

THE JOURNAL OF
CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE
DE L'ART CANADIEN



VOLUME IV SPRING / PRINTEMPS 1977 NO. 1

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
STUDIES IN CANADIAN ART, ARCHITECTURE AND THE DECORATIVE ARTS

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES EN ART, ARCHITECTURE ET ARTS DÉCORATIFS CANADIENS

VOLUME IV NO. 1 SPRING / PRINTEMPS 1977

PUBLISHERS / ÉDITEURS:

Donald F.P. Andrus
Sandra R. Paikowsky

EDITORS / RÉDACTEURS:

Donald F. P. Andrus
François-M. Gagnon
Laurier Lacroix
Sandra R. Paikowsky

ADVISORY BOARD / COMITÉ DE LECTURE:

Mary Allodi
Alan Gowans
J. Russell Harper
R. H. Hubbard
B. Langford
Luc Noppen
J-R Ostiguy
Dennis Reid
Douglas Richardson
George Swinton
Jean Trudel
G. Stephen Vickers
Moncrieff Williamson

EDITORIAL OFFICE / BUREAU DE LA RÉDACTION:

Concordia University / Université Concordia
Sir George Williams Campus
Room H-543
1455 de Maisonneuve Blvd.
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8

SUBSCRIPTION RATES / TARIF D'ABONNEMENTS:

\$10.00 per year / annuel
\$6.00 per single copy / le numéro

The Journal of Canadian Art History is published twice yearly by Owl's Head Press / Les Annales d'Histoire de l'Art Canadien sont publiées deux fois l'an par "Owl's Head Press."

ACKNOWLEDGMENTS / REMERCIEMENTS

The editors of The Journal of Canadian Art History gratefully acknowledge the assistance of the following institutions/ Les rédacteurs des Annales d'Histoire de l'Art Canadien tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts, Montreal

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of The Journal of Canadian Art history. A donation of \$100.00 minimum to The Journal will entitle the donor to three years' subscription. In addition, unless otherwise indicated, the names of Patrons will be published on this page. Receipts for the purposes of taxation will be issued/ Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des Annales d'Histoire de l'Art Canadien. Un don de \$100.00 minimum vaudra un abonnement de trois ans au donateur. En outre et sans avoir contraire, le nom des Amis sera publié sur cette page. Des reçus pour fins d'impôts seront envoyés.

PATRONS OF THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY / AMIS DES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN:

Anonymous
H. Reuben Cohen, Q.C., Moncton, N.B.
Mel Dobrin, Montreal, Que.
The Eaton Foundation, Toronto, Ont.
John Fox, Montreal, Que.
Mitchell Franklin, Saint John, N.B.
Mrs. Sibyl Mirsky, Ottawa, Ont.
Henry Nothof, Montreal, Que.
Peter Redpath, Montreal, Que.
F. Schaeffer, Downsview, Ont.
The Sam & Ayala Zacks Foundation, Toronto, Ont.

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

VOLUME IV NO. 1 SPRING/PRINTEMPS 1977

CONTENTS/TABLE DES MATIÈRES

PUBLISHERS' NOTE/NOTES LIMINAIRES	1
EDITORIAL	
<i>Puvis de Chavannes et le Canada</i>	Laurier Lacroix 6
ARTICLES	
<i>La société québécoise et l'"encouragement"</i> <i>aux artistes de 1825 à 1850</i>	John R. Porter 13
<i>Pre-Confederation Photography in Halifax, Nova Scotia</i>	Jim Burant 25
<i>Évolution de l'architecture religieuse en Nouvelle-France:</i> <i>Le rôle des modèles architecturaux</i>	Luc Noppen 45
<i>Projects for Trinity College, Toronto</i>	Graham W. Owen 61
SHORT NOTES/NOTES BRÈVES	
<i>Paul Peel's "After the Bath"</i>	J. Edward Martin 73
BOOK REVIEWS/COMPTES-RENDUS	79
NOTICES/AVIS	93
LETTERS TO THE EDITORS/LETTRES AUX RÉDACTEURS	94
INFORMATION FOR CONTRIBUTORS/RENSEIGNEMENTS AUX CONTRIBUTEURS	95

OWL'S HEAD PRESS LOGO: TIB BEAMENT

PUBLISHERS' NOTE

On one of the many occasions upon which the publishers of this periodical pleaded their case before a committee concerned with funding scholarly journals it was suggested to them that the goal of establishing a regular forum for the discussion and publication of topics in the history of Canadian art and architecture might better be achieved through the vehicle of an annual conference or symposium.

In this context it might be of interest to consider the recent "La fin d'une époque — 1880. Canada. 1914 — The End of an Era," Symposium 1977. The five day session at McGill University would seem to clearly demonstrate that the ultimate goals respectively of a periodical and a Symposium of this sort are quite different. Beyond a shared interest in the dissemination of recent research upon a particular era in Canadian art and architectural history and the fact that access to this information is determined by the purchase price of a copy of the *Journal* on the one hand and public attendance based on an admission fee per lecture on the other, the points in common are few and far between.

Perhaps since the Symposium is a biennial event one can support the lavishness of the attendant rites, both in the assumed costs (through the generosity of David Stewart and the MacDonald Stewart Foundation) and in the social ceremony. The lectures themselves were presided over by the urbane figure of John Julius, Viscount Norwich, whose expressions of genteel and extravagant praise accompanied each departing speaker, good, bad and indifferent, from the podium.

It may seem ungracious and ungrateful to carp about the social aspects of an event such as this but for the fact that without them the flaws in this Symposium might have been the more apparent. One

NOTES LIMINAIRES

A l'occasion d'une des nombreuses rencontres que nous avons eues avec les responsables de l'aide aux revues savantes, on nous avait suggéré que l'objectif que nous poursuivions d'établir un forum pour la discussion et la présentation de sujets se rapportant à l'histoire de l'architecture et de l'art canadien aurait plus de chance de se réaliser lors de réunions annuelles ou de symposiums.

Aussi est-il intéressant de prendre comme exemple le récent Symposium 1977 intitulé: "1880. Canada, 1914 — La fin d'une époque." Les cinq journées d'études à l'Université McGill semblent démontrer que les objectifs d'une revue savante et d'un Symposium tel que celui-ci sont très différents. A part un intérêt commun pour la diffusion de la recherche portant sur une période précise de l'histoire de l'architecture et de l'art canadien et le fait que l'accès à cette information est déterminé d'une part par le prix de l'achat d'un numéro de la revue et, d'autre part par la participation aux frais de chaque conférence, les points de ressemblance sont rares.

Le fait que le Symposium soit une biennale justifie peut-être le déploiement d'un rituel fastueux: un événement mondain coûteux, heureusement assumé par M. David Stewart et la Fondation MacDonald Stewart. Président aux conférences le distingué Vicomte Norwich, qui remerciait de manière raffinée et extravagante tous les conférenciers, qu'ils aient été bons, mauvais ou intéressants.

Il peut sembler disgracieux et ingrat d'épiloguer sur l'aspect mondain d'une telle rencontre, mais sans cela les faiblesses du Symposium seraient apparues de façon plus évidente. Comme il est dommage que les chercheurs, les étudiants et le public lui-même, qui avaient là l'occasion unique d'écouter des savants européens, américains et canadiens n'aient entendu traiter qu'en termes généraux, sauf exception, des sujets à l'étude. Quel dommage qu'on

must consider for example what an enormous shame it is for scholar, student and public alike, to have this rare access to scholars from Europe, the United States and from across Canada, only to hear, in all too many cases, generalizations upon the theme at hand; to have them only occasionally press home the Canadian context or relevance of a topic (or at least to frankly indicate where there was none!) and finally, to have presented information already generally available in innumerable popular art books. With few exceptions the talks struggled to achieve the level of competent undergraduate art history survey lectures; in many instances little or nothing was offered to the audience in the way of an intellectual challenge or material of significant or novel value.

As a consequence the question periods following the talks were justifiably all but ignored after the first two or three lectures. The lengthy over-runs by some speakers did not aid in this cause and the Pollack Concert Hall, site for the majority of the lectures, would normally tend to prohibit discussion. Generally speaking however it was the substance of the lectures themselves that did not really stimulate or encourage discussion and question. While it might be argued that after all it was possible to single out the speakers on the occasions presented between talks, in order to extend the topic in some small degree, surely the point of a symposium is that the ideas be discussed together by all concerned.

There were many occasions when the theme of the Symposium, "La fin d'une époque — 1880. Canada. 1914 — The End of an Era" seemed to be forgotten, at least in terms of Canada. A case in point would be to recall that three separate lectures concentrated upon the decorative arts of the period, in England, France and the United States of America, to which one might add a fourth lecture upon a Scottish architect largely concerned with architecture as decorative expression, and interesting as these lectures may have

y ait traité si peu de sujets ayant un rapport quelconque avec le Canada ou qu'on au pas la peine d'indiquer le manque de rapport. Enfin que penser d'un colloque où l'information que l'on présente se trouve déjà dans d'innombrables éditions populaires. A quelques exceptions près les conférences arrivaient à peine à se hisser au niveau d'un cours élémentaire d'histoire de l'art; dans plusieurs cas, rien de stimulant pour l'esprit, l'information n'offrant ni intérêt, ni valeur de nouveauté.

En conséquence, les congressistes cessèrent, et avec raison, de poser des questions au bout de deux ou trois conférences. La longueur excessive de certaines conférences ainsi qu la nature de la salle Pollack, il faut bien le dire, n'engageaient guère à la discussion. De façon générale, cependant, c'était surtout le contenu même des conférences qui rendait impossibles discussion et questions. L'on peut toujours soutenir que les conférenciers étaient disponibles entre les séances et qu'il était toujours possible de pousser plus avant la discussion en petits groupes. Le but d'un symposium n'est-il pas d'échanger des idées et l'information en public?

A plusieurs reprises le thème du Symposium semblait avoir été oublié, du moins dans sa composante canadienne. Qu'il suffise de rappeler que trois conférences différentes portaient sur les arts décoratifs de cette période en Angleterre, en France et aux Etats-Unis; qu'une quatrième était consacrée à un architecte écossais qui s'intéressait à l'architecture comme décoration. Aussi intéressantes que ces conférences aient été individuellement, aucune conférence à contenu canadien n'est venue compléter cet ensemble (à supposer que l'on retrouve l'équivalent ici).

Dans bon nombre de cas, la faute en revient aux conférences mêmes. La multiplicité des conférences et des activités annexes (en moyenne cinq conférences par jour) contribuèrent à rendre moins vive la volonté de maintenir à haut niveau

been on an individual basis, they were not supplemented by one or more talks concentrating upon a Canadian equivalent (if such equivalent indeed existed).

In a number of cases the fault lay with the actual lectures themselves. Possibly the concentration of talks and intervening activities (five lectures on average in a full day and evening) dulled the sensibilities of many of the contributors to the serious problem of maintaining a degree of intellectual rigour appropriate to the occasion. As speaker succeeded speaker one could detect a growing sense of uncertainty as each attempted to take measure of the largely passive audience, or, as was the case in one or two instances, pressed on without concern at all in order to complete the task at hand. An audience attending a scholarly symposium has the right to expect more than simply a general survey of a topic. The majority of the speakers seemed to feel compelled to scan the period defined in the title of the symposium when in fact there might have been far greater value in selecting a particular artist, work of art or aesthetic concept which, treated at length, would have given the character, the form, the essence of the era with some degree of intensity not possible in the survey approach.

In future it would appear that there would be greater wisdom in arranging the programme so that the theme is appropriately introduced in the form of one or two lectures which would set the social, political and economic stage; following this introduction a limited number of lectures to survey the art and architectural milieu in Canada and those European nations of particular consequence, together with the United States; the main body of the lectures could then concentrate upon specific problems given by carefully selected speakers.

This leads one to consider the impression left by the Symposium that, by

la rigueur intellectuelle souhaitable. A mesure que les conférenciers se succédaient, il apparut clairement un sentiment d'incertitude sur la façon de prendre la mesure d'un vaste auditoire passif. Dans quelques cas, les conférenciers débitèrent leur texte à toute allure sans se soucier de leur auditoire, comme pressés d'en finir. Le public participant à un symposium scientifique s'attend à plus qu'un simple survol de la matière. La majorité des conférenciers se sentaient comme obligés de couvrir en diagonale toute la période à l'étude. Il aurait été à notre avis beaucoup plus profitable de choisir un artiste, une oeuvre, un concept esthétique; de le traiter en profondeur pour faire mieux ressortir le caractère, la forme, l'esprit de la période.

A l'avenir, il semblerait souhaitable d'organiser le programme de telle manière que le thème soit défini de façon claire dans une ou deux conférences qui fourniraient le cadre historique, social, politique et économique du colloque. A la suite de cette présentation, un nombre limité de conférences étudierait l'art et le milieu architectural au Canada et dans certains pays européens, ainsi qu'aux Etats-Unis. La partie importante du Symposium reviendrait alors à l'étude de problèmes précis, traités par des conférenciers choisis en conséquence.

Il ressort du Symposium, de façon générale, que l'apanage de la recherche en histoire de l'art appartient toujours aux grandes institutions, ici ou ailleurs dans le monde. La directrice du Symposium 1977 indiquait dans l'introduction du programme que les Symposiums avaient été conçus pour suivre l'ordre chronologique et s'adressaient aux "hautes personnalités des milieux artistiques et éducatifs (musées, galeries, établissements d'enseignement et autres) [...] Les participants devaient diffuser le fruit de leur recherche par le truchement de leurs organismes respectifs." On devrait attacher autant d'importance aux travaux en cours des étudiants des universités canadiennes, qu'il s'agisse de

and large, research in the field of art history is still the property of the acknowledged major public institutions in this country and outside. The Directrice of Symposium 1977 states in her introduction to the official programme that the symposia as originally conceived were to follow a chronological sequence "... contemplated for senior members of museums, galleries, educational institutions," and similar bodies. Participants were expected to disseminate the knowledge gained, through their own institutions. Equal attention at least is due the research presently being undertaken by art history students in graduate programmes across this nation, both on an individual basis and as part of research groups. The method of selecting speakers for a Symposium such as this must also be questioned. The Directrice further states that:

The choice of speakers for Symposium 77 represents a selection whose combined research constitutes the most comprehensive study of cultural development in this era attempted to date on either side of the Atlantic.

Just as it is essential that an art history periodical maintain a representative advisory board, and publish the names of its members, so too should a symposium. It is still, to this day, a difficult task to follow the development and growth of Canadian art history from one end of the country to the other and even more so to evaluate it. It would seem vital that an advisory group be drawn from the Universities Art Association of Canada, the Society for the Study of Architecture in Canada, the National Gallery of Canada and from periodicals such as *RACAR* and the *Journal of Canadian Art History*. This body might achieve some sort of comprehensive overview at least as far as the Canadian content is concerned and be available on a consultative basis in the selection of both theme and speakers for

recherche individuelle ou de groupe. La façon de choisir les conférenciers pour un Symposium comme celui-ci doit aussi être remise en question. La directrice ajoutait:

Nous avons fait appel pour le Symposium 1977 à des conférenciers et l'ensemble de leurs recherches constitue, au chapitre de l'évolution culturelle de cette époque, l'étude la plus complète que l'on connaisse de part et d'autre de l'Atlantique.

S'il est nécessaire qu'une revue d'histoire de l'art mette sur pied un comité consultatif représentatif et qu'elle en fasse connaître la composition, l'organisation d'un Symposium devrait procéder de la même façon. Il est difficile encore aujourd'hui de suivre le développement de l'histoire de l'art canadien sur toute l'étendue du pays, et il est encore plus difficile de l'évaluer. Il semblerait essentiel qu'on rassemble un comité consultatif formé de l'Association d'art des universités du Canada, de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada, de la Galerie nationale du Canada et des périodiques tel *Racar* et les *Annales d'histoire de l'art canadien*. Ce comité pourrait arriver à une vision globale des questions, au moins en ce qui concerne le contenu canadien, et pourrait donner son avis quant aux choix du thème et des conférenciers pour une rencontre d'envergure nationale comme le Symposium commandité par M. Stewart.

Enfin, il est important de souligner les possibilités du Symposium, qui n'a pas encore répondu, nous semble-t-il, à l'attente de ses participants: une série de conférences stimulantes intellectuellement et même excitantes, portant sur l'héritage culturel national et ses sources. On peut aussi se poser une dernière question: convient-il de réunir tant de ressources matérielles et humaines à ce festin de rois, alors que beaucoup d'étudiants en histoire de l'art peuvent à peine se payer un voyage à Ottawa, Vancouver ou Halifax pour y faire des recherches qui, pour n'être pas spectaculaires, sont quand même fonda-

an event of such potential national importance as the Stewart sponsored Symposium.

In closing it is important to stress the term "potential" for the Symposium has not to date offered its audience that which it promises: a stimulating, challenging and, on occasion, exhilarating series of lectures on this nation's heritage and associated sources. One must also question whether it is appropriate to concentrate so many resources in a display of such conspicuous consumption (*pace* Kenneth Galbraith) when, many a student in Canadian art history struggles to raise the funds to travel to Ottawa or Vancouver or Halifax in order to undertake the unspectacular but fundamental task of researching primary sources. One can only heave a sigh at the thought of what might be accomplished in one year by ten research groups across the country given the funds necessary to stage this recent five day Symposium 1977 in Montreal.

The publishers would also like to take this opportunity to welcome to the Editorial Board, Laurier Lacroix, assistant professor of Art History at Concordia University; M. Lacroix will act as a full member of the Board with a specific interest in the Book Reviews section. M. Lacroix will already be known to many of our readers through his contribution of two articles in earlier issues of this periodical dealing with the artistic contacts between France and Canada. In the current issue he has contributed the Editorial Article which follows immediately after this Publishers' Note.

Donald F. Andrus
Sandra R. Paikowsky

mentales. Quel travail abattraient dix groupes de recherche en art canadien avec les sommes d'argent dépensées durant les cinq jours du Symposium 1977 de Montréal.

Les éditeurs aimeraient profiter de l'occasion pour accueillir au sein du Bureau de rédaction, Laurier Lacroix, professeur adjoint d'histoire de l'art à l'Université Concordia. M. Lacroix s'occupera en particulier de la section des comptes rendus. M. Lacroix s'est déjà signalé à nos lecteurs par deux articles sur les rapports artistique entre la France et le Canada. Dans ce numéro, il signe l'éditorial qui suit ces notes liminaires.

Donald F. Andrus
Sandra R. Paikowsky

EDITORIAL

PUVIS DE CHAVANNES ET LE CANADA

Le public canadien s'est vu offrir en moins de seize mois deux expositions exceptionnelles des oeuvres de Puvis de Chavannes. Alors que l'exposition monographique de la Galerie nationale du Canada retraçait de façon magistrale le développement de la carrière de Puvis de Chavannes, l'exposition de l'Art Gallery of Ontario s'était proposé d'étudier l'influence du peintre français sur quelques artistes novateurs, actifs entre les années 1880 et 1940.

Ces deux manifestations complémentaires ne comportaient-elles pas le risque d'accorder une trop grande attention à un artiste, à une tendance, aux dépens de tant d'autres créateurs peu représentés dans les collections publiques? Les buts distincts, l'approche et le choix des oeuvres présentées évitaient toute méprise dans ce pays trop peu souvent soumis au choc des grandes confrontations ou des réexamens.

L'exposition présentée à Ottawa, grâce à Mademoiselle Louise d'Argencourt, proposait un examen de toute la production de Puvis, y compris la peinture murale. La présentation de dessins préparatoires, d'esquisses, de cartons, rendait possible la compréhension de cet aspect de l'art de Puvis sans lequel la rétrospective n'aurait pas été complète. De plus, c'est sa peinture murale qui a servi de modèle à un grand nombre d'oeuvres canadiennes. L'exposition de Toronto, elle, fournit un modèle d'analyse de cette influence.

Est-il possible d'accepter toutes les idées de M. Wattenmaker sur la définition de l'avant-garde à la fin du 19^e siècle, sur ces participants, sur le développement et la priorité des forces en présence durant cette période? Au risque d'être ravalé

EDITORIAL

PUVIS DE CHAVANNES AND CANADA

In less than six months the Canadian public has been offered two exceptional exhibitions of the works of Puvis de Chavannes. While the monographic exhibition at the National Gallery of Canada traced the development of Puvis de Chavannes' career in an authoritative manner, the Art Gallery of Ontario's exhibition set out to study the influence of this French painter upon a number of innovative artists active between 1880 and 1940.

One wonders if there was not an inherent risk in these two complementary exhibitions of devoting too much attention to an artist or to a trend at the expense of other artists under-represented in public collections. Any such misapprehension, entirely possible in a country unaccustomed to major re-evaluations, was avoided by the distinct aims, approach and choice of works in each case.

The exhibition held in Ottawa, thanks in large part to Miss Louise d'Argencourt, offered an opportunity to examine Puvis' production, including his mural painting. The display of preparatory drawings, sketches and cartoons made possible the comprehension of this aspect of Puvis' art, without which the retrospective would not have been complete. Further, it was his mural painting that served as a model for a large number of Canadian works.

The Toronto exhibition gives us a pattern for the analysis of this influence; but is it possible to accept all the ideas of Mr. Wattenmaker on the definition of avant-garde at the end of the nineteenth century, on these participants, on the development and the priority of the

au rang de "those who cannot — or will not — make the effort to distinguish between creative art and mere painting, that is historical and aesthetic values" (Richard J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*, édition revue, 1976, p. 7); au risque que notre méthode soit définie dans le cadre restreint de "revisionist history which attempts, in the process of seeking to recreate the historical era, to resurrect insignificant painters, elevating them to the level of 'forgotten masters' in order to provide artificial self-justification for paying attention to them at all" (*ibid.*), nous croyons que le rôle de l'historien d'art n'est pas de créer une hiérarchie artificielle entre les oeuvres, hiérarchie qui ne peut être que temporaire, reposant sur l'appréciation subjective d'une époque. L'histoire de l'art (histoire, iconographie, étude des styles) fait aussi appel aux sciences exactes et aux sciences sociales pour définir la culture visuelle d'une époque, pour dégager l'évolution du goût des représentations figurées sous ses différentes formes, en des lieux et à des moments particuliers.

Parmi les approches propres à l'histoire de l'art, l'étude des influences est une méthode qui manque trop souvent de rigueur. Dégager la personnalité artistique d'un créateur permet de mettre en évidence les assises sur lesquelles repose son travail: l'appropriation des formes qu'il transpose dans une oeuvre autonome. Cette oeuvre permettra à d'autres artistes ou spectateurs d'élargir leur expérience ou d'accroître leur plaisir. Le réseau d'influences qui participe à l'élaboration d'une oeuvre de création est multiforme et complexe, alors que la source unique aboutit à la copie. L'étude des influences exige donc une connaissance parfaite de la culture visuelle du récepteur. Il ne peut exister de hiérarchie dans les influences et l'on sait que des oeuvres majeures pour l'histoire de l'art peuvent s'inspirer de formes mineures: imagerie populaire (Courbet), illustration banale (Manet, Ernst), photographie (Delacroix). La connaissance des influences demeure

forces existant durant cette période? Au risque de se voir placé parmi "those who cannot — or will not — make the effort to distinguish between creative art and mere painting, that is, historical and aesthetic values" (Richard J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, revised edition, 1976, p.7); at the risk of our method being defined within the restricted frame of "revisionist history which attempts, in the process of seeking to recreate the historical era, to resurrect insignificant painters, elevating them to the level of 'forgotten masters' in order to provide artificial self-justification for paying attention to them at all" (*ibid.*), we believe that the role of an art historian is not to create an artificial hierarchy among works, a hierarchy that can be only temporary, resting on the subjective appreciation of a period. Art history (history, iconography, study of styles) also calls upon the exact sciences and the social sciences to define the visual culture of an era, to make clear the evolution of taste in figurative representations executed in different styles, in particular places and at certain times.

Among the approaches peculiar to the history of art, the study of influences is a method which too often lacks precision. Bringing out the artistic personality of a creative individual involves the displaying of the foundations upon which his work rests: the appropriation of forms that he transposes in an autonomous work. This work will permit other artists or spectators to widen their experience or increase their enjoyment. The network of influences that takes part in the production of a creative work is multiform and complex, while the sole source leads to copying. The study of influences therefore demands a complete knowledge of the visual culture of the artist. No hierarchy can exist among influences, and it is known that major works in the history of art can be inspired by minor forms: popular imagery (Courbet), commonplace illustration (Manet, Ernst), photo-

fondamentale pour comprendre comment les composantes de l'image circulent dans la culture visuelle des différents groupes sociaux. Il ne saurait s'agir, selon nous, de révisionnisme mais de l'histoire dans toute sa pluralité.

Ce qui nous intéresse ici c'est l'application de la méthode qu'utilise M. Wattenmaker pour démontrer l'influence de Puvis sur des peintres contemporains. A plus d'un titre, elle permettra de comprendre le mécanisme de l'apport de Puvis à la peinture murale au Canada. Par sa recherche des évidences basées sur des documents (témoignages, esquisses), par l'étude du système des inter-relations entre les oeuvres et les artistes et par la confrontation des oeuvres ("it is always the work itself which bears witness to the extent and specific nature of each artist's borrowings and adaptations from Puvis", (*ibid.*), M. Wattenmaker nous offre un exemple pour l'étude de l'influence des artistes et des écoles étrangères sur la peinture canadienne. En dernière analyse, nous ne pourrions dégager l'originalité, la continuité et l'importance de certaines traditions dans le développement de l'art au Canada que lorsque nous connaissons la nature des influences étrangères.

Telle qu'elle se dégage de ces deux expositions, la spécificité de l'oeuvre murale de Puvis repose, entre autres, sur les éléments suivants: respect de la bi-dimensionnalité de la surface (construction en frise, étagement des plans, couleurs en à-plats); utilisation d'une gamme restreinte de coloris choisis selon le cadre architectural et utilisés à faible saturation; sens du rythme dans l'enchaînement des groupes composés d'éléments modulaires adaptables à toutes les surfaces; netteté du message inscrit (dessin rigoureux, inscriptions ou symboles renforçant la précision de ce message); choix de sujets puisant aux sources de la civilisation occidentale et se développant dans la composition par antithèse et synthèse. Cette énumération sommaire évoque sans doute plusieurs artistes, dont les oeuvres, à la même époque, présentent l'une ou

graphy (Delacroix). Knowledge of influences remains fundamental in order to understand how the components of the image move about in the visual culture of different social groups. In our opinion, it cannot be a matter of revisionism but rather one of history in all its multiplicity.

What interests us here is the application of the method that Wattenmaker uses to demonstrate Puvis' influences on his contemporaries. On more than one score it will allow us to understand the process of Puvis' contribution to mural painting in Canada. Through his research of the facts based on documents (statements, sketches), through the study of the system of inter-relations between the works and the artists and through the comparison of works ("it is always the work itself which bears witness to the extent and specific nature of each artist's borrowings and adaptations from Puvis," (*ibid.*), Mr. Wattenmaker gives us a model for the study of the influence of foreign artists and schools on Canadian painting. In the last analysis we will only be able to bring forth the originality, the continuity and the importance of certain traditions in the development of art in Canada when we know the nature of foreign influences.

