scenes, or the smaller, more abstract and decorative panels by MacDonald and Thomson. These simple wooden frames, which integrated each artist's work with the wall, suited the straightforward wood construction of MacCallum's summer cottage and reflected an architecture of unpretentiousness and practicality.

As George Reid wrote in his support of mural painting and applied art in 1900, "The artists who are usually thought of as painters of pictures . . . are not satisfied to occupy such a narrow groove in the world of art, but instead are chafing under the limitations of the positions they are supposed to occupy."⁴⁰ Canadian artists began to look beyond the canvas to the design of the frame of a painting, and even beyond that boundary to the painting's ultimate destination. J.E.H. MacDonald and Ozias Leduc each designed an all-encompassing framework for their mural paintings. In the case of the Saint-Hilaire Church, Leduc created a "running" frame that not only extended around the murals but also around the windows, around the sculptures, and up into the vaulted ceilings of the church, unifying the art work with the architecture. Attentive to the Byzantine inspiration of St. Anne's Church, MacDonald likewise enveloped the murals in an all-embracing creation of decorative painting, architecture, and ornament.

The purpose of the easel picture frame was to set the art apart from the wall; the painting might even be "enthroned" against the wall in a prominent frame, often gilt or ornately carved in relief. In contrast, the mural was part of the wall and was meant to lie "quietly and flatly in its place."⁴¹ It did not challenge the surrounding architecture but submitted to its physical frame, enhanced by the creativity of the mural's artist.

NOTES

For the preparation of this paper, I would like to thank le curé Pierre Cordeau, Saint-Hilaire Church, Quebec; Mary Lou Harrison, St. Anne's Anglican Church; Mary

Johnston Miller, Library and Archives Canada; Marie-Claude Saia, Montreal Museum of Fine Arts; Alan Pike; and especially Laurier Lacroix and Sacha Marie Levy who invited me to participate in this project.

- 1 Marilyn JOHNSON, “The Artful Interior,” in Doreen BOLGER BURKE, et al., *In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement* (New York: Metropolitan Museum of Art and Rizzoli, 1986), 122.
- 2 Eva MENDGEN, ed., “Art or Decoration: Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt,” in *In Perfect Harmony: Picture + Frame, 1850–1920* (Van Gogh Museum/Kunstforum Wien and Waanders Uitgevers, Zwolle, 1995), 126.
- 3 Louis VAN TILBORGH, “Framing Van Gogh,” in *In Perfect Harmony*, 168.
- 4 Reid had been especially interested in a major project for murals by over ninety artists in Paris’s Hôtel de Ville, which had been extensively covered by the press in 1889. Rosalind PEPALL, “The Murals in the Toronto Municipal Buildings: George Reid’s Debt to Puvis de Chavannes,” *Journal of Canadian Art History/Annales d’histoire de l’art canadien* 9:1 (1986): 143. For another Canadian artist inspired by the French mural movement, see Laurier LACROIX, “Henri Beau et la peinture d’histoire,” in Pierre L’ALLIER, ed., *Henri Beau 1863–1949* (Quebec: Musée du Québec, 1987), 42–45.
- 5 The members of the Society were: Frederick Challener, William Cruikshank, Harriet Ford, Wyly Grier, George Reid, Sidney Strickland Tully, and Curtis Williamson, as given by Jean GRANT in “Studio and Gallery,” *Toronto Saturday Night* 11 (8 January 1898): 9.
- 6 For a look at the Society’s proposals, see Charles C. HILL, ed., “For an Integration of the Arts,” *Artists, Architects & Artisans: Canadian Art 1890–1918* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 136–41; also Marilyn J. MCKAY, *A National Soul: Canadian Mural Painting 1860s–1930s* (Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2002), 39–40, 135–36.
- 7 Simcoe was the first Lieutenant Governor of Upper Canada in 1791, and Baldwin was a politician who, with Louis-Hippolyte Lafontaine, established responsible government in Canada after 1841.
- 8 Louise d’ARGENCOURT and Jacques FOUCART, *Puvis de Chavannes, 1824–1898*, ex. cat. (Ottawa: National Gallery of Canada, 1977), 58–67. The Nabis muralists, such as Maurice Denis and Edouard Vuillard, also added decorative borders directly onto the canvas of their murals in the 1890s, inspired by Puvis de Chavannes. See Gloria GROOM, *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890–1930*, ex. cat. (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 81, 90, 135.
- 9 Lynn ROBERTS, “Victorian Frames,” in *In Perfect Harmony*, 64, 81.
- 10 A chronological list of church decorations by Ozias Leduc is given in Laurier LACROIX, ed., in collaboration with Monique LANTHIER and Arlene GEHMACHER, *Ozias Leduc. Une œuvre d’amour et de rêve* (Montreal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1996), 299–303.
- 11 J. Craig STIRLING, *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l’église de Saint-Hilaire* (Quebec: Ministère des Affaires culturelles, 1985), 24–25.
- 12 The contract, dated 22 Apr. 1897, is reproduced in LACROIX, *Ozias Leduc*, 105. The specific subjects were listed in the contract.

- 13 Ibid., 290.
- 14 See drawing for *La foi*, fig. 31, in *ibid.*, p. 109.
- 15 The *convolvulus* or bindweed is a wild plant that grows in the fields and is included in Owen Jones, *Grammar of Ornament*, 1856, pl. xcviii–xcix, nos. 8 and 9, a well-known source of design at that time. Craig Stirling includes a discussion of the border motifs in Leduc’s Saint-Hilaire murals, p. 144–45. The second vine motif is most probably something like a clematis or wild climbing vine.
- 16 The two murals in the chancel, *L’Adoration des Mages* and *L’Assomption*, fit exactly into the pointed arches of the vaulted ceiling, and so they received a different painted border of suitably Gothic trefoil leaves in gold.
- 17 A detailed account of the Sherbrooke mural decorations is given in Laurier LACROIX, “La Décoration religieuse d’Ozias Leduc à l’évêché de Sherbrooke,” MA thesis, Université de Montréal, 1973. Leduc’s mural *Le Sacré-Coeur de Jésus*, painted in 1917–18 for the Saint-Enfant-Jésus du Mile-End Church, has a wide, French-inspired canvas border of fruit and leaves (illustrated in LACROIX, *Ozias Leduc*, 212–13).
- 18 Arlene Gehmacher gives an analysis of the content of this painting from the Musée des beaux-arts de Montréal collection in the exhibition catalogue, LACROIX, *Ozias Leduc*, 126–27.
- 19 MCKAY, *A National Soul*, 137–39.
- 20 In the frame are included pine cones to reflect the forest setting, arrows and moccasin designs related to aboriginal motifs, and fleur-de-lis to suggest Quebec, where the meeting took place. The mural is presently on view (framed) in the collection of the Toronto Metropolitan Library.
- 21 An illustration of MacDonald’s mural for the R.C.A. competition was included in the frontispiece of an article he wrote on the St. Anne’s commission: J.E.H. MACDONALD, “Interior Decorations of St. Anne’s Church, Toronto,” *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 2 (May–June 1925): illus. 3.
- 22 According to Robert G. HILL, ed., *The Biographical Dictionary of Architect in Canada*, W. Ford Howland (1874–1948) signed the presentation drawings for the church in 1907 but “likely prepared the design with the advice of” Toronto architect Edmund Burke, who had considerable experience in ecclesiastical architecture. Howland had articulated with Burke from 1891–1896. See Angela CARR, *Toronto Architect Edmund Burke: Redefining Canadian Architecture* (Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 1995), chapter 3.
- 23 Robert S. NELSON, *Hagia Sophia, 1850–1950: Holy Wisdom Modern Movement* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2004), in chapter 3, “Stones of Byzantium: John Ruskin and *The Stones of Venice*,” 69.
- 24 For example, an article on the construction of Westminster Catholic Cathedral in London, completed in 1903 and inspired by the Hagia Sophia, was published in the Canadian magazine *Construction*, 1909, in which the writer, Herbert Clark, claimed that it was “architecturally the greatest ecclesiastical production in centuries.” *Construction* 2:9 (July 1909): 40–46. Also MCKAY, *A National Soul*, 84–88.
- 25 St. Anne’s Church was designated a National Historical Site in 1997. (Jacqueline Hucker, Historic Sites and Monuments Board of Canada, Agenda Paper, 1998–46, largely based on research from Catherine MASTIN, “James Edward Hervey MacDonald and the St. Anne’s Anglican Church Mural Decoration Program,” MA thesis, York University, 1988.)

- 26 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church, Toronto," 86.
- 27 The sketchbook is in Library and Archives Canada, Ottawa, James Edward Hervey MacDonald Fonds, Acc. No. 1973-14-1.
- 28 Among the books MacDonald scribbled as references in his sketchbook were: Alexander SPELTZ, *Styles of Ornament: Exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text: a handbook for architects, designers, painters, sculptors, woodcarvers, chasers, modellers, cabinet-makers and artistic locksmiths as well as also for technical schools, libraries and private study* (first published in German in Leipzig by Brockhaus, 1904). An English edition came out in 1906 (Berlin/New York: B. Hessling) and a translation by Brockhaus in 1910. Also MacDonald noted Nathaniel Hubert J. WESTLAKE's *History of Design in Mural Painting from the Earliest Times to the Twelfth Century, with an introduction on the art of the pre-Christian period* (London: J. Parker and New York: E.P. Dutton, 1902-1905); and Ellen CONROY, *The Symbolism of Color* (London: William Rider & Son Ltd., 1921). It is interesting to note that the design for the St. Anne's plaster roundels, set between the arches of the chancel and representing two peacocks (symbols of the Resurrection) drinking from a fountain, was taken directly from RUSKIN's *The Stones of Venice* 2 (1852): pl. 32 in chapter v on "Byzantine Palaces."
- 29 J.E.H. MacDonald painted three murals: *Transfiguration* and *The Tempest* in the chancel ceiling and *The Crucifixion* in one pendentive. Franklin Carmichael painted two murals in the chancel ceiling, *Adoration of the Magi* and *Entry into Jerusalem*. Frederick H. Varley painted the pendentive mural, *The Nativity*, and four portraits of Moses, Isaiah, Daniel, and Jeremiah in the central dome collar. The other artists were Thoreau MacDonald, Neil McKechnie (not the one who died in 1904, but perhaps his son), Arthur Martin, H.S. Palmer, and A.S. Stansfield. Florence Wyle and Frances Loring were responsible for the plaster bas-relief sculptures. Two murals on the back walls of the church were done in 1960 by Stewart Treviranus.
- 30 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church, Toronto," 87.
- 31 Ibid., 89.
- 32 The blue and gold mosaics of the main altar and dado were added in 1960 and 1968, replacing a curtain which had originally hung there.
- 33 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church, Toronto," 89.
- 34 For MacDonald's relationship with Arts and Crafts workmanship, see HILL, *Artists, Architects and Artisans*, 41, 48-49, 176-79.
- 35 For illustrations of some of MacDonald's designs for reviews and book illustrations with pronounced, decorative borders, see Robert STACEY and Hunter BISHOP, eds., *J.E.H. MacDonald, Designer: An Anthology of Graphic Design, Illustration and Lettering* (Ottawa: Carleton University Press, an imprint of Archives of Canadian Art, 1996); for example, the title page and frontispiece of Grace MCLEOD ROGERS' *Stories of the Land of Evangeline*, published in 1923 by McClelland & Stewart, 63, illus. 27.
- 36 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church, Toronto," 88. The colouring of the dome interior has been changed to olive brown in tone with constellations in light blue.
- 37 For the construction of the house, MacCallum had the help of his friend Professor C.H. Wright, Chair of the Department of Architecture at the University of Toronto. Pierre B. LANDRY, *The MacCallum-Jackman Cottage Mural Paintings* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1990), 12.

- 38 The basic construction of the walls and roof may be seen in a 1968 photograph in *ibid.*, 54.
- 39 In 1953, two small panels were added by A.Y. Jackson to the north wall, which had two empty spaces on account of an original miscalculation of the measurements (Jackson had been on the front in the First World War when the original commission was carried out). The whole series of murals was given to the National Gallery of Canada by H.R. and Mary Jackman in 1968, and the paintings are on permanent display in the Canadian galleries, installed as they were in the cottage, without the framed openings of the doors and window, which had originally served as part of the framework of the small murals. The wall battens that were originally natural wood have been painted green.
- 40 George A. REID, "Applied Art," *Canadian Architect and Builder* 13:3 (March 1900): 55.
- 41 Frederick S. CHALLENGER, "Mural Decoration," *The Canadian Architect and Builder* 17:5 (architect's edition) (May 1904): 90.

Quand l'architecture définit le cadre : les murales canadiennes de Reid, de Leduc et du Groupe des sept

ROSALIND PEPALL

Au début du ^{xx}^e siècle, les praticiens canadiens de la peinture murale ont été inspirés par l'essor de cette forme d'art en Europe et aux États-Unis. Les murales, peintes à l'huile sur une toile et fixées à un mur selon la technique des peintures marouflées françaises du ^{xix}^e siècle, exigeaient une approche différente des tableaux de chevalet quant à la texture de surface, à la couleur et à la lumière. Cela dit, la principale distinction résidait dans le fait que la murale faisait par définition partie du mur, tandis que la peinture de chevalet s'en détachait au moyen d'un cadre, qui pouvait être richement doré, abondamment sculpté ou simplement peint. Une murale était toutefois plus qu'un revêtement et nécessitait un encadrement pour être considérée comme une peinture. L'œuvre était ainsi habituellement destinée à un espace particulier sur un mur, qu'il s'agisse d'une alcôve, d'un tympan semi-circulaire ou d'un pendentif. L'architecture du site d'une peinture murale définissait par conséquent son cadre.

L'artiste de Toronto George Reid (1860–1947) était l'un des plus importants adeptes des peintures murales pour les édifices publics canadiens. En 1899, il a d'ailleurs réalisé, dans le hall d'entrée des bâtiments municipaux de Toronto, deux panneaux muraux encadrés par des pilastres en marbre blanc, la moulure décorative de la corniche du plafond et la garniture en marbre du lambris d'appui mural. Afin de séparer ce cadre architectural de l'œuvre, Reid a peint une bordure ornementale autour de la toile, à la manière des muralistes français.

Le peintre québécois Ozias Leduc (1864–1955) était également au fait du regain de la peinture murale en France, ayant passé six mois à Paris en 1897 en vue de préparer une commande de décoration pour l'église Saint-Hilaire au Québec. Afin d'ancrer visuellement ses toiles marouflées aux murs de cette église, Leduc a peint des cadres directement sur le plâtre. Il a en outre conçu un cadre « courant » qui s'étendait non seulement autour des murales, mais encore des fenêtres et des niches des sculptures jusqu'aux plafonds voûtés de l'église, unifiant ainsi les peintures, la décoration et l'architecture en une œuvre d'art complète.

En 1924, l'artiste de Toronto J.E.H. MacDonald (1873–1932) a élaboré une décoration intégrale similaire pour l'intérieur de l'église anglicane St. Anne's, à Toronto. Dans cet édifice de style byzantin, MacDonald a proposé une série de toiles marouflées dotées d'un encadrement peint inspiré des enjolivures et des couleurs vives de l'art byzantin. Les tableaux créés par MacDonald et sept autres artistes, y compris Frederick Varley (1881–1969) et Franklin Carmichael (1890–1945) – ses collègues du Groupe des sept –, se fondaient en une joyeuse célébration de la couleur et du symbolisme en réponse à l'inspiration byzantine de l'architecture du bâtiment. Cette approche de l'art et du design basée sur le mouvement Arts and Crafts était semblable à celle adoptée par MacDonald, en collaboration avec ses confrères Arthur Lismer (1885–1969) et Tom Thomson (1877–1917), pour une commande réalisée en 1916 et 1917. Celle-ci consistait en un jeu de murales pour le chalet d'été de leur mécène, le docteur James MacCallum. Peints sur des panneaux de fibre de bois, les tableaux évoquaient dans le salon les couleurs des paysages d'été et d'automne. Les panneaux, installés juste au-dessous de la ligne de toiture, étaient maintenus en place par des moulures en bois naturel qui prolongeaient les voliges de bois fixant les murs en fibre de la pièce. Le simple encadrement en bois des tableaux convenait à la simplicité de la construction du chalet et reflétait son architecture pratique et sans prétention.

Creating Context in the Quebec and Canadian Painting Collection at the Montreal Museum of Fine Arts

SACHA MARIE LEVAY

Most art museums today favour period framing. As explained by D. Gene Karraker, “A period frame relates to the historical details or fashion of the time of the artwork the frame supports.”¹ Specialists in the field are now focusing on historical and geographical framing considerations to contextualize the origin of a painting. Provenance, historical and geographical aesthetic trends, as well as the artist’s own choice of a frame, have all become influential factors.

Before the adoption of this trend, framing practices were influenced by several factors, including economic conditions, society, religious context, and changing styles, weakening the connection between the frame and the painting. Framing practices at the Montreal Museum of Fine Arts (MMFA) were also influenced by these various factors. As research on the history of frames becomes more available, we are able to better appreciate the importance of frames and see the past in a new light.

In 2011, the opening of the Claire and Marc Bourgie Pavilion of Quebec and Canadian Art provided the MMFA with the rare opportunity to reconsider the frames on some major paintings, both new acquisitions and works that had been in the collection for years.

This paper provides a description of the process and tools we used to achieve what we judged to be the best possible frame-to-painting combinations. In preparing the frames for the new pavilion, the goal was clear: to consistently respect, and when necessary, attempt to create a historically and geographically coherent context for the paintings, according to the financial, technical, and human resources available at the time. Most of the decisions were a collaborative effort made by our team of curators, Jacques Des Rochers (Quebec and Canadian art) and Anne Grace (modern art), in conjunction to consultations with conservators Richard Gagnier, Catherine O’Meara, and myself, as the basis for transformations in the collection.

The Bourgie Pavilion consists of six floors of exhibition space, each one with a specific historical theme. Works on four floors required important frame revisions. Each of these four galleries encompasses a specific historical theme, and with it, challenges.

The Founding Identities (1700–1870) and *The Era of Annual Exhibitions* (1880s–1920s) galleries required the most planning because of the potential complexity of the framing projects. The often ornate and gilded frames dating between 1700 and 1900 require a great deal of time to restore and even more so to reproduce.² More than two-thirds of the time devoted to frame preparation (or 2,200 work hours) was spent on frames for these periods. At least two-thirds of these works were historically and aesthetically matched with their frames, fifteen of which needed restoration, while the remaining eight frames were either replaced with a copy of a period frame or a modification of an existing frame.

Towards Modernism (1920s–1930s) and *The Age of the Manifesto* (1940s–1960s) were eras when frames had a more streamlined aesthetic, so restoring, replacing, or reproducing historic frames was easier to accomplish. However, we had to be aware of how our aesthetic subjectivity can cloud our judgement when the past is not so distant: frames from the 1940s to the 1970s deemed as unappealing just a few decades ago were now being re-evaluated for their historical value.

Defining Our Priorities

The historical connection between a painting and its frame was the most important factor in deciding whether to restore or replace a frame. Usually, the most unflattering combinations stemmed from great discrepancies between the age of a painting and that of its frame. As well, the more obviously unsuitable frames were often industrially made. Modern paintings are a good example of this phenomenon, as they were often reframed by their owners in contemporary industrial frames, with disregard for historical accuracy.

Our second guideline was a basic practical consideration: did we have the financial resources to purchase a reproduction or the time to restore a frame? As a general rule, the older the artwork, the greater the investment in time and/or money required, since older frames are usually ornate and gilded. If our budget did not allow for either the purchase of a historical frame or the production of a copy, or if deadlines were too tight for a proper conservation treatment, historical framing was sometimes put off until such time as resources allowed for it.

The conservation of historically appropriate frames, when feasible, resulted in pertinent and more satisfying results than producing a copy, purchasing a period frame, or compromising on historical authenticity. We also used less financially demanding compromises, such as recycling abandoned frames that were in storage or making simplified interpretations of period frames.

Tools and Resources

During our decision-making process, we relied on a variety of resources: the Museum's curatorial and conservation files, publications on framing, and archival photographs, as well as consultations with professionals like art historians, framers, and art dealers.

The MMFA's curatorial and conservation files were used to establish a painting's history and find documentation about past framing transformations. Conservation files had notes about labels and markings at the back of frames, frame condition and sometimes their replacement, whereas curatorial files contained information pertaining to provenance and photographs of past exhibitions. Unfortunately, these files were not always a consistent source of information: little attention had been given to frames, as they were not always considered integral to the works of art. Consequently, they are less documented and not included in the Museum database. Frames have been known to simply "disappear" from the collection, especially when technical resources were lacking to restore them or if they were considered unsightly by current trends.

Publications on period framing were invaluable in providing a historical basis for our choices. The MMFA's library has a significant collection of reference books on frames, including exhibition catalogues and books on the history of frames.³ Auction catalogues and magazines devoted to framing were also consulted. Art history books and journals rarely refer to frames, but when they do, they are a precious resource.

In 1995, some 250 abandoned frames collecting dust under a stairwell were inventoried and photographed.⁴ With the information gathered during the process, we assigned new uses for these frames, and in some cases reunited frames that had been separated from their original paintings. In 2009, in preparation for the opening of the Bourgie Pavilion, all of the Quebec and Canadian paintings in the collection were photographed in their frames, right or wrong, in good or bad condition.⁵ This newly structured information enabled us to assess the requirements for framing transformations and make some, perhaps, creative matches between frames and paintings.

For example, the original frame for *The Fortune Teller* (1939) by Henry Rowland Eveleigh (1909–1999) was found in storage thanks to a label linking the frame to its painting. With two broken corners and a grimy finish that was almost completely wiped off, it was in dire shape: "Encadrement d'origine (!) mais dans un état lamentable" [original frame (!) in a deplorable state] (conservation report, Rodrigue Bédard, 1980). The frame seemed to have been constructed from scratch, possibly by the artist himself, with quarter-rounds and plain wood planks. Its intriguingly simple handmade quality was reason enough to consider bringing it back to its original state. The corners



1 | Henry Rowland Eveleigh, *The Fortune Teller*, 1939, oil on canvas, 76.2 × 50.8 cm (98 × 72.5 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 1942.770. Original artist's frame; wax and coloured gesso on wood. (Photo: Christine Guest, MMFA)

were reconstructed, the structure solidified, and the original finish was re-created. The result was an unforeseen enhancement to the painting, which seemed to occupy a larger space, with parts of the composition coming alive again (Fig. 1).

Visits to Canadian institutions with collections similar to ours – such as the National Gallery of Canada (NGC), the Art Gallery of Ontario, and the Musée National des beaux-arts du Québec (MNBAQ) – have all proven very beneficial, as they have had to deal with issues similar to ours at one time or another. We were authorized to visit galleries and storage facilities and take photographs, and were granted access to privileged technical information, such as detailed plans of historical mouldings. As written or photographic documentation on frames is close to non-existent in Canada, the opportunity to document artists' frame preferences supplied us with valuable guidelines.

The professionals we consulted were also vitally important to our decision-making process. A growing awareness and sharing of expertise among museum professionals, gallery owners, art collectors, and commercial framers ensures the hope that the preservation of historical evidence continues to thrive. Curators, historians, and framing professionals generously shared their time and experience and were valuable sources of information. The following curators were exceptionally generous with their time and expertise and were truly inspirational: Charles C. Hill, formerly at the National Gallery of Canada; Greg Humeniuk and Dennis Reid, formerly at the Art Gallery of Ontario; Yves Lacasse and Jean-Pierre Labiau, both formerly at the MNBAQ. In addition, independent framers collaborated with us, providing crucial input pertaining to the construction, design and technical information that facilitated the creation of convincing copies made in-house.

Types of intervention

Conservation Treatments

A frame deemed appropriate for a specific painting, but in need of restoration, was declared a treasure to be preserved. The amount of time needed to carry out a treatment rarely lessened our determination to honour the quality of these matches. To give new life to tired and battered frames, the usual course of action was to: strengthen the structure of the frame; consolidate unstable areas; clean the surface; reconstruct missing ornaments; fill in areas of loss; gild; and adjust the tone or completely refinish the surface.

This process was chosen for *Mrs. Colin Robertson, née Theresa Chalifoux* (1833) by James Bowman (1793–1842). Although the frame was of a slightly later date than the painting, it was decided that it would be visually satisfying



2 | James Bowman, *Mrs. Colin Robertson, née Theresa Chalifoux*. 1833, oil on canvas, 76.2 × 63.5 cm (96 × 83 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 1944.1255. Frame of a later date than that of the painting, possibly the end of the nineteenth century. Coloured shellac on silver leaf on wood, with gold leaf on compo ornaments. (Photo: Christine Guest, MMFA)

if restored. The tarnished silver leaf surface and oxidation on the bronzine-covered ornaments were visually distracting and ill-suited to the painting. A complete restoration of the silver leaf gilding was undertaken: the coloured shellac coating was removed, and the silver was gently polished to recover its light tone. Blonde shellac glazes were applied to recreate its light gold tone, and mordant gilding with gold skewings covered the dark bronzine on the



2a | Detail of Fig. 2. Bottom left corner of frame, before restoration. Oxidized silver leaf is covered with shellac. Bronzine on outer areas is oxidized and discoloured. Shellac on bottom member of liner has been removed and the silver is clean. (Photo: author)

floral compo ornaments.⁶ The transformed frame now subtly enhances the painting it accompanies (Figs. 2, 2a, 2b, 2c).

In the case of the original frame found on our recently acquired *Montreal Cabbies, a Rush for a Fare* (1883) by Alfred Boisseau (1823–1901), a complete restoration was well worth the effort and time. Its intense ornament arrangement and bronzine-covered surface are typical of the late nineteenth century. This frame is a clear example of how creatively and extensively compo applications can be used. The very ornate nature, yet modest surface finish, supports the anecdotal qualities of the painting. Other than its stylistic attributes, it is quite clearly original to the painting, as it had never been unframed, as well as being perfectly matched in size, and it seems to have aged in sync with the painting. The evenly tarnished bronzine finish and the disjointed, broken corners were conditions that attested to years of neglect and hinted at the frame's long-standing relationship with the now-yellowed painting. Our team's decision to restore⁷ the frame and the painting was unequivocal. As with the painting – whose darkened varnish, once removed,



2b | Detail of Fig. 2. Bottom left corner of frame, during restoration. Tarnish on silver leaf has been removed. (Photo: author)



2c | Detail of Fig. 2. Bottom left corner of frame, during restoration. Gold (skewings) applied to compo ornaments. (Photo: author)

revealed the true atmosphere of the composition – the restored frame had found its elegance and historical value.

New Frames Based on Historical Research

Most reference books relating to older frames are European, but we were able to use these as a guide, as our collection of colonial paintings reflect the European influence. For the framing of more recent works – especially Modern art – we were able to use research carried out by American art historians and information shared at framing conferences.⁸

The frame for Wyatt Eaton's (1849–1896) *Noon-day Rest* (1884) is a good example of a copy we created based on research. The painting was acquired by the MMFA in 1889, only five years after the work of art was executed, most likely in a beautiful nineteenth-century frame of the Barbizon or Salon styles. It probably hung in the galleries in its historical frame until it was reframed with a modern travelling frame for an exhibition at the Winnipeg Art Gallery in 1967. Unfortunately, it was never reunited with its original frame.

From the 1960s to the 1980s, ornate gilded frames were systematically removed from paintings promised for loans and replaced with new travelling frames built from a generic industrial moulding. All of these frames were made from this same moulding. They were cut down to size and adapted to suit each painting by using a wide array of coloured paint finishes. Their moderate visual success and low production costs made them commonly accepted as museum travelling frames in the 1970s. The tragedy is that many paintings, upon their return from loans, never found their way back into their original frames (Fig. 3).⁹

Although a Barbizon or Salon-style frame would have suited *Noon-day Rest* marvellously, it would have been very costly and time consuming to produce. Instead, we opted for the more economical solution of creating a relatively simple neoclassical profile: the date was appropriate, and the proportions were in harmony with the painting. We chose to make a frame inspired by the work of Isaac Whitehead, a nineteenth-century framer in Australia.¹⁰ The personality of this new frame resides in its corner ornaments. We highlighted the Canadian spirit of the painting by decorating the corners with oak leaves and acorns instead of the more traditional European acanthus leaves. Compo ornaments purchased from a specialized ornament maker in Chicago¹¹ and a traditionally gilded finish helped give the frame a historical feel.

Illustrating our concern to respect religious and societal backgrounds is *The Virgin Embracing Christ and the Reed* (before 1670) by Claude François, called Frère Luc (1614–1685). Acquired without a frame, this small circular painting on copper is typical of the easily transportable, privately owned



3 | Wyatt Eaton, *Noon-day Rest*, oil on canvas, 1884, 90.3 × 117.2 cm (118 × 144.5 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 1889.46. Reproduction frame, gold leaf on composition ornaments and wood. (Photo: Christine Guest, MMFA)

objects of devotion made in late seventeenth-century France. Because of its modest dimensions, its beauty could easily be overlooked in a museum setting. We felt that a more voluminous frame would heighten the painting's presence. The artist's European and religious affiliations were also considered. Although Frère Luc had ties to Quebec, he had worked primarily in France. The painting had been acquired through the European market, thus confirming that a European contextualisation was more appropriate. As devotion, poverty, and simplicity were values highly promoted by the Franciscan Recollects, we wanted to avoid overt ostentatiousness.