As it appears from these two exhibitions the distinctive quality of Puvis' mural work rests upon the following elements, amongst others: respect for the two-dimensionality of the surface (frieze construction, arrangement of planes in tiers, colours in flat tints); use of a limited range of lightly applied colours chosen according to the architectural frame; a sense of rhythm in the sequence of groups composed of modular elements adaptable to all surfaces; clarity of content (exact drawing, inscriptions or symbols reinforcing the precision of the message); choice of subjects drawn from sources in western civilization and unfolding in the composition by antithesis and synthesis. This condensed list doubtless calls to mind several artists whose work of the same period display one or another of these

l'autre de ces caractéristiques. C'est leur agencement dans les oeuvres de Puvis qui confère une qualité spéciale à son oeuvre de maturité. Parce que l'exposition d'Ottawa permettait de suivre l'évolution des ces différentes composantes, de voir les solutions que Puvis apporte à ces problèmes et ce, parfois à travers l'élaboration de la même oeuvre, nous avions sous les yeux un artiste éloigné de la formule unique, auquel le type d'exposition de Toronto risquait de le réduire. Cette difficulté avait pu alors être contournée par l'éclectisme du choix des oeuvres inspirées par Puvis: de Redon à Prendergast, en passant par Hodler, sans parler des artistes actifs après les années 1920.

Les artistes canadiens purent connaître Puvis par les revues européennes et canadiennes qui faisaient l'éloge de son oeuvre. Une mention spéciale au magazine montréalais *Arcadia*, publié en 1892 et 1893, dont le correspondant parisien Philip Hale admirait Puvis. La décoration de Boston allait également rendre possible l'étude d'un cycle de Puvis à proximité des frontières canadiennes. C'est par le contact direct des grands cycles français de décoration que les peintres canadiens devinrent familiers de l'oeuvre du muraliste. L'intense mouvement de migration vers la France, pour les artistes dans la vingtaine, entre les années 1880-1900, permit ce contact étroit entre des jeunes en début de formation et l'oeuvre du maître, alors au faîte de la renommée. Les cycles du Panthéon, de la Sorbonne, de l'Hôtel de ville de Paris, ceux d'Amiens, de Marseille, de Lyon furent connus et admirés par les Canadiens étudiant et voyageant en France. Au Canada, la peinture murale sort alors du domaine exclusif de la décoration d'église et se propage dans les décors d'édifices publics et privés. Le nationalisme qui avait présidé aux destinées de la fondation du Dominion allait imposer les choix des sujets des décorations des nouveaux parlements, hôtels de ville, hôtels-relais des compagnies de chemins de fer, banques et même des églises, tels *La Première messe*

characteristics. It is their interplay in Puvis' work that confers a special quality on the production of his maturity. Because the Ottawa exhibition gave us the opportunity of following the evolution of these different components, of seeing the solutions Puvis found to these problems, sometimes through the development within a single work, we had before us an artist saved from the formula to which the Toronto exhibition risked reducing him. This difficulty was however skirted by the eclecticism of the choice of works inspired by Puvis: from Redon to Prendergast, through Hodler, not to mention those artists active after the 1920's.

Canadian artists could be familiar with Puvis through European and Canadian magazines which praised his work. Special mention should be made of the Montreal magazine *Arcadia*, published in 1892 and 1893, whose Paris correspondent, Philip Hale, admired Puvis. The decorations in Boston would also make possible the study of Puvis' cycle near the Canadian border. It was through direct contact with the great French decorative cycles that Canadian painters became acquainted with this muralist's work. The intense movement of migration to France between 1880 and 1900 of artists in their twenties permitted this close contact between young people at the beginning of their training and the work of the master, then at the pinnacle of his fame. The cycles of the Pantheon, the Sorbonne, the Paris City Hall, those of Amiens, Marseille and Lyon were known and admired by Canadians studying and travelling in France. At this time mural painting in Canada emerged from the exclusive domain of church decoration and extended into the decoration of public and private buildings. The nationalism that had urged the founding of the Dominion was to dictate the choice of the subject matter of decoration for the new parliament buildings, city halls, railway hotels, banks and even churches: *La Première messe à Ville-Marie* (1892) and *Le Serment de Dollard des Ormeaux* (1893) by Joseph Saint-Charles (1868-1956)

à *Ville-Marie* (1892) et *Le Serment de Dollard des Ormeaux* (1893) par Joseph Saint-Charles (1868 - 1956) à la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal.

Infatigable pédagogue, maître de Challener, ami de Hahn, de Grier, de Cruikshank, et membre-fondateur de la *Toronto Guild of Civic Art*, George A. Reid (1860 - 1947) se fit à la suite de Napoléon Bourassa, le propagateur de l'art mural au Canada. Sa biographe, Muriel Miller Miner a signalé l'admiration de Reid pour Puvis. Ses projets pour la salle du conseil de l'Hôtel de ville de Toronto (*The Canadian Magazine*, avril 1898, pp. 502 - 03) et les panneaux qu'il a offerts à la Ville pour le hall d'entrée de ce même édifice sont fondés sur l'observation des techniques décoratives pratiquées par Puvis. Chaque panneau, sans surcharge, exprime clairement une idée directement reliée à la fonction de l'édifice. Reid utilise une gamme restreinte de coloris: beige, brun, bleu d'outremer et gris; il simplifie les formes, ennoblit les attitudes et confère à cette scène d'arpenage le sérieux qu'elle exige pour l'élévation de l'esprit. Une bande décorative où alternent des feuilles de lauriers, les noms des premiers personnages qui se sont illustrés à Toronto et le chiffre YT, ménage le passage de la composition au mur. Reid offre un exemple d'influence directe d'une oeuvre sur une autre, par la reprise ou l'adoption des mêmes techniques de composition et de coloration; cette influence peut même aller jusqu'à l'emprunt d'un motif.

C'est sans doute chez Henri Beau (1863 - 1949) que l'on retrouve l'artiste canadien qui a le plus étudié Puvis et qui s'en est le plus inspiré. Les études de paysage à l'aquarelle de sa première période parisienne révèlent une facture qui trahit une sensibilité et une technique comparables à celles de Puvis. Ses grands tableaux, en particulier *La Dispersion des Acadiens*, (1900, Musée acadien de Moncton) et *L'Arrivée de Champlain à Québec* (1904, Musée du Québec, à rapprocher de Mar-

in the chapel of Notre-Dame-du-Sacré-Coeur in Notre-Dame church, Montreal.

George A. Reid (1860-1947) a tireless instructor, teacher of Challener, friend of Hahn, Grier and Cruikshank and founding member of the *Toronto Guild of Civic Art*, became, after Napoléon Bourassa, the propagator of mural art in Canada. His biographer, Muriel Miller Miner, has indicated Reid's admiration for Puvis. His projects for the boardroom of the Toronto City Hall (*The Canadian Magazine*, April 1898, pp. 502 - 03) and the panels he gave the city for the entrance hall of this same building are based on the observation of decorative techniques employed by Puvis. Each panel, without being overburdened, clearly expresses an idea directly linked to the foundation of the building. Reid uses a limited range of colours: beige, brown, ultramarine blue and gray; he simplifies forms, ennobles attitudes and bestows upon this scene of surveying the serious quality it demands for the elevation of the spirit. A decorative band in which laurel leaves, the names of the first persons who became famous in Toronto and the letters Y T alternate, assures the complementation of the composition to the wall. Reid offers an example of a direct influence of one work upon another, through the resumption or the adoption of the same techniques of composition and colouring, and this influence can even go so far as the borrowing of a particular motif.

It is obviously in Henri Beau (1863 - 1940) that we find the Canadian artist who studied Puvis with the closest attention and was most inspired by him. The water-colour landscape studies of his first Paris period reveal a treatment which in sensitivity and technique is comparable to Puvis. His large pictures, particularly *La Dispersion des Acadiens* (1900, Musée acadien, Moncton) and *L'Arrivée de Champlain à Québec* (1904, Musée du Québec, comparable to *Marseille, porte de l'Orient*) represent huge compositions in which are employed techniques put into play by Puvis: a simplified composi-

seille, porte de l'Orient) présentent des compositions monumentales où sont utilisées des techniques mises en oeuvre par Puvis: composition simplifiée et rythme dans l'enchaînement des groupes, couleurs en à-plats, rejet de l'anecdote historique dans le traitement du sujet. Beau vivait en France et fréquentait l'oeuvre de Puvis, tandis que des artistes comme Reid travaillaient de mémoire ou à partir de reproductions. Les adaptations de Beau sont moins littérales, et, paradoxalement, ont plus de recul par rapport au modèle que celles de Reid.

L'oeuvre d'Ozias Leduc (1864 - 1955) a été rapprochée avec justesse de celle de Puvis de Chavannes par M. Jean-René Ostiguy. La connaissance qu'avait Leduc de Puvis remontait au moment de son séjour parisien en 1897, et fut ranimée par son intérêt pour l'art de Maurice Denis, vers 1916. C'est à cette époque que Leduc adopte l'esprit ainsi que certaines techniques de composition de Puvis dans ses propres murales:

Art qui s'adresse aux yeux seuls
— Il est tout à la fois une imitation et un décor, deux buts qui peuvent s'allier. Tous les artistes cherchent à les concilier depuis toujours. Pour cela le sacrifice de la troisième dimension est efficace. En évitant la ronde bosse, à cause du modelé avec ses opposition(s) d'ombre et de clarté, on arrive à une couleur plus pure. La figuration (en) à plat a donc des qualités décoratives supérieures; logiquement elle entraîne la "verticalité" de plans horizontaux. C'est un art qui accepte la "frontalité" et ne veut que des images irréelles, des visions spirituelles des choses. (Archives nationales du Québec à Montréal, fonds Ozias Leduc, ms n.d.)

A l'évidence, l'influence qu'exerce Puvis sur Leduc porte surtout sur la conception fondamentale de l'art mural, que l'on retrouve au plus haut point dans la

tion and a rhythm in the sequence of the groups, colours in flat tints, a rejection of the historical anecdote in the treatment of the subject. Beau lived in France and frequently visited Puvis' work, while artists like Reid worked from memory or from reproductions. Beau's adaptations are less literal and, paradoxically, more original with regard to the model than those of Reid.

The work of Ozias Leduc (1864-1955) has been justifiably compared with that of Puvis de Chavannes by Jean-René Ostiguy. Leduc's acquaintance with Puvis dated from the time of his Paris stay in 1897 and was revived about 1916 by his interest in Maurice Denis' art. It was at that time that Leduc adopted in his own murals Puvis' spirit as well as some of his techniques of composition.

Art qui s'adresse aux yeux seuls
— Il est tout à la fois une imitation et un décor, deux buts qui peuvent s'aillier. Tous les artistes cherchent à les concilier depuis toujours. Pour cela le sacrifice de la troisième dimension est efficace. En évitant la ronde bosse, à cause du modelé avec ses opposition (s) d'ombre et de clarté, on arrive à une couleur plus pure. La figuration (en) à plat a donc des qualités décoratives supérieures; logiquement elle entraîne la "verticalité" de plans horizontaux. C'est un art qui accepte la "frontalité" et ne veut que des images irréelles, des visions spirituelles des choses. (Archives nationales du Québec à Montréal, fonds Ozias Leduc, ms. n.d.)

Obviously, the influence that Puvis exerted on Leduc bears particularly on the fundamental conception of mural art, which one finds at its highest peak in the chapel of Sacré-Coeur at the church of Saint-Enfant-Jésus du Mile End and in the church of Notre-Dame-de-la-Présentation at South Shawinigan.

chapelle du Sacré-Coeur de l'église du Saint-Enfant-Jésus du Mile End et dans l'église Notre-Dame-de-la Présentation de Shawinigan-sud.

L'évocation de ces trois types d'influence démontre l'importance de ces deux expositions à la fois pour la redécouverte de Puvis, et comme élément stimulant pour l'examen de la peinture murale au Canada. Souhaitons que d'autres expositions répondant à ce double but nous soient encore présentées. Formulons également le voeu que soit organisée une exposition consacrée à Frank Brangwyn, l'autre artiste qui nous paraît avoir joué un rôle capital dans le développement de la peinture murale au Canada.

Laurier Lacroix

The evocation of these three types of influence demonstrates at one and the same time the importance of these two exhibitions in the rediscovery of Puvis and as a catalyst for the examination of mural painting in Canada. Let us hope that other exhibitions responding to this double aim will be offered to us in the future; for example an exhibition devoted to Frank Brangwyn, the other artist who seems to have played a prominent role in the development of mural painting in Canada.

Laurier Lacroix,
(Translation provided by:
Mrs. Mildred Grand,
Montreal, Que.)

LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE ET L'ENCOURAGEMENT" AUX ARTISTES DE 1825 À 1850

Autant on admire les élans heureux du génie parmi nos compatriotes, autant nous sommes forcé de regretter l'indifférence des hommes éclairés et opulents du pays, pour ce qui regarde l'encouragement dû à la culture des sciences et des beaux arts. [. . .] Espérons que les progrès des lumières verront se développer bientôt parmi nous avec le goût des sciences et des arts la disposition à les encourager¹.

Ces extraits d'un article paru dans le journal *Le Canadien* du 26 juillet 1833 reflètent bien une des préoccupations constantes des milieux cultivés du pays au cours de la période qui va de 1825 à 1850². L'étude de cette préoccupation projette un éclairage nouveau sur le contexte dans lequel nos artistes de l'époque durent travailler et elle explique dans une certaine mesure la nature de leurs productions.

Les embûches étaient nombreuses pour l'artiste désireux de faire carrière dans un contexte encore marqué par le *primo vivere*: absence d'académies, apprentissage souvent déficient, éloignement des grands centres d'art, communications difficiles³, commandes rares, dispersées ou monotones. Les journaux ne manquent pas de constater ces embûches à l'occasion. On souligne qu'un peintre comme Joseph Légaré (1795 - 1855) n'a pratiquement "eu que son bon goût et ses talents naturels pour guides dans l'art qu'il a cultivé et qu'il pratique avec honneur pour lui-même et pour son pays"⁴. On affirme que "ce qui augmente le mérite de nos artistes, c'est qu'ils sont leurs propres maîtres, et obligés, pour ainsi dire, de créer l'art"⁵. Et le journal *Le Populaire* de résumer: "Lorsque l'on considère tout ce qui manque dans ce pays pour aider et stimuler ceux qui se livrent aux sciences et aux arts [. . .], il faudra convenir, que, pour produire même quelque chose de passable au Canada, il faut avoir du goût, de l'aptitude et de l'âme"⁶.

Devant les difficultés du présent, l'artiste de la période 1825 - 1850 pouvait s'appuyer sur l'oeuvre de ses prédécesseurs, lesquels avaient dû travailler dans des conditions souvent encore moins favorables. Ce n'est pas sans fierté que le rédacteur de *La Bibliothèque canadienne* rappelait en 1825 la carrière somme toute prestigieuse des Dubois, Foureux dit Cham-

pagne, Baillairgé, Pépin, Quévillon, Labrosse et Beaucourt⁷. Ces artistes et artisans ayant su malgré tout faire leur marque, on pouvait s'inscrire dans leur sillage de ténacité et de courage.

La voie était ouverte à l'épanouissement de nouveaux talents: "(. . .) combien il serait facile de faire naître, pour ainsi dire, les talens, si on s'attachait à les encourager dans un pays où il se trouve aussi communément des hommes à qui la nature a prodigué ses dons⁸". En 1838, un collaborateur du journal *Le Populaire* prolongeait ce commentaire de la façon suivante: "le Canada peut s'enorgueillir de compter des artistes assez les *Valins*, les *Tessier* [. . .] ne pâleraient point devant les artistes Européens, vent encore nommer un seul artiste régnicole. Les *Plamondon*, les *Legaré*, les *Valins*, les *Tessier* (. . .) ne pâleraient point devant les artistes Européens, et on déjà posé les fondemens de l'école canadienne, qui prendra sans doute un jour un rang parmi les écoles renommées⁹".

L'existence d'artistes de talent n'était pas un aboutissement, c'était un point de départ. Pour que de nouveaux talents s'épanouissent, certains mirent de l'avant la nécessité d'une formation ou d'une instruction plus complète.

Sans doute l'encouragement, le bon traitement et surtout le bon paiement, sont nécessaires pour former des ouvriers et des artistes habiles; mais il est une chose non moins essentielle, c'est l'instruction, ou du moins une éducation élémentaire, capable de mettre les artisans en état d'entendre les livres qui traitent des arts qu'ils exercent¹⁰.

Il est bien connu que la population Canadienne est pleine d'intelligence et de talens; il ne manque au canadien pour exercer dans un métier ou dans un art quelconque que l'éducation dont le peuple du pays a été malheureusement privé jusqu'ici par les efforts d'une politique inique. On empêchait le peuple canadien de s'instruire, pour avoir occasion ensuite de le mépriser¹¹.

C'est notamment pour corriger cette situation que fut fondé L'Institut des Artisans en décembre 1830:

L'objet de cette société est de procurer aux ouvriers un moyen peu coûteux d'acquérir des connaissances, celles surtout qui

ont rapport au métier ou à l'art de chacun. Dans cette vue la société a commencé la formation d'une Bibliothèque, qui se compose déjà d'un bon nombre de livres très utiles et très instructifs; elle a une chambre de lecture, et les membres ont droit d'emporter chez eux, pour un certain nombre de jours, les livres qu'ils désirent lire. Il entre dans son plan d'avoir un cabinet de modèles, de dessins &c., et aussitôt que les fonds de l'Institution le permettront, il doit être donné des leçons ou lectures régulières, et établi un atelier pour faire des expériences¹².

Pour les artistes sensibles à cette approche, l'ouverture de la Galerie de Peinture de Québec en 1838 fut sans doute un événement de toute première importance. Cette institution privée fut fondée par le peintre Joseph Légaré et l'avocat Thomas Amiot. On y retrouvait une bonne centaine de tableaux européens dont quelques oeuvres de grands maîtres.

Les amateurs et connaisseurs étrangers ou autres seront peut-être surpris de rencontrer dans la collection de tableaux en question, des morceaux de peinture des plus rares et des prix précieux, et de se convaincre [. . .] qu'il n'existe sur ce continent rien de supérieur en ce genre, à l'ensemble de cette collection, qui est due au goût et aux efforts persévérants de M. Légaré, Artiste et Peintre lui-même, avec lequel M. Thomas Amiot partage depuis quelque temps la propriété de ces peintures. Ces Messieurs pensèrent dernièrement à faire passer en Europe la meilleure partie de leurs tableaux, dans la certitude où ils étaient, qu'ils pourraient en tirer un excellent parti. Heureusement qu'ils ont eu l'idée d'entreprendre l'établissement d'une Galerie publique de Peinture, ce qui, nous l'espérons, retiendra pour toujours dans le pays des tableaux, comme on n'aurait probablement pu s'en procurer de très longtemps. C'est donc une pensée toute canadienne, qu'ont eue les propriétaires en tentant de conserver au Bas-Canada une collection aussi précieuse, et ils doivent compter sur la co-opération et l'encouragement de tous ceux qui ont à coeur l'avancement des arts en ce pays¹³.

Les élèves et les artistes même ne peuvent se perfectionner



fig. 1. Avers de la médaille décernée en mars 1828 par la Société pour l'Encouragement des Arts et des Sciences en Canada à Joseph Légaré pour son tableau intitulé *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, (1828). Argent, diamètre 2", Musée du Séminaire de Québec, Québec.



fig. 2. Revers de la médaille décernée en mars 1828 par la Société pour l'Encouragement des Arts et des Sciences en Canada à Joseph Légaré pour son tableau intitulé *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, (1828). Argent, diamètre 2", Musée du Séminaire de Québec, Québec.



fig. 3. Joseph LÉGARÉ, *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, vers 1828, huile sur toile, 24 3/4" x 33", Musée du Québec, Québec.

dans les arts que par d'excellens modèles, et leurs études seraient infructueuses s'ils n'avaient point les oeuvres des grands maîtres sous les yeux. L'établissement de la galerie de peinture ne peut manquer de leur être favorable, car ils y trouveront réunis les différens genres et pourront étudier le mécanisme de chaque touche¹⁴.

Favoriser l'éducation ou la formation des artistes ne pouvait suffire à leur assurer une carrière fructueuse. Il fallait également qu'ils se sentent appuyés et encouragés dans leur travail. Dans un article signé *an Artist* et publié dans *The Quebec Mercury* du 14 janvier 1843, on rappelait combien il était rare qu'on adresse à l'artiste des encouragements désintéressés, et combien le mépris et l'indifférence pouvaient lui être préjudiciables¹⁵. Ce sont des raisons de cet ordre qui avaient suscité la création à Québec en 1827 de la Société pour l'Engouragement des Arts et des Sciences en Canada.

(Le) but (de cette Société) est d'encourager le génie naissant en ce pays. Un pareil projet, s'il est sagement mis à exécution, ne peut qu'être suivi des plus heureux résultats . . .

Il est de fait qu'il existe déjà dans le pays nombre de sujets, qui pour briller dans l'arène scientifique, ou dans les arts purement d'agrément, ne demandent qu'une occasion favorable, ou les aiguillons d'une noble émulation.

(La Société) appelle encore le génie de toutes les parties de la province, et promet à ses efforts la seule récompense qui lui convienne, des marques d'honneur, l'approbation d'un corps éclairé, de la gloire, en un mot; ce qui fut toujours la passion des grande âmes!¹⁶

La Société décida de conférer une médaille à ceux qui fourniraient la meilleure contribution dans les classes littéraire, philosophique et commerciale. La classe littéraire prévoyait notamment décerner un prix pour "un tableau peint à l'huile dont le dessin et la composition seront de l'invention de l'auteur¹⁷". En 1828, une médaille honoraire (fig. 1 et 2) fut décernée à Légaré "pour le dessin original d'un tableau à l'huile, représentant le caractère barbare des combats sauvages entre les Hurons et les Iroquois¹⁸" (fig. 3). L'obtention de cette médaille fut hors de tout doute un événement marquant

dans la jeune carrière du peintre Légaré. Il ne cessa de s'affirmer par la suite comme un des peintres les plus importants de la ville de Québec.

Comme elle faisait plus ou moins double emploi avec la Société Littéraire et Historique de Québec (fondée en 1824¹⁹), la Société pour l'Encouragement des Arts et des Sciences en Canada devait se fusionner avec celle-ci en 1829, sous le nom de cette dernière²⁰. C'est avec un lyrisme débordant qu'un correspondant du journal *Le Canadien* définissait en 1839 les buts de la Société littéraire et historique: "Exciter l'émulation par l'appât de nobles récompenses, encourager le talent en l'honorant, échauffer le coeur en décorant le sein dans lequel il s'agite, illustrer le pays en faisant surgir dans son sein le génie qui languit dans l'obscurité ou gémit dans le découragement, voilà la belle, la grande mission de la Société Littéraire et le mobile de ses éclatantes rémunérations²¹".

En 1833, le révérend M. Wilkie, conférencier invité par la Société littéraire et historique, fit l'éloge des peintres Légaré et Plamondon. Après avoir souligné leurs mérites et leur persévérance dans des circonstances particulièrement difficiles, il réclama pour eux tout l'encouragement possible de la part de la Société littéraire et historique et du public en général²². Cinq ans plus tard, Antoine Plamondon (1804 - 1895) recevait une médaille lors du concours annuel de la société pour un portrait de Zacharie Vincent (1812 - 1886), "le dernier Huron". *Le Canadien* publia un long commentaire à propos du prix mérité par l'artiste et du sujet de son tableau:

Beaux-Arts. — Jeudi dernier la société Littéraire et Historique de Québec présenta à Mr. Antoine Plamondon, Artiste Canadien et élève de Paulin Guérin, une de ses médailles de première classe. Mr. Plamondon a mérité ce tribut d'estime en reproduisant sur la toile avec toute la grâce et tout le naturel de son brillant coloris, les traits du dernier sauvage de pur sang Huron, qui habite cette Province; et qui se trouve probablement le dernier de tout ce peuple sagace et belliqueux. (Dans ce tableau) on reconnaît bien le fils des *hommes libres*, le chasseur et le guerrier de nos vastes forêts, le canoteur des grands lacs, le dernier rejeton d'une nation noble et intrépide, qui a disparu devant nous, comme les castors de nos rivières, les élans de nos bois; et comme nous-mêmes, peut-être, nous disparaîtrons devant une nation plus puissante. [. . .] Pussions-nous élever quelques monuments de nous mêmes avant

d'être engloutis dans le flût de l'émigration. [. . .] Avouons le franchement, si d'un côté notre avenir national est des plus incertains, d'un autre côté plusieurs sujets d'espérance nous sont donnés, plus d'une étoile commence à poindre; qui sait si un jour nous ne conterons point comme les autres peuples littérateurs, de savans et d'artistes. Courage donc! et en avant la jeunesse Canadienne!²³

La conscience patriotique liée à la survivance constituait une autre forme d'encouragement ou de stimulant pour les artistes québécois²⁴ de la période 1825 - 1850. "C'est aujourd'hui plus que jamais le moment de stimuler l'industrie indigène, de lui donner un élan patriotique; chacun y est privément intéressé. Les meilleurs mobiles de perfectionnement sont l'encouragement public et l'émulation mutuelle", affirmait *Le Fantasque* en 1842²⁵. La même année, ce journal tirait des conclusions analogues, tout en faisant l'éloge des travaux du sculpteur-ornemaniste Louis-Xavier Leprohon (1795 - 1876) dans l'église de l'Ancienne-Lorette.

C'est toujours avec une orgueilleuse satisfaction que, nous remplissons notre devoir de journaliste lorsqu'il nous est permis de signaler quelques faits, quelques travaux dont l'honneur appartient de l'industrie canadienne, à des artistes canadiens. Cette joie provient-elle de ce que de pareils résultats sont inattendus ou rares seulement? Non; mais de ce qu'ils sont autant de démentis renvoyés au visage des ennemis de cette race dont ils nient à tout propos l'esprit d'entreprise, l'intelligence, et qu'ils voudraient ravalier jusqu'à la faire douter d'elle-même.

[. . .] Nous aimerions pouvoir examiner en détail et comme elle le mérite l'oeuvre de Mr. Leprohon qui du reste n'a fait que confirmer sa réputation d'ouvrier habile et industriel, d'artiste plein de goût et de jugement. La satisfaction générale qu'il a vu régner parmi les assistants et les félicitations chaudes et franches avec lesquelles l'ont accueilli ceux qui avaient mission directe de juger son ouvrage ont dû le récompenser d'une manière plus flatteuse encore aux yeux de celui qui comme lui aime son art, que la récompense pécuniaire attachée au simple travail manuel.