We chose to copy the frame of *The Nativity* (about 1655) by Charles Poerson (1609–1667), a French artist of the period. Its modest ornamentation and the purity of the profile consolidated our decision.¹² We chose very simple corner insets to keep decoration to a minimum (Fig. 4).



4 | Claude François, called Frère Luc, *The Virgin Embracing Christ and the Reed*, before 1670, oil on copper, 19.6 cm (approximate diameter) (41 × 41 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 2007.360. Reproduction frame: gold leaf on sand and composition ornaments on wood. (Photo: Christine Guest, MMFA)

Creations Born from Collaborations

Our visits to other institutions – and exchanges we had with their staff – led to inspired, fact-based creativity. For *At the Theatre* (1928) by Prudence Heward (1896–1947), we created a frame inspired by the original surround on another Heward painting in the NGC collection: *Girl on a Hill* (1928, inv. 3678). Its frame was relevant because of its authenticity and date, as well as its design. We chose to make a copy without corner ornaments because *At the Theatre*'s composition was very busy. We opted for the cold hue of the

graphite finish typically found on Lawren Harris frames of the same period rather than the warmth of the copper leaf on the NGC frame because it harmonized more effectively with the colours in our painting.

The frame on *Lunar Eclipse* (1909) by Horatio Walker (1858–1938) was inspired by the one housing his *Noce canadienne* (1930, inv. 1934.531), at the MNBAQ. After examining the detailed drawing of the profile sent to us by their technician, we made some modifications. We adapted the width of the profile to better suit our painting, and opted for a dark brown reeding, with a narrower gilded liner to match the dark tones of *Lunar Eclipse*. These changes comfortably lead the eye into the composition, without overpowering the painting, all the while respecting a style proper to the early twentieth century.

The MMFA purchased a number of historical frames dating back to the 1940s and 1950s from a framer who was going out of business. These frames are often overlooked treasures, as they are from a period too recent to be considered objectively. For example, frames made between the 1930s and 1960s tended to be discarded in the 1980s because they were considered homely and unflattering. Yet some of these more recent frames are just as invested with historical pertinence as centuries-old ones. Our changing taste and lack of hindsight tend to blind our judgement.

These newly acquired frames were well suited to some of our paintings from the 1940s and 1950s. We kept a selection of these frames on hand in the conservation laboratory. They were used as inspiration to make copies from, or simply cut down to fit, the paintings they suited. There are at least four paintings that benefitted from this process.¹³ Whenever the right frame was found, the painting returned to its historical context.

Antique dealers also had a role to play, not only because they sometimes had appropriate frames for sale, but because of their ability to date a frame, often in reference to a painting's provenance. The frame for *Self-Portrait* (1842) by Alfred Boisseau was much too recent and unflattering. With some work, the crude compo ornaments, copper-coloured bronzine finish, and commercial silver liner could have been improved upon, yet without convincing results. A historical frame in an antique shop inspired us. Although we could not afford to purchase it, we made a copy and reproduced the finish. The sitter's intense gaze is now emphasized by a structure highlighting the warm tones of the composition, and the resulting effect makes the painting stand out.

Reduce, Re-use, Recycle

To respect budget and time constraints, we practised the 3 Rs: Reduce, Reuse, and Recycle. We had been collecting discarded period frames and had on hand a stock of custom-made moulding left over from past projects. Creative solutions to some problematic reframing issues were facilitated.



5 | Adrien Hébert, *Corner Peel and Sainte-Catherine*, 1948, oil on canvas, 76.5 × 101.5 cm (95.5 × 121 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 2010.645. Reassigned frame; formerly on *Lunar Eclipse* by Horatio Walker. Spattered paint and bronzine on flat grey paint on wood. (Photo: Christine Guest, MMFA)

In reducing, we adapted frames to the required size and refinished them appropriately. Wrongly matched frames were reused and assigned to paintings more in keeping with their aesthetics. When recycling, we transformed size, finish, and/or style, creating an array of new possibilities.

Recluse (1939) by Bertram Brooker (1888–1955) was in an industrial frame that was visually detrimental to the painting. A stained wood frame was found in storage. It was given a simple treatment and reduced. The simplicity of the found frame and its humble finish were a better fit with the painting, drawing our attention to the work's dynamic composition rather than distracting us with superfluous ornamentation.

In some cases, we were able to reuse a frame with minimal intervention. Such was the case of *Corner Peel and Sainte-Catherine* (1948) by Adrien

Hébert (1890–1967). Although the acquisition report included a historical photograph of the painting in what seems to be its original frame, the MMFA acquired it in a narrow silver frame with a three-inch-wide linen liner. Its previous owner, Imperial Tobacco Canada, had probably reframed it in the 1990s, either to modernize the painting, make it seem more valuable, or simply to blend it into a specific environment. Paradoxically, this more recent frame stripped the painting of its historical context and detracted from the artist's innovative style and choice of subject matter (Fig. 5).

Hébert's painting just happened to be in the lab at the same time as Horatio Walker's *Lunar Eclipse* (1909). The frame on the Walker dated from the 1940s or 1950s. Its finish was spattered red paint and a bronzine on a grey base.¹⁴ It created such a negative visual impact on the Walker that it was put on the priority list of frames to be changed. The idea of transferring the Walker frame to the Hébert painting resulted from their chance meeting in the lab. It was tested and proved to be a perfect match – down to the millimetre!

A wonderful example of recycling is the use of leftover moulding to build new frames. Such was the case with a grand Victorian painting in our collection in dire need of attention. Relatively soon after the painting's completion in 1886, *Entrance to Dieppe Harbour* by James Macdonald Barnsley (1861–1929) was acquired¹⁵ by the MMFA. Such a short lapse of time between its execution and acquisition led us to believe that the painting was undoubtedly in its original frame when it entered the collection.¹⁶ However, this frame has since disappeared without a trace. For the past 30 years, the painting was exhibited in the galleries in a dark brown L-shaped frame. Although some visitors appreciated how the modest nature of the frame corresponded to the spirit of the humble scene depicted, it was aesthetically unsuited and not historically appropriate.

Options such as buying a period frame, having a reproduction made, or making one ourselves were solutions outside of our budget and time constraints, so we had to find a quick and economical solution. Long lengths of moulding¹⁷ were left over from our 2006 exhibition *Girodet, Romantic Rebel*. Although it was not period moulding, its imposing width and availability made it an acceptable framing solution.¹⁸

Conclusion

Interest in historical framing is growing: specialists and art lovers alike are showing enthusiasm for, and interest in, the topic.

The 2,000-square-foot Claire and Marc Bourgie Pavilion of Quebec and Canadian Art now houses more than two hundred and thirty paintings. Of all



6 | Newspaper clipping, James Macdonald Barnsley, *Entrance to Dieppe Harbour*, 1886, oil on canvas, 111.7 × 152.2 cm, 1911.4. Original Victorian frame. Possibly oil gilding (or bronzine) on composition ornaments and wood. Clippings compiled in the *Fine Arts Accession Book*, A–G, 1860–1976, archives department, Montreal Museum of Fine Arts. (Photo: MMFA)

the frames surrounding these paintings, twenty-six have been restored while twenty-three others are replicas of historical frames or creations inspired by them. It took two years, or the equivalent of over 3,000 hours of work, by two interns, two technicians, and two frame conservators to reinvigorate this important part of the collection.

Unique frame designs have been created for our galleries, the new frames strongly influenced by period frames. We adapted ornament, line, and tone to aesthetically enrich our paintings, all the while keeping in mind that these choices could eventually be revisited. The most historically correct solution was always the intent.



7 | James Macdonald Barnsley, *Entrance to Dieppe Harbour*, 1886, oil on canvas, 111.7 × 152.2 cm (134.5 × 175 cm framed), Montreal Museum of Fine Arts, 1911.4. Frame made in-house, created from recycled commercial moulding. Latex paint layers on wood with oil gilded liner. (Photo: Christine Guest, MMFA)

Assuming that the present trend toward period framing prevails, the tools we created and the resources we accessed will support the MMFA's future framing projects. Although there is no telling how the framing choices made for the 2011 opening of the Bourgie Pavilion will withstand changing trends, we are confident that our decisions were made with great respect for the history and geographical roots of a painting, within the constraints imposed by our budget and scheduling realities.

There are many factors to consider when making framing choices: historic layering, shifting provenance or geographic influences, aesthetic trends, and influences. And of course the decisions we made for the works in the Bourgie Pavilion can all be called into question. This being said, frames that were restored may have a chance of surviving future re-evaluations, whereas

some framing choices considered temporary solutions (the frame made for the Barnsley for example) will surely be replaced with more satisfying and historically adequate options. This is a good thing. It is stimulating to have an open and informed discussion about the frame's impact and influences and, in so doing, to recognize framing's place in art history. Researching and preserving the history of framing can only enrich the science and enjoyment of art.

NOTES

- 1 D. Gene KARRAKER, *Looking at European Frames* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2009), 62.
- 2 A great many Victorian frames of this period were discarded at the MMFA – especially between the 1960s and 1980s – and were often replaced by much simpler mouldings reflecting the more purified aesthetic of the times.
- 3 The bibliography for frames being extensive, here are the sources that have been most useful to the consultation team: Richard BRETTELL and Steven STARLING, *The Art of the Edge: European Frames 1300–1900* (Chicago: Art Institute of Chicago, 1986); Gene D. KARRAKER, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009); Eva MENDGEN, ed., *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850–1920* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995); Edward LANDON, *Picture Framing* (New York: American Artists Group, 1945); Paul MITCHELL and Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames* (London: Merrell Holberton Publishers Ltd., 1996); Mary E. MURRAY, Paul D. SCHWEIZER, and Michale D. SOMPLE, *Auspicious Vision: Edward Wales Root and American Modernism* (Utica, NY: Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 2008); Eli WILNER, ed., *The Gilded Edge: The Art of the Frame* (San Francisco: Chronicle Books, 2000).
- 4 The gathered data – photographs and information pertaining to construction, state of conservation, and period – was organized by the sight sizes of the frames. This process revealed labels at the back of frames, allowing us to reunite some of them with their original paintings.
- 5 In the photographic database of the MMFA's collection, it is common practice to exclude the frame when shooting a painting.
- 6 First used in the early eighteenth century, composition (commonly named “compo”) was widely used in the Napoleonic period (1804–1815). An inexpensive and versatile material, “compo” became widespread during the Industrial Revolution and eventually replaced wood carved ornaments. It is composed of varying combinations of calcium carbonate, animal glues, colophony rosin, and linseed oil.
- 7 The frame was disassembled and the corners reinforced; the broken or lost ornaments were reconstructed with compo, and the finish's oxidation was removed to restore the tone of newly applied bronzine.
- 8 One of these conferences was “The Transforming Power of the Frame: Makers, Marriages and Materials – Exploring American Frames and Frames in America,”

organized by Initiatives in Art and Culture of the City University of New York in 2008.

- 9 It is interesting to note that our continuing interest in housing our paintings in period-correct frames made us realize how many travelling frames still surround paintings of various formats, periods, and styles in our collection today.
- 10 John PAYNE, *Framing in the Nineteenth Century: Picture Frames 1837–1935* (Australia: National Gallery of Australia and the Images Publishing Group, 2007), 272.
- 11 Decorators Supply Corporation, Chicago.
- 12 After much research and after consulting a file on the frames found on the artist's work, compiled by Jacques Des Rochers, we could construct a better idea of what direction we should take.
- 13 For example: Goodridge Roberts, *Still Life with Tablecloth*, 1949 (1998.76); Randolph Hewton, *Interior with Lady*, 1921 (1979.23); Frederick Varley, *Studio Door*, around 1953 (1959.1216); A.Y. Jackson, *Banks of a French Village*, 1909 (2011.191).
- 14 An inexpensive way to imitate worn gilding, this surface texture became commonplace on Canadian frames of the 1940s and 1950s. Surprisingly, it suits a great many Canadian paintings and was a particularly handsome match for this painting by Adrien Hébert.
- 15 The painting was acquired in 1911, from its first and only owner, twenty-five years after it was created. This leads us to believe that it had never been reframed.
- 16 We found proof in the curatorial file that it should be presented in a proper gilded Victorian frame through a photograph dating back to 1915–1920.
- 17 The profile's elegance and simple historical reference to the early nineteenth century made it perfect for our Barnsley project.
- 18 Its finish was adapted with layered and wiped latex paint to which we added a traditionally gilded liner to render a sense of craftsmanship and grandeur. With this modest solution, this great painting now has a more imposing, albeit not a historical frame, until the availability of sufficient resources permit a more appropriate match.

Contextualisation de la collection de tableaux québécois et canadiens du Musée des beaux-arts de Montréal

SACHA MARIE LEVAY

En 2011, l'ouverture du Pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie au Musée des beaux-arts de Montréal a fourni une rare occasion de réévaluer les cadres de certains tableaux importants de la collection du musée, qu'il s'agisse d'acquisitions récentes ou d'œuvres conservées depuis des années. Ce projet d'envergure a en effet nécessité environ 12 000 heures de travail pour la restauration de plus de 230 peintures aujourd'hui exposées dans le nouvel édifice de 2 000 pieds carrés. Quant aux cadres, il a fallu deux ans afin de restaurer, de transformer ou de remplacer les 49 d'entre eux qui figuraient sur la liste prioritaire, soit 26 restaurations et 23 créations, inspirées – ou répliques – de cadres historiques, qui ont contribué à revigorer cette partie essentielle de la collection.

D'ordinaire, les pratiques muséales en matière d'encadrement ont subi l'influence des attitudes changeantes à l'égard de la mode, de la société, de la religion, de l'économie ou du design affectant l'intérêt porté aux cadres eux-mêmes. Par conséquent, les perceptions de ce que constitue un cadre approprié ont considérablement évolué au fil du temps. Présentement, l'accent est principalement mis sur les considérations historiques et géographiques relatives à l'encadrement dans le but de contextualiser l'origine d'une œuvre. Des facteurs tels que la provenance, les tendances esthétiques historiques et géographiques ainsi que la participation de l'artiste aux décisions d'encadrement jouent à présent un rôle dans cette perspective.

Le présent article approfondit les questions transformatives qui entourent l'encadrement et aborde la manière dont ces facteurs ont été pris en compte dans l'organisation des nouvelles galeries. Nous examinerons les outils que nous avons élaborés et les ressources employées afin de parvenir à une combinaison de cadre et de peinture propre à la période visée. De même, les différentes solutions appliquées lorsqu'un changement s'avérait nécessaire seront décrites.

Notre intention était de toujours respecter – et, au besoin, de créer – un contexte historiquement et géographiquement cohérent pour les tableaux de la collection, et ce, en fonction des ressources financières, techniques et humaines alors disponibles ainsi que des contraintes d'horaire

qui s'imposaient. En tentant d'éviter les erreurs du passé en matière d'encadrement et en renforçant notre processus décisionnel, nous avons eu recours à une variété de ressources, notamment aux dossiers de conservation et de restauration du musée, publications, archives photographiques et consultations auprès de professionnels du domaine. Nous avons ainsi trouvé des solutions qui nous ont permis de nous conformer à notre budget et à notre calendrier, de même qu'à notre objectif de réalisation d'un encadrement d'époque. Au moyen d'une série d'études de cas, nous ferons la démonstration des solutions suivantes : restauration, création, collaboration, transformation et recyclage de matériaux existants.

La validité des considérations qui ont guidé nos décisions reste à établir, car la discussion sur l'encadrement au Canada ne fait que commencer. Une ouverture d'esprit quant aux choix passés et actuels en matière d'encadrement fera en sorte que la mine d'information intimement reliée au cadre soit conservée et puisse grandement contribuer à l'avancement et l'appréciation de l'histoire du cadre au pays.

Reframing Tom Thomson and the Group of Seven in the Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario: From Principles to Practice

GREGORY HUMENIUK

The Thomson Collection of Canadian Art, European Art, and Ship Models developed for more than fifty years before its arrival at the Art Gallery of Ontario. Ken Thomson's early acquisitions foreshadowed interests, not the intensity, that marked the collecting in his final decades.¹

His first acquisition of a work by Tom Thomson (1877–1917) and the Group of Seven (Thomson and the Group), J.E.H. MacDonald's (1873–1932) oil sketch *Algoma*, was made almost twenty years after he began collecting in the early 1950s.² His interest in these artists deepened to the extent that he acquired their work with increasing focus and determination; by 2008 more than half of the nearly 600 paintings in the Thomson Collection of Canadian Art (Thomson Collection) were by Thomson and the Group.³

When the Art Gallery of Ontario reopened to the public on 14 November 2008, after the completion of its project of expansion and renovation, Transformation AGO, more than two-thirds of the nearly 650 Canadian paintings and works on paper in the Thomson Collection, and all but seven of the more than 250 paintings by Thomson and the Group, had been reframed expressly for their installation at the AGO. The reframing of a gift of this size was unprecedented in Canada. Unlike other gifts from single collectors that indelibly altered their new homes, the Thomson Collection was to be installed in purpose-built galleries that would inform their presentation.⁴ By 2008 this collection of historical paintings had witnessed multiple transformations in framing styles, museological attitudes, and art historical reception en route to its integration in a large public museum. None of the published reactions to Transformation AGO observed that this preeminent collection of Thomson and the Group was largely reframed in off-white frames unlike any the artists selected for their works.⁵ This silence contrasts with the discussion of William Rubin's reframing of the collection of modern painting at the Museum of Modern Art (New York) done for its Cesar Pelli & Associates expansion (1984) that was published locally and nationally, as well as in subsequent literature on the history of framing.⁶ At the Baltimore Museum of Art, Brenda Richardson's 1986 reframing of paintings by Henri Matisse in the Cone Collection was the subject of lively local discussion, the likes of which was neither initiated nor imitated in Toronto.⁷

To redress this omission, it will be argued that the success of the development of new frames for Thomson and the Group in the Thomson Collection is due to the frames' neutrality which baffles the paradigm of framing.⁸

The reframing of the majority of the Thomson Collection's paintings extends the practice of standardized gallery frames begun in the seventeenth-century. Unlike the earlier examples that were concerned with demonstrating ownership and contributing to unified programs of interior decor, this reframing project serves the art and viewer by concentrating on the viewer's encounter with the paintings.⁹

In January 2004, a little over a year after Ken Thomson (1923–2006) pledged his collection to the AGO, Gehry International Architects Inc., debuted their schematic design showing the Thomson Collection of Canadian Art occupying their renovation of spaces designed by Barton Myers Associates for the AGO's Stage III expansion (1993).¹⁰ Early renderings of the gallery now called "Cornelius Krieghoff: Images of Canada" showed saturated wall colours and free-standing double-sided vitrines to be used for small unframed paintings by Krieghoff (1815–1872), and elsewhere for unframed Thomson and Group oil sketches. The vitrines were to sit in the middle of galleries, with works in two rows on each side, obviating the proliferation of small works on walls, while altering circulation and impeding views across galleries. They were a design-based solution to an organizational problem requiring a radical solution. By 2005, the architectural program was set: the AGO, Gehry, and Thomson continued discussions of the finer points of design; the AGO and Thomson refined the curatorial programme; and reframing remained out of scope.

Curatorial planning embraced the collection's physiognomy, leading to seventeen monographic spaces out of twenty-five in its suite of galleries.¹¹ Throughout, the installations foster deep engagement with artists and art, allowing visitors to take the measure of an artist's achievement in coherent groupings, and contrasts with the late 1990s and early 2000s trends of thematic installations and contextualisation with material culture.¹² As emphasis on experience or interpretation varies with personalities and perspectives, James Johnson Sweeney's curatorial principles at the Solomon R. Guggenheim Museum in 1954 were as valid then as in the twenty-first century, when a briefing room and explanatory labels were observed as conspicuously absent from his installation, and later in the Thomson Collection.¹³ Sweeney asserted the best education in art came through visual experience of displays prepared with a critical order that stimulated the eye. This ethos resonates in the Thomson Collection.¹⁴

When Ken Thomson passed away unexpectedly in June 2006, the general curatorial program was developing with many decisions remaining. His eldest son, David, assumed responsibility to ensure the presentation of the collection created contexts in which each visitor's quest for self-illumination and discovery would be as direct and unmediated as possible.¹⁵ With the Canadian collection, this included a complete reassessment of its presentation in its new home, including framing, when it was recognized that the collection's diverse frames would not serve it well. This became an opportunity to consider a new presentation of Canadian art, one in which frames would be architectural transitions out of which the pictures call attention as active, even sensual, signals for viewing and engagement.¹⁶ David Thomson's decision to reframe the majority of the Canadian collection was the radical solution to the organizational problem of presenting the collection with the greatest dignity, while clarifying the collection's genius and achievement.¹⁷

Thomson's and the Group's paintings have historically accommodated reframing in disparate styles. Nine years after Tom Thomson's death, his oil sketches were exhibited at the Art Gallery of Toronto (now AGO) in diverse frames, and his late canvas, *The West Wind*, was reframed after its 1926 acquisition by the AGT. The survey of twenty sketch frames in the Thomson Collection gallery, "J.E.H. MacDonald and Original Frames," shows their evolution: stylistically and chronologically harmonious Arts and Crafts frames from the 1920s; a frame type specified by Lawren S. Harris (1885–1970); miniature derivations of Louis XIV frames dually signifying the owners' means and taste and their art's importance; 1950s and 1960s frames using a mixture of materials, such as exposed and painted wood, gilding, and fabric; and finally, the frame Ken Thomson used when he installed works from his collection in the Thomson Gallery in Toronto's Simpson Tower, from 1989 to 2004 (Fig. 1).

Discussions of the reframing of the Canadian collection began in the very early 2000s when Ken and David Thomson spoke about reframing the Group works.¹⁸ In 2001, Ken Thomson had Toronto framers The Gilder reframe the recently acquired Harris canvas, *Baffin Island Mountains*, c. 1931, in a new floater frame. Finished with an off-white sprayed lacquer, this frame would directly influence the frames on the Thomson and Group canvases today.¹⁹ Floater frames are characterized by the absences of a rebate and centre or corner mouldings, and a distinct gap between the painting's tacking edge and the frame's sight edge. The floater frame appeared in the interwar period and was refined and entrenched as a paradigm of modern framing after the Second World War by New York framer Robert Kulicke with frames he developed for Knoll Associates, the Guggenheim, and the Museum of



1 | Original frames for Thomson and Group sketches in, “J.E.H. MacDonald and Original Frames,” Thomson Collection of Canadian Art, Art Gallery of Ontario, installation 2008-2015. (Photo: Dean Tomlinson © 2015 Art Gallery of Ontario)

Modern Art.²⁰ Although not new to the history of framing, they have seldom been used on Thomson and Group canvases and were not selected by the artists for their works.

Common institutional approaches to reframing a historic painting include using an image of its original frame as a model, considering a frame known to have been used on works by the artist or colleagues during the period, and developing a contemporary approximation. The fixation on original, period, and artists’ frames can be indulged individually, but not with more than 250 works. A painting’s first frame has a singular association because of the painting and frame’s shared history. It may have ended up on the painting because it was specified, or it may have been what the artist or exhibition

organizer could afford. A period frame is also an old frame, although one that might say more about the tastes of a notable early collector than anything about the artist. Artists' frames are beyond criticism, except when they are so idiosyncratic that every frame is unique to its painting or series, and their group installation is visually disruptive. Most short-sighted is the academic desire to create contemporary approximations of historical frames that tend to be visual averages of well-considered historical precedents dominated by the contemporary tastes of the curator and the framer.

Select historic frames were preserved for canvases in the Thomson Collection when the connection between the work and the frame was known, the frame's condition was good, and the work warranted the differentiation. It was also recognized that the form of the frames Harris preferred for his oil sketches could not be improved upon. The historic association between the artist and those frames eased the decision to make recreations of two profiles associated with Harris's Algoma sketches and Rocky Mountain and Arctic sketches. This left nearly 200 sketches in need of frames.

At the AGO and the National Gallery of Canada (NGC), Thomson and Group oil sketches have been exhibited unframed and *en masse* in vitrines or drawers for more than twenty years. The approach maximizes display space, clarifies the object quality of an oil sketch on a rigid support, and allows the viewer to see the entire surface of works that have an uncommonly direct and intimate nature. The approach also removes the sketches from dialogue with related studio canvases, isolates them behind sheets of reflective acrylic, and demotes them to artistic specimens (Fig. 2). None of the techniques used at the AGO and the NGC or the vitrines designed by Gehry would be satisfactory for the Thomson Collection. The solution was less obvious.

The sketches were removed from their old frames. Peter and Elizabeth Porebski, the staff of The Gilder, and David Thomson took their cues from the work of art, focusing on one's reaction when looking at the paintings and the desire to perceive the sketches' unique physical characteristics.²¹ The first iteration mounted the sketch within a hand-cut mat in a glazed box frame similar to what is in use at the AGO. An alternative placed the sketches within a rectilinear window mat, like those used for the Thomson Collection's James Wilson Morrice (1865–1924) sketches, but was discarded because it overemphasized the Thomson and Group sketches as objects. With the smaller and thinner Morrice sketches, around 13 × 16 × 0.2 cm instead of 22 × 27 × 0.32 cm for the Thomson and Group sketches, one sees the painting before the panel. When Thomson and Group sketches were presented this way, the panel was more evident as an object than as a painting.

The Gilder returned to the hand-cut mats, resolved the sketches' presentation on the x- and y-axes by closing the gap between the sketch and



2 | Group of Seven and contemporaries, John Ridley Gallery, J.S. McLean Centre for Canadian Art, installation 2008-2011. (Photo: Craig Boyko © 2015 Art Gallery of Ontario)

the window to within 1 mm, and then found the presentation on the z-axis unsatisfactory. While the z-axis is inconsequential when a work is behind a mat or rebate, without a rebate's constraint the presentation requires a delicate balance. This nuanced problem pivots on the relationship between the space of representation, the representation of space, and the space of representability.²² A painting on a rigid support in plane with its close-cut mat might be read as a continuation of the mat, as if the painting was on a sheet of paper with wide margins. The solution came through the matting. When hinged flush to the rear of the mat, the surfaces of the approximately 0.32 cm thick sketches project beyond the 0.16 cm thick mats: both the space of representation and the representation of space become accessible to the viewer (Fig. 3).²³



3 | Tom Thomson, *Moonlight Algonquin Park*, summer 1915, oil on wood, Thomson Collection, Art Gallery of Ontario (69196), installed in Thomson Collection of Canadian Art. (Photo: Dean Tomlinson © 2015 Art Gallery of Ontario)

In contrast to the 2001 reframing of *Baffin Island Mountain*, where the choice of an off-white was more important than the lacquer finish, in the reframing for the AGO installation, the frames' finish was considered relative to the tonality of the works and the history of Canadian framing when The Gilder proposed off-white casein painted over a gesso ground.²⁴ Casein on a gesso ground has an elusive quality that subtly absorbs and reflects light like the finest moleskin. In addition, casein's materiality is accentuated in the sketch frames' hand-painted mats, where each pull of the brush is discernible. It is also a historically appropriate aqueous paint long used on furniture and frames, predating acrylic paints, and specifically used on the frames Harris preferred for his Algoma, Rocky Mountain, and Arctic sketches. The Gilder's casein starts pale grey and is variously tinted with black, ochre, and white to achieve a tone harmonious with the painting.²⁵ Each artist's palette determined the tint of the frames for their sketches, and except for a common tone for Harris's Rocky Mountain and Arctic canvases, the frame for each canvas was individually tinted for its painting.²⁶ When the frames were ready for painting, The Gilder painted their office walls with the white Gehry specified for use throughout the galleries of the Thomson Collection of Canadian Art as a final reference, to confirm that the perception of the toning of the frames relative to the artworks remained correct.²⁷

Throughout the framing process, choreographed exchanges between The Gilder and Toronto conservation studio Restorart allowed the installation of the Thomson Collection at the AGO to proceed smoothly. Each painting was unframed by The Gilder and measured for framing. It was then sent to Restorart, where Laszlo Cser and his staff reviewed, treated (if necessary), and documented it. It was returned to The Gilder for a final fitting of its frame, and the process was repeated nearly 600 times. Throughout the process, the conservation and framing was coordinated with the AGO to ensure the paintings arrived in the right sequence for their installation.

The collaboration between The Gilder, Restorart, and David Thomson led to an aspect of the canvases' presentation that further confounds the notion of the frame. This aspect is quietly powerful: gummed cambric affixed by Cser to the tacking margins on the canvases' edges, then toned to a medium grey with a coloured wash that was mixed and applied individually to each canvas according to its hue, works with each canvas and frame as a transition from the viewer's space to the space of the canvas.²⁸ Similar to the toning of the casein, the toning of the cambric was modulated with ivory, black, and earth colours as recessive complements to the paintings' overall chroma. The frames cannot be missed when viewing the canvases, yet the tinted cambric is invisible when directly viewing the canvases. This aspect of the cambric standardizes the tacking margins and the shadow in the well between the



4 | “Tom Thomson,” Thomson Collection of Canadian Art, Art Gallery of Ontario, installation 2008-2015. (Photo: Sean Weaver © 2015 Art Gallery of Ontario)

tacking margin and the frame’s sight edge. The shadow modulates the transition between the frame and the painting, and cannot be missed as it becomes a virtual sight edge.

Respecting Roland Barthes’s definition, The Gilder’s frames confound the paradigm of framing paintings by Thomson and the Group with their absences of rebates and centre or corner mouldings: they are visually consistent and effortlessly share spaces with other styles of frames; they are at odds with the history of framing because they do not imitate metal through gilding; they do not evoke their materiality or the content of the paintings with exposed wood; they are installed with their hanging hardware obscured and never lean out of plane with the architecture (Fig. 3).