[. . .] On peut, des éloges privés que nous avons cru devoir donner, tirer une induction générale, c'est que la seule raison qui empêchera les canadiens de s'élever au rang des industriels des autres pays sera le défaut d'encouragement car dès qu'un genre d'industrie est protégé on voit nos ouvriers s'y distinguer. Nous avons d'habiles constructeurs de navires tirés de la classe même illétrée; nos sculpteurs en ornements ne cèdent pas à ceux de nul autre pays, nous avons quelques peintres qui sans le contact des oeuvres classiques des grands maîtres ont pu se faire pour ainsi dire une école à part et qui à son mérite local enfin nous pouvons aspirer à tout dès que les besoins du pays le demanderont. Ne perdons pas courage alors, puisque nous savons que pour trouver le talent il suffit de l'évoquer. C'est encore ici le moment de répéter notre cri de ralliement: vivent l'industrie les productions et les talents indigenes²⁶.

De tout évidence, le gouvernement de l'époque ne semble guère avoir eu de telles convictions et de pareilles préoccupations. À lire, par exemple, un certain nombre d'articles de journaux des années 1844 et 1845, on est amené à lui reprocher d'avoir négligé sinon méprisé les artistes québécois. À cet égard, nous devons rappeler la polémique entourant la commande de tableaux pour la Chambre d'Assemblée en 1844. Le 2 septembre, *Le Canadien* signalait à ses lecteurs une nouvelle parue dans la *Gazette* de Montreal et la réplique du *Journal de Québec* à cette nouvelle:

Beaux-arts. —*La Gazette de Montréal* annonce que M. le président de l'assemblée législative a commandé à M. Morris, peintre natif d'Europe, mais établi depuis longtemps à Montreal, deux grands tableaux représentant le Commerce et l'Agriculture, destinés à orner la salle de séance de l'assemblée. Les artistes de Québec se sont émus de cette annonce et les journaux s'en sont occupés. Voici ce que dit le *Journal de Québec*:

"Un tel encouragement est honorable quand il a pour but d'encourager les arts et non un certain artiste. Nous sommes surpris que l'orateur de la chambre n'ait pas livré cette com-

mande à la compétition, pour donner au pays non seulement des tableaux mais les meilleurs tableaux possibles. Ne sait-on pas que la compétition est le plus puissant moyen d'émulation dans les arts comme dans tout le reste, et que, en livrant ces deux ouvrages importants à la compétition, on forcerait les artistes du pays à donner non seulement de la bonne peinture, mais encore ce qu'ils peuvent produire de meilleur. Nous parlons également pour l'avantage de l'art et pour la justice. Si le gouvernement, si le public a quelque occasion d'encourager les artistes, il doit encourager les meilleurs, pour leur rendre justice et pour se rendre justice à lui-même. Nous croyons que les journaux de Montréal, de quelque parti politique qu'ils soient, prendront la chose au sérieux, et penseront comme nous.

"Si un particulier commandait pour lui des tableaux au plus chétif peintre du monde, nous n'aurions rien à dire, d'autant que chacun peut dépenser son argent comme il l'entend. Mais ici il s'agit d'une commande publique, dont le prix se prendra dans le coffre public; on ne peut donc pas refuser la compétition[. . .]²⁷.

La *Gazette* de Montréal ne tarda pas à répondre aux commentaires du *Journal de Québec*. Non seulement maintint-elle son opposition à un concours (prétextant l'incapacité de nos artistes à produire des esquisses préparatoires!), mais elle alla même jusqu'à recommander à la Législature d'importer des tableaux européens pour décorer ses appartements. Devant pareil mépris, *Le Canadien* répliqua avec vivacité:

Nous ne savons ce qui en est à Montréal, mais nous avons à Québec des collections de tableaux parmi lesquels il s'en trouve que des artistes européens nous envieraient; nous avons aussi des artistes indigènes et autres dont les productions ont été admirées et recherchées par des amateurs européens: nous leur laissons le soin de répondre à cette appréciation du goût des beaux arts dans le pays²⁸.

La même année, le gouvernement est l'objet de nouveaux reproches, cette fois relativement au sort qu'il fait à Théophile Hamel (1817 - 1870).

De passage à Rome, un membre du clergé canadien y a rencontré le jeune peintre et a été fort impressionné par son talent. Dans une lettre qu'il écrit à ses parents demeurant à Québec et dont *Le Castor* donne un résumé, il manifeste son admiration pour Hamel et son mécontentement quant au rôle du gouvernement:

Ce jeune homme est ici à Rome à ses propres frais et dépens; tandis que Rome est peuplée de jeunes peintres qui y sont envoyés aux frais de leurs pays respectifs, ce jeune homme est oublié dans son pays; le Canada seul se montre insensible au développement du talent de la peinture. C'est là une honte pour notre patrie.

Et le rédacteur du journal d'ajouter:

Notre gouvernement, à l'exemple du gouvernement français et des autres gouvernements qui entretiennent tant de pensionnaires à Rome, ne devrait-il pas venir au secours de ce jeune et brillant artiste dont les coups d'essai ont été des coups de maître, et lui fournir les moyens de développer un talent capable de faire tant d'honneur au pays?²⁹

Le Canadien du 21 février 1845 cite un commentaire du *Quebec Mercury* qui s'inscrit dans la même ligne de pensée:

Le climat du Canada est si peu favorable aux beaux-arts qu'on a presque lieu de s'étonner de voir aucun des ses enfants se dévouer à une carrière aussi peu profitable et aussi peu appréciée. Nos remarques s'appliquent plus particulièrement à la position négligée de nos peintres natifs du pays, auxquels on ne vient pas en aide dans la lutte qu'ils ont à soutenir contre la pauvreté dans une vocation ingrate³⁰.

Une pétition fut présentée à la Législature afin d'obtenir une aide financière en faveur du jeune Hamel. *Le Castor* du 7 avril 1845 nous rapporte ce qu'il en advint:

Notre Ministère qui se ferait scrupule de donner un sol quand il s'agit de quelqu'un du Bas-Canada, a refusé, comme

d'habitude, de recommander cette Pétition à la Chambre, en sorte que celle-ci n'a pu voter la somme demandée. Nous apprenons que des citoyens généreux se cotisent actuellement (. . .) et qu'une souscription est ouverte à cet effet³¹.

Cette dernière phrase nous confirme qu'au moins un certain nombre de personnes informées et cultivées surent se préoccuper du sort de nos artistes de la période 1825 - 1850. Il semble toutefois que, de façon générale, la bourgeoisie de l'époque n'ait pas su manifester aux artistes un appui consistant et un encouragement soutenu. Dans le cadre d'un long article où il fait l'éloge des Légaré, Plamondon et Hamel, un journaliste du *Canadien* manifeste sa déception face à l'attitude de la bourgeoisie québécoise.

Pourquoi laissons-nous donc dormir les talents dont nous devrions être fiers; pourquoi nous exposer à faire dire par tous les voyageurs distingués qui nous visitent, qu'il n'y a plus de canadiens en Canada? Avouons-le encore une fois: parce que ceux qui peuvent donner le ton à la société placent mal leur orgueil et leur faste. Le luxe est excusable lorsqu'il a pour résultat d'encourager les arts et l'industrie; c'est par l'emploi bien entendu de ses revenus que le riche peut faire participer la société toute entière à ses jouissances et les artistes sont de tous les hommes ceux dont le bonheur coûte le moins cher. Un peu de pain assaisonné d'un peu de gloire leur suffit, mais ils meurent dans l'abondance même si l'on n'entretient pas chez eux la vie par le travail intellectuel, si l'on n'anime point le feu sacré de louanges éclairées. [. . .] Nous devons au public le catalogue raisonné des divers tableaux qui décorent les ateliers des trois peintres canadiens de Québec. Sitôt que nos occupations nous le permettront nous leur ferons une visite, et s'ils nous pardonnent notre indiscretion, nous révélerons aux amateurs les richesses qu'ils laissent exposées à la poussière des chevalets tandis que leur place est marquée par la justice, le patriotisme et le bon goût dans les salons des personnes riches et intelligentes dont notre ville et le pays s'honorent³².

Comme le disait si bien le journal *L'Aurore des Canadas* en 1842, "ce n'est pas tout de se glorifier de nos hommes de talents, il faut encore les rétribuer pour mériter de les posséder"³³.

John R. Porter
Conservateur adjoint de
l'art canadien ancien,
Galerie nationale du Canada,
Ottawa, Ont.

Notes:

¹ *Le Canadien*, 26 juillet 1833, p. 3.

² C'est dans le cadre de recherches approfondies sur le peintre Joseph Légaré (1795 - 1855) que nous avons été amené à aborder ce sujet. Les limites chronologiques du présent article découlent de ce fait bien que la période 1825 - 1850 présente déjà en soi une certaine cohérence. Nous remercions Mlle Nicole Cloutier qui a patiemment dépouillé de nombreux journaux de l'époque et a ainsi rendu possible la rédaction de cet article. Les transcriptions des articles de journaux sont conformes aux originaux.

³ *Le Canadien*, 11 juin 1855, p. 2.

⁴ *La Bibliothèque canadienne*, tome IX, no 10, 15 novembre 1829, p. 202.

⁵ *Le Canadien*, 10 mai 1841, p. 2.

⁶ *Le Populaire*, 23 octobre 1837, p. 3 et *Le Canadien*, 27 octobre 1837, p. 2.

⁷ *La Bibliothèque canadienne*, tome I, no 6, octobre 1825, pp. 175 - 178. Voir également *Id.*, tome I, no 2, juillet 1825, p. 55.

⁸ *Id.*, tome I, no 6, octobre 1825, p. 176.

⁹ *Le Populaire*, 17 août 1838, p. 3.

¹⁰ *La Bibliothèque canadienne*, tome I, no 6, octobre 1825, p. 175. Pour étayer cet avancé, l'auteur de l'article cite le cas du décorateur d'églises Louis Quévillon et de son école des "Ecorres".

¹¹ *Le Canadien*, 11 mai 1831, p. 2.

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, 25 juin 1838, p. 3.

¹⁴ *Le Populaire*, 17 août 1838, p. 3.

¹⁵ *The Quebec Mercury*, 14 janvier 1843, p. 3.

¹⁶ *La Bibliothèque canadienne*, tome V, no 1, juin 1827, p. 39.

¹⁷ *Id.*, tome V, no 5, octobre 1827, pp. 192 - 193.

¹⁸ *Id.*, tome VI, no 4, mars 1828, p. 159.

¹⁹ Sur cette Société, voir *The Centenary Volume of the Literary and Historical Society of Quebec 1824 - 1924*, Québec, L'Événement, 1924, 109 pp.

²⁰ *La Bibliothèque canadienne*, tome IX, no I, 1^{er} juillet 1829, p. 23.

²¹ *Le Canadien*, 27 septembre 1839, p. 2.

²² *The Quebec Mercury*, 19 décembre 1833, p. 1.

²³ *Le Canadien*, 30 avril 1838, p. 3. Cet article fut repris dans *Le Populaire*, 14 mai 1838, p. 3. Le 12 août 1840, *Le Canadien*, p. 1, publiait un poème de François-Xavier Garneau intitulé *Le dernier Huron*, inspiré du tableau de Plamondon.

²⁴ Pour des raisons d'uniformité et de compréhension, nous avons eu recours dans cet article au terme "Québécois" pour nommer les habitants de langue française du territoire alors connu sous l'appellation de Bas-Canada suite à l'Acte constitutionnel de 1791. Le Bas-Canada fut uni au Haut-Canada (peuplé majoritairement d'anglophones) par l'Acte d'Union en 1840. À l'époque, le terme "Canadien" identifiait les descendants des colons français, premiers habitants du pays, par opposition aux "Anglais" qui s'établirent au pays après la Conquête.

²⁵ 28 décembre 1842, p. 3.

²⁶ *Id.*, 17 décembre 1842, pp. 1 - 2.

²⁷ *Le Canadien*, 2 septembre 1844, p. 2.

²⁸ *Id.*, 10 septembre 1844, p. 2.

²⁹ *Le Castor*, 16 décembre 1844, p. 3.

³⁰ P. 3.

³¹ P. 2. Sur le rôle des institutions politiques vis-à-vis de l'“art national”, voir *Le Canadien*, 21 janvier 1853, p. 2.

³² 15 octobre 1847, p. 2.

³³ 20 août 1842, p. 2.

PRE-CONFEDERATION PHOTOGRAPHY IN HALIFAX, NOVA SCOTIA

In 1965, Ralph Greenhill's *Early Photography in Canada* was published, and since then scholarly interest in the topic has widened to include many people and institutions and a number of books and articles have been published. However there are still many areas which remain to be explored and one of these is that of the development of photography in the Maritimes. More specifically, an investigation could be made of the history of early photography in Halifax, Nova Scotia in order to provide a starting-point for a wider study into this region's development.

Photography's role in present-day life is pervasive, and most people take it for granted. Yet less than one hundred and fifty years ago photography had not even been invented. Only in 1839 was the announcement made that a mechanical process had been invented to capture images permanently on paper or metal surfaces by means of the action of the sun. In the *Halifax Colonial Pearl*, a literary and scientific magazine published by John S. Thompson, news of the new invention appeared in the May 10, 1839, issue.¹ From this article, entitled "The New Art of Sun-Painting" (which had first appeared in Canada in the April 15, *Quebec Gazette*), Haligonians learned of the simultaneous development of two processes: Jacques-Louis Mandé Daguerre's process of capturing images on metal, dubbed "daguerreotyping," which had been announced in Paris on January 7th, but whose methods were not yet revealed; and William Henry Fox Talbot's process of photography on paper, developed independently and announced before the Royal Society in London on February 1st. Further news of the revolutionary inventions appeared in the May 31 issue of the *Pearl*, with the reprinting of a story from a London paper describing the preparation of Talbot's photogenic paper and its application for botanical purposes. One week later the following was published:

PHOTOGENIC DRAWINGS — We are glad to find that our notice of the last, has excited considerable interest among our readers. One of our friends who read the article has since formed several photogenic pictures with ease and success. And by following the directions in the article alluded to, any person may make natural objects delineate themselves, without the aid of the artist's pencil. By varying the proportions of the materials employed by Dr. Bird, the ground upon which the images display themselves,

is variously and pleasingly coloured . . . The paper to be prepared for photogenic paper, (and which is now on sale in London) should be good. Mr. Talbot prefers the Bank Blue Wove letter paper. The subjoined remarks we copy from a late London periodical.²

Further articles were to appear later in the year: for example, the visit of an American correspondent to the studio of Daguerre in Paris was reported in the June 21 issue. The secret of daguerreotyping was not to be revealed to Nova Scotians until the October 18 issue of the *Pearl* when the August 19 meeting of the French Academy of Sciences was described in a story entitled "France — Explanation of the Process of Sun-Painting — On Copper." The eminent French scientist Arago had delivered a complete explanation of the process to a jammed audience; within hours, there were thousands of would-be daguerreans in the streets of Paris. While it is doubtful if the same effect occurred in Halifax, the news nevertheless must have evoked much interest.

There were still many problems to be overcome before the new invention could be seen and offered to the general public. In the meantime, however, light-hearted stories about daguerreotypes were circulated in the local newspapers.³ A more serious account in the *Pearl* of December 27, described a demonstration of the new process in England. The author of the review concluded on a skeptical note: ". . . No one who has seen these plates can wonder at the enthusiasm of the French savans. A French, Spanish or Italian sky must be brought to England before these fairy landscapes can be perfected here." Despite the skeptical tone this review struck at the truth: long exposures were necessary in strong sunlight for up to half a hour during which no movement could be tolerated, for making early daguerreotypes.

The miniaturists who offered their services to the public, such as John Clow, or Mr. Seager, late of New York, both of whom advertised in Halifax papers in 1840, still had no immediate fear of competition from the new invention. But the development of better lenses and new devices enabled two American photographers to open the world's first photographic studio in New York City in March, 1840. Canadians in Montreal and Quebec City were visited in the fall of the same year by the itinerant Americans, Halsey & Sadd.⁴ A story about the activities of these portrait-takers appeared in the Halifax *Novascotian* on the 24th of September. Other travelling daguerreans visited in the Canadas in the summer of 1841,

but there were no parallel developments in any of the Maritime colonies until late in that year.

The first evidence of a photographer in the Maritimes had been the reference made in the June 7, 1839 *Pearl*. While no conclusive statement can be made, it is possible that the "friend" to whom the writer referred was the well-known Halifax portraitist William Valentine.⁵ Valentine probably embarked on the weekly mail packet for Boston sometime in the fall of 1841 in order to learn more about the new process of daguerreotyping. The result was seen in the Saint John, New Brunswick *Morning News* of November 15, 1841, where an advertisement appeared entitled "Daguerreotype — Miniature Portraits" under Valentine's name. The packet from Boston touched at Saint John on the 11th of November and Valentine was likely to have been one of the passengers. In his advertisement, Valentine proposed taking "Photographic Miniature Portraits," with only a few seconds being necessary to complete the daguerreotype. He also invited an inspection of specimens already taken and promised that his portraits would be clear and legible. The price was five dollars per miniature, with hours of business being from eleven o'clock to three o'clock daily at the Saint John's Hotel. To show that he had not given up his other talents in favour of the new art, Valentine also offered to paint portraits in oil, upon commission. He remained in Saint John until shortly after Christmas, returning to Halifax by the New Year. On January 4, 1842, in the *Times* and on January 13 in the *Novascotian*, Valentine announced his new ability to the people of Halifax in advertisements entitled "Photographic Likenesses." Valentine stated that he had "made himself thoroughly acquainted with this celebrated art, and procured a first-rate apparatus, during a recent visit to the United States" and that "he is prepared to take daguerreotype likenesses, in a beautiful style." In this manner Haligonians were introduced to the new process of daguerreotyping.

Valentine can be claimed as the first permanent daguerreotypist to appear in the British North American colonies. He operated in Halifax until his death in 1849, and his influence in the Maritimes proved to be widespread. His innovation seemed to meet with a favourable response. The *Novascotian* of April 28, 1842, carrying one of his advertisements, also contained a favourable editorial comment upon his work, stating that ". . . the elegant art with the inelegant name, Daguerreotype (sic), has been practised for some months past, with great success, in Halifax, by Mr. Valentine, — whose great respectability as a Portrait Painter, need not be mentioned where he is so well-known . . ." Further praise and

favourable comments appeared, along with his advertisements, in the *Novascotian* later in 1842 and 1843. In the October 20 issue, for instance, there was the note that ". . . Mr. Valentine has exhibited some good specimens recently. In his advertisements he offers to produce as good pictures as any produced on this continent, he may now include, or anywhere else, if we may judge by the miniatures from London or Paris we have seen." The *Novascotian* of October 27 contained similar remarks.

While Valentine was winning praise for his daguerrean productions, he had no wish to keep the secret of the process from others. An advertisement in the June 9, 1842 *Novascotian* stated that he had overcome many difficulties with regard to unfavourable daguerreotype productions and offered to give instructions in the art, to furnish apparatus, and to send written instructions to persons residing at a distance from Halifax. At least one who might have taken advantage of Valentine's offer was John Clow. Clow worked in Saint John, New Brunswick at the time of Valentine's arrival in November, 1841 and may have learned the process from him there or in Halifax: equally plausible is the supposition that Clow also went to Boston in the winter of 1841 - 42. In any case, Clow was in Saint John the next summer, according to advertisements which appeared in the *Morning News* and the *Courrier* from May 7, 1842 until late August, taking daguerreotype portraits. Clow then returned to Halifax and in an October 6 advertisement in the *Novascotian*, Valentine informed the people of the city that he had fitted up an apartment exclusively for portraiture by daguerreotype, and further stated that he would be assisted in the department of portrait-taking by "Mr. Clow, Miniature Painter."

Thus, by the end of 1842, Halifax could boast of two daguerreans who were to be in business for several years thereafter. Valentine continued, however, to teach his new art, as well as carrying it further afield. In the *Halifax Royal Gazette* of April 27, 1843, there was a note that Mr. Valentine was in Newfoundland with the daguerreotype. Newfoundland papers show that Valentine & Doane, daguerreotype artists, had set up business at the Golden Lion Inn in St. John's, and were taking portraits "at a small expense." Their advertisement ran from the 10th of March to the end of April in the *Public Ledger* and then disappeared (presumably the pair moved on, either to Prince Edward Island or back to Halifax). Valentine's partner in this venture was Thomas Coffin Doane, born in 1814 in Barrington, Nova Scotia. Doane had been an artist since 1832 and is supposed to have gone to Halifax in 1842 to learn the art of daguerreotyping from Valentine. After their partnership ended, Doane went to the West Indies

for a year, and then moved on to establish a business in Montreal. There Doane achieved an international reputation, taking portraits of such people as the Governor-General, Lord Elgin; Joseph Howe (Figs. 1-3); and members of the Papineau family. He moved to Boston in 1866, married, and resumed his former occupation as a portrait-painter. He died in New York in 1896, where he is buried.⁶

Little development in photography seems to have occurred in Halifax in the next few years, and references to it were rarely reported in the local newspapers with the exception of one story which did appear in the January 30, 1843 *Novascotian* concerning the Talbototype or Calotype process.⁷ In 1846, however, the daguerreotype was unrivalled in Halifax. Valentine and Clow had their own businesses, but while Valentine did not advertise, Clow's notices appeared in the *Halifax Sun* of June 2, 1846, and the *Acadian Recorder* of January 2, 1847. In the latter, Clow told patrons that he could take large-scale daguerreotypes. In the next year, he advertised in the June 10, 1848 *Recorder* that he was at the Exchange Coffee House, promising to take good-quality portraits, including those of families and groups. This was the last advertisement that Clow placed in the papers; nothing more about his career is known.⁸

Valentine's studio suffered considerable damage in a fire which ravaged Marchington's Lane in February, 1848, and stories concerning the event stated that the major damage had occurred in that portion of the studio which contained his unfinished oil paintings. He continued to paint throughout 1849, until his death from a sudden illness in December at the age of fifty-one. Valentine had been Halifax's premier portrait-painter for twenty-five years and a pioneer photographer since 1841. He apparently left only a small estate with the result that his widow was forced to sell some of his effects. On July 9, 1850 the *British Colonist* carried a notice stating that Wm. Ackhurst would auction the "Books, Paintings, Pencil &c. belonging to the estate of the late Wm. Valentine . . ." including "1 Camera, and several small parcels of valuable colours." The purchaser of Valentine's camera unfortunately is unknown.

Other daguerreotypists also made their appearance in Halifax in this decade. In the *Novascotian* of October 19, 1846 there was a short news story concerning a "new move":

Gentlemen advertising for wives in London, hang out their daguerreotype miniatures in a window of some fashionable shop, with this label: — 'Wanted, a female companion to the above.



Fig. 1. Thomas Coffin DOANE, *James Bruce, The Earl of Elgin and Kincradine*, 1848, whole-plate daguerreotype, Coll. Public Archives of Canada. (Photo: P.A.C.)



Fig. 3. Thomas Coffin DOANE, *The Honourable Joseph Howe*, daguerreotype, metal mat impressed lower left "T.C. Doane," Coll. Nova Scotia Museum 76-141-11. (Photo: N.S.M.)



Fig. 2. Thomas Coffin DOANE, *The Earl and Countess of Elgin, Lady Alice Lambton (left), and Lord Mark Kerr (standing)*, 1848, whole-plate daguerreotype, Coll. Public Archives of Canada. (Photo: P.A.C.)



Fig. 4. Daniel J. SMITH, *St. Paul's Church, Halifax, viewed from Barrington Street*, 1853, daguerreotype, Coll. Nova Scotia Museum 75-70-2. (Photo: N.S.M.)



Fig. 5. Daniel J. SMITH, *St. Paul's Church seen from Argyle Street, Halifax, c. 1853*, daguerreotype, Coll. Nova Scotia Museum 75-70-3. (Photo: N.S.M.)

Apply personally.' This may afford a hint on behalf of the young sparks hung up at Kimball's.

The shop of the daguerrean A.S. Kimball, who had been advertising since July, was located at the corner of Sackville and Hollis Streets. Kimball stayed in Halifax only a few months and in the December 13, 1846 *Novascotian* appeared the story that "... the artist Kimball advertises that he is going . . . (to leave Halifax). This is unlike his pictures, for they are unfadingly beautiful." Kimball was probably the same man whom J. Russell Harper has noted as having been active in Fredericton, New Brunswick in February, 1846.⁹

In 1847, C.E. Johnson arrived in Halifax and the editor of the *Novascotian* stated in the issue of August 2nd:

FINE ARTS. — If you desire to see beautifully executed and correct views of the Province Building, Government House, and some of the principal streets of Halifax, make a call upon Johnson, at Somerset House, in Granville Street. He has also specimens of some of the best executed likenesses of many of our citizens, in Daguerreotype, that have ever been exhibited in this city. To be immortalized — now is the opportunity, by having your portrait taken in first-rate style.

This is the first mention made of exterior views taken by daguerreotype in the city of Halifax.¹⁰ Johnson's stay in 1847 was also quite short. An advertisement in the August 9 issue of the *Novascotian* stated that he intended to leave for New York on September 1, and offered to furnish interested persons with instructions and apparatus. Although he may have remained as late as November, Johnson had left Halifax by the end of the year.

In the next year, another daguerrean, H. Johnson, set up shop at 194 Hollis Street. His advertisement with the well-known exhortation, "Secure the shadow ere the substance fades / Of children whom we love and parents we revere" first appeared in the *Novascotian* of June 19, and ran only three weeks. He probably left the city shortly afterwards. Johnson, probably no relation to the previous year's visitor, promised to take true likenesses, to copy paintings, and to take views of buildings, and of persons after death: he also offered to give instructions in the art.

The death of Valentine and the disappearance of Clow and the two

Johnsons in the late 1840's left only one resident practitioner in Halifax. This was Thomas A. Cleverdon, whose origins are unknown, who first opened a studio in early December, 1848, at No. 11 Granville Street. Readers were informed that Cleverdon had "recently arrived in this city . . . (and was) now prepared to take portraits by Skylight, on the most improved principle . . . From the experience Mr. C. has had in the art, he will undertake to surpass anything that has been offered to the public." His "unprecedentedly low price of one Dollar . . ." for daguerreotypes seemed reasonable, the generous offer probably being made to attract business.¹¹

By 1850, Halifax's commercial enterprises suffered due to a slump in the economy that affected all of the Eastern Seaboard. It was a tribute to Cleverdon's resolve that he did not abandon the city for the gold fields of California, as certain other Maritime photographers had already done.¹² In the local market for portraiture he had to compete with such travelling artists as Mr. Barron, commissioned to do a portrait of Alexander Keith by the Masonic Lodge, and Mr. Holt, who was in Halifax advertising his skills during September, 1849. Cleverdon continued to do business into 1851 but his perseverance had probably worn thin by the middle of that year. In the June 2, 1851 issue of the *Sun*, his final advertisement, Cleverdon advised his patrons that ". . . An early call is requested as Mr. Cleverdon's stay in this city is limited." Another Halifax photographer was to advertise in 1853 that she had purchased several of Cleverdon's daguerreotype likenesses, including a 'fine one of the late American consul,' so it may be that Cleverdon stayed in business until that year. One final note: in the *Official Report of the Committee of the Nova Scotia Industrial Exhibition of 1854*,¹³ it is stated that a Thomas Cleverdon was a judge in the section for Fine Arts, Daguerreotype Specimens. Unfortunately, nothing else is known about this man, the only photographer in Halifax at mid-century.

By the 1850's daguerreotyping was no longer a wondrous phenomenon, but it did remain a novelty, one with which most of the population had had little contact. It was, however, the best known and most popular type of photographic process in Halifax, if only because other processes had not yet become available on a large scale. Without the services of Cleverdon, Haligonians had to turn to a new daguerrean to preserve their visages by the light of the sun. This was Mrs. Jane Carroll, who advertised in the *British Colonist* of September, 1852 that she had opened a studio at Prince and Barrington Streets and added that her "experience in the Art gives her confidence in soliciting . . . patronage . . . pictures are put up in a neat

Morocco Case to suit the times." Mrs. Carroll also operated a Seminary for young ladies at the same address, and had apparently just returned from the West Indies. She was in business less than a year for in the *Colonist* of late June, 1853, this notice appeared:

A RARE CHANCE — A DAGUERREOTYPE Apparatus for Sale, and instructions in the Art if required. Enquire of Mrs. Carroll, corner of Prince & Barrington Streets, opposite St. Paul's Church.

In early July Mrs. Carroll purchased some of Cleverdon's daguerreotypes and offered them for sale. By the end of the month her daguerreotype business card had disappeared from the local newspapers, although she continued to run her Seminary. By the end of 1854, it too had ceased operations and nothing more is known of her.

Mrs. Carroll's departure from daguerreotyping may have been spurred by the arrival of two new firms: A.H. Lincoln & Co., who advertised the opening of new "Rooms over the Newspaper Reading Room" opposite the *British Colonist* offices in January, 1853; and Daniel J. Smith (Figs. 4, 5) who took over Cleverdon's business, advertising that ". . . The Subscriber still offers his services to the public, having operated in some of the first Establishments in the United States, he would invite all those who wish a true likeness to call at Cleverdon's old stand, No 11 Granville Street, his top light being superior to any in the city . . .". Smith's notice first appeared in the *British Colonist* of August 6, 1853.

Smith and Lincoln carried on a two-year rivalry in the city which ended only with Lincoln's withdrawal from business. The intense political rivalries of provincial politics at the time were sometimes expressed in the language of photography. For example a notice appeared in the editorial columns of the *Colonist* of August 27, 1853, about Richard Nugent, editor of the rival *Sun*:

Dagger O'Type — It is generally admitted that those 'Sun' pictures of men and things between Halifax and Amherst are some of the best specimens of the dagger and type character. Nugent says that if he cannot take Daugerotype (sic) Pictures by the natural Sun, that being himself a natural son his 'Sun' can do much the same thing — look daggers in type.

While the local editors carried on in such inspired fashion, Smith and Lincoln were advertising their respective businesses in terms of "splendid

operating rooms", "arrangements of light" and "assortments of cases" as well as of course, low prices. On one occasion, however, Lincoln had to offer a reward: the flag belonging to his rooms had been stolen, perhaps by street-urchins who habitually roamed the streets of nineteenth-century Halifax. The reward was substantial, a sum of twenty-five pounds, which made this flag very valuable indeed! It is not known if he ever recovered it. The advertisements of Smith and Lincoln often appeared side by side in the newspapers, and each new notice was answered by one from the rival firm. Lincoln took a large step ahead of his rival in the battle for clients; in his April 4, 1854 advertisement of the *Colonist*, he informed readers that "... At his rooms can be seen, — the result of improved instruments and new discoveries, — some astonishing productions of the photographic art . . ." These were undoubtedly ambrotypes, or collodion negatives on glass, which were placed against a black background to produce a positive image. The collodion process had been perfected in England in 1851 by Frederick Scott Archer, and patented in the United States by Ambrose Cutting of Boston in 1854, with the name ambrotype soon after being applied by Marcus Root of Philadelphia.¹⁴

Lincoln was still unable to offer to take ambrotypes; it is certain he imported his specimens from elsewhere. The rivalry continued throughout 1854, until the settlement of the question of superiority in the art could be made at the Nova Scotia Industrial Exhibition, which was held in Halifax in the first two weeks of October, 1854. Two firms were entered in the contest for the best daguerreotype specimens — Daniel J. Smith and A.H. Lincoln, with Lincoln carrying off the prize and the prestige. In the meantime James M. Margeson, another photographer, arrived in Halifax. Margeson's travelling daguerrean saloon stood on the Grand Parade during the Exhibition. Evidently, he found business to be good, for in the *Morning Journal* of October 27, he began advertising "superior Likenesses at his Saloon, on the Grand Parade . . . Terms very reasonable." Margeson remained in Halifax for many years, though he suffered some bad fortune, including the destruction of his studio by fire in 1861. His name appeared in the city directories as late as 1906.

By the end of 1854, Halifax had regained its prosperity. The economic slump of mid-century had disappeared with the commencement of the Crimean War, the growing commercial demand for Nova Scotian-built ships and crews and the increasing trade with New England, the West Indies and Great Britain. All of this improved the prospects for every commercial venture in the city, including the three photographic studios.

All continued to advertise until 1855, with notices ringing with declarations about the superiority of their productions and of the inability of others to supply the same quality of photograph. Daniel Smith, however, on May 19, 1855, ran an advertisement in the *Colonist* stating that "... he is prepared to take likenesses in a New Style, which is superior to any ever taken in the City or Country." He had obviously mastered the technique of ambrotyping, thereby gaining a great advantage on his rivals (Fig. 6). Ambrotypes were far superior in terms of clarity and speed of production, and were much preferable to daguerreotypes. Smith's mastery of the technique guaranteed him a steady market: Lincoln and Margeson had to obtain the technique for themselves before they could return to a fair rivalry.

Margeson also suffered other problems. In the February 10, 1855 *Acadian Recorder* a news story told of the robbery of Margeson's studio by a young man who sacked the place while Margeson was occupied in taking an accomplice's photograph. Unfortunately for the not overly-bright thieves, Margeson quickly developed the picture, took it to the local constabulary and had the two young men arrested. Margeson recovered his valuables, while the thieves were sent to Bridewell prison.

Photography was achieving a wider audience and interest by the middle of the 1850's as daguerreotype imperfections were eliminated and the development and dissemination of newer and more efficient processes occurred. A. H. Lincoln & Co. had begun advertising supplies for amateur daguerreans at the beginning of 1855. Another advertisement appeared in the *Colonist* of August 11, 1855, indicating the means by which at least one person was becoming involved in the art:

WANTED. — A PHOTOGRAPHIC APPARATUS, in working order. Apply (stating price, &c) to A.B., Office of this paper.

There were also notes about new developments in the field of photography: the *Colonist* of August 21st, carried a story concerning attempts at developing colour photography by M. Testude de Beauregard of France. Further stories about foreign developments in the art continued to appear in various Halifax newspapers over the next few years.

Lincoln ran an advertisement in the September 27 *Colonist*, declaring: "... The likenesses taken with the splendid instruments now in use are perhaps equal to any other photographic paintings executed in North America." This appears to have been Lincoln's last attempt to attract

customers. Shortly afterwards the advertisement was discontinued and nothing more was heard about Lincoln's business until 1857, by which time his premises had been taken over by the firm of W.A. Chase & Co.

William Valentine's old studio, left unused since his death in 1849, was occupied by the firm of Mr. T. A. Salteri & Co. in 1855. Salteri stated in his advertisements that " . . . The light on the premises is of a superior nature, and calculated to give that tone to a picture which so universally distinguished those taken by Mr. Valentine and Mr. Cleverdon during their location in Bell's Lane."¹⁵ Salteri & Co. also advertised, in the *Colonist*, until July of 1856 when they reorganized under the name of Grant & Salteri. Salteri's new partner was Martin H. Grant, who had been in business with another photographer in Saint John, New Brunswick in the years 1854-55. That partnership had been dissolved by mutual consent;¹⁶ the one with Salteri would be dissolved in 1857.¹⁷ Later, Grant went to St. Andrew's, New Brunswick, being found there in 1865; in 1871, he had settled in St. Stephen's, New Brunswick.¹⁸

Grant & Salteri's efforts to attract business failed, in spite of the low prices which they offered: 2s.6d. for a likeness, done up in the best style case, according to advertisements. In the April 4, 1857 *Colonist*, their last notice appeared.

Thomas A. Salteri remained in Halifax until at least 1871, when his name disappeared from the city directories. In the interval, Salteri's business had undergone many changes; he had been burned out, forced to change business partners, and to assist others in their businesses when his fortunes had taken a turn for the worse. Salteri was typical of the nineteenth-century photographer; unlike the few who became famous and successful, he was one of the many who suffered through both good and bad times, and like many others his fate is unknown.

More successful as a photographer was Dan Smith, mentioned in a *Novascotian* article of February 11, 1856 about the Halifax Firemens' Sleigh Ride: " . . . This annual affair came off on Thursday last. At 9 o'clock, A.M., the Firemen and their guests assembled at Engine Hall . . . The cavalcade closed up towards the SW angle of Dalhousie College, where a daugerrottype (sic) of the tout ensemble was taken by Mr. D. Smith, of this city . . .". Smith continued to advertise throughout 1856, as he had during the previous year.

The disappearance of A. H. Lincoln's firm in late 1855 was counter-balanced by the opening of a new firm, W. A. Chase & Co., which took over the studios at 64 Prince Street. Among the earliest surviving group



Fig. 6. Daniel J. SMITH, *Looking at SW corner Duke & Granville Streets, Halifax, Nova Scotia, 1854*, ambrotype, Coll. Nova Scotia Museum 75-70-4. (Photo: N.S.M.)



Fig. 7. Wellington CHASE, *Yarmouth Merchants*, Top Row: Ww. Brown, Herman Crowell, Chas. White, Dave Burton; Bottom Row: S.M. Ryerson, James Williamson, L.E. Baker, Writing Master Williams, O.S. Davison, 1855, Coll. Public Archives of Canada. (Photo: P.C.A.)



Fig. 8. Wellington CHASE, *Prince of Wales' visit* — 1860, *Government House, Charlottetown, P.E.I.*, *carte-de-visite*, Coll. Public Archives of Canada. (Photo: P.A.C.)

portraits from Nova Scotia is one taken of a group of Yarmouth merchants in 1855, now in the Public Archives of Canada, taken by Wellington Chase, the head of this company (Fig. 7).¹⁹ Chase presumably operated through 1856, though no advertisements appeared. The first public mention of Chase's firm occurred in the newspapers of early January, 1857, with the report that the company's premises had been damaged by a New Year's Day fire. Chase, however, soon had his studio back in operation; in the January 10 *British Colonist*, he advertised that "Photographs, Ambrotypes and Daguerreotypes" could be taken with all the recent improvements. The company continued to run notices throughout the year.

In the *Colonist* of the week following the April 4, 1857 notice placed by Grant & Salteri, an advertisement appeared under the name of William D. O'Donnell, stating that "he has commenced business at the Rooms formerly occupied by Messrs. Grant & Salteri . . ." O'Donnell is the first of the Halifax photographers about whom anything is known. According to information derived from census returns,²⁰ he was born in 1831 in Nova Scotia, and had probably learned the business from one of the local pioneers. He remained one of the most enduring of Halifax photographers; as late as 1902, his business operated in Halifax and was listed in the city directories with his name and that of a Mr. Macdonald as proprietors.²¹

O'Donnell and Chase vied for public favour in 1857 while the name of Daniel J. Smith disappeared from the public prints. In 1858, Smith surfaced once again, as a partner in Chase's firm, operating a branch in Hollis Street. For the moment, however, Chase and O'Donnell ran notices side by side in the local press, offering comparative prices and similar merchandise in the form of ambrotypes on coloured glass, photographs in English lockets and in morocco-bound cases. Chase, in a June 23 notice in the *Colonist* went one step further in offering to take stereoscopic ambrotypes. In announcing the new service that he could offer, Chase stated that his firm " . . . had acquired the art of making raised or STEREOSCOPIC AMBROTYPES on backgrounds, variegated with Colours of every tint . . . (they) have secured the right to practice this new improvement, which enables them to furnish visitors with pictures superior to any taken elsewhere in the city." O'Donnell was unable to make a similar claim for several months.

Popular interest in photography was reflected in the Halifax papers in the late 1850's. The *British Colonist* carried a large number of foreign news items about photography. The December 13, 1856 issue carried an

amusing article about Bayard's discovery of photography; the January 12, 1858 issue contained a story about Wedgwood's eighteenth-century experiments in photography; the September 11, 1858 issue documented an item concerning the Englishman Kalfe's attempts to freeze the image of an exploding shell while the November 4 issue of the same year told of the use of photographic evidence in a celebrated property case in Boston. The December 2, 1858 paper carried a story about Nadar's curious attempts to photograph Paris from a balloon, while items in the January 11 and October 29, 1859 papers told about the colour photography experiments of M. Niepce de St. Victor and the forgery of bank notes by the French photographer Aguado respectively.

Foreign items, however interesting, affected the local scene very little; here the photographers were only trying to improve their business. Chase and O'Donnell both continued to advertise extensively. In August 1858, Chase & Co. opened a new Gallery in the Victoria Block, 164 Hollis Street, to be managed by Dan J. Smith. In its advertisement, another element of early photography was introduced: a footnote stated that "Mr. Chase has the assistance of Mr. John O'Brien in the colouring of photographs, some fine specimens of which may be seen at the Rooms." This was not a new idea, but it was a novel practice in Halifax. John O'Brien was a talented young Halifax painter who had been sent to Europe through the generosity of several local merchants.²² In a letter sent to his father, and published in the *Halifax Colonist* of January 12, 1858, O'Brien wrote from London that he was employed with the English photographers Cotton & Wall in colouring photos. He had evidently just returned before the appearance of Chase's advertisement. In November of the same year, he opened his own art studio in Jacob Street.²³

In 1859, the professional photographic field in Halifax was one of confusion and change. Mr. A. Oxley, who had taken over O'Donnell's studio in July 1858,²⁴ offered to take ambrotypes for the price of 2s.6d. and began advertising that " . . . after this date (he would) keep for sale every description of AMBROTYPE MATERIALS . . . Artists will find it to their advantage to send their orders for stock to A. Oxley, Bell's Lane, Halifax."²⁵ Meanwhile, other photographers were facing problems: a "Dissolution of Partnership" notice appeared in the *Colonist* of April 7 from the firm of W. Chase & Co., ending the relationship between Dan Smith and Wellington Chase. In another column, Smith advertised that he intended to continue operating the studio at 64 Prince Street. Chase, while taking over all the debts incurred during the partnership, also announced the continuation of the business at Hollis Street. Smith subsequently left

the operation of his business to William O'Donnell, who took over the studio in July, offering to make both ambrotypes and melaineotypes for 3s.6d. upwards and photographs, both plain and coloured, very cheap.²⁶ One other change occurred among the photographers operating in the city in 1859: the studio of George Vieth, which had opened the previous year,²⁷ was taken over by Charles Mitchell, a nineteen year-old native-born photographer.²⁸ Unfortunately Mitchell's studio was destroyed in the great Halifax fire of September 10, 1859, that consumed a two-square block area bounded by Water, Buckingham, Barrington, and Duke Streets. In the *Colonist* of September 13, no mention was made of Mitchell's losses being covered by insurance; however he re-established himself and continued in business until the 1870's.

The year 1859 also saw the introduction into Halifax of the two great phenomena of early photography: the stereoscopic view and the carte-de-visite. The stereoscopic view, taken with a double-lensed camera, brought three-dimensional views of many of the world's great sights into the mid-Victorian home at little cost. Such firms as E. G. Fuller's American Book-Store advertised in the local papers: "Stereoscopic Boxes, from \$5 to \$30, including 500 stereoscopic views;" while Woodill's City Drug Store offered views of Montreal, new York, and the Hudson river valley. Cartes-de-visite were still being offered only by professional photographers; they were to achieve greater popularity in the early 1860's when every store in Halifax it seemed, had them for sale.²⁹ The carte-de-visite was a small 2-1/2"x 4" cardboard card upon which a mass-produced photograph of some famous personality was pasted. They had been patented by the Frenchman Eugène Disdéri in 1854; at the height of the craze in Halifax, in 1862, the most popular were photographs of Queen Victoria, the late Prince Consort, the Prince of Wales and the Emperor of France, Napoleon III. Locals who wanted cartes of themselves could obtain a dozen for eight dollars,³⁰ from Parish & Co. the prestigious new firm, or a dozen for \$2.50 from the less prestigious but more experienced photographer J.M. Margeson.³¹

The decade of the 1860's has been called the golden age of early photography. The carte and the stereoscopic view enjoyed immense popularity; the introduction of cheaper and faster processes for portrait-taking, such as the tintype, enlarged the market for photographers. More photographers than ever before offered a greater variety of choice in price and services and the camera was being increasingly used in a novel and exciting fashion. Almost since the beginning of photography in 1839, it had

been used in a documentary fashion by travellers and antiquarians alike. Roger Fenton began the trend of war-coverage in the Crimean theatre of operations in 1854-55. The 1860's and the American Civil War, saw the expansion of photographic documentary reportage on an unheard-of scale. The camera documented almost every incident worth recording, while many hundreds of thousands of fighting men had their photos taken for their loved ones before marching off to war. Names such as Brady, Gardner, and O'Sullivan were to be found on practically every Northern battlefield, and are now remembered in the annals of American photographic history because of their exploits. Many others, less well known, also profited and prospered because of the Civil War experience. No comparative opportunity was available in Nova Scotia for the domestic photographers.

The use of the camera, however, to cover historical events was one of the hallmarks of the decade in the Maritimes. Wellington Chase took many photographs of historical significance. One of these taken early in 1860 of the Honourable William Young, Nova Scotia's new premier, was lithographed and advertised for sale by the printer William Stenczel of Halifax, providing an example of the use of photography to disseminate information about men and affairs to the public.³² In the same year, Chase also won the praise of two of the local news editors. In the *British Colonist* of July 10 there was a note on the editorial page: "CHASE took a photograph of Messrs. Doull & Miller's beautiful stone building this morning. It will make a fine picture, which we expect to see figuring as a vignette on the bill-heads." Similarly, on the 16th of July, the *Novascotian* carried a long article upon his work:

A very fine photograph was taken by Chase on Tuesday, of the scene at the inauguration of the Parker and Welsford Monument. The picture comprises a fine representation of the monument in the foreground, a view at the rear and east end of the new Court House in the distance, with a glimpse at the thousands of spectators assembled in the cemetery, and around the Monument. We also observe in Mr. Chase's gallery, photographic view of various places in the city, among them a portion of Hollis Street, with the east front of the Province Building and Doull & Miller's new warehouse, and the Asylum of the Deaf and Dumb in Gottingen Street. We have no doubt that Mr. Chase will find sale for a number of these views, particularly when the city is crowded

with strangers during the Prince's visit. Speaking of the visit of the Prince reminds us that arrangements ought to be made for procuring a good photographic view of the landing of His Royal Highness at the Dockyard; and we hope the committee of arrangements will secure the services of Mr. Chase, or at least give him the opportunity to take a perfect sketch of the scene at the moment when our future sovereign first sets foot upon the soil of this continent; and thus not only give to the public a lasting memorial of the great event, but give to those who may not be privileged to witness it for themselves, a faithful or life-like representation of the scene. We have no doubt Mr. Chase will undertake the task if an opportunity is offered him.

Thousands of people flocked to the city to witness the royal visit of 1860. When the Prince of Wales stepped ashore on July 30, Wellington Chase and J.R.P. Fraser, another recently-arrived local photographer, were there to record the historic moment.³³ The *Colonist* of September 11, 1860 copied from the London *Times* the story of the Prince's arrival ashore:

Halifax, July 30 . . .

. . . The Prince disembarked at a triumphal arch, which, to show the nautical character of the decorations, was moored by two small anchors on either side . . . Here he stood for some seconds motionless, for he had kindly complied with the request of the city that a photograph might be taken of him as he first landed on Nova Scotia soil . . .

Chase took advantage of public interest in the Royal Visit to offer for sale a carte-de-visite of the Prince of Wales and his entourage in front of Government House, Charlottetown (Fig. 8).³⁴ He continued to photograph prominent personalities and groups in Halifax for a number of years and enjoyed the particular patronage of the Army and Navy garrisons in the city. A news story appeared in the *Novascotian* of April 28, 1862, entitled "Photography" which described Chase's work and praised his skill in the quality of production of photographs:

. . . Among the pictures recently on exhibition, we have observed several groups of military and naval gentlemen; the officers of the NILE in one group, and those of the ST. GEORGE and of the

ORLANDO in the same style, each forming a picture of about 22 by 30 inches. Within the last few days, two other groups have been added to the collection, viz., the officers of the 17th Regiment, thirty-nine in number, and the twenty-nine members forming the Government side of the House of Assembly. These photographs are all taken in the finest style of albumen photograph We learn that Mr. Chase can supply any number of copies at the small price of 10s . . .

Chase exhibited photographs at the London International Exhibition of 1862 and showed coloured photographs in the Nova Scotia pavilion of the International Exhibition at Paris in 1867.³⁵ He also won a prize for coloured photographs at the Nova Scotia Provincial Exhibition in 1868.³⁶ Chase remained in Halifax until 1877; thereafter his name disappeared from the city directories and his fate, and that of his collection of negatives, is unknown.

Chase was the pre-eminent photographer of the 1860's in Halifax, but there were many others: William O'Donnell, Smith, Margeson, Salteri, and Mitchell would also continue to do business throughout the decade. Others appeared and disappeared very quickly, either because they were bad businessmen or because they lacked the talent to succeed. Two other photographers established themselves successfully in Halifax during the first half of the decade: one was Joseph S. Rogers, an American who in 1871 published a "Photographic Advertising Album" which included numerous views of the city and its business establishments;³⁷ the second was Isaac Parish, proprietor of the International Photograph Studio founded in 1862, who quickly rose to be Chase's major competition in the field. In 1863 Parish obtained the patronage of the Lieutenant-Governor, The Marquis of Normanby and the commander of the Army in Nova Scotia, General Hastings Doyle.³⁸ Parish was probably the photographer responsible for the photographs of Halifax which are now preserved in the Hastings Doyle Album in the Public Archives of Canada (Fig. 9). Parish also published many cartes-de-visite, was awarded an honourable mention for his entries in the Dublin International Exhibition of 1865 and in 1867 advertised for sale photographs of H.M.S. *Duncan*. Parish was listed in the Nova Scotia Directory for 1868-69, but by the following year he was gone, having sold his studio to Abner Brennan.³⁹

O'Donnell also obtained some degree of fame in the 1860's and his longevity in business alone gave reason for his being one of the best known



Fig. 9. Isaac PARISH, *Sir Charles Hastings Doyle*, 1863, photograph, Coll. Public Archives of Canada.
(Photo: P.A.C.)

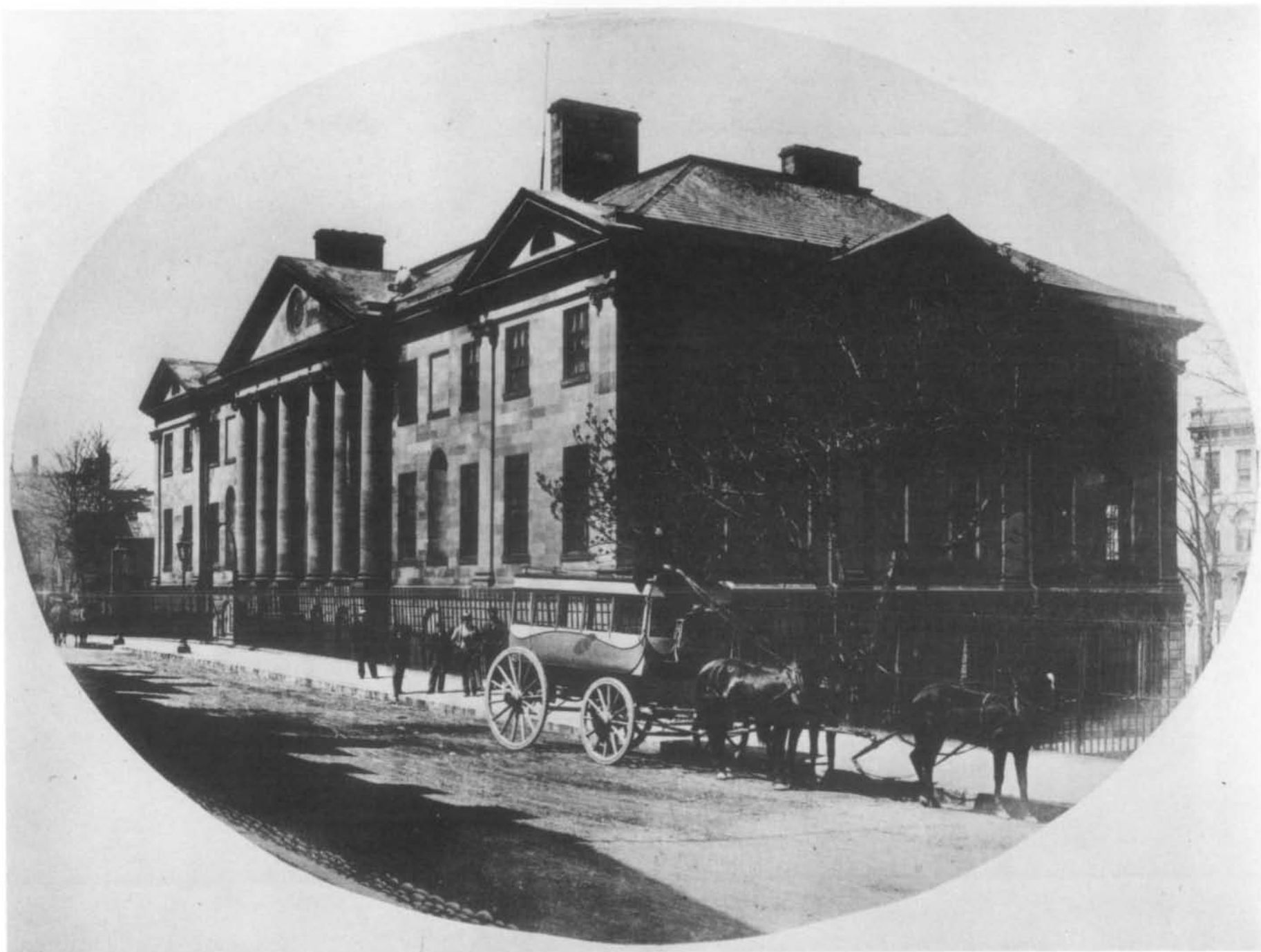


Fig. 10. *Provincial Buildings, Halifax, N.S. c.1861-66*, photograph, Coll. Public Archives of Canada. (Photo: P.A.C.)

of Halifax photographers. He also was awarded an honourable mention at the Dublin Exhibition in 1865 and took photographs of prominent groups in Halifax such as " . . . Splendid photographed groups of the 'Day Spring', the Missionaries, and crew . . ." ⁴⁰ O'Donnell as well as Chase, won a prize for coloured photographs at the Nova Scotia Provincial Exhibition in 1868. O'Donnell's career continued into the twentieth century.