The great achievements of the reframing of the Thomson and Group works in the Thomson Collection are how the frames allow unimpeded access to the art, how they allow those unfamiliar with the artists to see the works clearly, and how they allow those familiar with the artists to see their

work anew. Simply, the commitment to having complete access to the space of representation liberates one to see everything the artist saw. The frames neither advertise themselves nor what they surround. In their neutrality they serve the paintings and the viewer, and further the Thomson Collection's implicit faith in art and the viewer (Fig. 4).

NOTES

- 1 For his collecting, see *Ken Thomson the Collector*, ed. Conal Shields (Toronto: Skylet Publishing / Art Gallery of Ontario, 2008).
- 2 J.E.H. MacDonald, *Algoma*, 1920, oil on wood-pulp board, 21.4 × 26.4 cm (8.4375 × 10.375 in.). The Thomson Collection, Art Gallery of Ontario, Toronto (103874).
- 3 The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario includes the Thomson Collection of Canadian Art, the Thomson Collection of European Art, and the Thomson Collection of Ship Models. For convenience in this context, "Thomson Collection" will apply only to the Canadian collection.
- 4 Other extraordinary gifts include: James MacCallum's 134 works by Tom Thomson and contemporaries to the National Gallery of Canada; Robert and Signe McMichael's 194 paintings to the Province of Ontario to establish the McMichael Conservation Collection of Art (Joan MURRAY, *McMichael Canadian Art Collection: One Hundred Masterworks* [Kleinburg, ON: McMichael Canadian Art Collection, 2006], 4–5); and Blair Laing's 83 works by James Wilson Morrice to the NGC.
- 5 For the most fulsome coverage, AGO *Opening Press Coverage, November 2008* (14 articles, 8–30 November 2008), file "Ontario—Toronto—Art Gallery of Ontario (2008)," Edward P. Taylor Research Library & Archives, Art Gallery of Ontario; Sarah MILROY, "Unmasking art's dazzling pleasures – and its complexities," *The Globe and Mail* (Toronto), 15 Nov. 2008; Daniel BAIRD, "What Are Museums For?" *Canadian Art* 25:1 (Spring 2009): 58–65; and three master's theses focused on the expansion or the installation of Canadian art throughout the AGO. None observed the reframing or its implications.
- 6 Grace GLUECK, "What's in a Frame? Less and Less at the Modern," *The New York Times* (15 July 1984); Hilton KRAMER, "MoMA Reopened: The Museum of Modern Art in the Postmodern Era," *The New Criterion* (August 1984); Anonymous, "Editorial." *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 4:2 (June 1985): 115–17; Reesa GREENBERG, "MoMA and Modernism: The Frame Game," *Parachute* (March, April, May 1986): 21–31; Richard R. BRETTELL, "The Art of the Edge: The Art Museum and the Picture Frame," in *The Art of the Edge: European Picture Frames*, exh. cat. (Chicago: Art Institute of Chicago, 1986), 18; and Andrea KIRSH and Rustin S. LEVINSON, *Seeing Through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies* (New Haven and London: Yale University Press, 2000), 253, and 284 n. 9.
- 7 Edward J. SOZANSKI, "Whose Bounty Was Shared With An Entire City," *The Inquirer* (Philadelphia), 22 June 1986. Accessed 28 May 2014, http://articles.philly.com/1986-06-22/entertainment/26044443_1_cone-collection-

- appreciation-for-modern-art-claribel-and-miss-etta; Brenda RICHARDSON, *In the Spotlight: What's in a Frame?* (Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1993), unpagged; and Glenn McNATT, "Cones' Matisse paintings to get their original, gilt frames back. New BMA chief's move gets positive reviews," *The Baltimore Sun*, 3 Mar. 1998. Accessed 24 Sept. 2013, http://articles.baltimoresun.com/1998-03-03/news/1998062111_1_henri-matisse-matisse-paintings-bolger.
- 8 For his definition of the neutral, see, Roland BARTHES, *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*, translated from the French by Rosalind E. Krauss and Denis Hollier (New York: Columbia University Press, 2005), 6. Barthes hardly touches on fine art, and this application employs the concept as a speculum rather than a skeleton key.
- 9 At their best, programs such as Karl Friedrich Schinkel's in the Berliner Gemäldegalerie and The Gilder's in the Thomson Collection show sensitivity to the aesthetics and dimensions of diverse bodies of work through subtly scaled mouldings appropriate to the size of the work. Bettina VON ROENNE, *Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Galerie*, published in conjunction with the exhibition, "Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Galerie" shown at Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie, 2007), 42–59.
- 10 James ADAMS, "Thomson hands AGO \$370-million donation," *The Globe and Mail*, 20 Nov. 2002.
- 11 Among the seventeen spaces are one each for Paul-Émile Borduas, Emily Carr, Harris, A.Y. Jackson, William Kurelek, Morrice, and Thomson; two for J.E.H. MacDonald; three for David Milne, and five for Cornelius Krieghoff.
- 12 Charlotte KLONK, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 206–11.
- 13 Aline B. SAARINEN, "Lively Gallery for Living Art," *New York Times Magazine* (30 May 1954), 27, and James BRADSHAW, "Art Gallery of Ontario Label-Free Paintings: Thomson galleries put the art before the source," *The Globe and Mail*, 13 Dec 2008.
- 14 SAARINEN, "Lively Gallery for Living Art," 27.
- 15 David THOMSON, "Ken Thomson, The Collector," in *Ken Thomson the Collector*, 11.
- 16 Carsten THAU, "Murder Incorporated: The Frame in Works of Art from Matisse to Microsoft Windows," in *Frames: State of the Art* (exh. cat.), ed. Henrik Bjerre. Trans. Jeremy Watts (Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008), 211.
- 17 This was also done with the 64 paintings and watercolours by Milne and the 71 oil sketches and canvases by Morrice on view at the AGO.
- 18 Peter Porebski (The Gilder) interview with the author, 26 June 2013, Toronto.
- 19 *Baffin Island Mountains*, c. 1931, oil on canvas, 101.6 × 127.2 cm (103944). Elizabeth and Peter Porebski (The Gilder) interview with the author, 26 June 2013, Toronto.
- 20 Kulicke was William Rubin's framer for his 1984 reframing project at MoMA. Bruce GHERMAN, "20th Century Frame Innovator: Spotlight on Robert Kulicke," *Picture Framing Magazine* 1:1 (January–February 1990): 49.
- 21 Peter Porebski (The Gilder) interview with the author, 26 June 2013, Toronto.
- 22 For Louis Marin, the frame refers to three spaces: the space of representation (the area of colour and composition to be viewed); the representation of space (the mimetic content of the work in the frame); and the space of representability (the space from which the picture is viewed). Louis MARIN, "The Frame of the Painting

or the Semiotic Functions of Boundaries in the Representative Process,” in *A Semiotic Landscape – Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, eds. Seymour Chatman, Umberto Eco, and Jean-Marie Klinkenberg (The Hague and New York: Mouton, 1979), 778.

- 23 Peter Porebski (The Gilder), interview with author, 18 Oct. 2013.
- 24 Ibid., 14 Mar. 2014.
- 25 Elizabeth Porebski (The Gilder), interview with the author, 18 Oct. 2013.
- 26 Ibid., 26 June 2013.
- 27 Peter Porebski (The Gilder), interview with the author, 13 Sept. 2013.
- 28 This and all technical details about the cambric, Lazslo Cser, email to author, 20 June 2014.

Recadrage des œuvres de Tom Thomson et du Groupe des sept figurant dans la collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario : des principes à la pratique

GREGORY HUMENIUK

La collection Thomson d'art canadien, d'art européen et de maquettes de navires s'est développée pendant plus de cinquante ans avant son arrivée au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Lorsque celui-ci a rouvert ses portes au public, le 14 novembre 2008, après son agrandissement et sa rénovation dans le cadre du projet Transformation AGO, plus de deux tiers des quelque 650 peintures et œuvres sur papier canadiennes de la collection Thomson, ainsi que tous les tableaux – sauf sept – de Tom Thomson (1877–1917) et du Groupe des sept, soit plus de 250 toiles, avaient été recadrés expressément pour leur installation au musée. Si le recadrage de la majorité des œuvres de la collection Thomson perpétue la pratique de normalisation des cadres de galerie amorcée au XVII^e siècle, l'entreprise était sans précédent au Canada pour un don de cette taille. Toutefois, à la différence d'autres dons de seuls collectionneurs qui ont transformé leur nouvel environnement de façon indélébile, la collection Thomson a été installée dans des galeries spécialement conçues pour contribuer à sa présentation.

Le programme général de conservation était en expansion lorsque Ken Thomson (1923–2006) s'est éteint subitement en juin 2006. Son fils aîné, David, a alors pris en main la présentation de la collection, collaborant avec Elizabeth et Peter Porebski, de l'atelier d'encadrement torontois The Gilder, de même qu'avec Laszlo Cser, du studio de conservation torontois Restorart, afin de repenser entièrement les besoins et les approches en matière d'encadrement pour des œuvres de James Wilson Morrice (1865–1924), de Tom Thomson, du Groupe des sept et de ses pairs, et de David Milne (1882–1953). Axé sur les cadres des tableaux de Tom Thomson et du Groupe des sept, le présent article aborde les matériaux et finis traditionnels associés aux cadres canadiens des années 1920 et 1930 qui ont été envisagés et utilisés pour les cadres de 2008, le format anachronique des cadres pour les peintures sur toile comme pour les esquisses sur support rigide, ainsi que le rôle du cadre même.

La collection Thomson a connu plusieurs transformations quant aux styles d'encadrement, à l'attitude des galeries et à la réception du milieu de l'histoire de l'art avant son intégration dans un grand musée public en 2008. Il est à noter qu'aucune des réactions au projet Transformation AGO publiées

n'a mentionné le fait que cette collection de premier plan avait été en grande partie dotée de nouveaux cadres d'un blanc nuancé, entièrement différents de ceux choisis par les artistes pour leurs œuvres. La réussite de ce recadrage repose sur une notion de neutralité dérivée de Roland Barthes qui vise à échapper au paradigme de l'encadrement. Les cadres des œuvres historiques de Tom Thomson et du Groupe des sept figurant dans la collection offrent à présent un accès libre à l'art. Ils permettent à ceux qui ne connaissent pas les artistes de contempler clairement leur travail et à ceux qui les connaissent d'y porter un regard nouveau. Les cadres n'attirent l'attention ni sur eux-mêmes ni sur leur environnement. Leur neutralité est ainsi au service de l'œuvre et du visiteur, ce qui renforce l'allégeance implicite de la collection Thomson à ce dernier de même qu'à l'art.

The Frame in Context: The Seagram *Cities of Canada* Collection at the McCord Museum

ANNE MACKAY

I | Introduction: The *Cities of Canada*

In 1953 a collection of paintings of Canadian cities went on an impressive international tour: first to Latin America, stopping in San Juan, Mexico City, Caracas, Rio de Janeiro, Buenos Aires, and Montevideo; then across the Atlantic to London, Paris, Rome, Geneva, Stockholm, The Hague, and Madrid. The exhibition, *Cities of Canada*, travelled with its own setting, which consisted of four tons of drapery-hung aluminum paneling and an integrated lighting system and was shown in a variety of public spaces for anywhere between six to ten days at each venue.¹ Newspaper reports lead us to believe that attendance was impressive: 30,000 visitors saw the show in Stockholm and 7,000 attended the closing day in Madrid.² The paintings returned to Canada in early 1954 and toured twenty-two cities across the country before being retired in 1955 in Montreal.

This collection belonged to the Seagram Company and was the creation of Samuel Bronfman, its long-term president. Bronfman's project is impressive even today, its genius lying in a seamless melding of an optimistic mid-twentieth-century view of Canada as a modern, urban, and industrial nation with a prestigious international publicity campaign for Seagram itself. A few years earlier he had hired the painter Robert Pilot (1898–1967) to commission artists to portray a selection of Canadian cities on canvas. With the help of A.J. Casson (1898–1992), Pilot chose twenty-two painters – including A.Y. Jackson (1882–1974), W. Goodridge Roberts (1904–1974), Charles Comfort (1900–1994), and Jacques de Tonnancour (1917–2005) – from the ranks of the Royal Canadian Academy to produce both preliminary painted sketches and larger, final works of their assigned city.³ Portraying an urbanizing and industrializing country, many paintings highlight the encroachment of the city on the countryside and the exploitation of natural resources. The McCord Museum acquired the Seagram Collection in 2000: the acquisition consists of one hundred and forty-one works depicting the territory, history, and traditions of Canada, eighty-three of which are part of what became known as the *Cities of Canada* collection.

This article addresses two issues regarding the framing of the collection. It looks at the aesthetic of the frames through a study of their design and materials while also exploring questions regarding their value and their preservation. Examination of the paintings indicates that they were framed as a group, probably when they were assembled in Montreal, as works of artists from disparate locations are framed with similar frames. As the paintings in the *Cities of Canada* collection would all have been framed in the narrow window of time between their arrival in Montreal in 1952 and their departure on tour in early 1953, they represent an important set of precisely dated period frames from a particular place. Their poor state of preservation, however, reflects the collection's history and use and has raised questions which will be answered through an investigation of traditional attitudes concerning the significance of the frame in general. The McCord collection contains many high quality period frames, including those associated with a particular collection or collector (see for example the framing of many works in the Notman Photographic Archives or of a group of paintings by Henry Richard Bunnett, commissioned by David Ross McCord). The Seagram frames were chosen for this study because their value, both historic and aesthetic, is not as immediately evident as it is with the older, more traditional frames and because the modern frame in Canada has not been comprehensively studied. Further understanding of the *Cities of Canada* frames can only increase their significance and their consequent preservation, and expand our knowledge about mid-twentieth century Canadian framing practice.

II | The *Cities of Canada* Frames

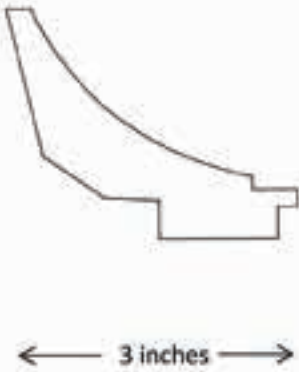
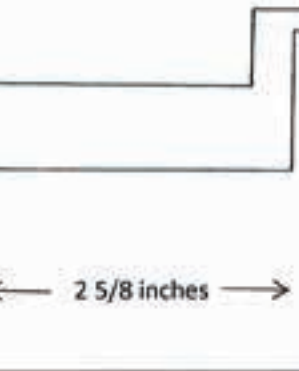
While all the frames in the *Cities of Canada* collection appear to date roughly from the middle of the last century, closer inspection of the labels, inscriptions, and stamps on the backs of the paintings and frames reveals more specific stories relating to the travel, the restoration, and the reframing of individual works. One key mark is a French customs stamp: a circular inked impression with “Douane Centrale” around the perimeter and “AT” (probably for “admission temporaire”) at the centre. This stamp is systematically applied to both the back of the painting and the frame of twenty-four works, indicating that the work as framed would have entered France as part of the 1953–54 international tour.⁴ Twenty frames are very similar – or bear a strong stylistic resemblance – to the core group of stamped frames but are not themselves stamped. This group is also considered to be original, as it is assumed that either the painting was not part of the international tour (only about 50 of the paintings were in the 1953 selection),

or that not all paintings on tour were necessarily stamped. And finally, several paintings bear the “Douane Centrale” stamp, but not the frame. These frames are not considered to be original to the works, but are assumed to be replacement frames. In no case is the frame stamped, but not the painting. In conclusion therefore, two broad categories of frames have been made from the examination of the customs stamps: forty-four original frames chosen in 1952, of which twenty-four bear the “Douane Centrale” stamp, and thirty-nine replacement frames, applied to the painting at a later date.

The Original Frames

The forty-four original frames have fourteen distinct profiles (with some minor variation at the sight edge), the most frequently used including: a scotia moulding with a lowered fillet sight edge and an angled back (nine frames); a rising bevel and scotia moulding, with some variation at the sight edge (eight frames); and a flat moulding with a raised sight edge with two variations (six frames). Sixteen of these frames still have their original finish (Fig. 1). The decoration in all cases is matte to semi-matte, multilayered, and is combed or incised with decorative patterns, thereby revealing differently coloured underlying layers of paint. To enhance these textural effects, paint of yet another colour has been splattered over the surface of some of the frames. Combed linear patterns are usually applied at ninety degrees to the direction of the frame member, emphasizing the curve of the moulding, and incised patterns are often in the form of a single strand or multiple lines of Xs, running along the frame member, either alone or at the centre of the combed areas. Combing and incising are also used to produce cross-hatching, either perpendicular to the frame members, or in a diagonal direction to them. Upper paint layers are neutral in colour, ranging from off-white to beige to brown; overlying splattered paint is usually black, although it can also be beige. Solid paint layers beneath the combed paint are usually a deep shade of red, but can also be gray or a warm, dark beige, and are sometimes overlaid with bronze paint. The preparation layer on the wood is always white. Gold-coloured elements on some frames (usually at the sight or the back edge) consist of a brass leaf applied over a red-pigmented layer. As a final touch, some of the frames are coated with shellac, which imparts a more eggshell finish to the matte paint. The results of the above technique can vary, from a frame with a subtly variegated finish to one with striking surface patterns and colour contrasts.

The patterns of paint at the corners of the frames reveal that the decoration layers were applied after the frames had been assembled. The combed and incised motifs are not cut at the corners but instead either

PROFILE	SAMPLE FRAME	SAMPLE FINISH
A. Scotia molding, with lowered fillet sight edge and angled back		
 ← 3 inches →		
<i>City of Montreal at Night, Albert Cloutier, 1951 (M2000.83.102)</i>		
B. Rising bevel and scotia molding (variations at sight edge)		
 ← 2 7/8 inches →		
<i>Regina in the Wheatfields, R. York Wilson, 1951 (M2000.83.2)</i>		
C. Flat molding with raised fillet sight edge		
 ← 2 5/8 inches →		
<i>Autumn, Sherbrooke P.Q., Robert Pilot, 1951 (M2000.83.137)</i>		

D. Flat molding with raised beveled sight edge

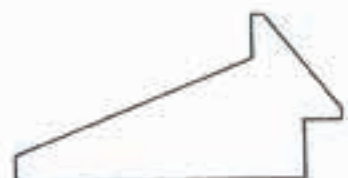


← 3 15/16 inches →



Halifax from the Harbour, Joseph Purcell, 1951 (M2000.83.63)

E. Flat descending molding with raised beveled sight edge



← 2 11/16 inches →



Victoria, Walter Phillips, 1951 (M2000.83.72)

F. Scotia molding with curved back (variations at sight edge)



← 4 inches →



Shawinigan Falls P. Que, Lorne Bouchard, 1951 (M2000.83.28)



2 | Overlap of combed motif at corner, frame, McCord Museum, Montreal, M2000.83.72. (Photo: author)

overlap the bevels, or stop just short of them (Fig. 2). This would indicate that the frames were not made from pre-painted mouldings, but were individually decorated after assembly. This assumption seems to be borne out by the fact that no two frames in this group are exactly alike, and the variations on a theme (the laying down of colours, paint thickness, and the style of combing or sgraffito) give an interesting visual diversity to the group as a whole.

Sampled paint layers of the decoration have a protein medium,⁵ whose solubility in water indicate that a glue binder was used for the preparation and most, if not all, of the paint layers of the early 1950s frames. While the choice of this binder is unexpected, and seems somewhat anachronistic, in fact the kind of re-worked decoration present on the frames requires the qualities that a glue medium provides. Layers may vary widely in thickness, and even though the medium remains water-soluble, after the paint has dried subsequent layers may be applied without disturbing those underneath. As



3 | Modification with white overpaint on partially removed original decoration. Original metallic finish at outer edge, frame, McCord Museum, Montreal, M2000.83.113. (Photo: author)

well, the glue binder provides the rheological properties necessary to achieve the desired decorative effects. The paint in the overlying layers has to remain liquid long enough to be manipulated but also must maintain a viscosity that allows it to be combed or incised without flowing back and obscuring the design.

Alteration of the Original Frames

The decoration of twenty-eight of the forty-four original frames has been substantially altered. This was achieved in a number of ways: a) the original decoration was overpainted without altering the underlying layers, thereby allowing the texture of the original layers to show through; b) the original

decoration was reduced (probably with water and friction) then overpainted, imparting a certain uniformity to the surface both in colour and texture; or c) the original decoration was removed down to the preparation, leaving the sight and/or back edges with a metallic finish, thereby creating a wide white border outlined with gold-coloured filets (Fig. 3). Sometimes the white areas were overpainted sketchily with a non-water soluble white paint. The overpaint on the frames in all cases is uniform in colour and often appears to be an acrylic emulsion – in fact, in one case it has been identified as such through instrumental analysis.⁶ Bronze paint has sometimes been applied to the frames in a poor imitation of a gilded frame, either over the entire moulding or only on the metallic leaf components.

The Later Frames

The *Cities of Canada* collection was exhibited twice after the international and Canadian tours in the early 1950s. In 1964, a selection of works, including some of the *Cities* paintings and other works owned by Seagram, referred to as *The Seagram Collection of Canadian Paintings*, travelled to eight destinations across Canada. In 1967 sixty paintings were shown at the Canadian National Exhibition Art Gallery in Toronto, in an exhibition entitled *The Seagram Centennial Art Exhibition*, as part of the centennial celebrations in that city. Re-framing campaigns likely took place during this time, in the preparation of the works for public display. Labels from two Montreal framing businesses are still present on the backs of some of these paintings. One label identifies Advertising Producers, a company operating in Montreal at two different addresses from 1947 to 1962.⁷ The label is on four works: three studies by Ernst Neumann in non-original frames and a final painting by Robert Pilot, entitled *Kingston*, in an original, albeit altered frame. The label in this last case is, unusually, on the backing of the painting, not on the frame itself. However, both the backing and frame of this work bear the “Douane Centrale” stamp, raising the interesting possibility that Advertising Producers may have been the original framer (or one of the original framers) of the collection.

Another label reads, in part, “Antoine’s Art Gallery/415 Craig Street West.” This company existed as an art gallery and framing business (and at one point an art restoration business) at several different addresses from 1936 to 1969, and was owned for this entire period by Antoine Ulrike.⁸ An advertisement in the *Montreal Gazette* dating from 14 November 1964 proudly announces “Montreal’s most handsome gallery now in their new location 415 Craig Street West,” adding that the framing department is in “full operation.” Given similar hand-written inscriptions on the backs of many of the later frames, it appears that this company was responsible for the bulk of the re-framing

activities, which were surely completed for the 1964 and 1967 exhibitions. Sampling of these frames indicates that while the grounds, where present, continue to be protein-based, the media of the paint and varnish layers is cellulose nitrate.⁹ The paint is thinly applied, very smooth, and quite shiny. The patterns, where existent, are sprayed on in a mottled fashion or brushed in two tones in the direction of the frame member. Several gold-coloured frames with a metallic finish also have a cellulose nitrate medium and lie on a red-pigmented cellulose nitrate paint. The frames are assembled from pre-decorated mouldings, which show no real variation from one work to another.

III | The Preservation of Frames

Only fifteen of the eighty-three paintings in the *Cities of Canada* collection still bear their original and unaltered frames. How is it that a collection, prized and institutionally safeguarded since its inception, can suffer the loss or irreversible alteration of the majority of its frames? What might be the origins of attitudes toward the frame that would create the conditions for this to happen?

Given their quite literally marginal nature, it is unsurprising that frames have not received the serious attention regarding their preservation and conservation that other objects in museum collections have been accorded. Frames have been routinely discarded or modified without documentation and often according to criteria – taste, exhibition design, or poor condition, to name a few – that would never apply to other objects. Critical interest in frames has been sparked in the past by wholesale changes in the framing of important works in large collections (for example, the reframing of early Modernist works at the Museum of Modern Art in New York, during William Rubin’s tenure as the Director of the Department of Painting and Sculpture),¹⁰ but many museums still lack a framing policy, and as a consequence numerous decisions regarding the preservation of frames are contingent on the opinion or taste of those responsible.

Discussion of the frame, both in the literal and metaphorical sense, is often based on the notion of the parergon, as argued by Immanuel Kant in his *Critique of Judgment*.¹¹ The Oxford English Dictionary defines the parergon as: “an ornamental accessory. From *para* Greek, meaning beside, adjacent to, beyond or distinct from but analogous to and *ergon* Greek, meaning work.” Kant’s interest in the parergon stems from the necessity in the *Critique* to demarcate the true object of interest in the practice of aesthetic judgment and to identify what lies outside its purview. To this end he defines parerga as “those things which do not belong to the complete representation of

the object internally as elements, but only externally as complements.”¹² Kant refers specifically to the frame as an exemplification of the parergon, whose function is seen as secondary and in its association with setting and architecture, as extrinsic to the work. Frames are unsuccessful if they are too ornamented or call too much attention to themselves, to the detriment of the painting itself.

The frame as parergon is by definition never the primary object of interest, but functions either as the background to the figure of the painting or as a defining element of the architectural environment. Understood as such, it is likely to disappear in representations of the work and, by extension, to recede from our awareness. In almost all of our current images of paintings available in reproduction, be they found in books, in an institution’s database, or on-line, the frame is absent. In most cases, the work itself is distorted by this lack and not just because of the absence of the decorative or rhetorical function of the frame. What we see in these images are not the real edges of the work, but the work neatly cropped at the absent frame’s edge – an act which both reduces its boundaries and creates the appearance of the painting as a free-floating illustration, undermining any understanding of it as object occupying space.

Inhabiting this kind of existential Neverland, the value and significance of the frame is diminished, especially when compared to the work of art it may surround. Frames, in their essence, are seen as being artisanal and linked to craft practices, while paintings have both intellectual and artisanal foundations and are part of well-researched historical, aesthetic, and philosophical traditions. Frames are often produced in large quantities, if not mass-produced, as opposed to paintings, whose aura has traditionally been founded on uniqueness and rarity. Frames can have a (merely) practical function: as part of a preservation strategy, they protect the work from deleterious interactions with environmental and human forces. In their correlation to style in architecture and interior design, frames can easily attain the perilous position of being out of fashion (even if the environment in which they are placed is the supposed neutral one of the museum or art gallery) or of somehow detracting from a work of art.

Cesare Brandi addressed the conservation of frames in his seminal 1963 publication *Theory of Restoration* and came to some interesting conclusions, given his status as one of the great thinkers on conservation practice of the twentieth century.¹³ “For some time now, people have even begun to remove the frames of older paintings. The author confesses to being one of the first to have started this practice.”¹⁴ Citing Kantian notions of the ornamental and the extrinsic nature of the frame (or in Brandi’s terms, their ostentatious and ancillary functions), Brandi defines the frame’s dual role as

a junction between the work and both the wall on which it is situated and the physical space of the spectator, concluding that “the spatial connection that is materialized in a frame is an architectural, not a pictorial issue.”¹⁵ Brandi also identifies the frame as an addition to a work of art. As previously described in his theory, the removal of additions may in some cases be justified, particularly if the addition interferes with the aesthetic reception of a work. Altering the context of a painting is justification enough for Brandi to change its frame. While not in agreement with the decision to remove the frames from Old Master works in the Gallery of the Palazzo Bianco in Genoa, Brandi favourably cites the re-housing of early Renaissance paintings in the Accademia in Venice with modern frames, noting with admiration the solution of “running a ring of emptiness [that is to say, the addition of a wide white border] around the painting.”¹⁶

Jacques Derrida has famously critiqued Kant’s notion of the frame as something not intrinsic to the properties of the work or to the aesthetic experience of it.¹⁷ According to Derrida, it is impossible to fully separate, in any sense, what is intrinsic and what is extrinsic to the work of art, and in fact the frame’s situation vis-à-vis the work is paradoxical: it is both part of the surround and part of the work at the same time. Derrida’s interest lies in these shifting values, in the difficulties of locating the place of the frame. In its decorativeness and detachability, it is contingent and mutable, but simultaneously, in its deeply integrated function as a defining and separating entity, it is de facto necessary to the existence of the work:

But the paragonal frame stands out against two grounds, but with respect to each of those two grounds, it merges into the other. With respect to the work which can serve as a ground for it, it merges in to the wall, and then, gradually into the general text. With respect to the back ground which the general text is, it merges into the work which stands out against the general background.¹⁸

Necessary to the work, but is any individual frame uniquely indispensable? More recent attention to the emergence in the nineteenth and twentieth centuries of the artist-made or artist-designed frame has put into question the notion of the frame as a crucial, yet non-specific component of the perception and the aesthetic appreciation of a painting. Nineteenth-century artists from Caspar David Friedrich to Georges Seurat produced or designed frames whose functions were clearly to underline meaning, to complement colour relationships, or to enhance spatial interactions in their paintings. Since then artists have used the frame to extend pictorial effects or to explore the intellectual and physical boundaries of art in a

myriad of ways. In this country, for example, the frames of Clarence Gagnon (1881–1942) and William Kurelek (1927–1977) have been the object of critical interest.¹⁹ Coincident with this increased attention, conservation literature has addressed issues pertaining to the preservation of frames with proposals of certain categories of significance.²⁰ Of prime interest are frames known to have been made, designed, or selected by an artist for a specific work. The selection of a frame by a dealer or a collector is also relevant to its preservation, as this choice often reveals something about both the history of the reception of a painting and the history of style and taste in framing. Livery or gallery frames are also of interest due to their connection with a painting's or a collection's history. Historic frames, when they can be found, are often considered the next best thing to the original frame and can be purchased, often at great expense, for specific paintings. And finally, reproduction frames can be made and applied to paintings in order to replicate a carefully researched historic relationship. Many art museums now have frame conservation departments and some, such as Tate Britain, have added didactic labels to certain paintings on display, with information on an historic frame, or with explanations regarding framing choices.