Chase, Parish and O'Donnell represented the best among the many practitioners of photography in the Halifax of the 1860's. By the time of Confederation in 1867, photography in Halifax had come a long way from its beginnings in 1842 (Fig. 10). Several studios thrived, some run by men who had to survive failures, fire and the threat of rival firms in order to carry on. Because of the perseverance of these early photographers the public of pre-Confederation Halifax was able to enjoy the profit from the benefits of an art which brought portraiture into the hands of practically everyone. Where thirty years before, only the rich could obtain a portrait for the benefit of their family or posterity, there was now access to portraiture for all but the poorest. Photography had also moved into the field of history, landscape and art in this short time, wielding a social impact which even today is difficult to appreciate. Photography changed society, as well as changing our means of looking at the past.

The year of Confederation marks an arbitrary break in the history of early photography in Halifax and Nova Scotia, if only because of the political events which occurred. 1868 marked the opening in Halifax of a branch of Notman's Studios, the famous Montreal firm, under the direction of Mr. A.B. Almon, a transplanted Nova Scotian.⁴¹ Notman's studio would eventually gain clientele from the Army and Navy garrisons⁴² and was no doubt a factor in driving some of the Halifax studios out of business. This in itself perhaps best reflects the fate of Nova Scotia in Confederation. Photography may have been at its best in the mid-1860's; thereafter, in the light of wider competition, the quantity and quality of the local photographers in Halifax declined. In the years before Confederation, however, they had proved themselves to be abreast of the rest of the world in terms of technique, ability, and achievements.

Jim Burant
Graduate Student
Carleton University
Ottawa, Ont.

Notes:

- ¹ *Colonial Pearl* (Halifax), May 10, 1839, p. 150.
- ² *Ibid*, June 7, 1839, p. 182.
- ³ *Novascotian* (Halifax), Nov. 26, 1839. In this paper appears an amusing story about the use of daguerreotyping in wooing and winning ladies.
- ⁴ R. GREENHILL, *Early Photography in Canada* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1965), pp. 37 and 47.
- ⁵ J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1970), pp. 314-15.
- ⁶ This information was supplied to the author through the kindness of Doctor D. Mackay of Halifax, who has perused the notes of the late Harry Piers, which are still in the possession of the Nova Scotia Provincial Museum. Doctor Mackay has also been helpful on a number of other points, and his assistance is gratefully acknowledged. Other information on Doane was obtained from the files of the Public Archives of Canada, and from Greenhill's book.
- ⁷ Beaumont NEWHALL, *The History of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1964), pp. 37 and 47. 'The implication of Fox Talbot's experiments were not yet realized: the weakness of daguerreotyping, its uniqueness, would eventually lead to its supersession by variation of the Talbototype process. Talbot's paper negatives could produce a number of positive copies of every photograph; when albumen paper and the wet-collodion processes were developed in 1850 and 1851 respectively, it spelled the beginning of the end of the era of the daguerreotype.'
- ⁸ HARPER, p. 68. Donald Mackay has work by Clow dated 1851 done in Halifax, N.S.
- ⁹ *Ibid.*, p. 186.
- ¹⁰ The earliest surviving exterior views of Halifax are two taken on the Parade in 1853 by Dan J. Smith. These daguerreotypes were seen by the author through the kindness of Scott Robson, of the History Section of the Nova Scotia Provincial Museum, in which they form part of the collection.
- ¹¹ *British Colonist* (Halifax), Sept. 22, 1849.
- ¹² HARPER, "Daguerreotypists and Portrait Takers in Saint John," *Dalhousie Review*, 36, no. 3 (Autumn, 1955), pp. 259-70. References to photographers leaving for California are found on pages 263 and 264.
- ¹³ Nova Scotia Provincial Archives, MG 6, no. 1, "Vertical File: Exhibition."
- ¹⁴ NEWHALL, pp. 48-49.
- ¹⁵ *British Colonist*, Nov. 15, 1855, p. 3.
- ¹⁶ *Temperance Telegraph* (Saint John), June 7, 1855, p. 3.
- ¹⁷ *British Colonist*, Apr. 4, 1857, p. 3.
- ¹⁸ *New Brunswick Provincial Directory for 1865 - 66* (Saint John: Hutchinson & Co.), p. 530; *New Brunswick Directory for 1871* (Montreal: Lovell and Co.), p. 370.
- ¹⁹ This daguerreotype was acquired by the Public Archives of Canada in 1973.
- ²⁰ Public Archives of Canada, Manuscript Division, Dominion Census of 1871, C-709, G-1, Ward 6, p. 22.
- ²¹ *Halifax City Directory for 1902* (Halifax: McAlpine & Sons, 1902), p. 408.
- ²² HARPER, *Early Painters*, p. 239. Also, Harry Piers, "Artists in Nova Scotia," *Nova Scotia Historical Society Collections*, 18 (1914) p. 51.
- ²³ *British Colonist*, Nov. 16, 1858, p. 2.
- ²⁴ *Halifax Business Directory for 1858-59* (Halifax: Richard Nugent and Son, 1858). This directory is extremely rare and the research for this reference was kindly done for me by Mr. Alan Dunlop of the Nova Scotia Provincial Archives, where there is one existing copy.
- ²⁵ *British Colonist*, Mar. 19, 1858, p. 3.
- ²⁶ *Novascotian*, July 25, 1859.
- ²⁷ George Vieth is also mentioned in the *Nugent Directory*. See note 24.
- ²⁸ Public Archives of Canada, Manuscript Division, Dominion Census of 1871, C-708, A-1, Ward 1, p. 97.
- ²⁹ Among the firms selling cartes-de-visite were: The London Book Store; Della Torre & Co.; W.H. Newman, 92 Granville Street; G.E. Morton's News Agency; Hall & Beamish's; M.S. Brown, Importers; and S. Howard and Son. Both the cartes and the albums in which they were stored were very cheap; Z.S. Hall of 155 Hollis Street offered photo albums for sale at 40 cents each in the *Halifax Evening Express* of November 6, 1863.
- ³⁰ *Evening Express* (Halifax), Sept. 10, 1862, p. 3.
- ³¹ *Ibid.*, Dec. 8, 1862, p. 3.

³² *British Colonist*, Aug. 9, 1860, p. 3.

³³ *Novascotian*, Aug. 6, 1860.

³⁴ One of these cartes survives, in poor condition, in the National Photography Collection of the Public Archives of Canada.

³⁵ *Novascotian*, Jan. 14, 1867.

³⁶ HARPER, *Early Painters*, p. 63.

³⁷ This advertising Album was reproduced, in facsimile, by the Heritage Trust of Nova Scotia in 1971.

³⁸ *Morning Chronicle* (Halifax), Oct. 1, 1863 and *Novascotian*, Nov. 2, 1863 contain advertisements from Parish & Co. which include commendations from these two high-ranking officials about Parish's ability as a photographer.

³⁹ Brennan's advertisement appears in the *Halifax City Directory for 1869-70* (Halifax: McAlpine & Co.), p. 370.

⁴⁰ *Morning Chronicle*, May 26, 1864.

⁴¹ Public Archives of Canada, Manuscript Division, Dominion Census of 1871, C-708, A-1, Ward 1, p. 112. For Almon's advertisement see the *Halifax City Directory for 1869 - 70*.

⁴² Notman's *Nova Scotia Studio Collection* is now largely in the possession of the Public Archives of Canada, National Photography Collection. It contains large numbers of naval and military groups.

ÉVOLUTION DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN NOUVELLE-FRANCE: LE RÔLE DES MODÈLES ARCHITECTURAUX

De plus en plus, l'architecture ancienne du Québec nous apparaît comme résultat d'une évolution continue. Le cheminement "traditionnel" de cette architecture est remis en question depuis quelque temps par des études plus approfondies. En 1955, Alan Gowans affirmait, dans *Church Architecture in New France*¹, que l'architecture religieuse du Québec était le résultat d'une fusion de l'architecture académique française et des traditions artisanales d'origine européenne. Il délaissait ainsi l'approche proposée par nos premiers historiens d'art et d'architecture. Dans *Notre-Dame de Québec*, nous démontrâmes que la première architecture religieuse de la Nouvelle-France était largement tributaire de l'académisme européen de l'époque². Elle fut au pays le résultat d'une adaptation qui s'effectua en trois temps: le projet, la modification du projet et son élaboration partielle. Cette évolution contribua à la création d'archétypes locaux dont la diffusion, vers la fin du Régime français (1700-1760), mit en évidence l'originalité d'une architecture d'inspiration française.

Cet essai vise à identifier certains problèmes inhérents à l'étude de l'architecture religieuse du Régime français et à proposer une nouvelle interprétation de ces cas "classiques", ayant déjà fait l'objet de plusieurs études, afin de confirmer les hypothèses avancées dans *Notre-Dame de Québec*. Une analyse de quelques édifices religieux et la récente publication d'un texte sur la chapelle du palais épiscopal nous incitèrent à l'entreprendre³. L'exposé suivant nous amène à dégager quelques exemples particulièrement représentatifs afin d'illustrer notre hypothèse de base qui tend à prouver que l'architecture religieuse du Québec s'est développée à partir d'une architecture classique française déjà implantée en Nouvelle-France.

La chapelle du palais épiscopal.

Construit de 1693 à 1700, le palais épiscopal de Mgr de Saint-Vallier comportait une chapelle dont Le Roy Bacqueville de la Potherie nous laissa une description en 1700:

La chapelle est de soixante pieds de longueur; son portail est de l'ordre composite, bâti de belle pierre de taille qui est une espèce de marbre brut. Ses dedans sont magnifiques par son retable

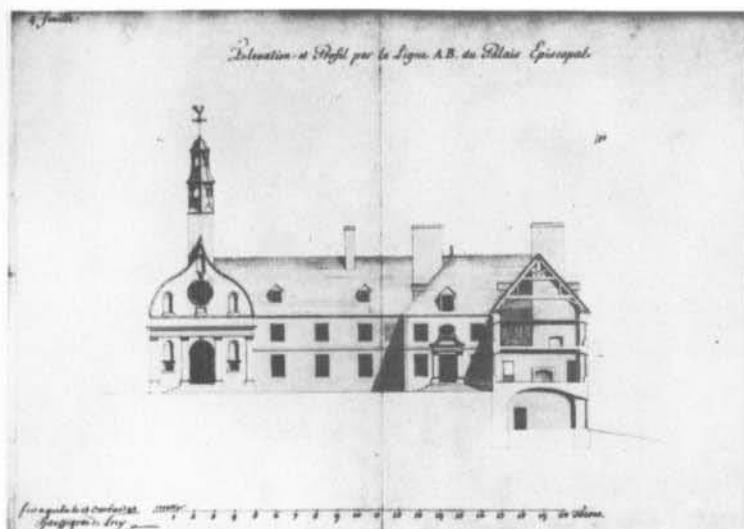


fig. 1. Relevé de Gaspard CHAUSSEGROS DE LÉRY, *Façade de la chapelle*, détail de l'élévation du palais épiscopal, Québec, 1743.
(Photo: A.P.C.)

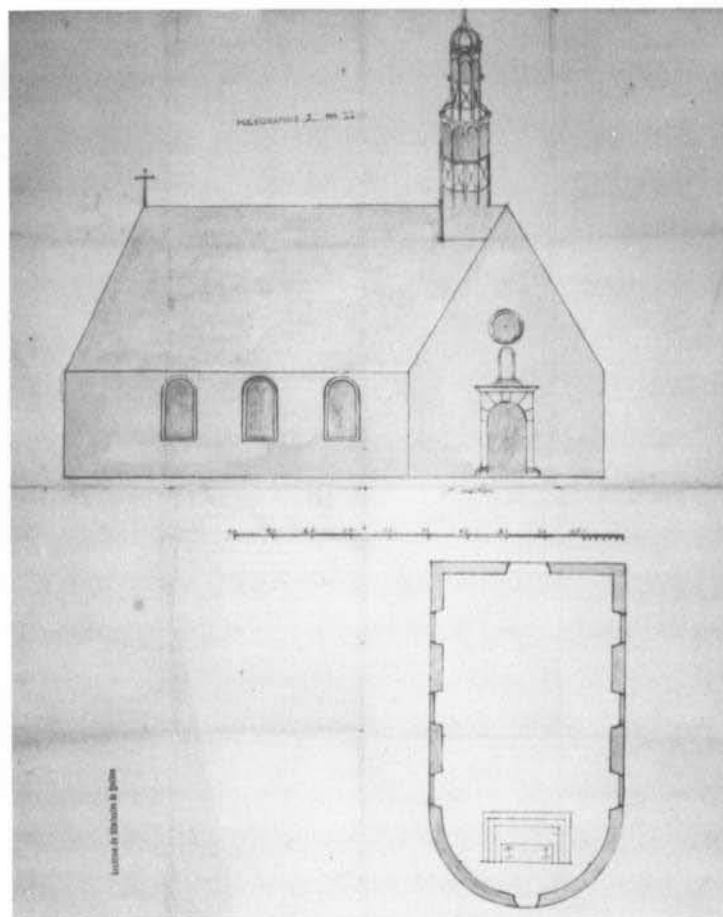


fig. 3. Jean MAILLOU, *Projet pour une église*, plan Maillou.
(Photo: I.B.C.)

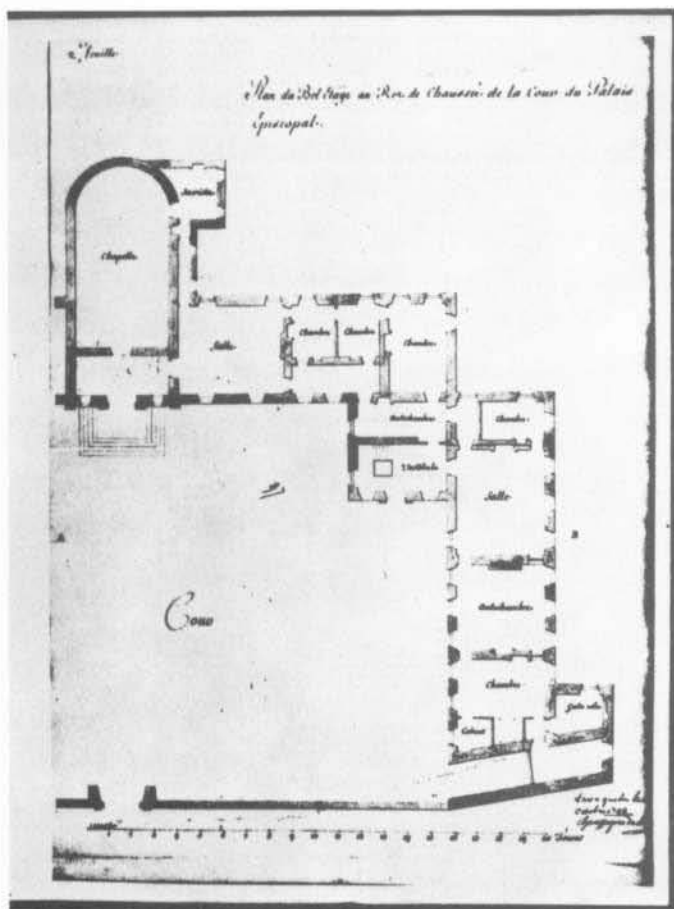


fig. 2. Relevé de Gaspard CHAUSSEGROS DE LÉRY, *Rez-de-chaussée*, plan du palais épiscopal, Québec, 1743.
(Photo: A.P.C.)



fig. 4. Richard SHORT, *Vue de l'église et du collège des Jésuites*, Québec, 1759. (Photo: A.P.C.)



fig. 5. R. VILLENEUVE, *Plan de l'église et du collège des Jésuites*, extrait d'un plan de la ville de Québec, 1692. (Photo: I.B.C.)

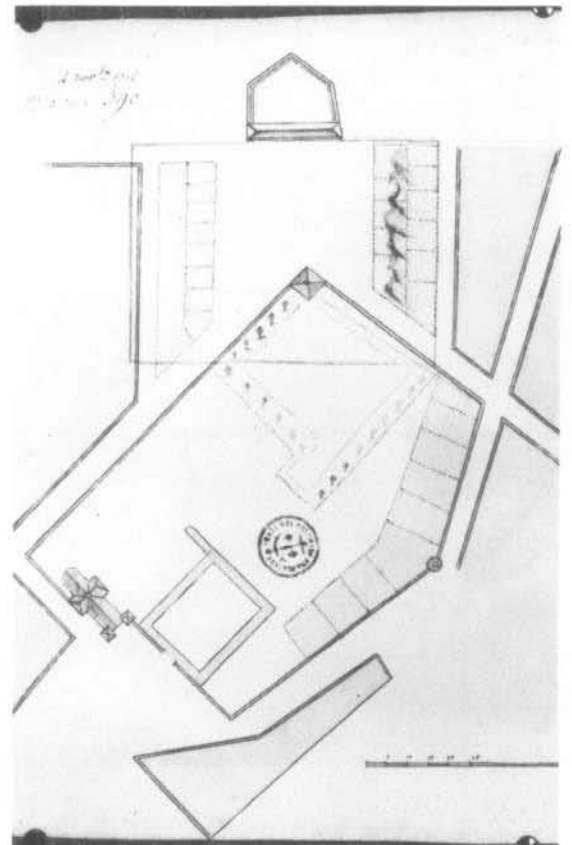


fig. 6. LA GUER MORVILLE, *Plan de l'église et du collège des Jésuites*, Québec, 1715. (Photo: A.P.C.)

d'autel, dont les ornements sont un raccourci de celui du Val-de-Grâce⁴.

Cette chapelle nous est par ailleurs connue par plusieurs dessins. En 1743, un plan-relevé de Chaussegros de Léry nous la présente en élévation et en plan (fig. 1 et 2). En 1759, une gravure de Richard Short nous montre les dégâts qu'elle subit lors du bombardement de la ville.

Dans un récent article publié dans *Vie des Arts*, le professeur John Bland effectue un rapprochement entre le "plan Maillou" (fig. 3) et la chapelle du palais épiscopal⁵. Il propose en fait le plan Maillou comme plan de la chapelle du palais épiscopal avant sa reconstruction par Chaussegros de Léry en 1743. L'ensemble de l'argumentation repose visiblement sur cette idée à savoir que plus l'oeuvre semble malhabile et imparfaite (plan Maillou), plus elle est ancienne. Inversement, le perfectionnement des formes dénote une postériorité (façade de Chaussegros de Léry).

Dans la mesure où nous avons identifié une période de réalisations prestigieuses entre 1680 et 1700, et situé le développement d'une tradition architecturale dans les paroisses après 1700, nous ne pouvons souscrire à ce rapprochement. L'étude des documents qui concernent le palais épiscopal nous amène à réfuter le lien existant entre la chapelle du palais épiscopal et le plan Maillou. La construction du palais épiscopal de Québec débute en 1693, alors que Claude Baillif s'engage à :

faire et parfaire bien et dûment, tous et chacun des ouvrages de maçonnerie qui sont à faire pour le Nouveau pallais Episcopal de cette ville; suivant et conformément aux plans et élévations qu'en a fait en dessin Le dit entrepreneur⁶.

De ce texte, comme de l'ensemble du contrat, il ressort que Baillif s'engage à ériger le palais d'après ses propres plans. Lorsqu'en 1697, Joseph Maillou continue la construction, il reprend la place de Baillif qui est sur le point de quitter la Nouvelle-France. Joseph Maillou s'engage néanmoins à construire "conformément aux plans, élévations et deseings cy devant faits pour le dit pallais épiscopal dans son entier⁷". Ainsi, c'est Joseph Maillou, et non Baillif qui construit l'aile du palais qui longe le cimetière, comme il est stipulé dans le marché de construction: "le bâtiment qui est à faire en aile au palais épiscopal du dit Seigneur du côté du terrain de l'ancien cimetière⁸". Le contrat précise également que la première résidence de l'évêque, la maison de Talon, devra être incluse dans cette aile. Joseph

Maillou travaille donc au palais épiscopal à l'extrémité opposée à la chapelle. Dans l'ensemble les travaux semblent s'être poursuivis de 1693 à 1699, en partant de la chapelle et allant vers l'aile extrême. Aucun contrat ne nous est connu pour la construction de la chapelle, mais elle existe en 1700. Lorsque Le Roy Bacqueville de la Potherie la décrit, il nous parle de son portail. Le professeur Bland limite cette expression au décor entourant immédiatement la porte d'entrée, restreignant ainsi le décor à une façade à tabernacle⁹, comme c'est le cas du portail dessiné sur le plan Maillou. Il convient plutôt d'appliquer le mot "portail" à l'ensemble de la façade, comme l'usage le voulait au XVII^e siècle¹⁰. Ainsi, "l'ordre composite, bâti de belle pierre de taille"¹¹ de 1700 est bien celui que nous retrouvons sur les illustrations connues du palais épiscopal, plus tardives.

Les relevés de Chaussegros de Léry nous montrent l'édifice en 1743. S'il est vrai que l'ingénieur du Roi a rétabli l'édifice (corps principal et aile avancée), il ne touche pas à la chapelle, comme il le signale d'ailleurs:

Il est entendu avec monsieur l'Intendant de ne point rétablir la chapelle, elle mérite de l'être car elle est belle ayant un beau portail de pierre de taille ornée d'un ordre d'architecture¹².

Il nous semble donc, jusqu'à preuve du contraire, que c'est Claude Baillif qui construit la chapelle du palais épiscopal et que c'est cette chapelle que le relevé de Chaussegros de Léry et la gravure de Short nous font connaître. L'église qui est représentée sur le plan Maillou reste donc à identifier. Il semble cependant vraisemblable que Jean Maillou se soit inspiré de la chapelle du palais épiscopal pour exécuter son dessin, comme en témoignent le plan au sol et l'implantation du clocher en façade.

L'église du collège des Jésuites.

La plupart des écrits traitant de l'église et du collège des Jésuites s'appuient sur la gravure de Richard Short. Or cette oeuvre date de 1759, alors que l'église était presque centenaire (1666) et le collège déjà reconstruit entièrement après sa première édification (fig. 4). Quelle était l'apparence de l'église des Jésuites lors de sa construction? De façon précise, il nous est impossible de répondre à cette question. Nous pouvons toutefois apporter quelques modifications à l'image proposée par Short par la seule analyse des documents connus, utilisés souvent de façon incomplète.

La construction de cette église débuta en 1666, alors que les personnages importants de la colonie assistaient à la pose des premières pierres. Orientée du sud au nord avec façade sur la place du marché, l'église en forme de croix latine mesurait 110 pieds par 30 pieds et se terminait par une abside en hémicycle. Elle fut recouverte d'ardoise et inaugurée par l'évêque de Québec en 1676¹³. Des extraits de cartes de la ville nous montrent jusqu'en 1722 un édifice dont le plan diffère de l'élévation dessinée par Short. En effet, deux tours se dégagent de la façade au lieu d'une seule. Celle de droite effectue le lien avec le bâtiment du collège, alors que celle de gauche s'en détache totalement. Assez curieusement, tous les plans de la ville de Québec situent la tour de liaison avec le collège, légèrement en arrière de cet édifice. Le document le plus explicite à ce sujet est sans contredit le plan dressé par Villeneuve en 1692 (fig. 5). Un seul plan dégage les deux tours en les présentant symétriquement. Il s'agit d'un plan du terrain des Jésuites, dessiné par le sous-ingénieur La Guer Morville en 1715 (fig. 6).

A quoi servaient ces deux tourelles? Les descriptions de l'église des Jésuites ne mentionnent qu'un seul clocher érigé à la croisée. La présence de ce dernier à cet endroit concorde d'ailleurs avec les exemples de l'architecture jésuite en Europe, qui nous représente le plus souvent le clocher ou clocheton à la croisée. En façade apparaissent plutôt des tourelles d'escalier¹⁴. A Québec, les dimensions peu importantes de ces tourelles ne se prêtaient guère qu'à l'installation de clochetons. De plus, une des tourelles, précisément celle qui liait l'église au collège, fut absorbée par l'agrandissement du collège, opéré vers 1730. Un escalier plus imposant pouvait être logé dans le nouveau collège, sans porter atteinte à la fonction primitivement visée.

A l'église des Jésuites, ces tourelles d'escalier devaient permettre, outre le passage de l'église au collège, l'accès à la tribune arrière, décrite par La Potherie:

En dedans, elle est fort ornée. Une tribune hardie, légère bien pratiquée et bordée d'une balustrade de fer peint, doré et d'un bon ouvrage¹⁵.

La fonction de tour escalier se précise encore plus après l'analyse de la couverture. Il s'agit là d'un type de toiture à l'impériale, généralement réservée aux tourelles d'escaliers ou à certains types de latrines extérieures. L'église des Jésuites n'est pas le seul édifice qui a été doté de structures

semblables. Le palais épiscopal, le palais de l'intendant, le château Saint-Louis, le couvent des Ursulines (fig. 7), la maison Hazeur à la Place Royale et plusieurs autres constructions civiles possédaient de tels escaliers extérieurs. Ces derniers éléments contribuaient à identifier ces réalisations à l'architecture monumentale classique française. Si l'on tient compte des nombreux incendies en Nouvelle-France, il n'est pas surprenant d'y constater l'éloignement de la cage d'escalier par rapport à la maison.

Quant au décor intérieur de cette église, rien ne nous permet de croire que la gravure de Short (fig. 8) représente celui réalisé à partir de 1666. Il semble plus vraisemblable que cet édifice ait été réaménagé ou complété au début du XVIII^e siècle, ce qui expliquerait le commentaire du père Charlevoix en 1721, alors qu'il décrit l'église:

Je ne vous parle point des quatre colonnes cylindriques et massives, d'un seul bloc d'un certain porphyre noir comme du geay, sans taches et sans fils dont il a plus au baron de La Hontan d'enrichir le grand'autel. Elles y feraient beaucoup mieux sans doute que celles qu'on y voit, qui sont creuses et grossièrement marbrés (. . .)¹⁶.

En fait, le baron de La Hontan s'était contenté de décrire le grand autel trouvant par ailleurs l'église "belle, grande et bien éclairée". Il semble clair qu'entre le voyage de La Hontan (1701) et le séjour de Charlevoix (1721) le décor intérieur fut modifié. Les descriptions concernent dans un cas un maître-autel et dans l'autre, le retable, celui qui est représenté dans le dessin de Short.

L'église des Récollets de la haute-ville de Québec.