IV | Preservation of the *Cities of Canada* Frames

Of the eighty-three paintings in the *Cities of Canada* collection, forty-four, or slightly more than one half, still have their original frames. Of these forty-four, only sixteen, or less than twenty percent of the collection, bear their original finish. And only two of the twenty-five larger, final works are still framed as they were in 1953. Change in context and questions of taste and style appear to have been the most important factors in the modifications to, or the loss of, a frame. At the most basic level, a Seagram staffer in whose office a painting was hung might have made decisions about the overpainting of a particular frame. More widespread changes, such as the similar modification to several frames or the wholesale replacement of numerous frames, were most likely done for the exhibitions mounted in the 1960s.

The overpainted frames are intriguing, because the original finish is sometimes still present for examination. While the original paint surfaces would have been somewhat fragile and very difficult to clean, windows through the overpaint where the texture is still visible reveal the underlying layers to be either in relatively good condition, or to have been evenly and intentionally washed down (Fig. 4). Evidently, the overpainting was not necessarily undertaken to mask wear and damage, but in many cases seems to have been done to tone down the complex and textured nature of the surface of the original decoration. This practice accords well with some



4 | Window at corner revealing original patterned decoration underlying monochrome grey overpaint, frame (M2000.83.55), McCord Museum, Montreal. (Photo: author)

mid-twentieth century procedures in the care of polychrome sculpture, when sculptures were routinely stripped of paint layers to reveal the core underlying material, or were overpainted in a uniform, neutral colour.²¹ The aim of such practices was to underscore the importance of three-dimensional form and material in sculpture and to tone down decorative effects.²² The goal here appears to have been much the same, and in line with a certain mid-century aesthetic. All interventions have resulted in an elimination of what would have been considered superfluous decoration: a subduing of colour and texture and the creation of a uniform, more neutrally coloured surface. As well, the removal of the upper paint layers to reveal the white preparation beneath on some of the frames accords well with that “ring of emptiness” admired by Cesare Brandi in his comments on the reframing of early

Renaissance paintings, these frames bearing pronounced similarities – a wide white border with a simple, narrow edge – to historic photographs from the 1960s of installations of the Renaissance works.²³

Even after accession into a museum collection, the perceived value of paintings in this type of collection is ill-defined in ways that both promote and imperil the preservation of their frames. The critical reception of the artists whose paintings form the *Cities of Canada* varies greatly – even during the international tour, controversy arose as to the choice of artists and the quality of the works.²⁴ Generally speaking, paintings in collections such as the *Cities of Canada* tend not to receive a large amount of critical attention, ensuring up to a point the low possibility that an individual work may undergo a change in context (this is borne out by the fact that more of the studies still have their original frames than the final works, which are generally more in demand). But if a particular work, or selection of works, is chosen for exhibition, often a certain level of discomfort with the merit of the paintings themselves, wrenched from the protective numbers and the contextualization of the collection, will precipitate a desire to enhance value by “updating” the frames, with their ensuing loss.²⁵

What is the value of the *Cities of Canada* frames? Should we be at all concerned about the longevity of those remaining that are original to the works? Perhaps a new category of frame worthy of preservation can here be created: the frame (or set of frames) conceived of by a collector for a group of paintings commissioned for a particular purpose. The *Cities of Canada* paintings were acquired as a collection and that collection as such has significance: that a “baron of industry” should commission a group of painters in such a nationalist enterprise, then undertake an ambitious international tour for the works is remarkable and worthy of study. It is the collection itself that points to an historical moment in a particular place – a collection in which the paintings, to quote Ihor Holubizky, the most recent curator of a travelling exhibition of the collection across Canada, “should be read as visual-social documents.”²⁶ The frames are part of that documentation as a whole, metaphorically underscoring the message of the collection and framing it historically. Study of the works has shown that the first impression of a rather ad hoc approach to their framing – due to the replacement and modification of many of the frames ten to fifteen years after the collection was formed – is incorrect. The framing of the collection was a deliberate, considered act. Providing a stylistic unity to the collection, the frames are successful visually and are important in terms of their materials and production, illuminating a point in the history of the frame in Canada which, while not long past, has not been accorded the attention it warrants. The *Cities of Canada* collection contains excellent examples of the modern

Canadian frame and further work to fully elucidate the frames and this period of framing history can only increase their longevity.

NOTES

- 1 McCord Museum information file, M2008.83.1–141.
- 2 “Pope, Swedish King Receive Paintings,” *Winnipeg Tribune*, 3 Dec. 1954.
- 3 McCord Museum information file, M2008.83.1–141.
- 4 In several cases, an Italian customs stamp lies beside the French one.
- 5 Dominique DUGUAY, Kate HELWIG, and Jennifer POULIN, *Analysis of Samples from a Collection of Mid-Twentieth-Century Frames*, Report No. CSD 5120, and *Analysis of Samples from a Collection of Mid-Century Frames, Part 2*, Report No. CSD 5120.2 (Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2013). These reports detail the media and pigment analysis of samples from ten frames in the *Cities of Canada* collection.
- 6 Ibid. It should be noted that this monochromatic layer cannot be considered original, but is necessarily a later alteration, as acrylic emulsion paints were not available until the mid-1950s. See Marion BARCLAY, “Chronology: Scientific Developments in the Field of Synthetic Paints,” in *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s*, ed. Denise Leclerc (Ottawa: National Gallery of Canada, 1992), 224–25.
- 7 Lovell’s Directory. Accessed 14 May 2014, <http://bibnum2.bnquebec.ca/bna/lovell/cg.html>
- 8 Ibid.
- 9 DUGUAY, HELWIG, and POULIN, *Analysis of Samples from a Collection of Mid-Twentieth-Century Frames*; see BARCLAY, “Chronology.”
- 10 Reesa GREENBERG, “MOMA and Modernism: The Frame Game,” *Parachute* 42 (March, April, May 1986): 21–31.
- 11 See for example: Oleg TARASOV, *Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich*, trans. Robin Milner-Gulland and Antony Wood (London: Reaktion Books, 2007), 261–63; and Deepak ANANTH, “Frames within Frames: On Matisse and *The Orient*,” in *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. Paul Duro (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 153–77.
- 12 Immanuel KANT, *The Critique of Judgment: Part 1 Critique of the Aesthetical Judgment, 14 Elucidation by Means of Examples*. Accessed 14 May 2014, <http://oll.libertyfund.org/titles/kant-the-critique-of-judgement>
- 13 Cesare BRANDI, *Theory of Restoration*, trans. Cynthia Rockwell (Florence: Nardini Editore, 2005), 123–27.
- 14 Ibid., 123.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., 125.
- 17 Jacques DERRIDA, “Parergon,” in *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian MacLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 37–147.
- 18 Ibid., 61.
- 19 See for example: Susan GUSTAVSON, “The Picture Frames of Clarence Gagnon: A Neglected History,” *Journal of Canadian Art History/Annales d’histoire de l’art*

- canadien* 12:1 (1989). Accessed 23 May 2014, http://jcah-ahac.concordia.ca/en/archive/1989_12-1#article_1989_12-1_185; and Brian DEDORA, “The Necessary Frame: William Kurelek as Picture Framer,” in *William Kurelek: The Messenger*, ed. Tobi Bruce, et al. (Victoria: Art Gallery of Greater Victoria, 2012), 179–91.
- 20 Gerry ABALONE, “The Picture Frame: Knowing its Place,” in *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermans and Tina Fiske (London: Archetype Publications, 2009), 60–69.
 - 21 Claude BELLEAU, “Historique de la Restauration au Musée du Québec,” in *Restauration en Sculpture Ancienne*, under the direction of Mario Béland (Quebec: Service de l’Édition du Musée du Québec, 1994), 44–49.
 - 22 These ideas can be traced back to John Ruskin’s more nuanced ideas concerning deceit and honesty in architecture. Ruskin was not against decoration with paint or gilding per se, but was categorically opposed to the false representation of material (for example the painted marbling of wooden columns to represent stone) or the use of extraneous ornament. These, he believed, in hiding authentic material and form, robbed a structure of Truth, an essential quality of great architecture. However, of interest in reference to the Seagram frames, he does mention “the sense of human labour and care” as “a source of agreeableness in ornament.” See John RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture*, 37–45. Accessed 3 Sept. 2015, <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/Ruskin,%20John%20The%20Seven%20Lamps%20of%20Architecture%201849.pdf>
 - 23 BRANDI, *Theory of Restoration*, Plate XL, 170.
 - 24 “L’auteur de deux des peintures donne la réplique à H. Masson,” *Le Droit* (Ottawa), 30 Jan. 1954.
 - 25 See, for example the re-framing at the McCord Museum of 25 paintings by Henry Richard Bunnnett, among over 100 works commissioned and collected by David Ross McCord in the 1880s, upon their selection for two different exhibitions, in 1992 and 1993.
 - 26 Ihor HOLUBIZKY, “Portraits in Time – Canada’s Cities through the Eyes of Artistic Beholders,” in *Policy Options* (February 2004). Accessed 23 May 2014, <http://policyoptions.irpp.org/issues/canadas-cities/portraits-in-time-canadas-cities-through-the-eyes-of-artistic-beholders/>

Le cadre dans son contexte : la collection *Villes du Canada* de Seagram au Musée McCord

ANNE MACKAY

En 1951, Samuel Bronfman, président de la compagnie Seagram ltée, a chargé vingt-deux artistes canadiens de peindre des tableaux de villes du Canada en vue de promouvoir à la fois son entreprise ainsi qu'une vision moderne et plus urbaine du pays. Une sélection des œuvres produites est devenue l'exposition *Villes du Canada*, présentée en Amérique latine et en Europe de 1953 à 1954, puis dans de nombreuses villes canadiennes en 1955, avant d'être installée dans les bureaux de Seagram à Montréal. En 2000, le musée McCord a fait l'acquisition de la collection Seagram, qui comprenait quatre-vingt-trois toiles de la collection *Villes du Canada*.

Le présent article aborde deux aspects de l'encadrement de cette collection. Il s'intéresse à l'esthétique des cadres, dont la fabrication peut être précisément située dans le temps et l'espace par l'étude de leur design et de leurs matériaux, tout en explorant les questions qui entourent leur valeur et leur préservation. L'examen de la collection a mis en lumière le fait que peu d'œuvres demeurent encadrées comme elles l'étaient en 1953, car nombre des cadres d'origine ont été modifiés ou jetés. L'étude de ces cadres portait sur leur style, leur profil, leurs matériaux et leur fabrication ainsi que leurs modifications subséquentes. Si chacun était initialement décoré à l'aide de peinture à la colle stratifiée et peignée ou incisée afin d'obtenir un effet ornemental particulier, les changements ultérieurs, apportés du début au milieu des années 1960, ont transformé l'apparence des cadres, délaissant la texture peignée et incisée pour une surface plus neutre et monochrome.

L'article explore également les attitudes – sur le plan historique et contemporain – à l'égard de la préservation des cadres afin de saisir l'ampleur démesurée de la modification et de la perte des cadres d'origine dans les collections privées comme dans les musées. Pour ce faire, les écrits d'Emmanuel Kant, de Cesare Brandi, de Jacques Derrida ainsi que d'auteurs récents sur la conservation des cadres sont cités.

Les tableaux de la collection *Villes du Canada* constituent un bon exemple de collection discrète appartenant à un musée et dont l'importance historique dépasse souvent l'évaluation de toute œuvre particulière. L'encadrement

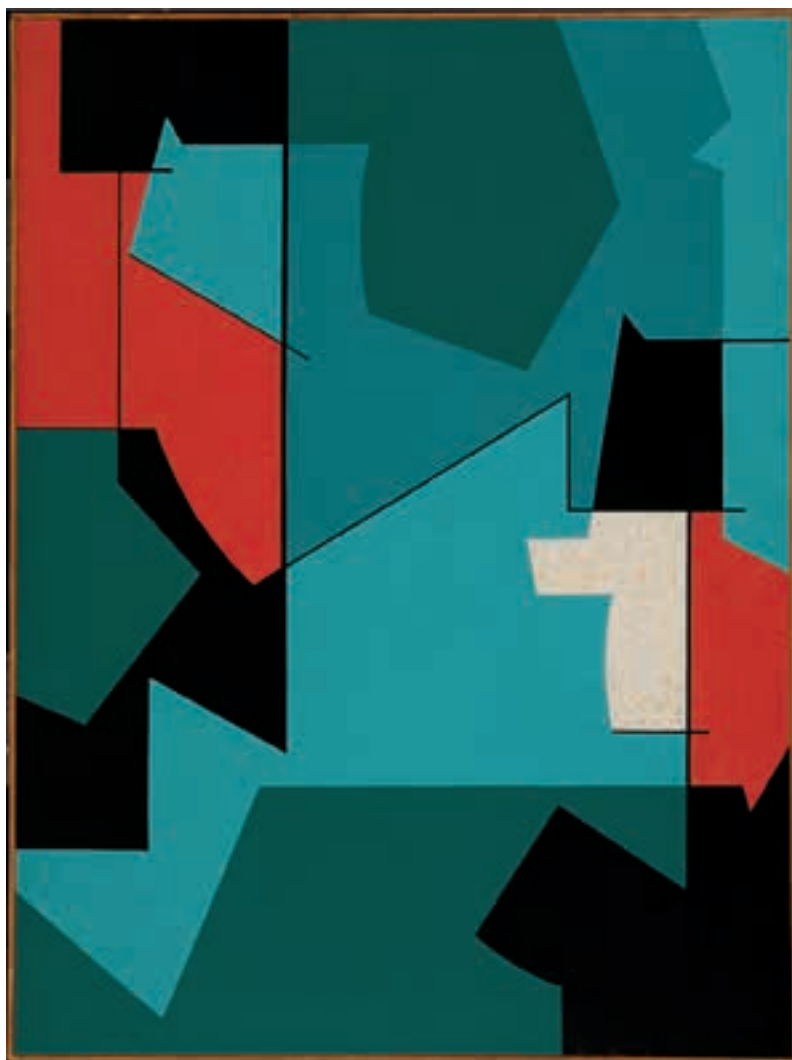
de telles collections présente un intérêt qui réside dans la manière dont il met en valeur leur signification, révèle un style et une histoire, et témoigne de l'estime accordée à chaque toile. Si les cadres d'époque ne satisfont pas nécessairement aux goûts contemporains, leur conservation se justifie pour des raisons à la fois esthétiques et historiques.

Observations sur les cadres-baguettes des années 1950–1960 : l'affranchissement de la peinture

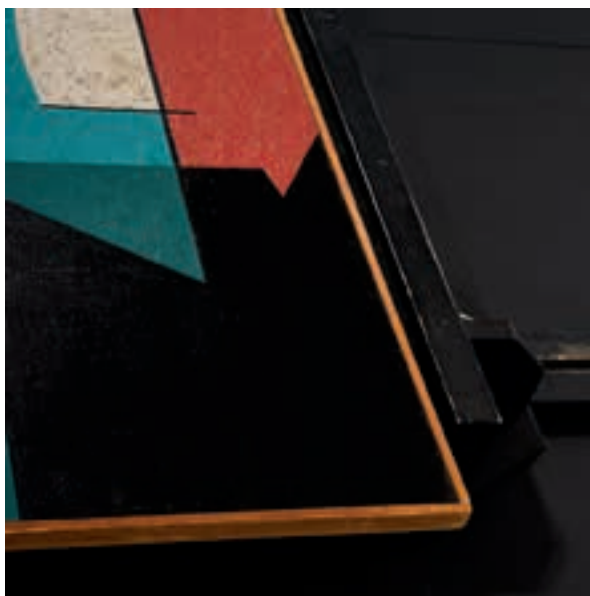
RICHARD GAGNIER

Selon sa plus simple expression, le cadre-baguette est constitué de quatre baguettes de bois qui sont assemblées de bout à bout sur le pourtour du tableau et maintenues au châssis à l'aide de clous de finition. En tant que modèle type, on imagine ces baguettes assez minces, leur profondeur correspondant au minimum ou un peu plus à celle de l'épaisseur du châssis. Plus souvent qu'autrement, leur face est tout juste ajustée au même niveau que celui de la surface picturale, parfois avec une légère avancée sur cette surface. La protection donnée au tableau est donc très minimale et, de fait, ce sont presque uniquement les bordures de la toile qui sont ainsi protégées. En ce qui concerne leur fini, le bois choisi, souvent de densité moyenne, est laissé à son état naturel ; il peut cependant être teint, imitant ainsi la facture de bois plus nobles et plus durs. Très souvent il est peint de couleur foncée, le noir étant prédominant, mais on rencontre des tons de gris, gris-brun, rarement le blanc. Assez souvent, seule la face de la baguette est dorée ou plus simplement recouverte de feuille métallique imitant l'or ou l'argent, reste traditionnel du cadre de style, pouvant inclure aussi la bronzine. Au cours des années 1950 et 1960, les essences que l'on retrouve sont surtout l'acajou et le noyer, moins souvent sous cette simple expression le cèdre. S'il est peint, le cadre-baguette peut être de pin ou d'autres essences résineuses. Nous reviendrons à l'usage du cèdre pour un cas bien spécifique de baguette commerciale, peu chère, apparue au cours de ces années, et qui était encore en usage sur des tableaux des années 1980 et 1990.

Plus souvent qu'autrement, ce cadre-baguette est la construction de l'artiste lui-même ou celle de l'artisan qui travaille avec l'artiste, celui-là même qui produit les châssis ou faux-cadre. C'est que sa simplicité est déconcertante ; mais il agit encore comme dispositif d'encadrement, créant cette zone transitoire entre le mur et la surface peinte, entre le réel et cet autre espace qui définit ses propres paramètres, signifiant l'acte de représentation (Fig. 1). À la suite de Louis Marin, nous souscrivons au fait que cette petite bordure est toujours le signe « qui construit ce qui est représenté et qui l'identifie comme tel ». Mais, contrairement au cadre traditionnel avec



1 | Fernand Toupin,
Morval, 1958, huile sur toile,
 192 x 99,5 cm, Musée des
 beaux-arts de Montréal,
 2005.197. Cadre-baguette
 simple. (Photo : Jean-
 François Brière)



profil plus ou moins élaboré en volume et en largeur de plan, sans parler des ornements de style, ce type d'encadrement ne nous renvoie déjà plus à cet effet de fenêtre, isolant ce qui va se passer à l'intérieur de son contour. Il n'est plus tout à fait ce dispositif qui nous indique le chemin que l'œil doit emprunter et que tout le système de la représentation basé sur l'illusion amène à percevoir justement comme fenêtre qui s'ouvre sur le monde et le recrée de mille façons, paradigme de la représentation en peinture qui a eu cours durant plus de 700 ans².

C'est que le cadre-baguette met à son tour en crise la fonction même du cadre, participant de ce fait à la crise de la représentation du mouvement moderniste, favorisant ses manifestations avec acuité en pointant le nouveau paradigme de la surface et de la matière qui ne représentent plus que leurs propres capacités et moyens. Ce nouveau dispositif du cadre n'est pas uniquement lié au fait de l'aminçissement de sa matière, au lissage et à l'homogénéité de ses surfaces ; il tient aussi et pour une bonne part à la disparition d'un autre élément constitutif du cadre traditionnel, soit celui de la feuillure. En effet la bordure de la surface peinte ne se retrouve plus sous cette petite lèvres porteuse, ce rebord plus moins ouvragé, espace d'intercession infra-mince qui dans sa matérialité suggère encore et très bien la fenêtre, en constitue l'ultime signe avant la plongée dans le représenté illusionniste. Cette disparition nous apparaît fondamentale et porteuse de nouvelles significations pour l'effet d'encadrement et de présentation de la peinture. De cette peinture qui s'emploiera tout au cours des décennies du xx^e siècle à mettre en cause le fait de sa représentation. Ce qui culminera comme démonstration par l'affirmation de l'abstraction.

Ce mouvement est graduel mais s'affirme de façon spectaculaire en Europe, aux États-Unis et fortement au Canada dans les années 1950–1960³. C'est aussi au cours de ces deux décennies que le cadre-baguette devient la norme, particulièrement pour ce type d'objet peinture. Et qu'un nouveau discours théorique sur la peinture voit le jour aux États-Unis, discours dominant qui deviendra hégémonie, soit celui du formalisme tel qu'élaboré par Clement Greenberg, brillant commentateur et critique d'art des développements de la peinture moderne. C'est en effet à partir des développements de la peinture moderne en Europe, que Greenberg en viendra à penser la peinture comme une succession d'expérimentations qui doit lui permettre d'achever son statut propre de pratique et de médium, d'affirmer sa spécificité⁴. Cette façon de penser l'art doit beaucoup à la critique de la logique de Kant, critique qui amènera les différentes disciplines de la science, au cours du xix^e siècle, à poser les postulats propres à définir leur essence. C'est à cela que Greenberg s'emploie pour la peinture, affirmant

que son essence tient à la primauté de sa planéité et à sa délimitation⁵. Il s'emploiera à en chercher les signes, contextualisant ainsi les avancées de la peinture américaine, et surtout new-yorkaise, à partir des années 1950. Il nous semble que le cadre-baguette est en collusion avec cette entreprise et qu'il souligne, en s'amenuisant, le seul fait de cette peinture.

La présente étude a donc pris comme objet d'analyse un nombre conséquent de tableaux abstraits de la production canadienne de ces années, toutes régions confondues, afin de constituer un inventaire substantiel qui nous permet d'observer quelles en sont les récurrences⁶. Nous avons observé que non seulement il y a des récurrences, mais que cette modalité d'encadrement a subi des transformations et des variations durant cette période. L'apport de variations est particulièrement marqué par l'emploi de nouveaux matériaux, s'ajoutant à celui du bois, rendant compte du fait que les dimensions des tableaux deviennent substantielles pour nombre d'artistes au cours des années 1960, et que ce cadre doit demeurer solide. Car la fonction de protection de la surface et des bordures du tableau demeure une préoccupation pour les artistes, ne serait-ce que pour permettre l'empilement des tableaux les uns contre les autres dans l'atelier⁷. C'est ainsi que l'inventaire des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des beaux-arts de Montréal ainsi que les tableaux de la fondation Molinari nous a permis d'établir ces observations. De plus, des entretiens ont été menés avec certains ateliers d'encadreurs de Montréal et de Toronto, de même que les souvenirs de certains artistes de la scène canadienne de cette période et de galeristes nous ont permis d'établir des corrélations⁸. Si nous avons éliminé l'apport des tableaux figuratifs, c'est que nous nous sommes rapidement rendu compte que cette pratique va maintenir l'usage du cadre plus traditionnel en particulier dans les années 1950. Ce cadre va bien sûr se simplifier en terme de profil, ses surfaces sont lisses, le bois est peint souvent d'une seule couleur ou simplement teint et vernis, mais l'usage de la feuilure demeure. Le cadre-baguette apparaîtra plus tard sur des tableaux figuratifs de plus grande dimension au cours des années 1960, en particulier avec l'apparition des baguettes d'aluminium. Cette étude nous a aussi permis de constater que, dans l'ensemble, les cadres originaux de ce type sont maintenus avec leur œuvre dans les collections. On a observé que dans un nombre restreint de cas, les cadres originaux ont été remplacés par des baguettes d'un matériau plus récent, comme le plexiglas. Ce remplacement serait lié, comme nous le verrons, à des procédures liées à la conservation préventive. Mais nous avons aussi observé certains cas où le remplacement, probablement exécuté dans les années 1970 ou 1980, serait lié au goût du jour sur des œuvres du passé récent.

Singularité du cadre-baguette : la disparition de la feuillure

Mais en quoi la disparition de la feuillure confirme-t-elle la pureté du médium de la peinture ? Tout simplement parce que la baguette dégage complètement la surface d'un bord à l'autre ; et ce faisant elle affirme la planéité de cette surface. Le cadre traditionnel cache la bordure immédiate du tableau, dissimule sa limite physique, la dérobe à nos yeux, renforçant le caractère différencié de l'espace de la peinture et donc son illusionnisme, son espace particulier. Alors que la baguette fera tout le contraire : elle ne fait que s'appuyer sur le châssis du tableau, libérant la surface totale de la peinture. Surtout elle montre bien ce qui lui arrive à la ligne de pliure de la toile ou au point limite du panneau dur. Ce faisant, elle renforce non seulement l'effet de surface, elle affirme aussi sa limite et la forme de son contour, ces composantes constituant selon Greenberg les caractéristiques essentielles et particulières de la peinture, composantes qui imposent la stricte bi-dimensionnalité de l'objet.

Cette constante structurale se décline selon différentes modalités. Les variations que nous observons ne sont pas le fait d'une suite logique qui va s'imposer et supplanter la structure auparavant adoptée. Nous avons observé ces changements selon un certain déroulement historique et régional. Ainsi les modèles adoptés se recoupent constamment, le fait de maintenir uniquement la baguette comme cadre étant encore une variante des cadres-baguettes des années 1960, même si on voit de plus en plus apparaître, à peu près à partir de la moitié des années 1950, une seconde baguette au dispositif, soit la baguette d'espacement. Elle se retrouve entre la baguette-cadre externe et le pourtour du tableau, souvent alignée au niveau de la surface picturale ou tout juste en retrait de celle-ci. Cette accommodation a pour effet de rendre le tableau flottant, sa surface devenant d'autant plus autonome, encore plus libérée du cadre (Fig. 2).

Cette configuration est sans doute la dernière étape avant le retrait définitif de tout simulacre de l'encadrement, le tableau se dégageant du mur par sa seule épaisseur. D'ailleurs certains artistes proposeront leurs tableaux, sans cadre, au cours des années 1950. Ceux-ci auront leurs bordures protégées d'une bande de toile préencollée, blanc-crème ou blanc, ou pas du tout au cours des années 60, le travail d'application de la matière picturale poursuivant la composition sur les bordures. On peut citer la désormais célèbre exposition de Claude Tousignant (n. 1932) à la galerie d'art non-figuratif l'Actuelle de Montréal en juin 1956, où neuf toiles hard-edge seront présentées avec des bandes de toile écruées au contour⁹. De même, nombreuses sont les toiles de Charles Gagnon (1934–2003), de sa période de séjour



2 | Jack Bush, *Célébration*, 1967, acrylique sur toile, 173,6 x 300,4 cm, Musée des beaux-art de Montréal, 2011.205. Cadre-baguette avec baguette d'espacement en retrait. (Photo : Christine Guest)

new-yorkais (1955 à 1960), qui se présentent sous la même configuration. Et Yves Gaucher (1934–2000) fera de même assez rapidement à partir des tableaux losanges des *Danses carrées* de 1965, où l'application de la peinture se poursuit sur les bordures. C'est que les artistes canadiens de l'abstraction sont déjà bien informés et s'intéressent à ce qui se passe à New-York au cours de ces années, non seulement par la diffusion des magazines d'art, car ils sont nombreux à s'y rendre en visite ou à y séjourner longuement. Michael Snow (n. 1929), Joyce Wieland (1931–1998) et William Ronald (1926–1998) en sont des exemples torontois¹⁰. Ils sont perméables aux modes de présentation aperçus dans les galeries. L'influence de Greenberg est bien présente dans ces milieux, incluant le groupe des Cinq de Régina qui mettront sur pied les ateliers d'Emma Lake, où le critique d'art sera invité à commenter le travail de ces artistes. De même Barnett Newman (1905–1970) participera aussi à ces rencontres estivales¹¹. L'importance du travail de Newman est cruciale dans les années 1950 ; Tousignant a rencontré l'artiste à New-York et ses œuvres lui ont fait forte impression¹². Or Newman a abandonné tout dispositif de cadre dans la première moitié des années 1950, se contentant de protéger les bordures avec des bandes de ruban de coton sergé, le plus souvent de couleur noire.

Une typologie du cadre-baguette

En première analyse on a donc la baguette seule et le dispositif avec la baguette d'espacement. La baguette seule aura tendance à demeurer assez large au cours de la première partie des années 1950. Sa face, lisse, reçoit souvent un fini à la dorure ou à la feuille métallique imitant l'or ; ou bien on la retrouve peinte à la bronzine. Ses côtés sont teints, laissés au bois naturel ou peints de couleur assez foncée, en noir ou dans des tons de gris, comme nous l'avons déjà explicité. Les coins d'assemblage sont presque toujours bout à bout, mais les assemblages à onglet vont apparaître à mesure que le profil de la baguette se complexifie ou autrement s'épaissit en partie à l'arrière, comme nous verrons un peu plus loin, le point d'attache avec le tableau devenant le dos du châssis. On observe parfois des baguettes coudées en svastika, où la baguette dépasse le châssis du tableau selon un mouvement continu horaire ou antihoraire afin de combler l'épaisseur de la baguette à joindre. Comme moyen d'assemblage, l'usage des clous de finition est prépondérant, mais on voit aussi des clous de laiton ou d'aluminium à tête arrondie faire leur apparition, surtout avec les baguettes plus minces. Dans le cas des baguettes épaisses, l'emploi de vis plates à tête fendue en laiton est largement adopté, alors que le point d'ancrage du bois sera fraisé. L'usage des vis Robertson, vis à tête carrée de conception canadienne, est lié aux cadres des années 1960, en

particulier lorsque nous voyons de nouveaux matériaux remplacer le bois, tel l'aluminium et le plexiglas, respectivement apparus au début des années 1960 pour le premier et au milieu de ces années pour le second. Tous les deux sont fraisés à leur point d'ancrage, et, pour le cas de l'aluminium, on verra aussi l'usage de clous à tête arrondie se maintenir.