Comme pour l'église des Jésuites, celle des Récollets nous est surtout connue par deux gravures de Richard Short (fig. 9 et 10). La construction de l'église et du couvent Saint-Antoine débuta en 1692, lorsque les Récollets cédèrent leur résidence de Notre-Dame-des-Anges à Mgr de Saint-Vallier afin de permettre la fondation de l'Hôpital Général de Québec. La construction de l'église et du couvent s'échelonnèrent sur plusieurs années, comme en témoignent des extraits de plans de ville. Ainsi, en 1693, l'église est dotée d'un chevet plat, et le couvent est à peine amorcé (fig. 11) alors qu'en 1709 l'église paraît allongée et terminée par une abside circulaire. Ce n'est qu'en 1716 que l'ensemble paraît achevé suivant le projet original

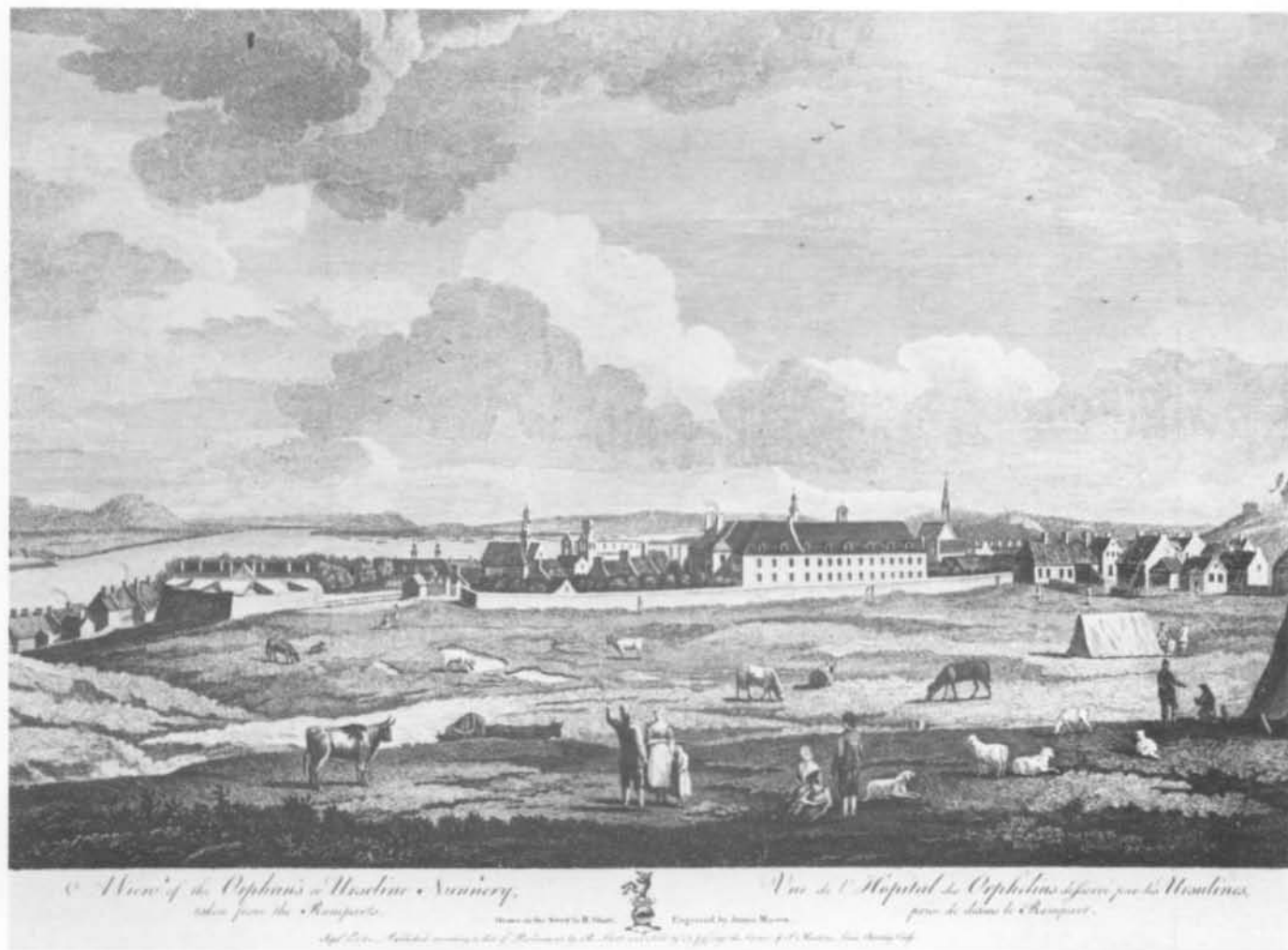


fig. 7. Richard SHORT, *Vue du monastère des Ursulines*, détail, Québec, 1759. (Photo: A.P.C.)



fig. 8. Richard SHORT, *Vue de l'intérieur de l'église des Jésuites*, Québec, 1759. (Photo: A.P.C.)



fig. 9. Richard SHORT, *Vue de l'église et du couvent des Récollets, détail*, Québec, 1759. (Photo: A.P.C.)



fig. 10. Richard SHORT, *Vue de l'intérieur de l'église des Récollets*, Québec, 1759. (Photo: A.P.C.)

avec une abside circulaire (fig. 12).

Les dessins de Short et les détails de ces cartes de la ville nous permettent de reconstituer le plan de l'église. L'église des Récollets comporte deux chapelles latérales donnant sur la nef. Elles sont dégagées par le seul rétrécissement du chœur, et non par la présence d'un transept saillant. Alors que la vue de l'intérieur nous présente un retable plat en forme d'arc de triomphe, les plans de Québec, du moins à partir de 1709, présentent un chevet circulaire. Celui-ci semble avoir été construit entre 1693 et 1709 puisque dans un premier plan, il n'apparaît pas encore. Le dessin de Short représente donc une fausse cloison qui sépare l'église de l'arrière-chœur. Y avait-il là un chœur des religieux ou tout simplement un réduit utilisé comme sacristie? Fort probablement les deux, comme en témoignent des documents anciens. En effet, lorsque les Récollets quittent en 1692 leur résidence près de la rivière Saint-Charles, le contrat d'échange nous renseigne sur une disposition similaire:

les bâtiments dud. couvent consistant en une église avec une chapelle & sacristie derrière l'autel & un chapitre, un coeur au dessus¹⁷.

L'église de la résidence Notre-Dame-des-Anges construite après 1680 aurait donc eu un plan semblable à celui que nous retrouvons pour l'église de la haute-ville après 1692, du moins en ce qui a trait à la présence d'une chapelle et d'une sacristie derrière le retable. Une autre mention, relevée sur un plan de ce nouvel établissement, nous réfère à un "coeur pour chanter l'office [. . .] par dessous la sacristie¹⁸", en arrière du retable. Cette disposition particulière explique l'allongement du chœur relevé dans les plans de la ville de Québec. Tout en conservant une unité architecturale à l'édifice, l'intégration d'une sacristie à l'arrière permet parfois de dégager un "chœur à chanter" à l'étage, qui doit naturellement faire partie de l'espace du sanctuaire.

Contrairement à l'église des Jésuites, l'église des Récollets n'avait pas de tourelles en façade. Un seul clocher dominait l'ensemble, et comme nous le montre le dessin de Short, il était situé à l'arrière de l'édifice. Dans ce cas cependant, il ne pouvait être question de le placer à la croisée proprement dite car il n'y en avait pas. C'est donc naturellement sur la cloison à laquelle était adossée le retable que repose le clocher des Récollets (voir plan de 1716, fig. 11). Ce clocher diffère sensiblement de celui des autres églises de Québec à cette époque. Tandis qu'on retrouve partout ailleurs

un campanile composé de deux tambours coiffés d'une petite coupole que surmonte une courte flèche, le clocher des Récollets, du moins comme il apparaît sur le dessin gravé de Short, est essentiellement composé d'une haute flèche.

Le décor intérieur de l'église des Récollets se limitait à une fausse-voûte non décorée, quelques boiseries le long des murs et les trois retables posés en avant des murs. On est loin de la richesse de l'ornementation de l'église des Jésuites. En façade, seuls quelques ornements sculptés, au dessin plutôt incohérent, ornent un pignon élancé, érigé en maçonnerie.

L'église de style jésuite et l'église "à la récollette", distinctions valables?

La comparaison de ces deux édifices (Récollets, Jésuites) et l'analyse de leur impact sur l'architecture religieuse amena Gérard Morisset à dégager deux types d'architecture religieuse: "l'église à transept", issue du modèle jésuite et "l'église à la récollette", issue de l'église de la place d'Armes.

Il convient de noter, au départ, que cette typologie est basée sur deux entités différentes. En effet, lorsqu'on parle d'une église à transept (ou à deux chapelles) on a raison d'invoquer l'église des Jésuites, comme modèle architectural possible. Mais l'église "à la récollette", dotée d'un chevet plat, fait surtout appel à un modèle de décor intérieur puisque comme nous venons de le voir, le chœur de cette église était érigé en hémicycle. Retenir ces deux catégories c'est donc confondre architecture extérieure et ornementation intérieure. Il arrive, en effet, qu'on rencontre une église munie de deux chapelles et dotée d'un retable droit dressé en avant d'une abside circulaire, non visible de la nef¹⁹. On aurait ainsi à la fois une église "à transept" et "à la récollette".

Il demeure exact de parler d'influence jésuite dans le développement de l'architecture paroissiale en Nouvelle-France. Mais cette influence ne se fit pas autant à partir de l'église du collège des Jésuites qu'à partir du modèle de Notre-Dame-de-la-Paix, construite par les Jésuites en 1647. Cette dernière deviendra la première église paroissiale de Québec. Dans *Notre-Dame de Québec*, nous avons montré comment ce premier modèle architectural fut diffusé. Agrandi par la façade après 1700, ce type d'architecture donna naissance à une première architecture paroissiale dont nous identifîâmes plusieurs exemples parmi lesquels l'église Saint-Pierre à l'Île d'Orléans.

Dans une certaine mesure, la chapelle du palais épiscopal, construite par Claude Baillif a pu également devenir un modèle pour l'architecture

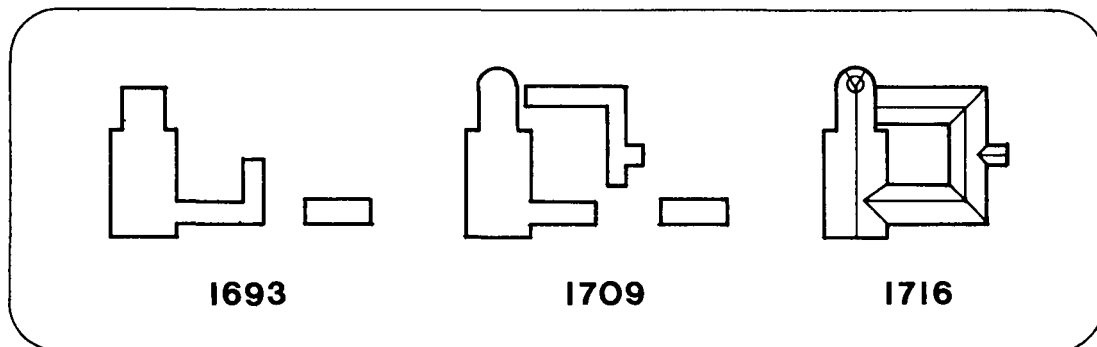


fig. 11. L'église et le couvent des Récollets d'après des détails de plans de la ville de Québec.

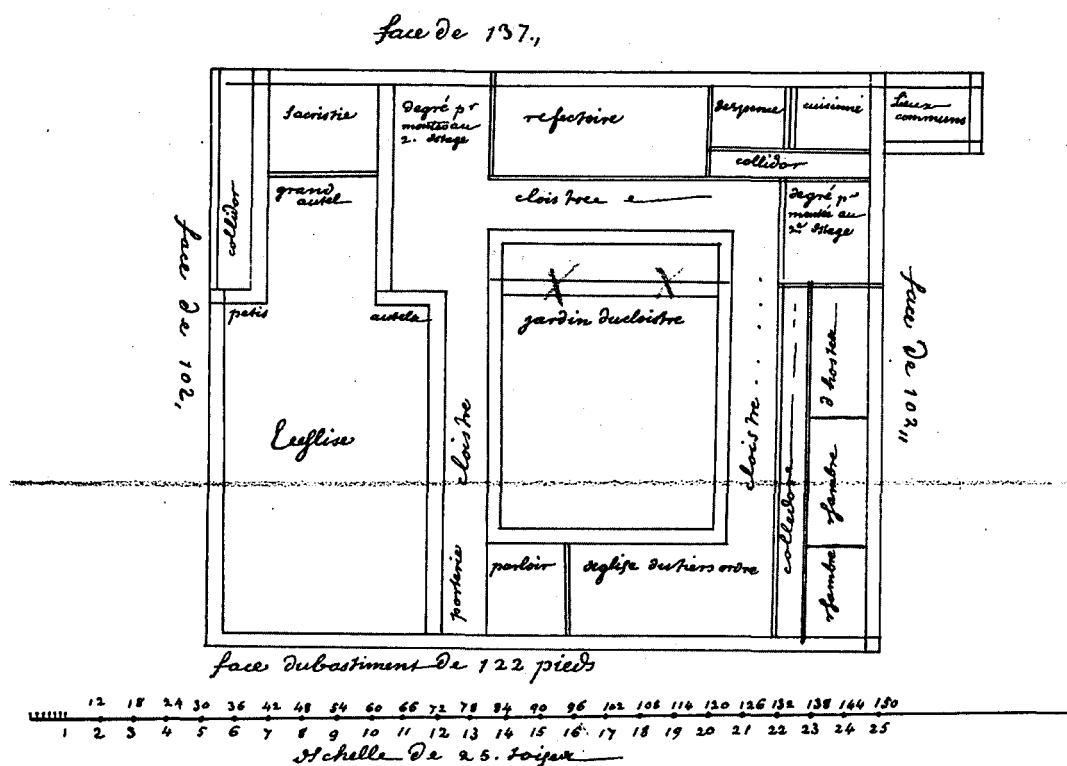


fig. 12. Projet de plan de l'église et du couvent des Récollets, Québec, après 1700. (Photo: A.P.C.)



fig. 13. Vue actuelle de l'église de la Sainte-Famille, Ile d'Orléans. (Photo: I.B.C.)



fig. 14. Plan de l'église de la Sainte-Famille, Ile d'Orléans. (Tiré de R. TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec*).



fig. 15. Reconstitution de l'église de la Sainte-Famille avant 1800. (Dessin de Pierre d'Anjou, architecte).

paroissiale. Il faut aussi tenir compte du fait que la simplification de ce plan par rapport aux églises munies de chapelles puisse provenir d'impératifs économiques. Quoiqu'il en soit, ce genre de plan, composé d'une nef terminée par une abside circulaire, a pu servir à la construction de plusieurs édifices paroissiaux, notamment pour l'église de Beaumont.

Mais quel rôle jouèrent alors les églises des Récollets et des Jésuites? Aucune influence majeure ne peut être décelée en comparant les édifices illustrés par Short et les exemples qui nous sont parvenus de notre architecture paroissiale. On a jusqu'ici retenu le type "à la récollette" à cause de sa sobriété qui le rendait accessible aux paroisses et à cause de la forme de son retable. Comme nous venons de le voir, cette classification ne tient plus. L'église des Jésuites, hormis son choeur en hémicycle, ses chapelles (ou transept), et son clocher à la croisée (éléments également identifiables à Notre-Dame-de-la-Paix) n'a jamais retenu l'attention. Il apparaissait à nos premiers historiens d'art que l'architecture paroissiale était plus "paysanne". Après avoir passé en revue les archives de nombreuses paroisses, nous avons identifié, avec quelque vraisemblance, un édifice issu de chacun de ces modèles. La comparaison pourra tout naturellement s'étendre à d'autres modèles et surtout à d'autres édifices conçus d'après ces modèles. A Saint-François de l'Île d'Orléans, nous identifions l'influence de l'église des Récollets, tandis qu'à la Sainte-Famille, nous retrouvons l'influence de l'église des Jésuites. Dans ces deux cas, il convient cependant de reconstituer l'état original de ces églises paroissiales. L'apparence actuelle de ces édifices diffère en effet sensiblement de leur état premier, comme nous le verrons.

L'église de la Sainte-Famille à l'Île d'Orléans.

Cet édifice, construit de 1743 à 1747, constitue un des rares exemples d'une architecture paroissiale élaborée remontant au Régime français²⁰.

L'église de la Sainte-Famille (fig. 13) fut construite à partir d'un plan simple, en dépit des proportions surprenantes que lui donna le curé Dufrost de la Jemmerais en 1742. Il s'agit d'un édifice composé d'une seule nef, terminé par une abside et rythmé par deux chapelles latérales. La forme de l'abside surprend: elle se compose uniquement d'un demi-cercle parfait sans qu'un véritable choeur ne marque des pans droits en alignement avec ceux de la nef (fig. 14).

En plan, comme en élévation, l'église de la Sainte-Famille se distingue des autres édifices paroissiaux de l'époque par la présence de deux tourelles

en façade. De ces tourelles, certains ont dit qu'elles avaient été construites en 1807. D'autres ont affirmé qu'elles existaient dès 1743 mais qu'on les avait dotées de nouveaux clochers à cette époque²¹. Qu'en est-il exactement? Un document conservé dans les archives de la paroisse nous donne de précieux renseignements à ce sujet:

Monsieur Gatien, curé depuis dix-sept ans de la paroisse de la Sainte-Famille fut nommé curé de Sainte-Anne de la Mascouche au mois d'octobre de l'année 1806. Quelque temps avant son départ, il avait engagé les paroissiens à bâtir les tours de l'église. Son plan était de faire ajouter onze pieds à la hauteur des anciens murs et de placer dessus quelque chose qu'il appelait *Pyramides*. Ayant vu ce plan, j'aurais aimé ne rien faire que de faire quelque chose qui n'aurait pas valu ce qu'on voulait abattre [. . .]. Je proposai à Monseigneur Plessis d'abandonner le projet des tours pour le remettre à un autre temps. Il n'y voulut point consentir. Je fus obligé de me rendre, mais à la condition qu'au lieu de faire des Pyramides semblables à des pigeonniers, on ferait des clochers [. . .]. J'aurais voulu faire ajouter à l'ancienne hauteur des murs plus de onze pieds; mais cela ne parut pas possible sans courir le risque de quelques accidents qu'on nous annonçait déjà que trop vû surtout que les murs de la tour du sud avaient déjà des fractures, qu'elles étaient déjà bâties sur un fond qui ne valait rien²².

De ce document, il ressort que les tourelles existaient en 1807 et qu'on n'ajouta alors que onze pieds à leur hauteur originelle. Ces dernières ne servaient pas alors à supporter des clochers. Un premier projet proposait d'y installer des "pyramides", couronnement en vigueur dans l'architecture classique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles²³. Ces tourelles étaient certainement couvertes par une toiture. Ne pourrait-on imaginer un mode de couverture dérivé des toitures à l'impériale, courantes sous le Régime français à Québec et dont nous avons signalé la présence à l'église du collège des Jésuites? Comme chez les Jésuites, les tourelles de l'église de la Sainte-Famille ne furent-elles pas également de simples tourelles d'escalier? Leur hauteur peu importante et leur fonction actuelle (tourelles d'escalier) tendraient à vérifier une telle hypothèse.

Mais, si ces tourelles n'étaient pas surmontées de clochers, où étaient situés les clochers anciens? On sait avec précision que le clocher qui sur-

monte actuellement le pignon de l'église date de 1843 et qu'il fut construit d'après les plans de Thomas Baillairgé. Mais auparavant? Les archives de la paroisse peuvent nous renseigner sur ce point. En 1748, Gabriel Gosselin entreprit la construction d'un clocher. En 1763, lors du rétablissement de l'église, la fabrique acquiert une cloche. En 1789, la fabrique fait des dépenses, notamment pour couvrir le clocher. Dans une lettre qu'il adresse à l'évêque, le curé de la paroisse déclare en 1809:

Si j'avais eu plus d'influence à Sainte-Famille, le gros clocher, au lieu d'être réparé serait abattu [. . .]. Quand je les ai vus murmurer contre votre grandeur pour conserver leur clocher, j'ai cédé parce qu'il était évident qu'il n'y avait rien à gagner avec eux²⁴.

Après la construction des deux clochers latéraux en 1807, l'ancien clocher (le gros clocher) était donc toujours en place. Il ne sera démoli qu'en 1825.

Mutinerie de l'année 1825 au mois d'octobre. Il y eut cette année une mutinerie de près de la moitié de la paroisse. La foudre avait tombé sur le Clocher et l'avait beaucoup endommagé. Outre cela il était si pourri que deux ouvriers qui l'avaient visité, avaient déclaré que n'étant pas possible de le réparer, il fallait l'abattre au plus tôt. Cela a été fait²⁵.

Ce n'est que lors de la construction du nouveau clocher, d'après les plans de Thomas Baillairgé en 1843, que l'on retrouve une indication vague sur la situation du clocher originel. En effet, dans une lettre adressée au curé de la paroisse, l'évêque de Québec stipule que l'architecte semble répondre au goût des paroissiens en faisant sortir "un nouveau clocher des ruines de l'ancien²⁶", ce qui laisse croire que le nouveau clocher remplace l'ancien en façade sur le pignon de l'église. Lorsque l'évêque indique plus loin que le nouveau clocher sera réduit à une lanterne, parce que l'architecte "ne pouvait se résoudre à aller contre toutes les règles pour faire figurer sur le pignon de l'église, déjà excessivement haut, par rapport à ces deux tours, un clocher de la grosseur et de la hauteur qu'auraient exigées les proportions de deux lanternes²⁷", nous pensons pouvoir identifier ainsi la forme du clocher ancien.

La rapprochement entre les plans et la présence, dans les deux cas, des tourelles disposées en façade met en évidence l'influence de l'église des

Jésuites de Québec sur celle de la Sainte-Famille.

On serait naturellement tenté de poursuivre la comparaison entre les clochers des deux édifices. Mais, pour ce qui est de la forme et de l'emplacement du clocher principal de l'église de la Sainte-Famille nous pensons devoir nous rabattre sur la tradition. En effet, dès le début du XVIII^e siècle, les clochers des paroisses se retrouvent généralement en façade, et non plus à la croisée, même s'ils conservent la même forme qu'auparavant, soit deux lanternes superposées coiffées de coupoles. Dans ce cas aussi, tant pour la forme que pour l'emplacement des clochers, il y eut quelques modèles. Si le développement de la nouvelle façade de Notre-Dame a pu jouer un rôle lorsque vint le temps d'ériger les églises paroissiales, l'implantation d'un clocher plus modeste, mais toujours à deux lanternes, au-dessus de la façade de la chapelle du palais épiscopal, dès 1693, n'est certainement pas étrangère à la modification des habitudes.

Quant à la façade, il s'agit là d'une oeuvre éloignée des grands modèles. En fait ce n'est qu'après les échecs successifs lors de la construction de façades richement ornées que l'on se tourne vers des formules plus simples, où toute l'ornementation se résume à la disposition des ouvertures (niches, portail). En 1723, avec Notre-Dame-des-Victoires, Jean Maillou est un des premiers à adopter ce parti.

Ces quelques considérations sur le clocher et les tourelles de l'église de la Sainte-Famille nous amènent à proposer une reconstitution de l'édifice tel qu'il aurait existé sous le Régime français²⁸ (fig. 15). Précisons d'emblée que de tels documents ne sont utiles qu'à ceux qui cherchent à établir une synthèse de l'art ancien du Québec. Hormis la présence des tourelles et de son plan particulier, l'église de la Sainte-Famille constitue le prolongement d'une architecture que l'on pourrait qualifier de "traditionnelle"; l'impact que suscita un édifice monumental tel que celui des Jésuites nous montre cependant le caractère de cette architecture constamment sollicitée et renouvelée.

Saint-François de l'Île d'Orléans.

Une relevé des modifications qui furent apportées à l'église de Saint-François de l'Île d'Orléans depuis plus de deux siècles nous amène à reconsidérer l'image actuelle que projette cet édifice (fig. 16).

A prime abord il convient de signaler que cet édifice était lambrissé jusqu'au moment de sa restauration récente (fig. 17). Plusieurs extraits choeur lui-même est étroit et profond, si on le compare à celui de l'église de

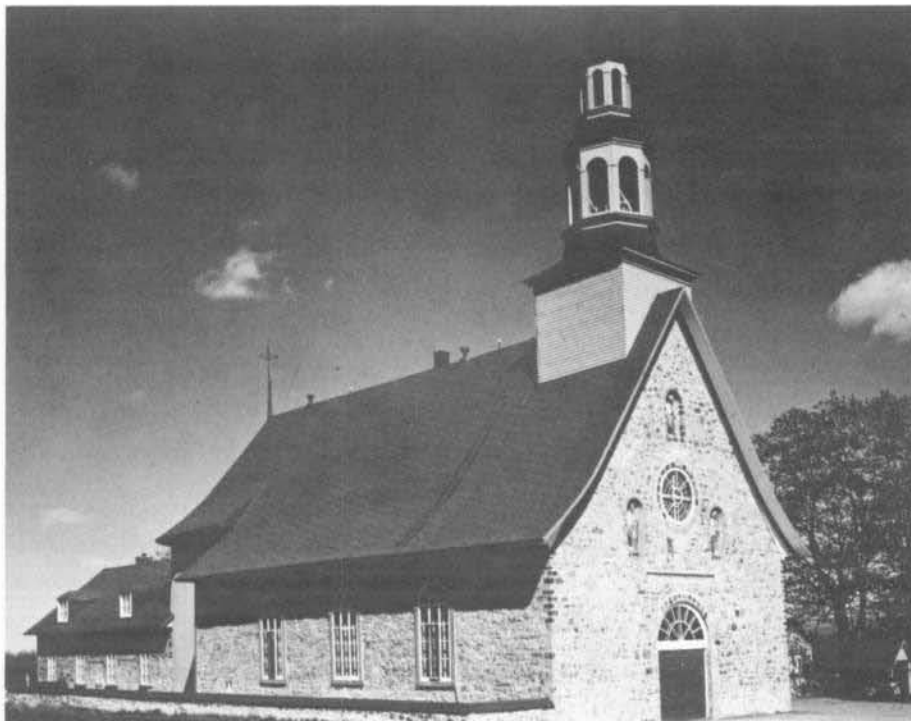


fig. 16. *Vue actuelle de l'église Saint-François, Ile d'Orléans.* (Photo: I.B.C.)



fig. 17. *Vue ancienne de l'église Saint-François, Ile d'Orléans.*
(Photo: I.B.C.)

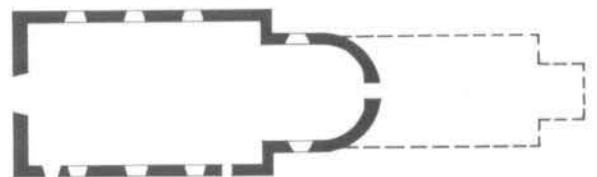


fig. 18. *Plan de l'église Saint-François, Ile d'Orléans.*
(Tiré de R. TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec*).



fig. 19. *Vue de l'église de Saint-Laurent, Ile d'Orléans, avant la destruction de 1864.*
(Photo: I.B.C.)



fig. 20. *Vue ancienne de l'église Saint-Jean, Ile d'Orléans.* (Photo I.B.C.)

la Sainte-Famille. Ici encore le modèle des Récollets est manifeste (fig. 18).