Ces deux derniers matériaux marquent bien les années 1960. Ils se retrouvent sous la configuration d'une baguette simple vissée. Mais la typologie principale de la baguette d'aluminium sera sans nul doute celle d'avoir une baguette de bois d'espacement peinte en noir ou en brun foncé insérée contre le bord du châssis ; encore une fois cet espacement est ajouté au niveau du plan de la matière picturale ou tout juste en deçà de celle-ci. On voit donc proliférer cette modalité aussi bien chez Michael Snow, Hurtubise, Tousignant et de manière exemplaire chez Molinari pour les tableaux à bandes verticales de la série des *Bi-sériels*, des *Mutations* et des grandes *Dyades*. Selon les commentaires de Jacques Hurtubise (1939–2014) et de Marc Garneau (n. 1956), artiste qui été employé par Molinari à titre de technicien d'atelier, ces baguettes étaient achetées en longueurs de 16 pieds dans l'industrie¹³. Leur largeur typique est d'environ 4,5–5,0 cm et leur épaisseur est presque invariablement de 3mm. Toujours selon Hurtubise, lui-même, Tousignant et Molinari discutaient de ces possibilités d'approvisionnement en 1962–1963, plaçant des commandes communes qu'ils se partageaient ensuite¹⁴.

Pour le cas du plexiglas, cette configuration avec baguette d'espacement est légèrement différente. Elle est en fait d'une seule pièce, le morceau de plexiglas étant profilé dans son épaisseur afin d'inclure le petit décroché d'espacement. Molinari est l'un des artistes qui a pensé cette configuration, en faisant presque une signature. On la retrouve pour de nombreuses grandes compositions des années 1970, un peu moins sur les tableaux de la deuxième moitié des années 1960, par exemple pour le cas de *Mutation athématique rouge-vert* de 1965 (collection du Musée des beaux-arts du Canada). On mentionne le nom de Claude Goulet (1925–1994), artiste montréalais, comme premier représentant au Québec de l'usage de baguettes simples de plexiglas coloré dans la masse sur ses tableaux d'abstraction géométrique¹⁵.

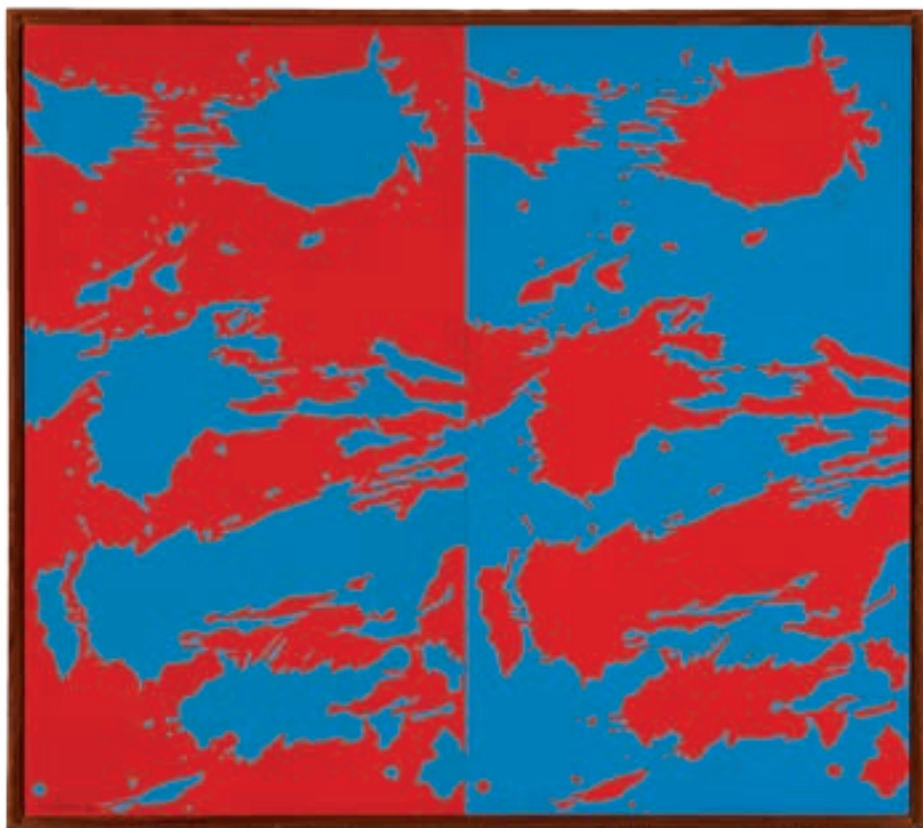
Le plexiglas est parfois utilisé dans le processus de conservation préventive de certains tableaux de cette époque où on veut protéger les bordures. Par exemple, on a documenté des tableaux de Jean-Paul Riopelle (1923–2002) et de Paul-Émile Borduas (1905–1960) des années 1950 pourvus de baguettes simples, de même qu'un tableau de Tousignant, *Les asperges*, appartenant au musée des beaux-arts du Canada. La pensée derrière cet usage est d'offrir une protection avec un matériau qui ferait non-cadre, usant de sa transparence. Sans décrier cet usage, on le voit, le plexiglas transparent est devenu un matériau d'encadrement typique pour cette époque, d'où un

certain glissement sémantique qui accompagne l'opération. Tousignant nous a clairement avoué n'avoir jamais utilisé le plexiglas comme baguette¹⁶. Certains tableaux de Molinari, par exemple *Binoir* de la série des tableaux noir et blanc de 1955 de la fondation Molinari, ou cet autre tableau de la collection du musée des beaux-arts du Canada, *Poly-relationnel* de 1958, acheté en 1975, sont pourvus d'un tel encadrement avec baguette d'espacement profilé. Ces tableaux ont été en sa possession suffisamment longtemps ou l'ont été à demeure, si bien qu'il a pu intégrer cet encadrement à ces compositions. À notre avis le plexiglas n'a pas été utilisé avant le milieu des années 1960, mais ce choix de présentation nous semble justifiable tant sur le plan esthétique que formel.

Des variations : le cadre-baguette avec profil d'espacement et le cadre boîtier flottant

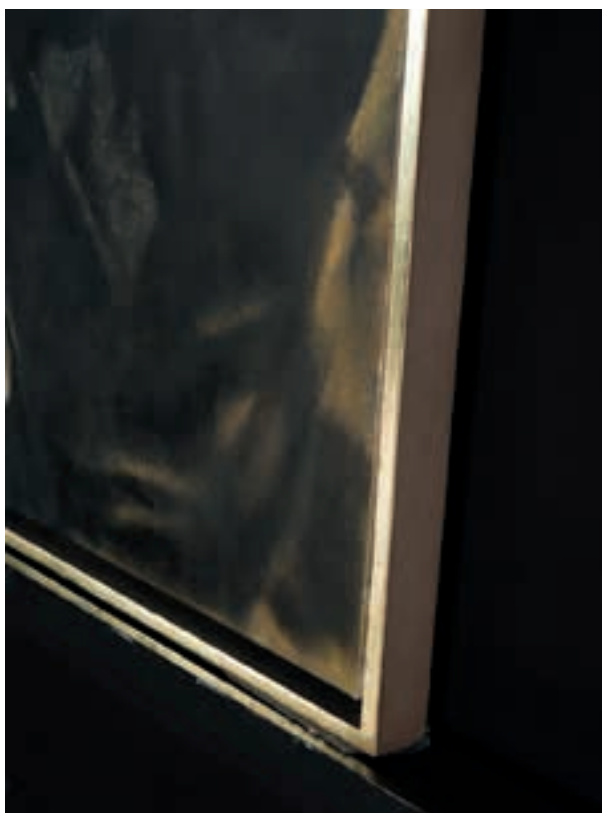
Cette façon de travailler la moulure en profilant la baguette d'espacement en retrait à même le matériau trouve un modèle de référence quelques années auparavant avec la fin des années 1950. C'est en effet à cette époque que certains artistes, réfléchissant à l'esthétique de présentation de leurs tableaux, vont en venir à vouloir éloigner la baguette de la bordure du tableau en faisant fabriquer par des ateliers d'encadreur des profils en noyer et en acajou où le retrait d'espacement est intégré. Ce retrait est alors nivelé à celui de la couche picturale du tableau au montage. On rencontre ces profils chez Hurtubise, Molinari, Tousignant, Jean McEwen (1923–1999) et Lise Gervais (1933–1998) (Fig. 3). Selon Raymond Brodeur, directeur général chez Encadrement Marcel, qui travaillait déjà à cette époque à l'atelier, ce profil aurait été suggéré par Jean McEwen, du moins pour la fabrication à cet atelier au début des années 1960¹⁷. Ces baguettes sont plus souvent qu'autrement vissées aux bordures du châssis avec des vis plates à tête fendue, la baguette étant fraisée et leur assemblage de coins est à onglet.

Ce dégagement des bords de la surface peinte, rendant le tableau flottant est à rapprocher d'une autre solution que l'on verra être largement adoptée au cours de la fin des années 1950, à peu près partout au Canada. En fait il s'agit d'un cadre autonome en bois, le cadre boîtier flottant, mais son apparence confine à celle de baguette d'une certaine largeur qui flotte pour ainsi dire à courte distance du tableau. Le côté intérieur de la baguette et l'espace résiduel aménagé avec la bordure du cadre, ce dernier étant constitué par la partie arrière de la construction à angle droit, sont presque toujours peints en noir. Cette proposition est du même ressort typologique que les modèles à double baguette/espacement tout juste décrit. Comme la baguette elle-même est plutôt large, on voit sa surface peaufinée à la feuille d'or, à la feuille métallique

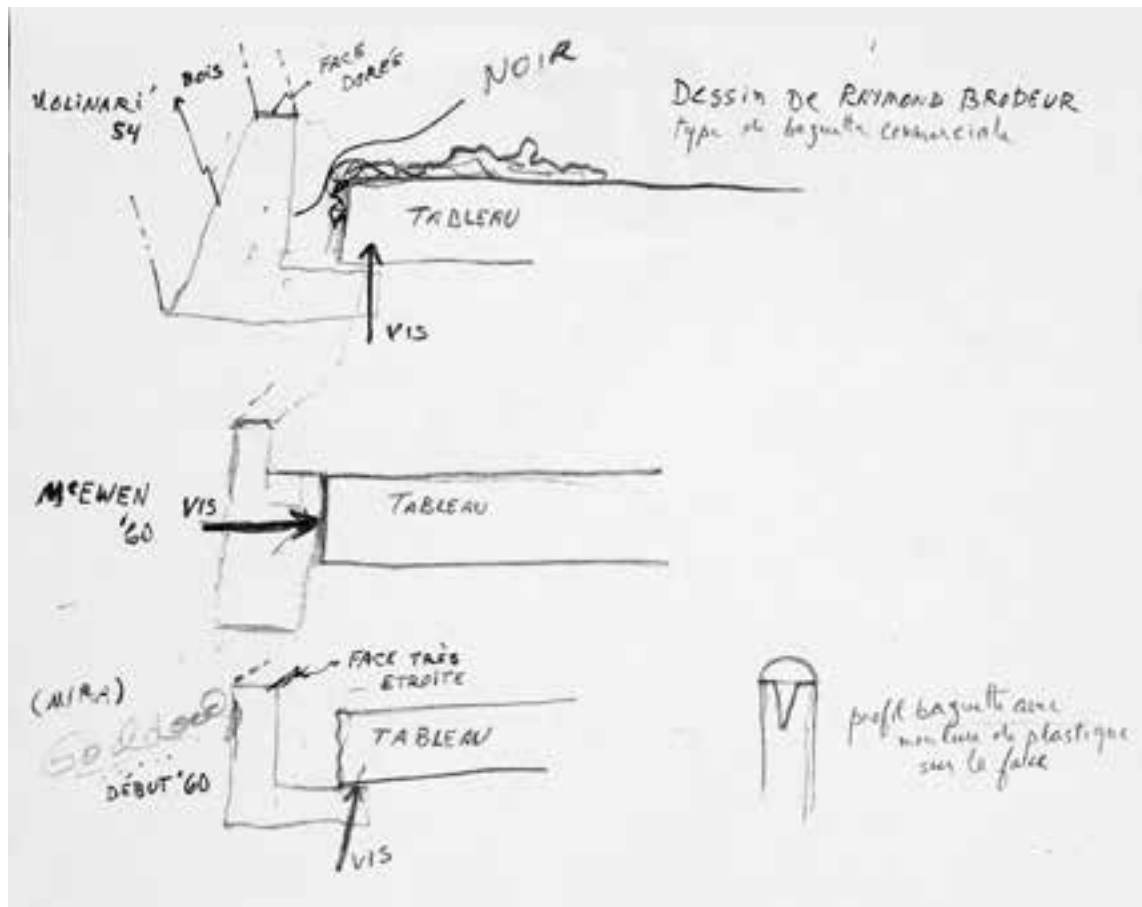


3 | Jacques Hurlbut,
Philiberte, 1966, acrylique
 sur toile, 84,9 x 95 cm,
 Musée des beaux-arts de
 Montréal, 1982.32. Cadre
 baguette avec profilé
 d'espacement. (Photo :
 Christine Guest)





4 | Jock MacDonald,
Elemental Fury, 1960, huile
 et lucite sur toile, 120,8 x
 136,7 cm, Musée des beaux-
 arts de Montréal, 1962.1330.
 Cadre boitier. (Photo : Jean-
 François Brière)



5 | Croquis de Raymond Brodeur, directeur général, Encadrement Marcel Montréal, annoté par l'auteur.

argent ou or, alors que le côté externe du bois est teint ou peint généralement de couleur foncée, en brun, gris ou noir. Le tableau est déposé sur le devant de ce boîtier ajouré et vissé au dos du châssis (Fig. 4).

On peut imaginer que ces cadres étaient commandés selon des mesures spécifiques auprès d'ateliers d'encadreur, tout comme les longueurs de baguette avec la face dorée ou avec des finis de teinture polis ou peints. Certaines de ces moulures, pensées par des artistes, deviendront des modèles de référence chez certains de ces commerçants. Ainsi l'atelier Encadrement Marcel a mis au point en 1954, à la demande de Riopelle, une moulure avec le côté externe en angle aigu, dont la face était dorée ; on la désigne encore comme le modèle Riopelle. Ce modèle de type cadre boîtier permettait par sa portion flottante de ne pas écraser les empâtements en débordement des bordures. De même on fait parfois référence à un modèle similaire, le

Goddard, où la partie baguette est mince et droite, ce profil étant favorisé par la galeriste Mira Goddard au début des années 1960¹⁸ (Fig. 5).

Apparition d'un modèle commercial typique de baguette

Ce va-et-vient entre les demandes des artistes et l'encadreur n'empêche pas les ateliers d'encadrement de proposer des modèles de leur cru, au goût du jour, et la baguette de ces années-là n'y échappera pas. Ce qui émergera dans le commerce, fort probablement en provenance des États-Unis¹⁹, est celui de la baguette simple en bois dont la face est dotée d'une petite moulure en demi-cercle de plastique dur dorée, bien que nous ayons détecté cette moulure de couleur argentée et en profil plus large et plat pour les deux couleurs. Elle serait apparue au début des années 1960, du moins au Canada. De construction très simple, elle fut fabriquée par certains encadreurs de Toronto et de Montréal²⁰. Le bois utilisé aurait été le noyer et l'acajou, mais ces essences furent rapidement remplacées par le cèdre, bois mou dans lequel il est aisé de pratiquer une fente longitudinale sur la longueur afin d'y insérer la partie inférieure du T composant la moulure. Dans la majorité des cas elle mesure 8mm de largeur ; la baguette de cèdre est de même largeur avec une profondeur typique de 4,0–4,5 cm. Lorsqu'elle est utilisée seule contre la bordure du tableau, la baguette est fixée en avancée de la surface picturale de quelques millimètres, étant fixée en place à l'aide de clous de finition. Selon cette configuration, elle est surtout assemblée aux coins de bout à bout, mais on observe des assemblages à onglet. L'assemblage des coins à onglet sera certainement le fait de sa configuration typique, où on retrouve la baguette d'espacement en bois, placée en retrait et peinte en noir ou brun foncé.

La moulure de plastique était commandée par l'atelier d'encadrement chez des fournisseurs grossistes. Elle était livrée enroulée sous forme de bobines de 1000 pieds²¹. Cet enroulement explique sans doute que la moulure elle-même rétrécit très souvent sur sa longueur après un certain temps, faisant apparaître un manque de quelques centimètres, exposant la fente dans le bois aux quatre coins de l'assemblage, le plastique reprenant sa dimension première après cet étirement.

Ce modèle commercial, très peu cher se répandra rapidement au cours de la deuxième moitié des années 1960 et perdurera dans les années 1970 et 1980, tant du côté canadien qu'américain. On l'observe ainsi sur de nombreux tableaux de McEwen des années 1970 et 1980. De même pour des tableaux de Jack Bush (1909–1977) à partir de 1965 (Fig. 6). Cette modalité d'encadrement est bien sûr le fait des galeristes et des exigences du marché de l'art. Ainsi, pour les tableaux de Bush qui auraient été encadrés à Toronto dans ces années-là, c'est l'atelier Dickens Fine Arts qui effectuait



6 | Jack Bush, *Tall Stripes*, 1969, acrylique sur toile, 110,5 x 51,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, 2000.147. Cadre-baguette avec moulure de plastique doré sur la face. (Photo : Jean-François Brière)

le contrat²². Il est bien documenté que Bush prêtait très peu d'intérêt à cet aspect de la mise en marché, allant même jusqu'à éviter les vernissages de ses propres expositions²³. À Montréal, l'atelier Encadrement Marcel a exécuté sporadiquement ce type d'encadrement, et on sait que la galerie Waddington adoptait cette baguette pour un certain nombre de ses artistes²⁴.

Malgré son apparence purement commerciale, cette baguette nous semble terriblement bien représenter ce parti pris de l'encadrement de ces années, de cette peinture qui réussira à inscrire l'autonomie de sa pratique. En ce sens, elle vaut la peine d'être maintenue sur les tableaux qui l'utilisent au même titre que les cadres produits par les artistes, de facture plus artisanale et singulière, même si les coins d'assemblage présentent souvent des raccourcis à la moulure

de plastique, que la baguette elle-même est fendillée et fragilisée par des éclisses parfois importantes. Il faudrait non seulement conserver ces cadres, mais sans doute les restaurer, car ils nous apparaissent comme un autre signe certain de la manifestation et de l'affirmation de l'objet peinture.

NOTES

Remerciements : Cette étude n'aurait pu être menée à bien et surtout efficacement sans l'aide des personnes suivantes:

Assistante à la recherche : Émilie V. Ruiz, candidate à la maîtrise en muséologie, Université de Montréal (2014).

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa : Charlie Hill, anciennement conservateur en chef de l'art canadien et Christopher Davidson, conservateur de l'art canadien moderne.

Musée d'art contemporain de Montréal : Marie-Noël Challan Belval, restauratrice et Mylène Dionne, technicienne aux archives

Fondation Molinari, Montréal : Gilles Daigneault, directeur de la fondation et Lisa Bouraly, adjointe à la direction

- 1 Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Le Seuil, éd. Gallimard, p. 342.
- 2 Sur cet aspect du cadre qui génère une fenêtre isolée sur le monde, on peut mentionner, en plus du texte de MARIN, *op.cit.*, celui de Thierry LENAIN et Rudy SEINMETZ (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Belgique, Vottem, Édition La lettre volée, 2010 ; pour une approche sémiologique, Louise CHARBONNIER, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, Édition L'Harmattan, 2007.
- 3 Denise LECLERC, *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, p. 37–44.
- 4 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 30–32.
- 5 *Ibid.*, p.29
- 6 Dans le cadre de cette étude, près de 400 tableaux ont ainsi été examinés et documentés au sein de ces institutions.
- 7 Conversation téléphonique avec l'artiste Jacques Hurtubise, 14 oct. 2014.
- 8 Nous avons eu des entretiens avec l'artiste Claude Tousignant, Raymond Brodeur (directeur général Encadrement Marcel, Montréal), l'artiste Marc Garneau, l'encadreur Rémi Bédard (Encadrex, Montréal) ; des conversations téléphoniques avec l'artiste Jacques Hurtubise, le galeriste Simon Blais (galerie Simon Blais, Montréal), l'encadreur Emmet Maddix (Emmett's Custom Framing Co., Toronto) ; et des échanges courriels avec Brian Dedora, encadreur ayant travaillé à la Isaacs Gallery, Toronto, dans les années 1970.
- 9 Roald NASGAARD et Michel MARTIN, *Les plasticiens et les années 1950/60*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Markham, ON, Varley Art Gallery of Markham, 2013, p. 40, 127.

- 10 Hale BARRIE, *Toronto Painting: 1953–1965*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1972, p. 8–9.
- 11 LECLERC, *La crise de l'abstraction au Canada*, p. 68.
- 12 *Ibid.*, p. 191.
- 13 Respectivement au cours d'une conversation téléphonique avec J. Hurtubise, 14 octobre 2014, et lors de l'entretien avec M. Garneau, 7 juil. 2014.
- 14 *Op. cit.* Conversation téléphonique avec J. Hurtubise.
- 15 Cette remarque a été faite par Simon Blais, galeriste de la galerie Simon Blais (Montréal) au cours d'une conversation téléphonique, 18 juil. 2014 ; de même lors de l'entretien avec Raymond Brodeur, directeur général Encadrement Marcel (Montréal), 9 juin 2014. Ce dernier a ajouté que l'artiste « insère une baguette d'espacement de couleur phosphorescente, pour mettre en lumière les couleurs de ses tableaux ».
- 16 Entretien avec Claude Tousignant à son atelier, Montréal, 28 août 2014.
- 17 *Op.cit.* Entretien avec Raymond Brodeur.
- 18 *Ibid.*
- 19 Cette information sur la provenance et l'origine de cette baguette n'a pu être complètement confirmée par aucun des intervenants rencontrés ou questionnés au téléphone ; ni Raymond Brodeur, ni Emmett Maddix, ni Brian Dedora, ni Simon Blais, ni Rémi Bédard ; mais ils sont tous à peu près certains qu'elle est d'origine américaine.
- 20 Observations confirmées par Raymond Brodeur (entretien, 9 juin 2014), Simon Blais (conversation téléphonique, 18 juil. 2014), Emmett Maddix (conversation téléphonique, 14 oct. 2014) et Brian Dedora (échange de courriels, 13 oct. 2014).
- 21 Observations mentionnées par Brian Dedora (échange de courriels, 13 oct. 2014) et Raymond Brodeur (entretien, 9 juin 2014).
- 22 Information mentionnée par Emmett Maddix, conversation téléphonique, 14 oct. 2014.
- 23 Thérèse DION, *Ascension de trois artistes canadiens sur le marché de l'art. Jack Bush, Yves Gaucher, David Rabinowitch*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, non publié, p. 54.
- 24 *Op. cit.* Entretien avec Raymond Brodeur.

Observations on the Frame-Batten of the 1950s and 1960s: The Emancipation of Painting

RICHARD GAGNIER

During the 1950s and 1960s, frame profiles were generally simplified, and in some cases the frame was abandoned entirely. This simplification, observable in avant-garde art practices throughout Canada and elsewhere, was particularly evident in the work of artists for whom the logical conclusion of the precepts of modernist painting was abstraction. This position was effectively defended and justified in the formalist discourse expounded by Clement Greenberg, a masterly commentator of the period. It was increasingly common to see frames composed of narrow strips – initially in wood – often separated from the edge of the painting by other, shallower wooden strips, set back and painted in dark tones. While continuing to establish the limits of the surface, this arrangement also had the effect of affirming the autonomy of the means deployed upon that surface, thereby subtly contributing towards the self-referential nature of this form of painting (Greenberg). The batten, or strip, often handcrafted, began to appear in different materials, including aluminium and Plexiglas. If it remained the prototypical wood, the narrow front edge was treated in a variety of ways – painted or given a gilded or metallic finish. A commercial version of the strip-frame produced subsequently on a fairly large scale featured the addition to the front edge of the strip of a narrow convex moulding made of gold plastic. Use of this standardized, factory-made model, which quickly became widespread, accompanied the affirmation of the new painting paradigm.

The aim of this initial study is to document the different variants of this model based on the analysis of a broad inventory of Canadian paintings included in the collections of three Canadian museums and the Guido Molinari Foundation (Montreal). Aside from the frame-batten, the study also examines the visually similar structure known as the floating box-frame. While exploring the different approaches adopted by particular artists during these decades and their framing choices for distinct series, the author looks also at the question of who was principally responsible for the frames – artist, framer, or gallerist. It emerges that the new frame-batten profile, commissioned from framers by artists, was soon adopted, sometimes with variations, by dealers.

Translation: Judith Terry



1 | Maclean, *ART*, 2001, intervention, Montréal. (Photo : Maclean)

(Dé)cadrer le cadre : intervention urbaine et entour documentaire dans la série ART de Maclean

PATRICE LOUBIER

Ce qui est embêtant, au sujet des peintres, c'est qu'ils mettent toujours des théories autour de leurs peintures, alors qu'un simple cadre suffit – ou même pas de cadre du tout¹.

Entendue dans son acception usuelle, la notion de cadre désigne la bordure matérielle qui entoure un tableau, un dessin, une gravure, une photographie – ou toute autre œuvre principalement bidimensionnelle. Tracer une frontière autour d'elle pour en marquer l'unité, telle semble être l'une des fonctions déterminantes du cadre, qui « *autonomise* l'œuvre dans l'espace visible », et grâce auquel « le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient *objet de contemplation*² », comme l'écrit Louis Marin. Tenant un propos qui accentue cette idée, Georg Simmel explique que le cadre souligne l'« insularité³ » de l'œuvre d'art, dont les limites

constituent pour [elle] une clôture absolue, qui d'un seul geste met à distance un extérieur auquel elle est indifférente, et produit une concentration intérieure dans laquelle se réalise son unité. Le cadre sert l'œuvre d'art en ce qu'il symbolise et renforce cette double fonction de sa limite. Il exclut de l'œuvre d'art le monde alentour et donc aussi le spectateur, contribuant ainsi à la placer dans la distance qui seule la rend appréciable d'un point de vue esthétique⁴.

Je ne commenterai pas davantage cette citation ni la précédente de Marin, sinon pour en retenir que toutes les deux montrent à quel point le cadre n'est en rien un banal supplément décoratif (pour peu que nous l'eussions pensé), mais qu'il est doté d'une fonction éminemment pragmatique : qu'il s'agisse pour lui de délimiter l'œuvre, de la protéger, ou de l'intégrer à un intérieur ou à une collection, le cadre *agit*, tout à la fois sur l'œuvre et sur nous, spectateurs, en conditionnant de manière notable la façon dont elle se donne à voir et dont nous la regardons.

On comprend donc aisément que le cadre fasse corps avec l'œuvre peinte tel un véritable *parergon* ; mais s'il a longtemps été indissociable de celle-ci, on peut se demander ce qu'il en est de son destin pour l'art contemporain, dont

les manifestations s'étendent bien au-delà de la bidimensionnalité et de l'unité de lieu inhérentes au tableau – paramètres qui sont, au fond, la condition même de possibilité d'existence d'un cadre.

Pour poser la question de façon naïve, une installation, une œuvre environnementale ou conceptuelle peuvent-elles être encadrées ? Si l'on peut imaginer à la rigueur que le cube blanc fasse office de cadre pour une installation⁵, comment en revanche encadrer une performance, un geste ou une simple idée ? Le cadre n'aurait-il de sens que dans le domaine restreint du médium pictural et de l'œuvre bidimensionnelle ? Sans vouloir trancher cette question dans l'absolu, je me propose, pour les fins de cet article, de « recadrer » le cadre, c'est-à-dire de l'envisager selon une conception élargie en m'appuyant sur sa fonction pragmatique pour le situer dans l'ensemble plus vaste des dispositifs de présentation et de médiation des œuvres dont il fait partie, au même titre que le socle, le cartel ou la notice de catalogue. Car en dépit de leur nature très variée – qu'il s'agisse d'éléments matériels qui bordent physiquement l'œuvre, d'options d'accrochage ou d'informations textuelles proposées au visiteur –, tous ces dispositifs contribuent à mettre l'œuvre en scène, à la donner à voir et à comprendre d'une certaine façon. On pourrait ainsi dire, à la suite de Gilles Hénaut, que ce que les artistes mettent autour de leurs œuvres, ce n'est pas seulement des bordures de bois ou de métal, mais c'est aussi des théories, c'est-à-dire des mots et des discours – auxquels le musée ne se prive pas d'ajouter les siens.

Pour voir ce qu'il en est de ce cadre élargi en art contemporain, nous en observerons le fonctionnement à la lumière d'une étude de cas puisée dans le champ de l'art d'intervention, soit l'ensemble de collages photographiques qui documente une série de panneaux de signalisation détournés du peintre montréalais Maclean⁶. Pendant quelques mois entre 2000 et 2001, on le sait, l'artiste a dissimulé par des bandes de vinyle rouge les lettres R et E de plusieurs panneaux d'arrêt de sa ville d'adoption, substituant ainsi au mot « arrêt » le mot « art », qui donne son titre à l'intervention (Fig. 1).

Or, dans une œuvre qu'il réalise en trois ans plus tard, Maclean présente un panneau d'arrêt ainsi trafiqué, flanqué de quinze collages ; chacun d'eux présente la photographie d'une signalisation altérée, montée au centre d'un fragment d'une carte de la trame urbaine de Montréal qui permet d'en indiquer la localisation. De cette série d'interventions, réalisée initialement de manière anonyme, on peut dire que ces collages permettent à l'auteur de la signer a posteriori, c'est-à-dire de la revendiquer comme sienne, et comme œuvre. Or si, lors de son intervention in situ, Maclean semble se conformer au souhait de Gilles Hénaut en se passant de mots pour présenter sa peinture – donnée à voir dans les rues de la ville sous la forme d'une signalisation détournée privée de tout indice explicatif – en revanche

l'ensemble de photographies qu'il réalise par la suite instaure quelque chose comme un cadrage pour cette même intervention, en l'amarrant à une production de nature artistique et en la donnant explicitement à voir comme « objet de contemplation », pour reprendre les mots de Marin. Si l'on trouve bien ici un cadre au sens habituel du terme autour de chacun des collages, je voudrais m'attarder plutôt sur ces collages photographiques eux-mêmes et sur l'œuvre ART dans son ensemble en tant que « cadre » pour l'intervention?

Création documentaire et cadre élargi

Cette production de Maclean n'est certes qu'une manifestation parmi d'autres des créations documentaires fort variées que les artistes contemporains ont été amenés à développer lorsqu'ils ont commencé de réaliser des œuvres éphémères ou in situ, de façon à pouvoir les communiquer à une audience élargie. Par « création documentaire », il faut entendre ces productions relevant tout à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art, objets au statut double, ambivalent, dont Anne Bénichou écrit qu'ils « documentent un événement artistique révolu : une performance, une installation éphémère, une œuvre interactive, etc. Ils constituent également des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistiques⁸ ».

Tel semble être le cas de ART, et à ce titre le travail de Maclean s'inscrit dans le sillage des pratiques « post-atelier » des années 1960–1970 qui, avec la performance, l'in situ ou le Land Art, franchissent les cimes du musée pour investir le territoire urbain ou naturel, voire les circonstances les plus diverses de la vie. Cette efflorescence des pratiques conceptuelles et in situ est décisive non seulement pour le tournant documentaire qui s'y fait jour, mais aussi parce que, au moment même où ces pratiques émergentes participent à l'époque d'une certaine relégation de la peinture, le cadre inhérent à celle-ci est moins aboli qu'il ne fait retour comme mot et comme enjeu dans le discours et les préoccupations de maints artistes. Non seulement en trouve-t-on de nombreuses variations d'autonomisation ou de mise en abyme dans la peinture ou la sculpture du bas modernisme⁹, mais le cadre est mobilisé comme métaphore pour penser et regarder la vie comme art dans des œuvres ou des déclarations évoquant fréquemment les exercices de « cadrage » qu'allait étudier le sociologue Erving Goffman dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience*¹⁰.

On en trouve un exemple dans une interview de Michael Snow (n. 1929) à propos de sa sculpture *First, Last* (1967), structure opaque dressée à la verticale à travers laquelle deux lentilles avec miroirs invitent le spectateur

à observer selon divers angles, à travers et au-delà de l'œuvre elle-même, le contexte environnant, et dont l'artiste déclare qu'elle « est une sorte d'absolu qui encadre des choses fortuites », permettant de les voir comme art¹¹. Ce n'est plus alors l'œuvre qui est encadrée, mais c'est elle-même qui se fait cadre pour donner à voir le réel.

La notion de cadre s'élargit aussi à l'époque pour devenir un enjeu central dans la démarche d'artistes des années 1970 qui chercheront à montrer comment l'art résulte d'une construction sociale et idéologique. Le nom de Daniel Buren (n. 1938) vient immédiatement à l'esprit en raison de l'analyse des dispositifs de présentation des œuvres qu'il a élaborée au fil de ses textes et projets in situ, dont certains prennent d'ailleurs la forme de cadres disposés dans la ville ou la nature (*Sha-Kkei* ou *Emprunter le paysage*, à Ushimado, Japon en 1985), ou qui thématisent le lieu d'exposition lui-même comme cadre dont ils révèlent et transgressent les limites, telle cette rangée de bannières tendues de l'intérieur à l'extérieur de la John Weber Gallery de New York (*Within and Beyond the Frame*, 1973). Mais il n'est pas inintéressant de rappeler que c'est ici même au Canada, aux presses du Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, qu'est publié un ensemble de textes sur l'œuvre d'Hans Haacke (n. 1936) qui s'intitule justement *Framing and Being Framed*¹². La couverture de ce livre présente d'ailleurs un détail en gros plan de la *Botte d'asperges* de Manet (tableau au cœur d'un des sept projets documentés dans cette monographie¹³), qui met l'accent sur l'ornementation de son cadre.

Dès lors que l'encadrement du tableau est saisi comme élément parmi d'autres au sein d'un vaste ensemble de dispositifs qui s'étendent de la fabrication même du tableau de chevalet jusqu'aux codes d'accrochage et de mise en vue des œuvres, l'idée de considérer le musée comme un cadre devient un postulat déterminant pour ces artistes que l'on associerait à la critique institutionnelle. Des idées que fera siennes AA Bronson (n. 1946) dans la préface qu'il signe pour l'ouvrage collectif *Museums by Artists* :

Museums, in spite of their monumental status, their garlands of universalities crowning colonnades of bureaucracies, are primarily *framing devices* variously *framing* the multiform urge to collect. As such, and similarly to *picture frame*, they can be used by the contemporary artist not only to clarify, heighten, or counterpoint intent, but also as the actual content or medium of production. As power symbols, they become potent material for manipulation¹⁴.

Au moment même, donc, où nombre d'artistes inventent de nouvelles pratiques en prenant congé du tableau, le cadre entourant celui-ci, bien loin de disparaître avec lui, bénéficie d'un surprenant recadrage : il est envisagé

comme une fonction générale indissociable de la vision d'art et de l'institution qui a formé et matérialisé celle-ci : le musée. Tout autant que les cadres, ce sont ainsi les mots et les discours, les murs et l'architecture des institutions qui « encadrent » les œuvres.

Or, ce cadre élargi suppose l'action, plus diffuse dans le temps et l'espace, de nombreux opérateurs ou dispositifs qui sont le fait à la fois des artistes eux-mêmes et de l'institution qui présente et diffuse leurs travaux. Parmi les concepts théorisés pour rendre compte de ces dispositifs médiateurs (pensons aux « récits autorisés » de Jean-Marc Poinso, par exemple), j'aimerais recourir à celui que Gérard Genette a développé dans le champ de la théorie littéraire sous le nom de *paratexte*.

Du paratexte

Dans un de ses ouvrages, consacré à ce qu'il nomme les « seuils » de l'œuvre littéraire, Genette explique que le texte

se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] qui l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre¹⁵.

Tous ces « seuils », préparant et informant notre réception de l'œuvre littéraire, constituent ce que Genette appelle le « paratexte », qu'il subdivise selon le critère topologique de la distance matérielle de ces diverses productions par rapport à l'œuvre. Titre, nom d'auteur et de la maison d'édition ou préface, greffés au texte dans l'espace même du livre, relèvent du *péritexte*. Quant à eux, les communiqués de presse de la maison d'édition ou les entretiens de l'auteur sur son œuvre participent de l'*épitéxte* en raison de leur indépendance physique vis-à-vis du livre. « Est épitéxte, explique Genette, tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité¹⁶ ».

Cette circulation « à l'air libre », notons-le au passage, semble décrire très éloquemment l'autonomie relative qu'acquièrent par rapport à de nombreuses œuvres in situ ou éphémères tous ces documents (photos, textes, partitions, schémas, cartes, etc.) produits dans leur sillage pour suppléer à leur absence en contexte d'exposition ou de publication.

Il n'est d'ailleurs pas difficile d'établir un parallèle entre le paratexte et tous ces éléments comme le socle, le cartel ou le dépliant explicatif qui accompagnent l'œuvre d'art pour en assurer l'exposition. C'est ce que fait Michel Gauthier qui, dans un article sur le catalogue comme instrument de médiation de l'œuvre, reprend la distinction de Genette entre épitexte et péri-texte pour situer ce dernier, qui est « épi-opéral » « tout comme [...] les cartons d'invitation, les annonces d'exposition dans la presse ou les entretiens d'artiste », alors que « cadres et socles, coordonnées architecturales du lieu d'exposition ou encore cartels sont, indiscutablement, des éléments *péri-opéraux*¹⁷ ».

Mais la notion de paratexte ne se limite pas à fournir à l'historien de l'art des catégories utiles pour penser les éléments de médiation de l'œuvre d'art, elle permet de mettre en lumière un phénomène caractéristique du « genre » de l'intervention dont participe le geste de Maclean.

C'est que le paratexte, on le devine, est appelé à jouer un rôle accru dans le cas des pratiques performatives, in situ ou conceptuelles, dont les auteurs doivent concevoir des protocoles de documentation pour assurer leur diffusion. La chose est d'autant plus vraie en ce qui regarde une intervention comme celle du peintre montréalais, qui se passe de signature et se destine d'abord au passant ou à l'automobiliste qu'elle vise à surprendre au cœur de leurs activités journalières – et hors du « cadre » de l'exposition. En ce sens-là, le panneau ART se présente non seulement in situ, mais « à l'état nu », pour reprendre l'expression de Genette, c'est-à-dire incognito, sans légende explicative ou procédé de mise en vue d'aucune sorte qui en indiquerait le statut artistique (à une exception près, comme on le verra bientôt). Pour ce type d'intervention, donc, l'épitexte (en l'occurrence, l'œuvre ART), tel un *parergon* distant, est appelé, a posteriori et en différé, à suppléer à l'absence ou à la raréfaction des éléments péri-textuels tels le titre, le cartel ou la signature.

ART : l'intervention

De fait, le projet de Maclean résulte d'une initiative individuelle qui n'est soutenue par aucune exposition ni diffusion institutionnelle, l'artiste opérant d'ailleurs à la dérochée, en fin de nuit ou très tôt le matin, pour diminuer les risques d'être surpris¹⁸.

Si l'opération ressortit à ce que l'on a coutume d'appeler « intervention urbaine », elle n'en procède pas moins d'une démarche qui est d'abord et avant tout picturale. Toute la peinture de Maclean, de ses débuts jusqu'à une période toute récente, est fondée sur la façon dont l'expérience de la route transforme notre relation au paysage, largement médiatisé par un système

de signalisation qui se substitue à la découverte sensible du territoire¹⁹. Ses tableaux ont d'abord porté sur les grandes pancartes autoroutières qui accueillent l'automobiliste aux abords des villes ; puis, de motifs qu'ils étaient d'abord pour sa peinture, les panneaux de signalisation ont ensuite fait littéralement irruption dans son travail lorsqu'il s'est mis à les utiliser comme supports de ses tableaux. Dès lors, Maclean bouclait donc une certaine boucle lorsqu'il a commencé d'intervenir in situ sur des panneaux d'arrêt de la ville pour y faire apparaître le mot « art ».

De cette œuvre, diverses lectures sont possibles. Soit que le mot « art » éclipse temporairement la fonction du panneau, comme si l'élan de la liberté créatrice, de l'imaginaire ou du plaisir esthétique – tous sèmes connotés par le mot – se substituait à l'injonction univoque de l'arrêt, et que la halte prescrite par la loi faisait place au choc de l'étonnement et de l'humour ; soit que le mot entre plutôt en résonance avec la fonction même de la signalisation, pour en réorienter le sens (par exemple « arrêtez, art à proximité »). Cette seconde interprétation lit plutôt le mot « art » comme une *légende*, laquelle peut s'appliquer à l'environnement urbain contigu à sa localisation qu'elle désigne comme artistique, mais tout aussi bien à l'intervention qu'elle constitue elle-même, dont elle signale alors le statut artistique. Le mot « art » fonctionne dès lors tel un indice permettant à l'observateur incident d'identifier (ou plutôt de postuler) comme œuvre le panneau ainsi détourné, plutôt que de le regarder comme relevant du gag ou du vandalisme. L'intervention se confond, en un mot, avec son propre péritexte, comme si la signalisation se déclarait elle-même « art » en une espèce d'épiphanie performative, à l'instar d'un titre ou de la mention sur cartel de la technique utilisée pour créer une œuvre donnée. Mais cette interprétation ne peut cependant être établie avec certitude car, à moins de connaître au préalable la production de Maclean, l'observateur ne sait pas s'il a affaire au tour d'un plaisantin ou à quelque geste de revendication. Le mot « Art » ne reste justement qu'un indice, et ce n'est que par le rattachement épitextuel ultérieur de l'intervention au cadre artistique qu'une telle lecture peut être confirmée. Ce rattachement s'est avéré, en se déroulant par étapes : participation de Maclean à une exposition collective à la Zeke's Gallery en 2001, dans laquelle il présente des œuvres proches de celles de ART ; ajout d'un addendum dans l'ouvrage des *Commensaux* associant le nom de Maclean à la photographie d'une de ses interventions signalée comme anonyme²⁰ ; représentation de l'artiste par la Galerie Roger Bellemar, où se trouveront présentés les collages photographiques qu'il commence alors de réaliser pour pérenniser ses interventions urbaines ; et, enfin, création par l'artiste en 2004 d'un ensemble photographique en trois exemplaires, ART, qu'il nous faut maintenant examiner.

ART : les collages photographiques

ART, rappelons-le, consiste en un ensemble de quinze collages photographiques flanquant un panneau d'arrêt appuyé contre la cimaise (Fig. 2). Chacune des images présente la photographie d'un panneau altéré vu dans son environnement urbain, collée sur un fragment d'une carte de la ville de Montréal illustrant l'emplacement de l'intervention grâce à une flèche rouge pointant l'intersection où elle a eu lieu, le tout ceint par un cadre noir uni. Au bas de chacun des montages, trois éléments manuscrits sont donnés à lire : une date (2004), une légende identifiant la photographie – soit un numéro allant de un à quinze suivi de la mention des artères au coin desquelles l'intervention a été réalisée – et une signature (Figs. 3 et 4). Si les noms de rue informent, certes, sur la localisation des panneaux dans la ville, en revanche chacun des autres éléments manuscrits paraît se référer à la photographie plutôt qu'aux interventions de 2000–2001²¹; ce qui est daté, intitulé et signé, c'est donc le collage photographique, par là même intronisé comme œuvre (et qui ne saurait donc être considéré comme simple appendice documentaire, purement transitif à son référent)²². ART constitue ainsi un éloquent exemple du statut ambigu, partagé entre œuvre et document, de maintes productions d'artistes contemporains, que nous observions plus haut.

Plutôt que la seule photographie, fréquemment couplée au texte, formule habituellement privilégiée par les instigateurs d'interventions²³, l'œuvre renvoie à la série d'interventions urbaines par trois types de signes : l'objet « ready-made », avec l'exemplaire de panneau; la photographie; la carte, comportant elle-même du texte. Cartographie et photographie se complètent mutuellement, puisque si la photo donne à voir l'intervention dans ses alentours immédiats, la carte, elle, privilégie une perspective plus distante, la situant à l'échelle plus grande du quartier environnant.

Comme nous l'annoncions plus haut, un tel ensemble paraît donc avoir pour effet d'« encadrer » cette série d'interventions. La disposition régulière des collages, le caractère systématique de la formule qui régit leurs éléments visuels et textuels, et le recours à un même type de cadre noir pour les délimiter, tout cela accentue leur unité, en faisant d'ailleurs presque ici office d'encadrement domestique – moins en l'occurrence pour signaler l'appartenance de l'œuvre à la collection d'un acquéreur que pour marquer et revendiquer la *propriété intellectuelle* de l'artiste sur ses interventions²⁴.

Mais il resterait du coup à se demander si un tel effet de cadre n'a pas pour conséquence de réifier l'intervention, de figer et d'enclorre ce qui fut d'abord tactique processuelle et pratique vivante de l'espace urbain. Cette question est significative : c'est en raison de l'existence même de telles créations documentaires, qui tendent dans la circulation des expositions et la



2 | Maclean, *ART*, 2001–2004, techniques mixtes, 251,5 × 60 × 8 cm (poteau avec panneau); 33 × 27,8 cm (chacun des quinze collages), Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.2772. (Photo : Denis Legendre, MNBAQ)

reproduction dans les médias à se substituer aux actions originales, que l'art d'intervention prête le flanc au reproche, justifié ou non, de normalisation institutionnelle ou de récupération marchande. Mais si l'ensemble *ART* a bien pour effet de « recadrer » l'intervention, il déroge néanmoins de la fonction de clôture dont nous avons vu plus haut qu'elle était fréquemment attribuée au cadre, et cela de deux façons au moins.

D'abord, bien qu'une bordure entoure chacun des collages, c'est en effet tout le contraire de cette exclusion du « monde alentour » relevée par Simmel que l'on trouve ici. D'une part, chaque panneau détourné se donne à voir par la photo comme fragment d'un ensemble; d'autre part, la carte servant de marie-louise situe d'emblée l'intervention dans la trame urbaine en renvoyant à la ville au-delà d'elle comme à un hors-champ. Sans compter que la carte se présente elle-même comme fragment, puisque l'artiste a choisi d'associer



3 | Maclean, *ART*, détail, 2001-2004, 33 × 27,8 cm, Collection Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.2772 (détail). (Photo : Denis Legendre, MNBAQ)

à chaque photographie d'intervention une *section* de celle-ci plutôt que d'en fournir une image complète qui aurait permis de situer les interventions les unes par rapport aux autres dans l'ensemble du territoire montréalais. Plutôt que de s'imposer comme une totalité surplombant les occurrences des panneaux détournés, la représentation cartographique du territoire urbain est donc assujettie à leur pluralité, se voyant démultipliée comme pour suggérer la dissémination de l'intervention au fil des mois. De fait, la carte est découpée de manière à servir de fond pour les photographies du panneau ART, d'autant

qu'on situe traditionnellement à l'ouest du boulevard Saint-Laurent)²⁵. ART, comme entour documentaire, unifie et pérennise donc la série d'interventions de Maclean, mais les stratégies visuelles utilisées pour ce faire contribuent aussi à suggérer le « hors-cadre » urbain de chacun de ces panneaux, campant l'intervention dans ses alentours.

D'autre part, si les collages photographiques paraissent sagement encadrés et accrochés sur la cimaise, accentuant l'autorité d'un agencement harmonieux et ordonné, en revanche l'œuvre ART dans son ensemble résiste à cet effet de réification, ou du moins tente de le contrarier. C'est que le panneau de signalisation qui flanque les collages frappe, lui, par sa présence beaucoup plus brute et immédiate, notamment en raison de ses traces d'usure et de sa taille. Au regard distancié et à l'échelle réduite caractérisant les codes de représentation photographique et cartographique, il oppose son évidence pleine et massive, qu'accentue sans doute sa position : au contraire des collages accrochés au mur, le panneau, lui, est simplement appuyé au mur à côté d'eux, comme arrivé là et posé à la bonne franquette – comme si, émanant de la rue, il pouvait incessamment quitter le musée pour retourner à la réalité urbaine. Si ART documente la réalité *passée* d'une œuvre déjà faite, comme l'atteste d'ailleurs sa datation, en revanche la présence très concrète du panneau²⁶ semble suggérer une reprise toujours possible de l'action *au présent* – un peu comme si l'œuvre contenait moins l'intervention qu'elle n'incitait aussi à envisager l'éventualité de la refaire de nouveau.

Les quelques exemples d'occurrences du cadre – comme chose et comme mot – dans les pratiques des années 1960–1970 nous l'ont montré un peu plus haut : le cadre s'affranchit d'une certaine façon de ses limites artefactuelles pour s'étendre aux options d'accrochage, aux discours para-opéraux et jusqu'aux créations grâce auxquelles les artistes pérennisent eux-mêmes leurs initiatives. À titre d'entour documentaire, on le constate, les collages photographiques d'ART encadrent bel et bien l'intervention urbaine réalisée quelques années plus tôt par son auteur, Maclean : ils la mettent en vue et en vedette par le biais d'images photographiques, lui assurant par là un cadrage qui permet de lever l'ambiguïté ou la difficulté de lecture initiale que pouvait présenter l'intervention pour ses premiers observateurs. Mais cet entour documentaire, s'il fait office d'encadrement, ne délimite ni ne contient tout à fait l'intervention, en raison de son caractère fragmentaire, de sa suggestion d'un hors-champ et de l'inclusion d'un panneau bien concret qui conjugue pour ainsi dire l'opération au présent et suggère l'éventualité d'une reprise de l'ART. En ce sens, le cadre dit peut-être, au regard de l'œuvre qu'il entoure, sa nécessaire et vitale incomplétude.

- 1 Gilles HÉNAULT, « Au sujet d'une exposition de Pierre Gauvreau », *Combat*, 22 nov. 1947, p. 2, cité par François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, p. 399.
- 2 « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [1988], *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 347 (nous soulignons). Plus loin, Marin ajoute que « [d]ans son opération pure, le cadre montre ; c'est un déictique, un 'démonstratif' iconique : 'ceci' » (*Ibid.*, p. 348).
- 3 Georg SIMMEL, « Le cadre. Un essai esthétique », *Le cadre et autres essais*, trad. par Karine Winkelvoss, Paris, Le Promeneur, 2003, p. 32.
- 4 *Ibid.*, p. 30.
- 5 Ainsi d'Allan Kaprow qui, déniait la possibilité même d'un rejet de la forme que Robert Morris attribuait à ses sculptures « anti-form » dans son article éponyme (« Anti Form », *Artforum*, vol. 6, n° 8 [1968], p. 33-35), montrait comment les lieux mêmes de réalisation et de présentation de ces œuvres reconduisaient implicitement la fonction de cadre : « Morris' new works [. . .] was made in a rectangular studio, to be shown in a rectangular gallery, reproduced in a rectangular magazine, in rectangular photographs, all aligned to rectangular axes [. . .] » (« The Shape of the Art Environment » [1968], Jeff Kelly [dir.], *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 92).
- 6 Né en 1969 à Winnipeg, au Manitoba, Maclean vit et travaille à Montréal depuis 1996.
- 7 Pour un aperçu du travail de l'artiste, voir Bernard LAMARCHE et MACLEAN, *Maclean*, Montréal, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, 2009.
- 8 Anne BÉNICHOU (dir.), « Ces documents qui sont aussi des œuvres », *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les presses du réel, 2010, p. 47.
- 9 Par exemple *Gran Cairo* (1962) de Frank Stella ou *Hang Up* (1965) d'Eva Hesse.
- 10 Paru originalement en 1974 sous le titre *Frame analysis: An essay on the organization of experience* (Boston, Northeastern University Press). Goffman y définit le cadre de la façon suivante : « Je soutiens que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base. L'expression « analyse de cadres » est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience ». (Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 19).
- 11 Michael Snow, interview enregistrée à New York le 23 mai 1967, dans le catalogue d'exposition *Sculpture '67*, Dorothy Cameron (dir.), Ottawa, Galerie nationale, 1967, p. 12.
- 12 Hans HAACKE, *Framing and Being Framed*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975.
- 13 . . . le *Manet-Projekt '74*, dans lequel l'artiste allemand retrace la liste des propriétaires successifs du tableau, jusqu'à son acquisition par le Wallraf-Richartz Museum grâce au don fait par le président des Amis du Musée dont Haacke révélera le passé nazi dans son projet.
- 14 AA BRONSON, « Preface », AA Bronson et Peggy Gale (dir.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 7 (nous soulignons).

- 15 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.
- 16 *Ibid.*, p. 346.
- 17 Michel GAUTHIER, « Dérives périphériques », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, « Du catalogue », n^{os} 56/57 (été–automne 1996), p. 131.
- 18 Car à titre d'altération non autorisée d'une signalisation, l'intervention tombe sous le coup de la loi. C'est d'ailleurs l'entrée en scène des forces de l'ordre qui mettra fin au projet : un article du quotidien montréalais *The Gazette* (27 juin 2001) ayant révélé le pot aux roses, Maclean est interpellé et devra s'engager à cesser l'activité sous peine de poursuites. La durée de vie des panneaux ART eux-mêmes était quant à elle vouée à l'éphémérité, le service de voirie de la Ville retirant rapidement les signalisations détournées ou endommagées.
- 19 Sur la peinture de Maclean, voir Bernard LAMARCHE et MACLEAN, *Maclean*, *op. cit.*
- 20 Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 29.
- 21 Ces numéros ne se rapportent d'ailleurs pas à la séquence chronologique des interventions (dont le nombre excède de beaucoup la quinzaine), mais à l'ordre dans lequel leurs photographies sont disposées au mur.
- 22 Pour bien rendre compte du paramètre de la datation et de son incidence sur ce qui a statut d'œuvre, il faudrait aussi rappeler que, si chacun des collages photographiques individuels est daté de 2004, l'œuvre dans son ensemble, elle, l'est de 2001–2004 : manière de souligner pour Maclean que ce qui est intitulé, c'est tout à la fois la série d'interventions et l'œuvre elle-même qui les documente.
- 23 Pensons aux fiches manuscrites accompagnées de photographies documentant après-coup la *Following Piece* (1969) de Vito Acconci, de même qu'au couplage photographie et texte que nous trouvons chez Sophie Calle ou la Canadienne Diane Borsato. La juxtaposition de la carte et de l'objet employée par Maclean peut quant à elle rappeler la formule des *nonsites* de Robert Smithson, qui associe fréquemment représentation cartographique et échantillonnage minéral du site.
- 24 Revendication d'autant plus importante quand on sait que la formule de l'arrêt transformé en art s'est vue appropriée à quelques reprises une fois que Maclean l'eût inventée (l'Espace Go s'en est inspiré pour une campagne d'affichage au début des années 2000, et des *street artistes* ont détourné de même façon des panneaux à Québec en 2008 et à Montréal en 2011).
- 25 Sur les enjeux linguistiques de l'intervention, voir Annie GÉRIN, « Double sens : ironie dans l'intervention urbaine », Annie Gérin, Yves Bergeron, Dominic Hardy et Gilles Lapointe (dir.), *Œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*, Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, 2010, p. 23–28.
- 26 Et, pourrions-nous ajouter, le caractère élémentaire du procédé consistant à masquer les lettres R et E.

(Re)framing the Frame: Urban Intervention and Documentary Surround in the ART series by Maclean

PATRICE LOUBIER

This essay examines the status of the frame – for so long a vital and integral part of painting – in the realm of contemporary art, many of whose forms go far beyond the two-dimensionality of the “pictorial.” During the 1960s and 1970s numerous artists turned away from painting to adopt new conceptual, performative and site-specific practices that made the notion of a physical frame seem anachronistic, or even impossible. But far from disappearing, the frame found a new theoretical relevance in the practices of artists associated with institutional critique. For people like Buren (b. 1938), Haacke (b. 1936) and AA Bronson (b. 1946), for example, museums and exhibitions represent physical and ideological events and structures that “frame” a particular artistic vision. No longer defined exclusively as the physical border surrounding two-dimensional works, the frame is now seen as a more general pragmatic function encompassing the entire presentational and mediation apparatus associated with an artwork, including the base, the label and the exhibition catalogue. Artists themselves have contributed towards the renewed significance of these elements, using photography, video and the written word to create documents that serve to disseminate and “frame” as artistic their otherwise ephemeral or site-specific creations. The theoretical notion of the *paratext* developed by Gérard Genette – a category of ancillary material accompanying a literary work and influencing its reception – can be useful in explicating this “broadened frame,” and several art historians (among them Michel Gauthier) have applied the concept to the visual arts. Genette draws a distinction between the *peritext*, which comprehends elements directly attached to a literary work, such as the title or the author’s name, and the *epitext*, which denotes elements situated outside the book and in this sense independent of it, such as interviews and press releases. The term *paratext* is employed in this essay to illustrate how a specific artwork – the ensemble of photographic collages titled ART (2001–2004) by the Montreal painter Maclean (b. 1969) – itself functions as a “broadened frame” for a series of urban interventions the artist made in 2000 and 2001, in which he masked the letters R and E of the “ARRÊT” of a number of Montreal stop signs to produce the word ART. The work is composed of

fifteen photographs of the modified signs, each mounted on a section of a map of Montreal showing its location, presented alongside one of the altered stop signs. Result of a clandestine and unannounced action, the word ART on the street sign acted like a tacit *peritext*, suggesting the artistic nature of the intervention to passing pedestrians and motorists. But it was only with the subsequent execution of the work ART, serving *a posteriori* as an *epitext*, that the intervention's status was confirmed and a documentary trace of the action memorialized.

Translation: Judith Terry

Circonscrire l'œuvre : quelques notes au sujet des encadrements d'œuvres de membres du Groupe de Beaver Hall *

JACQUES DES ROCHERS

Alain Fleischer écrivait, en 1986, dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* de Paris, pour un numéro spécial portant sur *L'œuvre et son accrochage* :

À chaque œuvre qu'il met au mur, le musée donne un cadre suprême : toutes les autres œuvres exposées [...] Au contexte d'origine des œuvres (atelier de l'artiste, appartement du collectionneur, lieux de la manifestation, de l'intervention, de la performance), le musée substitue un environnement entièrement secrété par les œuvres elles-mêmes.