A Saint-François de l'Île d'Orléans, c'est le plan au sol de l'édifice qui doit immédiatement attirer notre attention. Alors que Thomas Allard, maçon, reçoit des émoluments pour la "façon de pierre de taille", qu'il travaille à Québec en 1732 et qu'il est payé "pour façon de massonne" en 1734 et 1735, la fabrique rétribue quelqu'un, en 1734 "pour faire le plan de l'église³⁰". Quel est cet architecte? Nous n'en savons rien. Par contre, le modèle du plan de Saint-François nous est connu, grâce aux déductions précédentes. En effet, ce plan reprend l'ordonnance de celui de l'église des Récollets de la haute-ville de Québec. Une nef unique et large est limitée par deux murs qui indiquent le rétrécissement du chœur par rapport à la nef. Ces pans de murs dégagent deux chapelles latérales intérieures. Le chœur lui-même est étroit et profond, si on le compare à celui de l'église de la Sainte-Famille. Ici encore le modèle des Récollets est manifeste (fig. 18). Comme chez les Récollets, le chœur se divise en deux, dès le départ, et abrite une sacristie dans son rond-point. C'est là que Gabriel Gosselin (1758), Louis Nadeau (1765) et les LeVasseur (1772) érigeront un retable droit qui divisera l'espace. C'est dans cette sacristie que Pierre Emond, menuisier, confectionnera un mobilier neuf en 1778. En fait, l'église Saint-François de l'Île d'Orléans sera dotée d'une véritable sacristie, extérieure au plan de l'église et située dans le prolongement du chœur. Cette sacristie fut érigée en 1815 d'après les ordres que Mgr Plessis laissa à cet effet, lors de sa visite pastorale de l'année précédente. Ces faits ne sont pas nouveaux, ils furent signalés par Traquair en 1926³¹. Celui-ci n'avait cependant à l'époque pas fait référence au modèle récollet.

L'implantation d'une sacristie dans un rond-point à l'arrière d'un retable en arc de triomphe n'est pas une invention québécoise. De nombreux édifices religieux ont connu ce parti en Europe, et spécialement en France, avant que les Récollets en introduisent l'usage en Nouvelle-France³². Parce qu'ils permettent l'installation d'un retable richement orné, les paroisses adopteront ces modèles récollets (Québec, Montréal). Au Québec, ce n'est qu'après la Conquête que ce type de construction sera modifié. C'est Mgr Briand qui ordonnera, en effet, le premier la construction de sacristies, là où il n'en existe pas. Cette modification amènera le développement du retable sur l'ensemble du chœur ainsi dégagé. Les Baillairgé dans la région de Québec et l'atelier de Quévillon dans la région montréalaise seront les premiers à exploiter cette nouvelle formule de décor intégral³³.

Le clocher actuel de l'église Saint-François de l'Île d'Orléans est une réplique malheureuse, surtout à cause de ses proportions exagérées, d'un

campanile du Régime français. Le premier clocher fut érigé en 1737. Sans le connaître, on peut néanmoins supposer que le modèle récollet l'influença en ce qui a trait à la forme du clocher mais non à sa localisation. Il est en effet vraisemblable que le clocher de Saint-François ait été placé en façade dès la construction, suivant en cela la tradition établie en architecture paroissiale. Rien ne nous interdit cependant de croire que ce premier clocher ait été composé d'un tambour ajouré surmonté d'une flèche importante, comme ce fut le cas à Saint-Laurent, situé à proximité (fig. 19). Ce type de clocher qui connaîtra une grande diffusion après la Conquête, a pu naître du modèle récollet de Québec et être diffusé par plusieurs édifices paroissiaux, dès la fin du Régime français.

Ce premier clocher de Saint-François fut malheureusement remplacé plusieurs fois. En 1821, on construisit un clocher néo-classique que l'on démolit vers 1960 lors de la restauration de l'église des Jésuites reprise la structure actuelle qui se voulait davantage "ancien régime".

De ces quelques considérations ressort la filiation entre l'église Saint-François et son modèle récollet. Contrairement à l'église des Jésuites reprise seulement à la Sainte-Famille, le type d'architecture proposé par les Récollets, tel que nous l'avons identifié, connaîtra une plus grande diffusion. Sans en avoir dressé un inventaire complet, on peut déjà dénombrer plusieurs édifices qui s'en sont inspirés. Parmi ceux-ci, l'église Saint-Jean de l'Île d'Orléans, construite en 1734 (fig. 20).

Conclusion.

En guise de conclusion nous arrivons à un tableau sommaire de l'évolution de l'architecture religieuse de Régime français. On y retrouve consignées les données traitées dans *Notre-Dame de Québec* et mises à jour dans le présent essai.

Le rôle des modèles demeure prépondérant et se renforce par une distinction plus appropriée entre l'architecture religieuse en milieu urbain (modèles) et celle des paroisses (exemplaires). Une des conclusions à laquelle nous parvenons à la fin de notre tableau se formule par le constat de l'existence d'une variété dans l'architecture paroissiale vers 1760. Variété qui s'explique non seulement par les modèles, mais également par l'utilisation conjointe de caractéristiques découlant de plusieurs modèles. Ainsi on plante un décor issu d'un modèle à l'intérieur d'un plan inspiré d'un modèle différent. Si pour le plan des édifices, le schéma est assez clair,

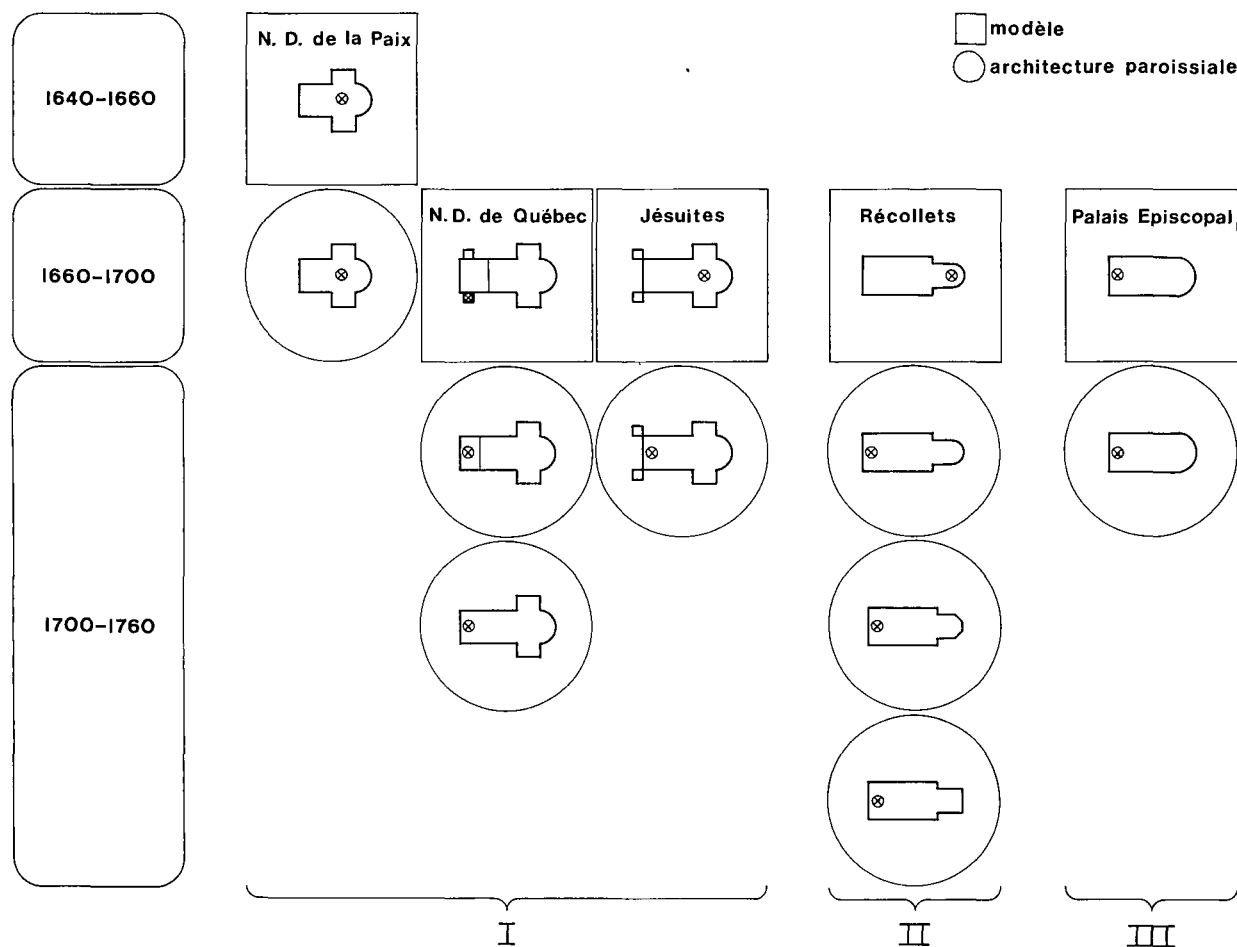


fig. 21. Tableau synthèse de l'évolution de l'architecture religieuse sous le Régime français, plans.

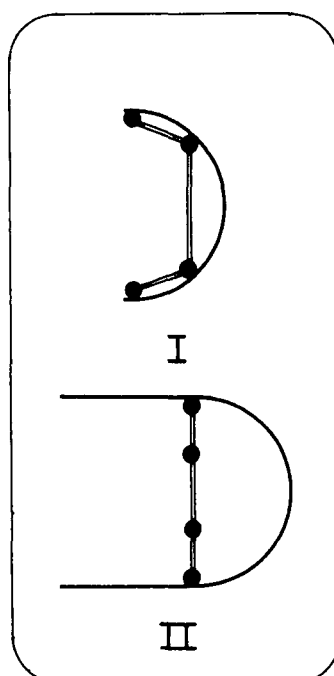


fig. 22. Tableau synthèse de l'évolution de l'architecture religieuse sous le Régime français, décors intérieurs.

lorsqu'il s'agit de l'ornementation et des divisions intérieures (retable, sacristie), par contre, deux formules s'imposent dans l'ensemble des types: d'une part, le retable qui ferme le chœur et dégage une sacristie arrière, et d'autre part un retable à pans inclinés, qui orne le fond du chœur (dans ce cas l'édifice est doté d'une sacristie extérieure). Aussi dans les présentations d'ensemble de l'architecture du Régime français, y a-t-il intérêt à dissocier du plan de l'édifice, son décor intérieur. On retiendra les types architecturaux suivants basés sur l'organisation du plan et sur la division de l'espace intérieur:

Plans (fig. 21):

- I. Église-type de Mgr de Laval: une architecture paroissiale développée à partir de l'église-type de Mgr de Laval avec comme variante élaborée le modèle jésuite (1666) et une architecture paroissiale qui en découle.
- II. Le plan récollet et une architecture paroissiale qui l'adopte.
- III. Le plan Maillou et une architecture paroissiale qui l'illustre.

Décor ou divisions de l'espace (fig. 22):

- I. Retable à pans coupés, tel celui de l'église des Jésuites.
- II. Retable en arc de triomphe que Gérard Morisset appelait retable "à la récolette".

Ces décors ou divisions de l'espace s'appliquent invariablement à chacun des types architecturaux cités plus haut. Quant aux baldaquins, des recherches récentes nous amènent à conclure qu'il convient de situer tous les exemples connus après la Conquête.

La conclusion principale à laquelle nous arrivons au terme de cet essai et illustrée au bas du tableau est claire: plus on avance dans le temps (sous le Régime français), plus l'architecture religieuse paroissiale se simplifie. L'architecture monumentale est érigée entre 1660 et 1700 et on l'utilisera comme modèle pendant les cinquantes dernières années du Régime français. L'utilisation que nous avons proposée des modèles locaux démontre bien le sens de l'évolution de l'architecture religieuse au Québec. Il serait donc illusoire de chercher à comparer nos édifices paroissiaux existants à des oeuvres européennes antérieures ou contemporaines. Nous sommes déjà, après 1700, en présence d'une architecture québécoise, qui

s'identifie seulement par rapport à ses modèles. Par contre, on ne peut encore parler à ce stade d'une architecture traditionnelle qui se serait développée selon un seul schéma particulier sans grande évolution. C'est là, à première vue, le fait de la période qui s'étend de la Conquête jusque vers 1790. Durant ces quelques trente années qui suivent le Régime français, on assistera véritablement à l'établissement d'une forte tradition architecturale dans les paroisses du Québec.

Luc Noppen
Université Laval, Qué.

Notes:

¹ Alan GOWANS, *Church Architecture in New France*, Toronto University Press, 1955, pp. 89 - 97.

² Luc NOPPEN, *Notre-Dame de Québec (1647 - 1922), son architecture, son rayonnement*, Québec, Éd. du Pélican, 1974, pp. 45 - 58.

³ John BLAND, "La chapelle du palais épiscopal de Québec", *Vie des Arts*, vol. XIX, no 76, automne 1974, pp. 52-54.

⁴ LE ROY BACQUEVILLE DE LA POTHERIE, *Histoire de l'Amérique septentrionale*, Paris, Brocas, 1753, p. 232.

⁵ Il effectue ce rapprochement sur les bases suivantes: 1) Le plan signé "J. Maillou" et identifié par un texte comme étant de Jean Maillou serait l'oeuvre de Joseph Maillou, maître maçon travaillant à l'agrandissement du palais épiscopal en 1697; 2) Le dessin de J. Maillou représenterait "une petite église caractéristique ou une chapelle conforme aux dimensions et au genre du 17^e siècle (. . .)" plutôt qu'un édifice du XVIII^e siècle; 3) En 1688, l'évêque aurait fait construire une chapelle, puis, en 1690, entrouver sa propriété d'un mur et construire un portail de grand style, dans l'axe de la chapelle, par Claude Baillif. Ce qui revient à dire que la chapelle est antérieure au palais épiscopal de Baillif. Les travaux du palais auraient été commencés par la chapelle et l'édifice agrandi par la suite par l'addition du corps de logis. Le plan Maillou, datant probablement du XVII^e siècle, pourrait être celui de la chapelle du palais épiscopal; 4) La façade connue de la chapelle du palais épiscopal serait l'oeuvre de Chaussegros de Léry et "correspond parfaitement au style de ce dernier, qui, nous le savons, a réalisé toutes les autres façades québécoises du 18^e siècle où des pilastres de l'ordre toscan encadrent portes et fenêtres". Cette façade daterait de 1743, et le plan de l'ingénieur du Roi, tout comme les gravures de Short, nous présente donc un édifice différent de celui construit à la fin du XVII^e siècle.

⁶ A.N.Q., Greffe du notaire François Genaple, 10 janvier 1693, *marché de construction du palais épiscopal*.

⁷ A.N.Q., Greffe du notaire François Genaple, 26 octobre 1697, *marché pour une aile au palais épiscopal*.

⁸ *Id.*

⁹ "Ce qui est beaucoup plus fréquent, c'est de voir des façades, d'un esprit traditionnel, mais d'un autre type: celui de la façade à tabernacle. On aperçoit un mur nu, parfois assez étendu, décoré seulement d'un motif d'encadrement pour la porte d'entrée. Plus ou moins vaste cet élément donne l'impression d'être plaqué et rapporté (. . .)" Pierre MOISY, *Les églises des Jésuites de l'ancienne assistance de France*, Rome, Institution Historienne S.I., vol. 1, p. 427.

¹⁰ Luc NOPPEN, *op. cit.*, pp. 255 et 257.

¹¹ Voir note 4.

¹² Gaspard Chaussegros de Léry au ministre, 20 octobre 1743 dans Pierre-Georges ROY, *Inventaire des papiers de Léry*, Québec, 1939, vol. 11, p. 150.

¹³ Lucien CAMPEAU, "Les commencements du collège de Québec (1626 - 1670)", *Cahiers d'histoire des Jésuites*, no 1, Montréal, Éd. Bellarmin, 1972, pp. 110 - 11.

- ¹⁴ Pierre MOISY, *op. cit.*, p. 425. Cet auteur signale plusieurs exemples français de façades avec deux tourelles "rejetées à l'extrémité de la façade qu'elles laissent se déployer librement entre elles. Leur usage est de contenir des escaliers qui conduisent aux tribunes (. . .)".
- ¹⁵ Cité par Campeau, *op. cit.*, p. 111.
- ¹⁶ Cité par Campau, *op. cit.*, p. 111.
- ¹⁷ Contrat d'échange de Notre-Dame-des-Anges entre Mgr de Saint-Vallier et Frontenac pour les Récollets, cité par Jean Belisle, *Le mythe récollet, l'ensemble de Montréal*, mémoire de maîtrise ès arts, section d'Histoire de l'art, Université de Montréal 1974, p. 87.
- ¹⁸ Document cité par Jean Belisle, *op. cit.*, p. 87.
- ¹⁹ Comme c'était le cas à Sainte-Anne-de-Beaupré de 1700 à 1875.
- ²⁰ Il y a bien entendu l'église de Cap-Santé construite avant la Conquête. L'église de Repentigny, nous apparaît postérieure au Régime français (du moins la façade cantonnée de deux clochers). C'est ce qu'a révélé la communication donnée par l'abbé Claude Turmel au Colloque du Conseil des Monuments et Sites du Québec à l'Université Laval le 24 octobre 1975 sous le titre: "L'église de la Purification de Repentigny".
- ²¹ Ce sont les avis exprimés par R. TRAQUAIR, "The Church of Sainte Famille, Island of Orleans, Qué", *J.R.A.I.C.*, mai-juin 1926 et Jean Soucy "L'église de la Sainte-Famille", *Bulletin du Musée du Québec*, no 13, décembre 1969, 6 p.
- ²² I.B.C., dossier Sainte-Famille, extrait du livre d'élections de syndics et de délibérations (1790 - 1870), folio 3, 1870, *Bâtisse des deux petits clochers en 1807*.
- ²³ D'autres mentions de telles "pyramides" se retrouvent dans le *Journal* de François Baillairgé notamment lorsqu'il est question de plans de tabernacles.
- ²⁴ I.B.C., dossier Sainte-Famille, extrait des Archives de l'Archevêché de Québec, cartable Sainte-Famille, *Lettre de M. J. Gagnon, curé à l'évêque*, 14 février 1809.
- ²⁵ *Id.*, *Plainte de quelques habitants de Ste-Famille contre M. Gagnon*, 13 octobre 1812, p. 17.
- ²⁶ I.B.C., dossier Sainte-Famille, *Lettre de l'évêque au curé de la paroisse*, 8 février 1843.
- ²⁷ *Id.*
- ²⁸ Gérard Morisset avait une vision assez exacte de l'édifice quant il écrivait: "On peut se demander quel était l'aspect de cette façade vers 1765. Aucun dossier ne nous renseigne à ce sujet. Mais à parcourir les comptes de la fabrique, on en arrive à s'en faire une idée assez juste. D'abord le clocher central possédait deux lanternes; ensuite, les tours latérales, arrêtées à l'endroit où elles joignent le grand pignon, étaient couvertes d'une basse toiture en pavillon; quant aux ouvertures du portail, elles étaient probablement distribuées comme celles d'aujourd'hui, mais leurs dimensions étaient beaucoup moins grandes". "L'église de la Sainte-Famille", *La Patrie*, 16 avril 1950, p. 26.
- ²⁹ Voir à ce sujet les mentions dans le dossier de la paroisse à l'I.B.C.
- ³⁰ I.B.C., dossier Saint-François, *Livre de comptes 1* (1708 - 1796), 1732, folio 33; 1733, folio 34; 1734, folio 35; 1735, folio 37.
- ³¹ "Until the XIX century the church had no separate sacristy. The altar was placed about the middle of the choir and a small sacristy was partitioned off behind it. This was lighted by a window of which the arch can still be seen in the back of the apse and entered by two doors, one on each side of the altar . . ." R. TRAQUAIR, "The Church of St-François de Sales", *J.R.A.I.C.*, septembre - octobre 1926.
- ³² Voir à ce sujet Victor-L. TAPIÉ, *Les retables baroques de Bretagne*, Paris, P.U.F., 1972, p. 14: "Dans bien des cas, la reconstruction des autels et de son retable a permis de diviser l'édifice et d'en réserver l'abside à la fonction de sacristie".
- ³³ Un des premiers exemples d'un décor intégral du chœur fut réalisé par F. Baillairgé à l'Islet de 1784 à 1786.

PROJECTS FOR TRINITY COLLEGE, TORONTO

The new buildings of Trinity College, Toronto, begun in 1923, were the product of an approach to architecture usually termed "associationism." It was both a motivating force behind, and a justification for, the English Gothic Revival of the eighteenth and nineteenth centuries. Associationism, in essence, recognizes the importance of preconceived or ingrained notions about the appearance of a particular type of building. It occurs to a certain extent, of course, in any historicist architecture, but it is in the Gothic Revival that it achieved its greatest importance as a generator of form. In the context of the nineteenth century, associationism involved a composite mental image of existing buildings in the case of both architect and client; the latter case is of particular relevance to Trinity College.

The first buildings of the institution known as King's College were begun in 1842, on the present site of the Ontario Provincial Legislature Buildings in Queen's Park, Toronto. The College buildings were rendered in a severe Greek Revival style to the design of local architect Thomas Young. Only the southeast portion had been completed when the Anglican institution was secularized in 1849, and later became the University of Toronto.¹

Trinity College was Bishop Strachan's final attempt to establish an Anglican university in Canada, "a University which, fed by the heavenly stream of pure religion, may communicate fuel to the lamp of genius and enable it to burn with a brighter and purer flame."² The site chosen for the new buildings on Queen Street West, was at that time a considerable distance from the city proper: ". . . it was undoubtedly in the mind of Bishop Strachan and his associates to build . . . far from the temptations of city life."³ Frederick Cumberland together with Thomas Ridout competed with Kivas Tully for the commission; Tully's design was chosen. Tully's master plan for the college does not seem to have survived, but the design for the portion erected in 1852 is of considerable importance with regard to the Hoskin Avenue buildings.

Following his resignation as President of King's College, Bishop Strachan set about soliciting support for the new Trinity College buildings. During a fund-raising tour of Britain in 1850, Strachan was impressed by, and secured drawings of, the proposals for St. Aidan's Theological College, Birkenhead. Designed by Thomas Wyatt, David Brandon and Henry Cole,

this college was under construction from 1850 to 1853, but a perspective view of its intended final appearance was published in *The Builder* of April 6, 1850. The accompanying text, quoting the founders of the college, described the building as being intended to house "a collegiate establishment, similar in character to, and devoted to the same high and holy purposes as, the time-honoured universities of Oxford and Cambridge."⁴ *The Builder* noted that "the want of such an institution in the north-west of England has long been felt;" in Bishop Strachan's view this was very much the case in Upper Canada as well. There was a further correspondence to the future Trinity in that the site of St. Aidan's was mentioned as being "in the immediate neighbourhood of the park."⁵

Although Strachan was impressed with it, the design of St. Aidan's was not unlike a number of other conventional examples in the same period, including Queen's, Belfast; it was certainly not an advanced design of the Ecclesiological type. The illustration published by *The Builder* depicted a long, symmetrical facade, two-storied, and broken by three projecting blocks: two mansard-roofed *pavillons*, one at each end, and a central gabled bay. This latter housed the raised main entrance, above which projected an oriel window; a secondary rhythm was generated by this window, the bay window projecting from each end block, and the oriel window in the centre of each of the two intermediate ranges between the projecting blocks. "The style adopted is the Domestic Gothic of the fifteenth and sixteenth centuries"⁶ — in other words Tudor or Elizabethan or a combination of the two — and the configuration of the end pavilions suggests French Renaissance or Second Empire sources as well. The building was finished in brick with stone trim, as was to be the case with Trinity.

On Strachan's return to Canada, Cumberland & Ridout and Tully were asked whether they could adapt this design to those already being prepared. Presumably Tully at least was agreeable, since the south front of Trinity College as built (Figs. 1, 2) bears a striking resemblance to St. Aidan's. In particular, it shares with St. Aidan's the symmetrical massing and Tudor detailing of the principal front. Tully's willingness to work in this style may be seen as a result of his Irish origins, since Tudor was particularly popular for Irish country houses: the correspondence between St. Aidan's and Queen's, Belfast has already been mentioned. The scale and the focus of the Trinity facade have been completely altered by Tully's addition of a massive central tower, and the location of the lanterns on what correspond to the end pavilions of St. Aidan's.

The ogee-domed tower, echoed by the lanterns, the turrets flanking the three projecting gabled bays and even the pinnacles at the peaks of these gables, is the single feature which most strongly characterized the Queen Street building. The profusion of skyline elements featured prominently in contemporary descriptions and student reminiscences. Turrets of ogee-profile were common in both late Gothic and Gothic Revival buildings: Barry and Pugin's Houses of Parliament, begun in 1839, feature them, to cite only one instance. But in detail, Tully's central tower is modelled closely on a particular historical example: the angle turrets of King's College Chapel, Cambridge. In this transposition of turret to tower, Tully may well have been influenced by William Wilkins' gateway at King's, of 1824-28. In effect, however, the elaborated ogee tower marking the main entrance and geometrical centre of the facade is more closely related to Wren's Tom Tower, Christ Church, Oxford, of 1682, and to the tower of Rickman and Hutchinson's New Court at St. John's College, Cambridge, of 1825-31. The smaller lanterns are reminiscent of those in the Front Quad at Wadham College, Oxford, which exhibits a strict symmetry in its facade recalling that of Tully's design. St. John's New Court corresponds to Trinity in the symmetry of its plan and its open site as well.

Clearly, these features of Trinity College Queen Street were associational in intention. Henry Scadding himself made the visual association of Trinity's tower with Tom Tower,⁷ and he accurately expressed the hopes of both Strachan and Tully when he stated that "(Trinity's) brooklet . . . will be regarded as . . . the Cherwell of an infant Christ Church."⁸ The strength of the one associational element of the tower was great enough for it to have been used in similar fashion in yet more distant and more modern foundations: Lippincott & Billson's University College, Auckland, New Zealand, of 1921, for example. In the case of Trinity: "The new university was an attempt to reproduce on Canadian soil, as nearly as was possible, the collegiate foundations of Oxford and Cambridge before the reforms introduced by the universities commission of 1852."⁹ The first professors for the new college were recruited from Oxford and Cambridge and practices which became college "traditions," such as "gymps" (students' personal servants) and the wearing of gowns, were derived from Cambridge. The building was the physical realization of this approach: "The style of its architecture, so suggestive of what may be seen in the Mother Land, aptly symbolises the continuity of the University's traditions with those of the old colleges of Oxford and Cambridge."¹⁰



Fig. 1. Kivas TULLY, Trinity College, Queen Street, Toronto, 1852, south elevation. Coll. Ontario Archives.