Pour paraphraser les exemples d'œuvres contemporaines françaises qu'énumérait alors Fleischer, témoignant de ce maillage, je dirais, en parlant d'un exemple plus près de nous, au nouveau Pavillon d'art québécois et canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, que l'œuvre vidéographique *Portrait in Motion* de Nadia Myre (n. 1974) – projetée sur une paroi de verre – et à travers laquelle se reflète *Les castors du roi* de Kent Monkman (n. 1965) mais également le *Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha* de Joseph Légaré (1795–1855), témoigne d'un choix d'encadrement et de *recadrage* pour lequel le cadre propre de chacune des œuvres est une partie d'un ensemble conceptualisé.

Les narrations offertes dans l'accrochage au musée, qui incluent l'œuvre et son cadre, sont aujourd'hui – comme en témoigne ce colloque – à entrées multiples. Ces narrations sont ouvertes mais aussi sélectives et les partis-pris ne peuvent être innocents. Chaque lieu, chaque espace d'exposition a ses enjeux propres qui circonscrivent l'œuvre, – bien qu'unique –, comme une partie d'un ensemble. L'encadrement d'un tableau, tout comme celui d'un corpus d'œuvres, bénéficie toutefois de règles et de connaissances qui éclairent nos choix. Ainsi, plus nos connaissances sont précises sur les encadrements d'origine des œuvres, meilleurs sont les outils dont nous disposons pour éclairer les décisions à prendre au moment de *recadrer* un tableau.

* NDLR Ce texte a été présenté en introduction de l'une des séances du colloque.

Les mentions spécifiques sur ce sujet, retrouvées pour l'essentiel dans les comptes rendus, les agendas et les correspondances d'artistes et d'institutions sont toutefois relativement peu nombreuses et peuvent aussi apparaître à première vue triviales. Elles ont souvent été laissées pour compte. La préparation d'une exposition à venir au Musée des beaux-arts de Montréal sur le Groupe de Beaver Hall, nous a permis d'en dégager quelques exemples que j'énumère ici.

Dans les procès-verbaux du Arts Club de Montréal, le 7 février 1918 : « A vote of thanks proposed by Foster & seconded by McGill was passed to Mr. F[rederic] C[leveland] Morgan for his generous gift of new frames for the Club's pictures by A.Y. Jackson & [Randolph S.] Hewton¹ ». Ici, les membres du club prennent l'initiative de remplacer les encadrements des artistes seulement quelques années après la réalisation même des toiles. Jackson (1882–1974) et Hewton (1888–1960) sont tous deux membres et exposants du Club depuis 1913 mais ne sont toujours pas revenus de la Grande Guerre. Ils n'ont pas pu donner leur aval à ces choix, mais devait à leur insu faire confiance à leurs collègues.

Dès 1922, vraisemblablement en vue de la préparation de la *British Empire Exhibition* de 1924, Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada, offre à Hewton de présenter à Londres, en même temps que des œuvres du Groupe des Sept, une douzaine de petites œuvres des membres du Groupe de Beaver Hall, lui indiquant qu'il s'occupe de les faire encadrer. Il écrit : « I should like to have them here within the next two weeks or so, so as to get some little frames put round them² ».

A.Y. Jackson qui correspond avec Mrs. Alice Massey en 1930, relate quant à lui la possibilité de modifier un encadrement pour qu'il se marie à un contexte particulier. Il écrit :

I was speaking to Arthur Lismer about the rich landscape around your place. He feels as I do that there is a whole new field to develop. I have the last sketch in a frame and it looks very happy. I will send the frame down to put on the bright one you have there if you wish³.

En 1943, Prudence Heward (1896–1947) qui, comme plusieurs de ses contemporains, réalisait ses propres encadrements s'exprime ainsi dans une lettre à Harry McCurry, alors directeur de la Galerie nationale : « I shall be very glad to let Mr. [H.S.] Southam have my Child's Head for \$140 and he can return the frame to me⁴ ». Cet important collectionneur avait vraisemblablement ses propres goûts en matière d'encadrements et devait

percevoir la toile comme une pièce à ajouter à un ensemble dans un décor précis, ce qu'attestent des photographies prises des intérieurs de sa résidence.

L'amie intime de Prue, la peintre Isabel McLaughlin (1903–2002), écrivait quant à elle à McCurry, en 1948, à propos d'une œuvre de son amie qu'elle prêtait à l'institution :

I rather like the *Street in Cagnes* in the natural wood frame and mat, but for purely sentimental reasons, I think I'd like the narrow grey strips frame back that Prue had framed it with originally, when the painting returns⁵.

L'artiste domine ici ses propres goûts pour favoriser la mémoire chérie d'une autre. Quelques mois plus tard, dans le cadre de l'exposition commémorative de Prudence Heward tenue à la Galerie nationale du Canada, McCurry écrira à la mère de l'artiste, à propos de *Girl in a Yellow Sweater* :

We have had it framed and photographed and it will be hanging in the exhibition this afternoon. It is one of those pictures which the National Gallery certainly ought to buy⁶.

Dans la foulée du désir d'acquisition, l'institution procède ici à l'encadrement d'un tableau, en adéquation probable avec sa collection et la vision de celle-ci à la fin des années 1940.

À l'instar de ces informations variées glanées dans les archives, nos conférenciers témoignent d'un nombre significatif de postures différentes ou convergentes en ce qui concerne le cadre et son dialogue avec l'œuvre. L'ensemble des présentations donne aussi la mesure des dialogues potentiels dans ce projet qui consiste à circonscrire les effets de cet assemblage.

NOTES

- 1 Musée des beaux-arts de Montréal, Fonds Arts Club P2/B2/2.1 procès-verbaux et documents afférents 1912–1921, p. 228.
- 2 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Eric Brown à R.S. Hewton (258 rue Bishop, Montréal), 23 fév. 1922 (7.1-H, Box 260, File 9, Correspondence with/re artists, Hewton, Randolph S.).
- 3 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Alex Jackson (Studio Building, Toronto) à Mrs. Massey, 14 juil. [1930], Massey Papers, Box 157, file 7.

- 4 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre de Prudence Heward à Mr. McCurry, 17 jan. 1943 (McCurry Papers).
- 5 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre d'Isabel McLaughlin à Mr. McCurry, 6 sept. 1948, dossier Prudence Heward (McCurry Papers).
- 6 Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Lettre de Harry McCurry à Mrs. A.R.G. Heward, 5 mars 1948 ; Curatorial Files Prudence Heward, *Girl in a Yellow Sweater*, 1936.

Circumscribing the Work: A Few Notes on the Frames Used for Works by Members of the Beaver Hall Group

JACQUES DES ROCHERS

Looking individually at the rare archival sources that mention the framing of works may seem to be of merely anecdotal interest. But aside from the information they provide about particular works, when studied and compared they point to other major issues, including those of hanging works as part of an ensemble and the type of frames selected by a collection or exhibition curator as a component of an exhibition concept. The article opens with a quote from Alain Fleisher: “To each work it hangs on a wall, the museum gives a supreme frame: all the other works on exhibition.” After citing a local example – the interaction between several works in the new pavilion of Quebec and Canadian art at the Montreal Museum of Fine Arts – the author stresses the importance of learning about a work’s first frame, the surround initially chosen for a painting. This shift from ensemble to object also serves to highlight the diversity of positions being presented by participants in the conference, which this text introduces.

The small selection of archival sources cited – assembled during pioneering research on a group of modern Montreal artists, the Beaver Hall Group – make mention of the frames used for works by A.Y. Jackson (1882–1974), Randolph S. Hewton (1888–1960), and Prudence Heward (1896–1947). Found for the most part in minutes and agendas and in correspondence between artists and institutions, these fragments of information testify to the influence of various individuals, including fellow artists, friends, patrons, collectors, and museum directors. One thing that emerges clearly is the fairly insecure status of original artist-made frames, owing evidently in part to changing tastes, but also to the circumstances surrounding the works’ acquisition and exhibition.

Translation: Judith Terry

The Frame: Object, Idea, Concept

DIDIER PRIOUL

The frame is a more or less standard component of a painting. It would be difficult for the curator of a collection or exhibition to imagine displaying a painting minus a surround of some kind, if only the simplest form of strip-frame. This said and understood, the possible approaches to the issue are virtually infinite, as the essays presented here demonstrate.

But what is it, inherent to the notion of the frame, that raises questions? The aim of this conclusion, at once a privilege and a risk, is to suggest some answers based on the various contributions to the conference.¹ Janet Brooke's paper "The Historiography of the Frame: Knowledge and Practice" is a fitting place to start, since the simple, operative dialectic of its subtitle echoes the binary division that characterizes the positions of the various authors taken collectively – particularly if we shift it towards another duality. The essays in the first group set out the elements of the subject that concerns us: the frame as object. Those in the second, however, take a different analytic approach. There are many possible transversal interpretations, but before expounding further it can be said that the first set of texts approaches the frame as a proposition, while the second poses it as a problem.

This brings to mind the classical origins of the philosophical notion of the problem, and that long-ago schoolmaster who enjoyed startling us students into wakefulness by beginning his classes with weighty questions like: "What is a problem in philosophy?" Around this high-school recollection hovers the figure of Émile Bréhier, author of an essay on the subject. In a passage concerning the distinction between a proposition and a problem, Bréhier quotes from Aristotle's *Topics*, "a work devoted to the art of discussion":

The difference between a problem and a proposition is a difference in the turn of the phrase. For if it be put in this way, "An animal that walks on two feet' is the definition of man, is it not?" or "Animal' is the genus of man, is it not?" the result is a proposition: but if thus, "Is 'an animal that walks on two feet' a definition of man or no?" the result is a problem.²

Le cadre : objet, idée, concept

DIDIER PRIOUL

Le cadre, pour un tableau, est un peu comme une norme à suivre. Il est difficilement concevable pour un conservateur de collection ou un commissaire d'exposer un tableau au nu de son châssis, c'est-à-dire sans aucun cadre, même réduit à une simple baguette. Une fois cela dit et constaté, une infinité de solutions sont possibles et envisageables, comme l'ensemble des textes réunis ici le démontrent.

Qu'en est-il, pour autant, de ce qui est présupposé par le cadre, ce qui fait du cadre un objet d'interrogation ? C'est à la fois le privilège et le risque d'une conclusion de s'engager à y répondre, profitant de la parole des intervenants¹, à commencer par celle de Janet Brooke en raison des qualificatifs qui balisent l'historiographie de son propos : « Knowledge and Practice », que l'on peut traduire littéralement par « Connaissance et Pratique » ou, de manière plus cohérente, par « Savoir et Usage ». Par sa dialectique, simple et opératoire, le sous-titre « Knowledge and Practice » fait écho à la double articulation qui réunit les positions individuelles des auteurs des textes, à condition de le déplacer vers un autre rapport, lui aussi à deux termes. Un premier regroupement des textes pose les éléments de la question qui nous occupe, le cadre comme objet, et un second s'en écarte pour le réfléchir autrement. Bien des lectures transversales sont possibles mais, avant d'y arriver, on pourrait dire qu'un premier ensemble de textes est marqué par la proposition du cadre et un second par le problème du cadre.

En disant cela, c'est le vieux fonds de la notion de problème en philosophie qui me rappelle un lointain professeur, qui aimait bien confronter et réveiller ses élèves avec des questions fortes, comme celle de lancer son cours avec un : « Qu'est-ce qu'un problème en philosophie ? ». Avec le ressouvenir des années de lycée, c'est Émile Bréhier et son livre sur la notion de problème en philosophie qui a refait surface lorsqu'est venu le moment de séparer la proposition du problème. Bréhier cite les *Topiques* d'Aristote, « cette œuvre consacrée à l'art de la discussion » :

La différence du problème et de la proposition tient à la manière dont est posée la question. Si on dit par exemple : animal pédestre et bipède

If we paraphrase Aristotle, replacing “man” by “frame,” the idea becomes clearer:

For if it be put this way, “The physical border that surrounds a painting is the definition of a frame, is it not?” the result is a proposition: but if thus, “Is the physical border that surrounds a painting a definition of a frame or no?” the result is a problem.

This conclusion, then, will consider the frame-as-proposition on the one hand, and the frame-as-problem on the other.

1 | The Frame-as-Proposition

1.1 *Frame as object*

Considering the frame as a proposition leads us to reflect on its development as an object and to try to understand its principles and conservation requirements. The rare examples studied by Claude Payer are linked to the profession and changing status of the craftsman-carver. This contribution also took us immediately into the realm of expertise, for the analysis of frames is no simple matter. It requires knowledge of materials, familiarity with a specialized vocabulary, and an intellectual approach that is both scientific and critical. Clearly, the frame is an object that leaves traces: it is simply a matter of seeing, understanding, interpreting, and relating them.

Although the presentations included in the conference generally suggested the importance of dividing the field of study chronologically, Laurier Lacroix’s paper makes it eminently clear: it focuses on the years from 1780 to 1870 – after the period of the early frames described by Claude Payer and before the rise of the industrially manufactured frame. But the period is only significant because it concentrated the scholar’s attention on a particular subject – the carpenter’s frame – leading him to unpick the semiotic seam and guide a historical inquiry in a sociological direction. As we learn, the carpenter’s frame became institutionalized with the re-framing of the paintings that formed the basis of the Pinacothèque de l’Université Laval, which continued to be associated with the university even after its dissolution.

As Sacha Marie Levay makes clear in the title of her study, when placed as an object in a collective situation, the frame can become a creator of contexts. The numerous examples she cites testify to the frame’s dual identity: it must be unique in relation to the painting it circumscribes while establishing a visual dialogue with its neighbours. This is demonstrated in practical terms through an examination of the galleries devoted to Quebec and Canadian art in the Claire and Marc Bourgie Pavilion of the Montreal Museum of Fine

est la définition de l'homme, n'est-ce pas ? on obtient une proposition. Si, par contre, on dit : est-ce que animal pédestre et bipède est, ou non, la définition de l'homme ? c'est là un problème².

En prenant des libertés avec le texte original d'Aristote, il nous suffit de remplacer l'homme par le cadre et nous aurons l'articulation de notre réflexion :

Si on dit par exemple : la bordure matérielle qui entoure un tableau est la définition du cadre, n'est-ce pas ? on obtient une proposition. Si, par contre, on dit : est-ce que la bordure matérielle qui entoure un tableau est, ou non, la définition du cadre ? c'est là un problème.

Notre conclusion s'articulera donc sur le cadre comme proposition d'une part et le cadre comme problème, d'autre part.

1 | Le cadre comme proposition

1.1 *Le cadre en situation d'objet*

Le cadre comme proposition nous conduit à réfléchir à son émergence comme objet et à comprendre ses logiques et ses contraintes de conservation. Ce sont des objets rares auxquels Claude Payer s'est intéressé, liés au métier et à la figure mouvante de l'artisan-sculpteur. En même temps, il nous a tout de suite inscrits dans le domaine de la compétence, car cela ne s'improvise pas d'étudier le cadre. Il demande la connaissance des matériaux, la maîtrise d'un vocabulaire spécialisé et la mise en pratique d'un esprit scientifique et critique. On est surtout confirmé par le fait que le cadre est un objet qui laisse des traces : il suffit de savoir les voir, les comprendre, les interpréter, les relier.

Si l'ensemble des textes qui ont donné sens au colloque le montre, celui de Laurier Lacroix nous convainc de l'importance de la segmentation de nos périodes pour travailler : de 1780 à 1870, après le cadre d'exception mis de l'avant par Claude Payer et avant la position dominante qu'occupera le cadre manufacturé. Mais, la période n'a d'importance que si elle fait apparaître un objet d'étude spécifique – le cadre de menuisier –, qui défait la couture sémiotique pour la faire glisser de l'enquête historique vers la question sociologique. Le cadre de menuisier devient alors un cadre d'institution avec le ré-encadrement des tableaux de la Pinacothèque de l'Université Laval qui continue à identifier l'institution à travers le temps, même une fois disparue.

Le cadre, en tant qu'objet mis en situation de collaboration, serait ainsi créateur de contextes, comme Sacha Marie Levay l'inscrit dans le titre même de son étude. La multiplicité des exemples présentés a mis en évidence la

Arts, which saw the application of the “3 Rs” – “Reduce, Re-use, Recycle.” It is the options chosen that make the frame in context a matter of such interest, particularly when they involve the integration of period frames, which establish their own space through subtle textural and visual differences. The implementation of the 3 Rs in the exhibition galleries demonstrated their potential for complexifying contexts. The dual aesthetic relationship – between frame and painting – was not the only concern: also significant were the mnemonic strata linking the frame, the painting, and the pre-museum owner, all of which are part of the biography of the frame as work.

In recalling the conference and in light of the discussions among its participants, all conscious of the import of any intervention, it becomes evident that the questions raised by Reesa Greenberg, radically encapsulated here, are of vital importance: What is an original frame? An artist’s frame? Between proposition and problem, we are back where we started, although these questions cast a degree of uncertainty on what we accept sometimes rather too hastily as the basis of our knowledge: is an artist’s frame designed, conceived, and executed by the artist, or is the process simply completed under their control, without them intervening in any significant way?

1.2 *Frame as narrative*

The foregoing allows us now to see frames as integral to different narratives. As Janet Brooke asserts near the start of her analysis, frames have “stories to tell.” The frame-object is therefore a language, or a bearer of languages. This reality, rooted in the physical existence of the frame, allows us to adopt a pragmatic, empiricist approach, suitably supplemented by curiosity and action. If the frame is to become an object of concern, collection curators must shift their gaze from painting to frame, and from frame to possible sources of information. This is a familiar experience, and in her reference to the entry for “Frame” in *The Grove Dictionary of Art*,³ Janet Brooke rightly indicates the extent of the literature on the subject that has accumulated in recent decades and that can nourish research into the current situation in Quebec and Canada.

The problematic we face is both local and international, which is what makes the projects already begun so fascinating and the research to come so potentially fertile. This brings us to Daniel Drouin’s paper, which offers an inadvertent glimpse of the developments currently under way at the Musée national des beaux-arts du Québec. The museum’s collection – in which there is a convergence of carpenters’ and artists’ frames, and of importations from the United States, Italy, and France – lends itself to a unique and ambitious research project focused on frame and place. But is the typological approach the solution? Since the publication of Foucault’s *Les mots et les choses*,

double identité du cadre; il doit être unique pour le tableau qu'il borne et en dialogue visuel avec ses voisins. De manière pratique, on s'en aperçoit dans les salles d'art québécois et canadien du pavillon Claire et Marc Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal, en faisant l'expérience de la performativité des « 3 R's » : celle des cadres soumis aux trois règles de la réduction, de la réutilisation et du recyclage (« reduce, re-use, recycle »). On peut dire que ce sont alors les options retenues qui font tout l'intérêt du cadre en contexte; le cadre d'époque (period frame) y trouvant lui aussi sa place, en affirmant son propre espace par ses micro différences, textuelles et visuelles. Le résultat de ces « 3 R's », dans les salles d'exposition, montre ainsi qu'ils ont un potentiel certain à complexifier les contextes. Il ne s'agit pas seulement d'un rapport duel et esthétique – le cadre et son tableau –, mais aussi celui d'une épaisseur mémorielle qui unit le cadre, son tableau et son propriétaire, avant l'entrée de l'œuvre au musée, et qui apporte au cadre une donnée de sa biographie comme œuvre-cadre.

Pour la mémoire du colloque et profitant des débats suscités auprès des participants, chercheurs attentifs aux interventions, l'interrogation soulevée par Reesa Greenberg, que nous réduisons abruptement, est de toute première importance : qu'est-ce qu'un cadre original ? Un cadre d'artiste ? Entre proposition et problème, nous en revenons à notre point de départ, bien que la question posée mette en perspective instable ce que nous acceptons parfois trop rapidement comme le socle de nos acquis : un cadre d'artiste est-il dessiné, pensé et réalisé par l'artiste ou tout cela ne se fait-il que sous son contrôle, sans qu'il intervienne de manière conséquente ?

1.2 Le cadre mis en récit

Tout cela nous permet maintenant d'intégrer le cadre dans des récits et c'est Janet Brooke qui nous le dit, assez tôt, en amont de ses analyses : « le cadre a des récits à me raconter ». L'objet cadre serait donc un langage ou un porteur de langages. Cette réalité, basée sur la présence physique du cadre, permet de partir d'une approche empiriste et pragmatique, en y ajoutant une bonne dose de curiosité et d'action. Faire du cadre un objet d'inquiétude, exige du conservateur de collection qu'il déplace son regard, du tableau vers son cadre et du cadre vers la recherche d'informations. Voilà une expérience que nous connaissons bien et Janet Brooke a eu raison de relever l'entrée « Frame » dans le *Grove Dictionary of Art*³ car elle indique bien l'ampleur de la recherche accumulée durant les dernières décennies et dont on peut bénéficier pour aborder la situation actuelle, au Québec et au Canada.

La problématique à laquelle nous sommes confrontés est donc à la fois locale et internationale, ce qui fait tout l'intérêt des travaux en cours et de la fécondité de la recherche à entreprendre. Par là, on rejoint le propos de Daniel

typologies encourage a spirit of scepticism, for he warned us of the danger: typology reassures and pushes us involuntarily into the realm of belief, although believing and knowing are two very different things.

Ultimately, the impulse to approach the object from a narrative perspective is bound up with the question of classification. Classifying, however, involves not only selecting, but also rejecting. This self-evidence simultaneously opens up the whole issue of categories, which has the merit of triggering important debates. The frame is part of a particular world, the art world, and as such is subject to institutional imperatives – the work, the museum, the market – which separate and isolate by creating individual hierarchies. Is it, for example, in order to be part of this world, the art world, in order to be able to say “I, too, am an artwork,” that a work of folk art lays claim to a frame?⁴ The frame participates in the world to which it belongs – it is always a proposition – and at the same time it shapes other worlds – reveals itself to also be, in other words, a problem. All this leads us to move smoothly from the realm of the object and into that of the context.

2 | The Frame-as-Problem

Perceiving the frame as a problem raises the question of meaning at the point where the coherence that accompanied the proposition loses some of its significance and consistency. The image of concentric circles in water comes to mind: we toss in a pebble and watch the circles form, from narrow to broad, from clearly defined to barely visible. The frame asserts itself, and then contradicts its initial form and becomes a concept.

2.1 *Frame as affirmation*

In the title of her presentation “The Frame in Context,” Anne MacKay opens up the question of a collection seen as a corpus – specifically, the Seagram *Cities of Canada* collection. The number of works executed for the project, their unifying theme, their exhibition setting, and their frames – the forty-four original frames have fourteen distinct profiles, with some minor variations – combine to encourage an interpretation focused on meaning rather than on the individual object (such as the one described in the article by Sacha Marie Levay). What is especially intriguing about this case is the fact that the frame, while remaining a canonic object, relinquished much of its autonomy in favour of a larger ensemble that, while including it, rendered it virtually transparent. The invocation by Anne MacKay of Derrida’s parergon to explain the frame’s heuristic power possibly provides part of the solution to understanding the frame in an affirmative situation such as this, where it is placed in an indefinable space that causes it to disappear. The frame is no longer frame but collection: it becomes part of a totality to

Drouin qui expose involontairement le chantier qui s'impose aujourd'hui au Musée national des beaux-arts du Québec. La collection du musée, en se présentant comme un carrefour où se croisent les cadres de menuisiers, les cadres d'artistes, les importations des États-Unis, d'Italie, de France, conduit vers un programme de recherche, à la fois unique et ambitieux, celui d'étudier le cadre en son lieu. Faut-il, pour autant, penser que l'approche par la typologie soit une solution ? Depuis la lecture du Foucault des *Mots et les choses*, les typologies conduisent à développer un esprit sceptique, car il nous a prévenus du danger : la typologie rassure, elle nous fait tomber, sans le vouloir, dans le domaine de la croyance alors que croire et savoir sont des questions fort différentes.

Finalement, la tentative d'aborder l'objet par ses récits est nouée à la question des classifications. Mais classer, ce n'est pas seulement retenir, c'est aussi exclure. Cette remarque d'évidence ouvre en même temps toute la question des catégories, dont le mérite est surtout de susciter des débats importants. Le cadre fait partie d'un monde, celui de l'art, et, en tant que tel, se confronte à des forces institutionnelles – l'œuvre, le musée, le marché –, qui séparent et isolent en créant leurs hiérarchies personnelles. Ainsi, est-ce pour faire partie du même monde, celui de l'art, et dire « moi aussi, je suis une œuvre », qu'une œuvre d'art populaire se réclame du cadre⁴ ? Le cadre participe d'un monde auquel il appartient – il est toujours une proposition –, et il configure en même temps des mondes autres, c'est-à-dire qu'il se montre aussi comme problème. Tout cela nous conduit tranquillement à quitter le terrain de l'objet pour entrer dans celui du contexte.

2 | Le cadre comme problème

Le cadre comme problème pose la question du sens au moment où la cohérence qui accompagnait la proposition perd une partie de sa signification et de sa consistance. C'est un peu le modèle des ronds dans l'eau : on jette un caillou puis on regarde les cercles qui se forment, du plus étroit au plus lointain, du plus net au plus effacé. Le cadre s'affirme puis contredit sa forme première pour devenir concept.

2.1 Le cadre en situation d'affirmation

Par le titre donné à l'exposition de sa recherche, « The Frame in Context », Anne MacKay inaugure la question de la globalité d'une collection Seagram, *Cities of Canada*. La quantité des œuvres réalisées, leur thème fédérateur, leur dispositif d'exposition, leurs cadres – quatorze profils différents avec des variantes mineures pour les 44 cadres originaux –, conduisent à en aborder la compréhension par le biais du sens plutôt que sous l'angle de l'objet individuel, comme le propose Sacha Marie Levay dans son texte. La

which it is indissolubly linked – the collection itself, the Seagram *Cities of Canada* collection (the frames branded with their brass labels) – but also the exhibitions and the travelling museography that accompanied it wherever it went, designed to maintain consistency and implicate the works in the ideology of the project.

In our own era, the Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario also raises the issue of the frame in an exhibition context, the very process of framing inextricably binding work, institution, and collector.⁵ The position defended by Greg Humeniuk focuses less on the frame itself – its materiality as an object – than on the decision to re-frame, and the significance of a collection that has migrated from the private realm to the public. It may be said at the outset that the evocation of a seventeenth-century model to justify the decision to standardize the frames is hardly convincing, precisely because of the ideological dimension that accompanies any such process. Another case that springs immediately to mind is that of the Hermitage Museum in Saint Petersburg: during Leo von Klenze's reinstallation of the collections in the mid-nineteenth century, all the paintings were given the same type of frame, so as to harmonize with the new functional spaces.⁶ The project, while on the face of it offering public access to the Imperial collections – which it clearly did – also affirmed the private ownership of the works on exhibition, which were being made accessible only through the Emperor's benevolence. The result is an unusual way of presenting individual works in the public arena: it accords paramount importance to the collection as a unique ensemble, exhibiting it in a way that devalues the singularity of each work and the artist who created it.

This historical example has significant implications for the Thomson Collection – a case that is even more contentious, since its framing diminishes the artist in favour of the Group, thereby constructing a fundamentally questionable art historical position. By the same token, the museum has assigned the frame a supreme authority that is entirely without precedent – making it a kind of metonym of the collector himself – and that retains scarcely any connection to the modernist concept of the frame. The museum, as principle arbitrator of its collection, has delegated its institutional responsibility as regards the framing of the Group of Seven to the previous owner, who has deployed his own presentation protocol within the museum's galleries, thereby indicating that the process of transferring ownership to the community is not entirely complete.⁷

2.2 *Frame as contradiction*

As the title of her presentation "Architecture Defines the Frame" indicates, Rosalind Pepall goes beyond the frame as object to examine the role it

démonstration intrigue surtout par le fait que le cadre, tout en demeurant un objet canonique, cédait une large part de son autonomie au profit d'un ensemble plus vaste qui, tout en l'incluant, le fait quasiment transparent à lui-même. L'appel fait par Anne MacKay au parergon de Derrida, en tant que pouvoir heuristique du cadre, est peut-être un élément de la solution pour mieux le comprendre dans une telle situation d'affirmation, alors qu'il se situe surtout dans un espace indéfinissable qui le fait disparaître. Le cadre n'est alors plus cadre mais collection, inscrit dans une totalité dont il n'est plus séparable : la collection comme telle – *The Seagram Cities of Canada*, avec les cadres des œuvres oblitérés de leurs cartels en laiton –, mais aussi les expositions et la muséographie nomade qui les accompagne en tout temps, afin d'en marquer la consistance et d'embrigader l'œuvre dans l'idéologie du projet.

Aujourd'hui, c'est la Collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario qui préside à la problématique du cadre en contexte d'exposition, nouant de manière indissoluble, à travers le seul processus d'encadrement, l'œuvre, l'institution et le propriétaire⁵. La problématique défendue par Greg Humeniuk pose moins la question du cadre – sa matérialité d'objet – que le choix de ré-encadrer et du sens à donner à une collection qui migre du privé vers le public. Disons tout de suite que le recours à un modèle du XVII^e siècle pour justifier la décision d'uniformiser les encadrements ne convainc pas, en raison précisément de l'idéologie qui accompagne un tel processus. C'est le cas du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg qui nous est spontanément venu à l'esprit, alors que Léo von Klenze le réaménageait entièrement au milieu du XIX^e siècle, bordant les œuvres de toutes les écoles avec un même encadrement afin de les plier à des espaces devenus fonctionnels⁶. Sous le dehors d'un accès public à la collection impériale – ce qui est le cas – c'est aussi l'affirmation de la propriété privée des œuvres qui s'exhibe, rendues publiques grâce au bon vouloir de l'empereur. Par là, se crée un effet d'exception dans la présentation des œuvres individuelles dans un espace public : celui de la dignité absolue de la collection comme ensemble unique, exhibée au détriment de l'unicité de l'œuvre et de l'artiste qui en est l'auteur.

Un tel rappel historique est lourd de conséquences pour la Collection Thomson, d'autant plus sujette à caution que le cadre efface l'artiste au profit du Groupe, construisant de fait une histoire de l'art discutable sur le fonds. Et, dans cette dynamique, le musée fait jouer au cadre un rôle de première autorité, tout à fait inédit – une forme de métonymie de la figure du collectionneur –, n'ayant plus guère de liens avec la conception moderniste du cadre, alors que le musée, en tant qu'acteur privilégié de sa collection, a délégué sa responsabilité d'institution dans les décisions d'encadrement du « Groupe des Sept » au profit du propriétaire qui vient ainsi installer son

plays when part of another representational form – the mural. Defined by architecture, fulfilling a decorative function unrelated to the visual modernity of its motifs, the frame is still part of the long history of the border and cannot qualify as an active participant in a total work of art. Rosalind Peapall's contribution thus brings up a new issue, the frame in a situation of contradiction, in which it takes advantage of the flatness of a wall to achieve visibility.

In different ways, Richard Gagnier and Patrice Loubier both focus their analysis on a figure of whom we have rather lost sight: the artist. As Richard Gagnier tells us, use of the strip-frame put the frame in a state of "crisis." While retaining a protective function – although of the most minimal kind – the strip-frame directs the gaze towards the painting, seeking to become a kind of non-frame through a use of mediums that can also be considered art materials, such as Plexiglas. These frames are linked to the experience of the painting's autonomy and to the theory underlying the artist's practice. Artists who use the strip-frame devote considerable attention to it, moreover, asserting its presence through its finish but transforming it into a rim rather than a border.

While the strip-frame is made part of a formalist reading of a work, Patrice Loubier confronts us with the artist who operates by reappropriation and displacement, isolating his concept from the object. In the case of Maclean, the artist reclaims his autonomy and makes the frame what – beyond its typologies, historicity, and market value – it actually always was: a visual instrument with aesthetic and ideological implications. It becomes a device that functions, according to Erving Goffman's view of the organization of experience, as a schema, which Patrice Loubier further explicates using Genette's notion of the paratext.

3 | The Frame: A Fulcrum Term?

A systematic reading of this group of essays reveals the frame to be a pluralist object that calls into question the generic criteria that are often rather blithely assigned to it. Is the frame comparable, then, to the material object that is at the heart of Edgar Allan Poe's short story *The Purloined Letter*, whose processes of displacement and repetition were so brilliantly analyzed by Lacan?⁸ Can we say of the frame, as Agnès Sofiyana says of the story's letter in her introduction to Lacan's seminar, that it "assumes the place of the signifier, which disappears just when repetition is endeavouring to confirm it. This disappearance of the signifier . . . is an inevitable consequence of the supremacy of the symbolic over the real"?⁹ This supremacy would have the effect of making it a "fulcrum term," used to describe an object, idea, or

propre rituel de présentation dans les espaces du musée, indiquant par là que le dessaisissement du lien de propriété au profit de la communauté n'est pas entièrement complété⁷.

2.2 *Le cadre en situation de contradiction*

Le propos de Rosalind Pepall dépasse le cadre comme objet, pour énoncer une analyse du système de représentation qui lui donne sa réalité, en plein accord avec le titre de son texte « Architecture Defines the Frame ». Soumis à l'architecture, exhibant sa fonction ornementale indépendamment de la modernité visuelle de ses motifs, le cadre appartient toujours au long passé de la bordure et ne peut pas se qualifier de manière dynamique, comme acteur d'une œuvre d'art totale. La communication de Rosalind Pepall ouvre ainsi un nouveau chapitre, celui du cadre en situation de contradiction, profitant de la planéité de la surface murale pour accéder à la visibilité.

De manière différente, Richard Gagnier et Patrice Loubier font revenir tous deux une figure un peu perdue de vue : celle de l'artiste. Le cadre-baguette « met en crise le cadre » comme le démontre Richard Gagnier. Tout en conservant la notion de protection qui l'accompagne, mais de manière très minimaliste, c'est vers la peinture qu'il dirige le regard, tentant de devenir non-cadre par l'emploi de matériaux qui sont eux-aussi matériaux de création comme le plexiglas. Le cadre relève alors de l'expérience liée à l'autonomie de la peinture et à la théorie qui sous-tend la pratique de l'artiste, celui-ci étant étonnamment vigilant en ce qui concerne le cadre-baguette, assurant sa présence par la finition de ses matériaux tout en étant devenu frange plutôt que bordure.

Si le cadre-baguette accompagne la lecture formaliste de l'œuvre, Patrice Loubier nous met en présence de l'artiste agissant par réappropriation et déplacement, isolant de l'objet son concept. Le cas Maclean démontre que l'artiste récupère sa liberté et fait du cadre ce qu'il a toujours été en fait, en dehors de ses typologies, de son historicité, de ses valeurs marchandes : un instrument plastique chargé d'esthétique et d'idéologie. Un dispositif donc qui fonctionnerait comme un « mot d'ordre », si l'on suit la citation proposée d'Erving Goffman, nous renvoyant à l'interaction sociale et dont on pourrait dire que Patrice Loubier l'aborde à travers la notion de paratexte de Genette.

3 | **Le cadre, un terme-pivot ?**

Au fil de la lecture des textes, le cadre est progressivement devenu un objet pluraliste qui met à mal les critères génériques que l'on serait enclin à lui attribuer, trop rapidement. Le cadre serait-il donc semblable à l'objet matériel qui fait la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *La lettre volée*, et que Lacan a si bien

concept that only exists situationally and whose meaning changes according to how the researcher orients and perceives it.

The two-day conference and the papers it encompassed, published here, offer ample evidence that constructing a history of the frame in Canada is no longer simply hypothetical but a real possibility, since the objects and archives (textual and visual) exist. But what history, and with what objectives? Re-invoking the frame as a fulcrum-term and the “supremacy of the symbolic over the real,” I might suggest in closing that we point the fulcrum in the direction of a historical sociology of the frame, an idea that was there at the outset but mentioned only briefly. Perhaps this would be a way of hastening a reconciliation between the object and its signifiers?

NOTES

- 1 This article, which is a summary of the conference *Encadrement et recadrage. Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History*, was presented orally on 24 October 2014. In order to reflect the published proceedings, it makes no reference to presentations given during the conference that are not included in this anthology, but it provides a review of the papers as they were presented live. In other words, the conclusion was not rewritten following a reading of the articles but gives an accurate account of the presentations given during the two-day event.
- 2 Quoted in Émile BRÉHIER, “La notion de problème en philosophie,” in *Études de philosophie antique* (Paris: Les Presses Universitaires de France, 1955), 11 (accessed 23 Oct. 2014, classiques.uqac.ca). This English translation of the quotation from Aristotle is by W.A. Pickard-Cambridge (see Aristotle, *Topics*, Book 1, para 4. Accessed 27 Sept. 2015, <https://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/a8t/complete.html#book1>). Bréhier follows the quote with this comment: “In other words, while the definition simply offers a thesis for acceptance, a problem considers the opposite of the proposed thesis as a possibility, and demands an examination of the arguments both for and against it; it is essentially dialectic.”
- 3 *Grove Art Online*, now available through the inclusive gateway of *Oxford Art Online* (www.oxfordartonline.com), offers simple access to the “Frame” entry, all of whose historical and geographical subcategories can be easily found using the main search tab.
- 4 The reference here is to the presentation by Pascale Galipeau, not published but recorded on video. By titling her talk “Jamais sans mon cadre (survol des pratiques d’encadrement en art populaire)” (Never Without My Frame[A Brief Look at Framing Practices in Folk Art]), she seemed to be issuing a call to order. The only possible response was to pose a simple and direct question: Why should a frame be an essential part of a work of folk art?
- 5 Not surprisingly, the position presented and defended by Greg Humeniuk triggered numerous lively discussions and debates during the conference. They were extremely useful and offered much food for thought.

analysée⁸ dans ses processus de déplacement et de répétition ? Peut-on dire, en profitant de l'entrée en matière du texte d'Agnès Sofiyana, que le cadre est comme la lettre de la nouvelle, il « [...] tient la place du signifiant, qui se dérobe alors même que la répétition prétend à y accéder. Cette dérobade du signifiant [...] est une conséquence inéluctable de la suprématie du symbolique sur le réel⁹ » ? Cette opération de suprématie ferait de lui un « terme-pivot », un objet, une idée ou un concept qui n'existe qu'en situation. Il changerait ainsi de sens selon la direction dont il est orienté, par le chercheur et selon le regard qu'il lui porte.

Au terme des deux journées du colloque et des textes qui en rendent compte ici, nous savons qu'une histoire du cadre au Canada n'est plus une question à se poser mais une chose possible à faire puisque les objets, les archives (textuelles et visuelles) sont disponibles. Mais, quelle histoire et pour quelles finalités ? Revenons, pour terminer, au cadre comme terme-pivot et à « la suprématie du symbolique sur le réel », en pointant cette fois le pivot en direction d'une sociologie historique du cadre, proposition qui était là au départ mais mentionnée à la dérobée. Peut-être pourrait-elle permettre de faire progresser la réconciliation de l'objet avec ses signifiants ?

NOTES

- 1 Ce texte est la synthèse du colloque *Encadrement et recadrage : Histoire et fonctions du cadre au Canada / Frame and Framing in Canada: Functions and History* prononcée le 24 octobre 2014. Afin de s'accorder à l'édition des actes du colloque, sa dimension performative a été minorée au profit des textes rassemblés dans ce collectif, tout en gardant la dynamique d'une synthèse élaborée oralement et en direct. Autrement dit, la conclusion n'a pas été réécrite suite à une lecture des textes mais conserve au plus près la réalité des paroles données lors des deux journées du colloque.
- 2 Émile BRÉHIER, « La notion de problème en philosophie », dans *Études de philosophie antique*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1955, p. 11. Consulté le 23 oct. 2014, classiques.uqac.ca. La citation d'après Aristote se poursuit sur un commentaire de Bréhier : « Autrement dit, tandis que la définition n'envisage qu'une thèse que l'on demande d'admettre, le problème considère comme possible le contraire de la thèse proposée, et il appelle à la fois l'examen des arguments en faveur de cette thèse et contre elle; il est essentiellement dialectique [...] ».
- 3 Le *Grove Art Online* est maintenant accessible à partir de l'entrée inclusive de l'*Oxford Art Online* (www.oxfordartonline.com) qui facilite l'accès à la rubrique « Frame », avec toutes ses composantes historiques et géographiques et dont la localisation se fait facilement à partir de l'onglet principal de recherche.
- 4 Nous faisons référence ici à la communication de Pascale Galipeau, non publiée, mais dont il existe une captation vidéo. En titrant son intervention « Jamais sans mon cadre (survol des pratiques d'encadrement en art populaire) » sa proclamation sonnait comme un rappel à l'ordre. En retour, on ne pouvait qu'offrir une question

- 6 The Large Hermitage was completed in 1851 and opened to the public the following year. Our knowledge of the installations during this period comes from a series of watercolours showing the museum's interior, gallery by gallery, executed between 1853 and 1860 by Edward Petrovich Hau and Luigi Premazzi. They can be viewed online, via the museum's website: <http://www.arthermitage.org>.
- 7 The situation therefore cannot be compared to William Rubin's reinstallation and re-framing of the MOMA collections in 1985, following its expansion, which was the subject of an extremely important article published by Reesa GREENBERG, "MOMA and Modernism: The Frame Game," *Parachute* 42 (March, April, May 1986): 21–31.
- 8 Jacques LACAN, "Le séminaire sur 'La Lettre volée,'" *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 11–61.
- 9 Agnès SOFIYANA, "Tuché et Automaton. Introduction à l'introduction au séminaire sur *La Lettre volée*," *La clinique lacanienne* 8 (2005/1): 202.

Translation: Judith Terry

simple et directe : pour quelle raison un cadre serait-il indispensable à une œuvre d'art populaire ?

- 5 Sans surprise, la position présentée et défendue par Greg Humeniuk a soulevé des discussions et des débats vifs et nombreux lors du colloque, à la fois salutaires et riches de réflexions.
- 6 Le Grand Hermitage, complété en 1851 et ouvert au public l'année suivante, nous est connu grâce à un ensemble d'aquarelles montrant l'intérieur du musée, salle par salle. Réalisées entre 1853 et 1860 par Edward Petrovich Hau et Luigi Premazzi, elles sont consultables en ligne sur le site du musée : <http://www.arthermitage.org>
- 7 Il y a donc toute une différence avec la réinstallation des collections par William Rubin au MOMA en 1985, suite à l'agrandissement de l'institution et dont l'étude du processus de ré-encadrement des tableaux a fait l'objet d'un article très conséquent par Reesa GREENBERG, « MOMA and Modernism : The Frame Game », *Parachute*, n° 42, mars, avril, mai 1986, p. 21-31.
- 8 Jacques LACAN, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11-61.
- 9 Agnès SOFIYANA, « *Tuchê et Automaton* : Introduction à l'introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », *La clinique lacanienne*, n° 8, 2005/1, p. 202.

JANET M. BROOKE is an independent scholar specializing in collections history and nineteenth century French art, who retired as director of the Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, in 2012. She began her career as assistant curator, then curator, of European Art at the Montreal Museum of Fine Arts (1975–89) and subsequently was curator, then senior curator, of Old Master Painting at the Art Gallery of Ontario (1990–95). She has been president of the Canadian Museums Association and a board member of the Canadian Art Museum Directors Organization, and has taught at several Canadian universities. Her many exhibitions and publications in those roles include the acclaimed *Discerning Tastes: Montreal Collectors 1880–1920* (MMFA, 1989). From 1995 to 2002 she worked independently on a variety of research projects and curated/co-curated *Thomas Gainsborough: The Harvest Wagon* (Barber Institute, Birmingham, 1995), *Rodin à Québec* (MNBAQ, 1998), *Les peintres du roi 1648–1793* (Musée des beaux-arts de Tours/Musée des Augustins, Toulouse, 2000), and *Henri Hébert 1884–1950: Un sculpteur moderne* (MNBAQ, 2000). Most recently, she contributed a chapter to the 2014–2015 exhibition catalogue *Benjamin-Constant: Marvels and Mirages of Orientalism* (MMFA/Musée des Augustins, Toulouse). She has been awarded a Senior Fellowship at the Frick Library's Center for the History of Collections, New York, where she will pursue her work on the collection of Sir William Van Horne.

JACQUES DES ROCHERS est conservateur de l'art québécois et canadien avant 1945 au Musée des beaux-arts de Montréal. Il a développé le concept d'exposition et dirigé le redéploiement des collections dont il a la responsabilité au nouveau pavillon Bourgie, de même que la publication *Art québécois et canadien. La collection du Musée des beaux-arts de Montréal* (2011). Il a été le commissaire de *L'Héritage artistique des Sulpiciens de Montréal* (et co-auteur pour *Les Sulpiciens de Montréal*, Fides, 2007; Wilson & Lafleur, 2013). Il agit à titre de co-commissaire de l'exposition et co-directeur de la publication *Une modernité des années vingt à Montréal. Le Groupe de Beaver Hall* (MBAM, 2015).

DANIEL DROUIN a fait ses études en histoire de l'art à l'Université Laval (maîtrise ès lettres 1992) sous la direction de John R. Porter. Conservateur de l'art ancien (des origines à 1900) et responsable de la collection d'art inuit au Musée national des beaux-arts du Québec depuis 2002 il a, de plus, travaillé au cours des quinze dernières années à la réalisation d'une quinzaine d'expositions d'envergure nationale et internationale et à la publication de plusieurs articles et ouvrages, dont *Louis-Philippe Hébert, 1850–1917. Sculpteur national*, qui s'est méritée en 2002 le Prix d'excellence,

volet recherche, de l'Association des musées canadiens et le Prix Maxime-Raymond de la Fondation Lionel-Groulx, décerné par l'Institut d'histoire de l'Amérique française.

MATHILDE DURAND est actuellement étudiante en science de l'administration à l'université Laval. Elle est licenciée en commerce d'art et des antiquités de l'université de Paris Est. Passionnée par les cadres anciens et par leur histoire, elle a développé des connaissances théoriques et pratiques dans ce domaine en réalisant des expériences professionnelles auprès de restaurateurs, marchands de cadres anciens et de conservateurs à Paris, Washington et au Québec. Elle est l'auteure d'articles consacrés aux cadres pour le magazine américain *Picture Framing Magazine*. C'est auprès du conservateur du MNBAQ Monsieur Daniel Drouin que Mathilde a étudié l'histoire des cadres et de l'encadrement au Québec. Directrice exécutive de l'International Institute for Frame Study, elle travaille actuellement à la création du magazine *The Antique Frames Tribune*, premier magazine en ligne exclusivement consacré aux cadres anciens et leur histoire.

RICHARD GAGNIER est chef du Service de la restauration au Musée des beaux-arts de Montréal. Restaurateur spécialisé en art contemporain, sa pratique porte autant sur la peinture, la sculpture, l'installation que les œuvres à contenu médiatique. Ses intérêts de recherche l'ont amené à faire partie du groupe de recherche de l'alliance DOCAM (Documentation et préservation des œuvres du patrimoine médiatique canadien, 2005–2010) où il a dirigé les activités du sous-comité étude de cas restauration-conservation. Plus récemment il a été membre d'un groupe d'historiens de l'art dirigé par Francine Couture (auparavant professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal) s'intéressant à la question de la ré-exposition de l'art contemporain. Avec ce groupe, il a publié un certain nombre d'études dont *Les « impermanences » de la matérialité en art contemporain* (2013).

GREGORY HUMENIUK is curatorial assistant in the Department of Canadian Art at the Art Gallery of Ontario. He has researched and published aspects of Canadian art from the mid-nineteenth century through to the contemporary. At the AGO he has special focus on nineteenth and early twentieth century Canadian art. Areas of research and interest include art of the modern era and twentieth century with particular interests in the history of Canadian frames, the art market, the influence of the academy, abstraction, and the artists Jack Chambers, Ron Martin, and David Milne.

LAURIER LACROIX est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal où il a enseigné l'histoire de l'art et la muséologie. Ses intérêts de recherche portent sur les collections publiques et l'art au Québec et au Canada avant 1940, en particulier la peinture et le dessin. Parmi ses réalisations, notons les expositions et les catalogues *François Baillairgé* (1985), *Peindre à Montréal entre 1915 et 1930* (1996), les rétrospectives consacrées à Ozias Leduc (1978 et 1996) et Suzor-Coté (1986 et 2002), ainsi que *Les arts en Nouvelle-France* (2012). Il s'intéresse également à l'art contemporain et a agi, entre autres, comme commissaire d'expositions des œuvres d'Irene F. Whittome (1990, 1998, 2004), Pierre Dorion (2002), Guy Pellerin (2004), Robert Wolfe (2006) et Micheline Beauchemin (2009). Récipiendaire du Prix Carrière de la Société des musées québécois (1997) et du Prix Gérard-Morisset (2008), Laurier Lacroix est membre de la Société des Dix (2005) et de l'Académie des lettres du Québec (2012).

SACHA MARIE LEVAY obtained her BFA in Studio Arts from Concordia University and studied museology at Collège Montmorency. She has worked as a conservation technician at the Montreal Museum of Fine Arts since 1991, where she has become increasingly involved in giving frames their lustre – both literally and figuratively. Her interest in gilding and frame conservation led her to take workshops on gilding and conservation at Oberlin College in Ohio and the Canadian Conservation Institute in Ottawa. She has done internships at London's Tate Gallery, at the National Gallery of Canada, at the Centre regional de restauration d'œuvres d'art in Vesoul, France, and at the Hermitage Museum in Saint Petersburg. She has taught frame conservation and history, as well as traditional gilding techniques, to students in the Masters of Art Conservation program at Queen's University since 2001. She also had the opportunity to give similar training to museum professionals at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana. Over the years, she has continued to practise painting, drawing, and photography, although she has been reticent to confine her art to a square. With time, however, she has come to realize that the way outlines define space has always inspired her. It is hardly surprising, then, that her professional practice has gravitated toward frames.

PATRICE LOUBIER est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 2009. Il a signé de nombreux textes dans des périodiques, des ouvrages collectifs et des catalogues d'exposition en s'intéressant notamment à l'art d'intervention et aux nouvelles formes d'art public. Avec Anne-Marie Ninacs, il est d'ailleurs à l'origine des *Commensaux*, programmation spéciale du Centre des arts actuels Skol (Montréal) consacrée

à ce type de pratiques en 2000–2001. À titre de commissaire, il a contribué à des événements tels la *Manif d'art 3* (Québec, 2005), *Espace mobile* (VOX, Montréal, 2008), qui mettait en lumière les mutations de l'espace urbain lors de la création du Quartier des spectacles à Montréal, ou *Entre des fragments de choses, d'espace et de temps* (Maison des arts de Laval, 2012), premier bilan des rapports entre peinture et photographie dans l'œuvre de Martin Désilets. Ses recherches actuelles portent sur les pratiques furtives en arts visuels (auxquelles il consacrait une résidence-exposition au Centre des arts actuels Skol en 2012), et sur la description comme forme artistique dans les pratiques conceptuelles.

ANNE MACKAY is the head of conservation at the McCord Museum in Montreal, where she oversees all conservation and preservation activities. She has worked as a conservator in museums nationally and internationally, including the National Gallery of Canada, the Canadian Museum of History, the Metropolitan Museum in New York, and the Museum of Anatolian Civilizations in Ankara, Turkey. She has published and lectured on conservation issues, is an associate editor of the *Journal of the Canadian Association of Conservation*, and has taught courses on the history and theory of art conservation at Concordia University. Anne was accredited by the Canadian Association of Professional Conservators in 1995 in the conservation of sculpture.

Après des études en histoire de l'art à l'université Laval, CLAUDE PAYER a complété une maîtrise en restauration à l'université Queen's, à Kingston, en Ontario. Il s'est ensuite perfectionné pendant deux ans en restauration de sculptures polychromes à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, à Bruxelles, en Belgique. Depuis 1985, il mène des travaux de restauration et des recherches en sculptures anciennes au Centre de conservation du Québec. On lui doit de nombreux articles touchant surtout la sculpture ancienne du Québec. En 2016, il signe avec Daniel Drouin une monographie sur les tabernacles du Québec des XVII^e et XVIII^e siècles.

Recently retired as senior curator of Decorative Arts at the Montreal Museum of Fine Arts and formerly curator of Canadian Art (1995–2000), ROSALIND PEPALL has assisted in a wide range of exhibitions, publications, conferences, and research in the areas of the decorative arts and Canadian art and architecture for over thirty years. Since 2000 she has headed the curatorial committees for the exhibitions: *Ruhlmann: Genius of Art Deco* (2003–2004), in collaboration with the Metropolitan Museum of Art, NY, and the Musée des Années 30, Paris (awarded the Académie des Beaux-Arts de France's Prix

Houllevigue for the exhibition catalogue and the American International Critics Association award for best architecture/design exhibition of 2004); *Edwin Holgate, Canadian Painter* (2005–2007); and *Tiffany Glass: Colour and Light*, presented in Paris, Montreal, and Richmond, VA (2009–2010). Ms. Pepall co-edited the 400-page book on the MMFA's collection of decorative arts and design (2012). From 2009, she served on the curatorial committee for the exhibition, *Artists, Architects, and Artisans: Canadian Art 1890–1918*, National Gallery of Canada, 2013–2014. She is presently a freelance writer and curator.

DIDIER PRIOUL est professeur d'histoire de l'art au Département des sciences historiques de l'Université Laval depuis 2000, après avoir occupé les fonctions de conservateur de l'art européen au Musée des beaux-arts de Montréal et conservateur en chef du Musée du Québec (aujourd'hui MNBAQ), de 1993 à 1999. À titre de commissaire, il a réalisé et collaboré au développement de nombreuses expositions au Québec et à l'international (<http://www.crilcq.org/membres-chercheurs>). Poursuivant sur ses intérêts pour la pratique muséologique, il est également l'auteur de textes théoriques (*Musées d'art au présent. Réseaux, promesses (re)présentations*, Galerie de l'UQAM, 2003; *Actualité du titre d'exposition*, Protée, 2008). Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques au Québec au XIX^e siècle, ses recherches et son enseignement se sont orientés sur l'interrelation entre l'art au Québec et la culture visuelle en Amérique du Nord. Son projet de livre en cours (2015–2016) examine la question de la mobilité dans une perspective artistique, à partir des circulations continentales et internationales des artistes canadiens. Il est membre de l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ERHAQ).

The *Journal of Canadian Art History* welcomes submissions of previously unpublished manuscripts. One printed copy and a digital file are required; both should include a short abstract. Send printed copies (including photocopies of images) to the editorial office address below. Send digital files to jcah@concordia.ca. Typescripts for articles should not exceed 8,000 words, excluding endnotes. Essays should not exceed 4,000 words. Reviews of exhibitions and books are assigned by the editor-in-chief; proposals from reviewers are invited.

MANUSCRIPT STYLE

Double-space throughout, including text, extracts, quotations, and endnotes. *JCAH* follows the *Chicago Manual of Style*, 15th Edition, and *The Oxford Canadian Dictionary*.

PROCEDURES

Manuscripts will be reviewed by the editor-in-chief, in consultation with the editorial board. Suitable manuscripts will go through peer-review, to be returned to the author with recommendations. Acceptance for publication will be contingent on completion of revisions in conformity with *JCAH*'s style and editorial practices. For example, authors will be asked to provide life dates for all Canadian artists. Accepted manuscripts will be copy-edited and returned to the authors for approval. Proofreading is the author's responsibility. Authors will provide summaries of their articles or essays for translation. Authors are also responsible for obtaining permissions to quote extracts or reproduce illustrations.

ILLUSTRATIONS

Legible photocopies or low-resolution files are acceptable for first review. Final acceptance of illustrated submissions is conditional upon receipt of high-resolution TIFF files; these will be requested upon initial acceptance. Given the sometimes long delays in obtaining publishable image files, authors should demonstrate that they have initiated the process by contacting copyright holders, but should not order files before acceptance. A separate list of captions, including all necessary credits and permission lines, should be submitted with the accepted manuscript, along with photocopies of evidence of permissions granted.

MAILING, CORRESPONDENCE, INQUIRIES

Martha Langford, Editor-in-chief
JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
1455 de Maisonneuve West, EV 3.725
Concordia University
Montreal, Quebec, H3G 1M8
jcah@concordia.ca
<http://jcah-ahac.concordia.ca>

Les *Annales d'histoire de l'art canadien* accueillent avec plaisir des textes inédits. Un exemplaire imprimé et un fichier numérique sont exigés; les deux doivent être accompagnés d'un court résumé. Les exemplaires imprimés (y compris des photocopies des illustrations) doivent être envoyés à la rédaction, à l'adresse ci-dessous, et les fichiers numériques à jcah@concordia.ca. Les articles ne doivent pas comporter plus de 8 000 mots, y compris les notes de fin de document. Les essais ne doivent pas dépasser 4 000 mots. Les recensions d'expositions et de livres sont attribuées par la rédactrice en chef. Vous êtes invités à soumettre des propositions de recensions.

PRÉSENTATION

Double espace dans tout le document, y compris le texte, les extraits, les citations et les notes de fin de document. Pour le style, AHAC se basent sur *Le Ramat de la typographie* et les dictionnaires *Robert* et *Larousse*.

MARCHE À SUIVRE

Les textes sont révisés par la rédactrice en chef, en consultation avec le comité de rédaction. Les textes pertinents sont soumis à un processus de révision par les pairs et retournés aux auteurs avec recommandations. Ils ne seront pas publiés avant que les révisions n'aient été complétées en conformité avec le style des AHAC et des pratiques éditoriales. Par exemple, les auteurs seront invités à fournir les dates de vie pour tous les artistes canadiens. Les textes acceptés seront soumis à une

correction d'épreuves et retournés aux auteurs pour approbation. La correction d'épreuve est de la responsabilité de l'auteur. Les auteurs devront fournir des résumés de leurs articles pour traduction. Les auteurs sont aussi responsables d'obtenir les autorisations de citer des extraits ou de reproduire des illustrations.

ILLUSTRATIONS

Des photocopies lisibles ou des fichiers en basse résolution sont acceptables pour une première révision. L'acceptation finale d'illustrations est conditionnelle à la réception de fichiers TIFF en haute résolution. Ceux-ci seront exigés lors de l'acceptation initiale. Vu les délais parfois longs pour l'obtention des fichiers d'illustrations publiables, les auteurs devraient démontrer qu'ils ont entamé le processus en communiquant avec les titulaires des droits d'auteur, mais sans commander les fichiers avant l'acceptation du texte. Une liste séparée de légendes, y compris tous les crédits et autorisations nécessaires, doit être soumise avec le texte accepté, ainsi que des photocopies prouvant que les autorisations ont été accordées.

COORDONNÉES, CORRESPONDANCE, DEMANDES DE RENSEIGNEMENTS

Martha Langford, rédactrice en chef
 ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
 Université Concordia
 1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV 3.725
 Montréal (Québec) H3G 1M8
jcah@concordia.ca
<http://jcah-ahac.concordia.ca/fr>