Fig. 2. Kivas TULLY, Trinity College, Queen Street, Toronto, 1852, view from south-west. (Reed, A *History of the University of Trinity College, Toronto, 1852 - 1952, 1952.*)

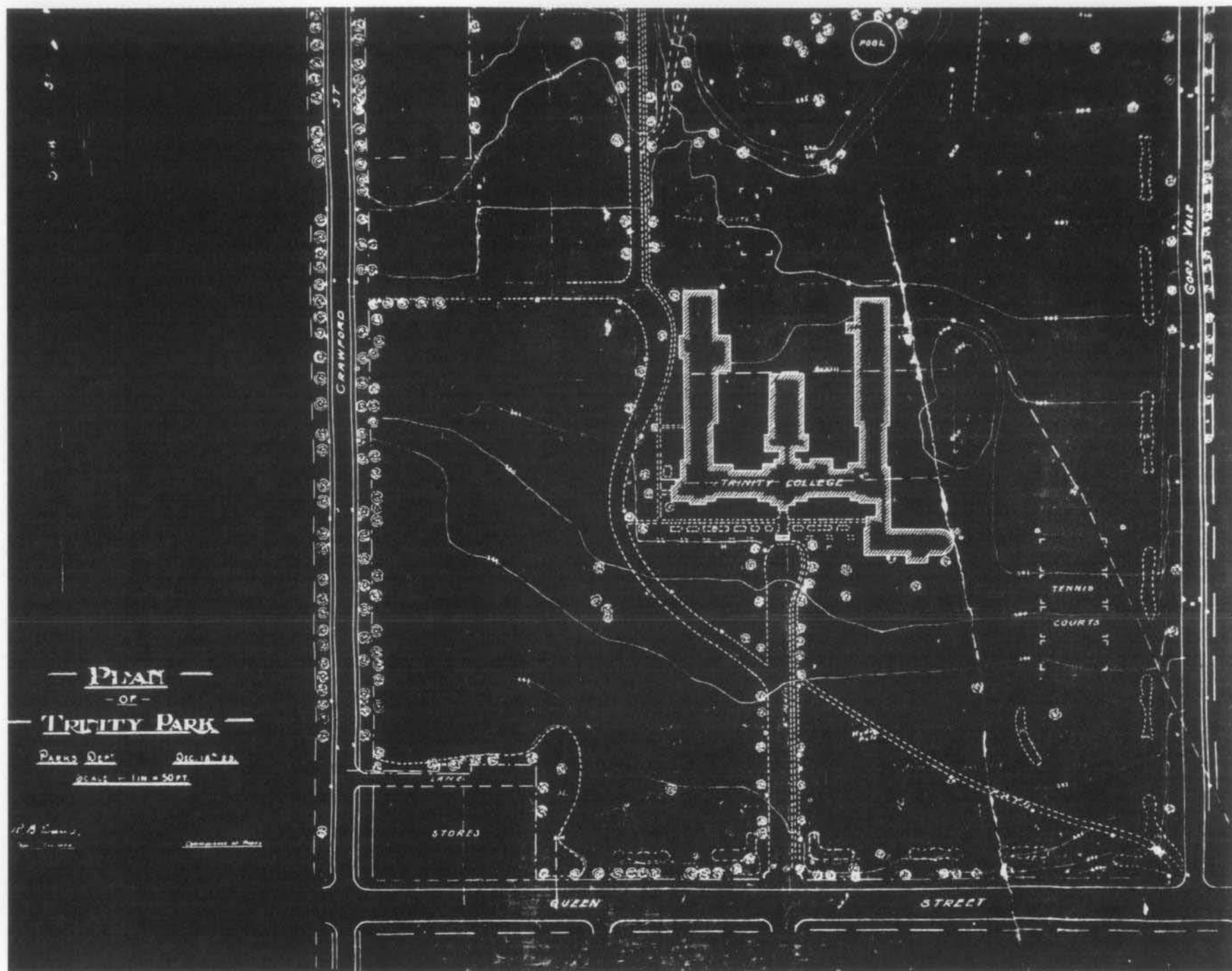


Fig. 3. Kivas TULLY and Frank DARLING, Trinity College, Queen Street, Toronto, 1852-91, plan of College and grounds, 1923. Coll. Trinity College Archives.

Whether Tully's master plan for Trinity was ever realized is uncertain. In 1877, a Convocation Hall was added in the centre of the north front (Fig. 3) to the design of Frank Darling (1850-1923), a graduate of the college. In 1878 Darling, who had advised on repairs to the building for the past five years, was appointed as college architect. The Chapel (1884), West Wing extension (1889), East Wing extension (1891), and Queen Street gates (1904) were all his work. But the depression of the 1890's had a considerable effect on the college, and it was at this time that the advisability of federation with the University of Toronto began to be seriously discussed. Inevitably this would have involved relocation in Queen's Park. The Queen Street buildings were showing signs of wear at the end of the century, had little or no electricity and generally inadequate facilities, but those against the move warned of the probable loss "of her identity, her individuality, and old associations."¹¹

The question was much debated: a late nineteenth-century plan of the Queen Street grounds shows a proposed north range which would have completed a quadrangle. A more grandiose plan by Darling, of May 1902, also shows a north range enclosing a quad, but detached from the older part of the building. More significant in this plan is the axial grouping of new buildings on either side of the drive from the Queen Street gates. Although this might be related to Darling's Beaux-Arts work, there are also factors of site and association involved. Nikolaus Pevsner, in his introduction to *Cambridgeshire*, observes that in contrast to the closed and enclosing planning of Oxford colleges, Cambridge colleges tend to favour open courts (that is, three-sided) and axial arrangements, as at St. John's College. Open courts "establish a relation between college space and surrounding outer space rare at Oxford, where colleges altogether seem more closed in."¹² It is significant that the Queen Street building was never closed off as a quadrangle, and that the position of Darling's earlier Convocation Hall, though it thwarted an axial scheme, would also tend to break up a residential quad's unity; the College grounds were not, in fact, encroached upon by the expanding city to the east until the early twentieth century. Other college buildings were distributed throughout the grounds: when a former student spoke of "a little world of our own,"¹² he was referring to the college building *and* its grounds. There was a huge amount of park-like space to which the college could relate, outwards, as at Cambridge, and Darling's 1902 plan recognized this.

The decision to federate and relocate was finally made in 1911. A committee on new buildings was formed and in 1912 the Queen Street

site and buildings were sold, although the college did not move to the Queen's Park area until 1925. Once again, from the beginning, a primary concern was association, but now association on a second level. A college document of 1914 recalls that "as to the exterior design of the buildings, the Architects were instructed to preserve in the south facade as close a resemblance as possible to the original buildings of Trinity College."¹⁴ At one point there was even the suggestion that the stonework of the Queen Street Building be reused. Certainly the original association with Oxbridge colleges was still present: Thomas Macklem, Provost from 1900 to 1921, was a Cambridge graduate like his three predecessors. But in addition, the traditions and memories of Old Trinity were considered to be of sufficient importance for them to be renewed in the fabric of the new building itself. The fact that, after the move, "the migrants from Queen Street had brought with them their old customs, or such of them as would stand transplanting"¹⁵ was anticipated and encouraged. It is for this reason that the Hoskin Avenue building must be considered as a development of Old Trinity. "We were warned not to permit ourselves to be submerged in the impersonal sea of the University," wrote a student of the time: "In his relations with the outside world, a 'Trinity man' was expected to be different, feel different and show himself different from the masses."¹⁶ Collegiate individuality was likewise sought in the new buildings.

Various architects began submitting proposals in early 1911. The submissions of Charles P. Band and Chapman & McGiffin stressed the associations with features of Old Trinity as well as with Oxford and Cambridge. The site was quite different from the Queen Street grounds: the south boundary was Hoskin Avenue, the north, Varsity Stadium and McMaster University (the present Royal Conservatory of Music), the west the present Devonshire House, while on the east was a ravine, intended to be a Botanical Garden (and now Philosopher's Walk). Although Queen's Park lay to the south-east, the site was more urban than that of Old Trinity. The new college was to be surrounded by "the masses," and there was in any case no room for the kind of expansive planning of Darling's 1902 scheme.

The first plans submitted were, as a result, quadrangular. There was no true quadrangular precedent in North America when Old Trinity was designed in 1851. William Hay's quadrangular plan of 1856 for St. Michael's College, Toronto, was never realized. William Burges' Trinity College in Hartford, Connecticut, of 1873-80, designed with several regular quads, was never completed. In 1911 there was still no North American example

to be examined — Frederick Cumberland's University College, Toronto, of 1856-59, remained three-sided on an open site — but in the United States, attention had been given to the advantages of the quadrangle. At Yale: "The dream of George Douglas Miller dating from 1877 had been to build a replica of Oxford in the heart of New Haven."¹⁷ Although the money for that particular scheme had run out, the urban context of New Haven was later to be of considerable relevance to the Trinity plans. More expansive planning was typical of American colleges built up to that time, but it was recognized by American writers that:

the traditional seat of learning was that of a cloistered world. Within forbidding walls that kept out the madding crowd there was a realm of quiet conducive to study and contemplation. . . . The habit has been to make the college grounds . . . park-like (but) scattered buildings afford no recompense for the loss of these beautiful and tranquil enclosed or partly enclosed spaces, or quads.¹⁸

The informal quadrangle was associated with picturesque Gothic: "There is present here the delight of unexpected views, fleeting glimpses, abrupt changes of levels, stairways and terraces, and a charm and animation born of ingenuity and imagination in the designer."¹⁹

By 1913 Frank Darling and his partner John Pearson had been chosen as architects, despite recommendations that the college hold a formal competition for the commission. Presumably the deciding factor was Darling's familiarity with Old Trinity and probably with all the members of Convocation, through his numerous commissions for banks, major offices and large houses in the city. It is perhaps also for this reason that no definite instructions as to the appearance of the building, apart from its need for association with Old Trinity, seem to have been given.

The first surviving fully developed proposal by Darling & Pearson was an irregular grouping of two quadrangles, an academic-administrative quad and a residential quad (Figs. 4, 5). This basic distinction was retained throughout the various developments of the design. The main entrance in this 1913 proposal is from Hoskin Avenue. There are several points to be noted: first, the arrangement as shown would have reproduced to a certain extent the drive at Old Trinity, which was similarly flanked by trees. Walking up from the Hoskin Avenue gates (Darling's Queen Street gates transplanted) one would have experienced much the same effect of the

entrance tower rising up in front of one, reproducing, although on a significantly smaller scale, that aspect of Old Trinity. The fact that the entrance is recessed in plan and therefore overlooked from three directions emphasizes that it is private. This may be seen as an acknowledgement of the college's new urban environment. A second point of note is that there is no real facade as such but a compromise between the south and east alternatives. Thirdly, the chapel presents the public image of Trinity to Hoskin Avenue. Apart from probably being considered the most attractive element of the grouping, the chapel in this position makes clear the continuing Anglican traditions of the college (as the present chapel does even more aggressively). In addition, it demonstrated Darling & Pearson's "modern Gothic" taste while the recessed and reduced-scale "main facade" maintained the architectural correspondence to the older building, but tucked it away from sight.

This use of the chapel as an advertisement of purpose emphasizes that the architects had recognized that Trinity was no longer to stand in splendid isolation. Darling's concern with the public image of the college is evident in connection with a proposal by the University in 1920 to exchange the present site of Varsity Arena to the north of the Trinity site, then also Trinity property, for the smaller area to the west now including the Gerald Larkin Building and a parking lot. Two sketch plans of November and December 1920 showed the alternatives: Plan 'A', a four-quadrant arrangement extending all the way from Hoskin Avenue to McMaster University, and Plan 'B', a design which turned the corner to front on Devonshire Place north of Devonshire House. Darling's recommendation was that the college take the smaller area, explaining that "'B' would make the building very much more compact than 'A', more easy of administration and more presentable to the ordinary public."²⁰ While the building would shelter its occupants from the outside world, it would at the same time present a favourable, if haughty, public image. The picturesque qualities of the 1913 grouping are self-evident, and in terms of overall handling, the ability of Darling to cater to the associational needs of the client is as evident in this proposal as it is in the Beaux-Arts Bank of Montreal building of 1885 - 86, Front and Yonge Streets, Toronto, or the Toronto Hunt Club of 1895, based, appropriately enough, on the work of Voysey.

Darling & Pearson were asked to rework the initial design to reduce costs and (judging from the drawings themselves as well as from documentary evidence) to make more explicit, or at least more visible, reference

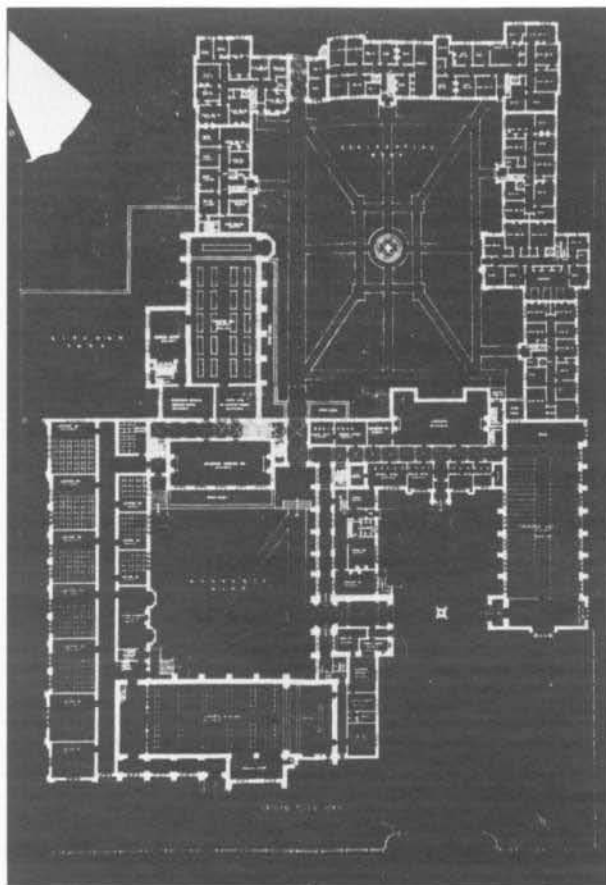


Fig. 4. DARLING & PEARSON, Proposal for Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, ground floor plan, July 1913. Coll. Trinity College Archives.

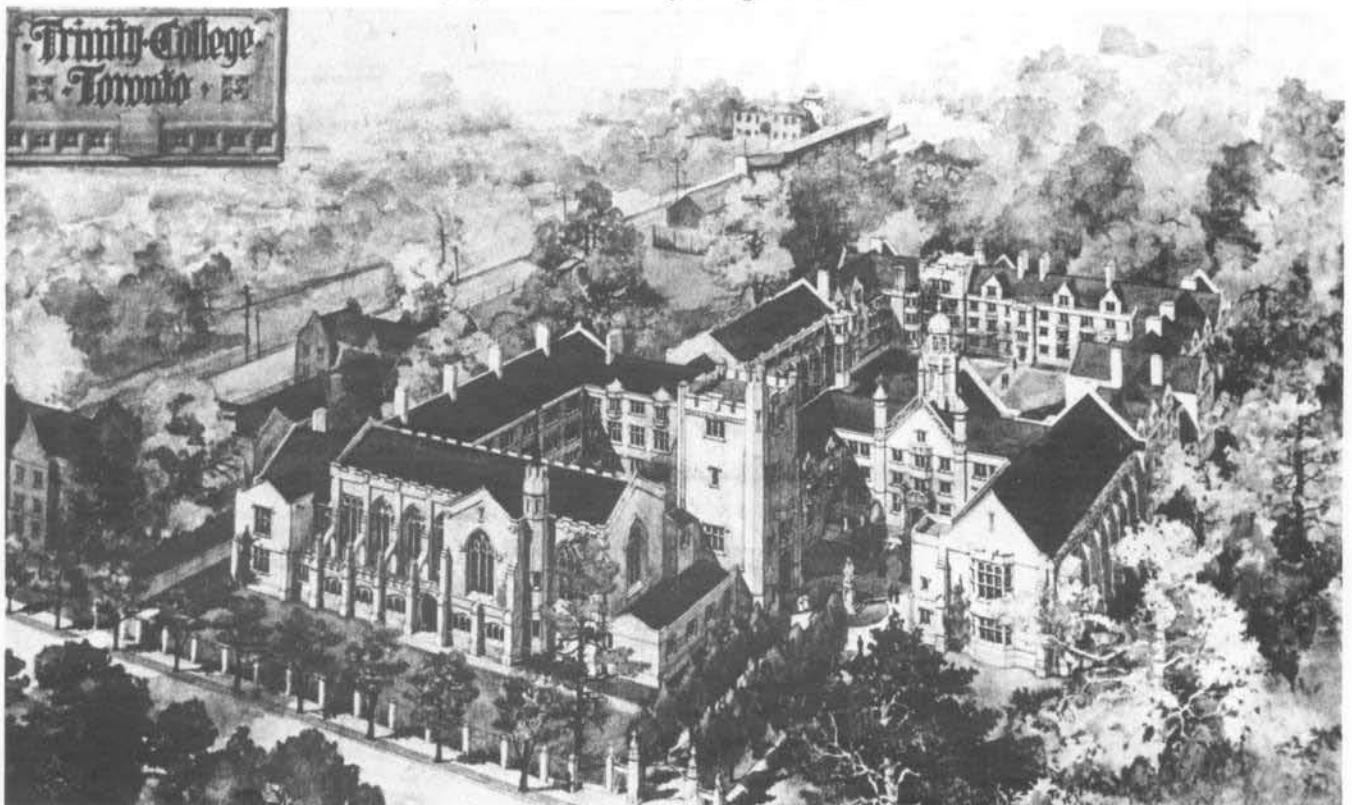


Fig. 5. DARLING & PEARSON, Proposal for Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, aerial view from south-east, undated, probably 1913. Coll. Trinity College.

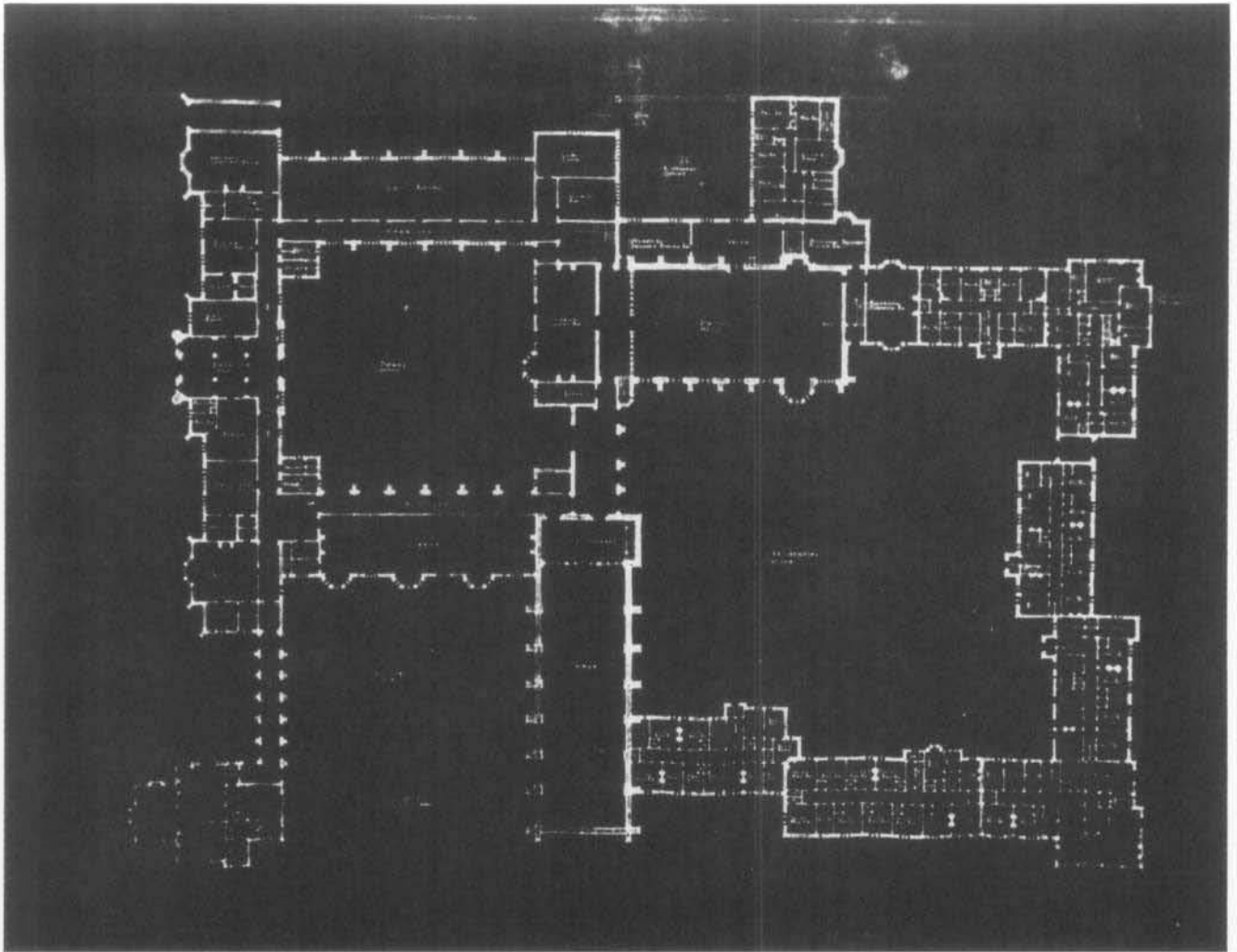


Fig. 6. DARLING & PEARSON, Proposal for Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, ground floor plan, March 1914. Coll. Trinity College Archives.

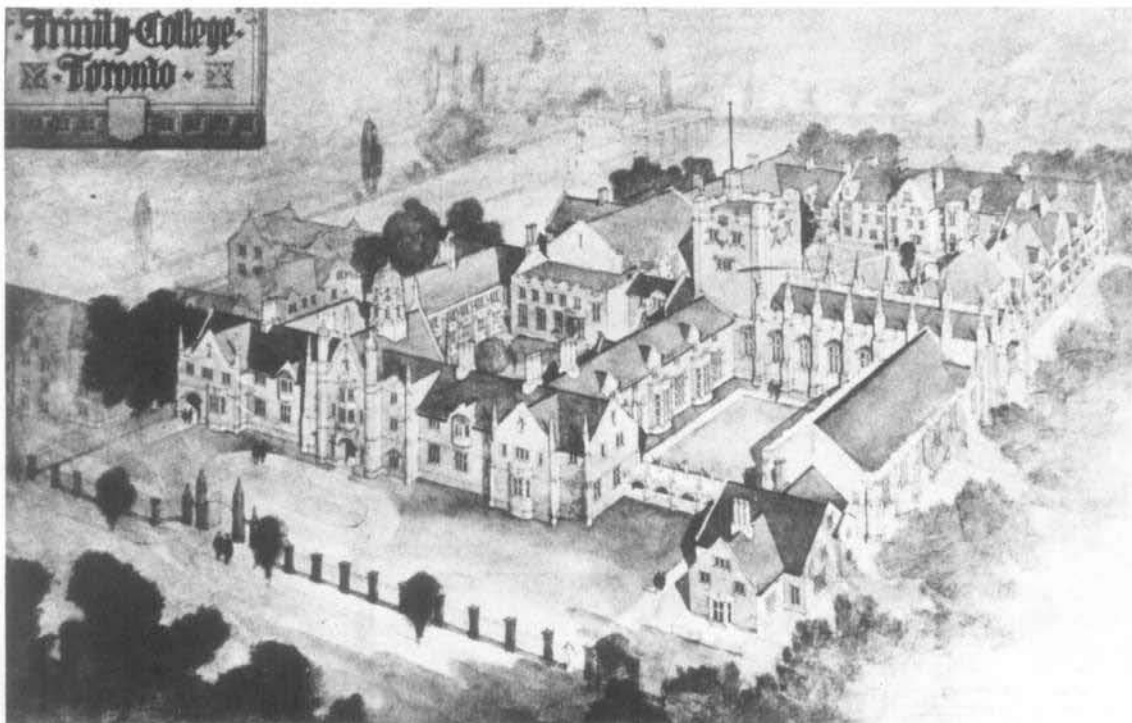


Fig. 7. DARLING & PEARSON, Proposal for Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, aerial view from south-east, June 1914. Coll. Trinity College.

to Old Trinity. It was also in 1914 that, because of the limited funds available, the decision was taken to build in stages:

The Architects were therefore instructed to prepare plans on this basis, being careful to block out the whole design in such a way that the sections to be erected in the first instance would be fairly complete in themselves.²¹

The major difference between the 1913 design and the proposal of 1914 (Figs. 6, 7) is the use of a full south front based on that of the Queen Street building. If erected as the first stage, this new south range would have had the most immediate associational impact. The style remains mostly Tudor; the planning is still irregular throughout, unlike Chapman's nearby Knox College of the same period. The latter was to have had a relatively symmetrical double-quadrangle plan on its rectangular site between two parallel roads. Cloisters, enclosed at Trinity while open at Knox, were to be used in both buildings as necessary elements of associational Collegiate Gothic. In the new Trinity design, the first impulse seems essentially to have been to interchange the chapel and entrance front (Figs. 5, 7), making the chapel more accessible to the residents of the north quad. It was considered desirable that the chapel extend over the east boundary of the site, probably for the same purpose of "standing for" the college. There are preserved from this period several variations of the plan illustrated, which basically represent the juggling of the modular elements of the Chapel, Convocation Hall and Provost's Lodge, all to be considered, in any case, as separate stages.

By early 1915, something akin to a final plan had been reached (Figs. 8, 9) and a promotional booklet with views of the proposed new college was published soliciting gifts towards the building fund. It is at this point that the architects arrived at the definitive form of the building, although construction of a portion would only be realized a decade later. The smaller lanterns of Old Trinity had reappeared on the south range, supporting the text: "Those who remember the architectural beauty of the buildings on Queen Street West . . . and who cherish happy memories associated with them, will note with pleasure, that in the new building the familiar and attractive features of the old college are preserved."²² Indeed, a comparison of the old elevation (Fig. 1) with the new (Fig. 9) suggests that Darling & Pearson simply extended the old elevation vertically, in order to insert an

extra storey into the east wing and heighten the upper storey in the west wing. The architects eliminated or softened some (but not all) of the more dated Victorian gothicisms, such as the discordant accumulation of pointed windows above one another in the frontispiece; they varied the rhythm of the openings in accordance with internal functions rather than the imagined demands of external symmetry.

Old Trinity had been faced with the white brick then coming into local use and with stone trim, but the new buildings were to be stone-faced, as were the other new University buildings of the period. There was some debate over which stone to use, however. The grey Credit Valley stone used for Hart House, Knox and Victoria Colleges was considered cold and monotonous. At one point a trip was made to New Haven by members of the Building Committee, at Darling's suggestion, to examine the Massachusetts stone in use there. The buildings in question were James Gamble Rogers' Memorial Quadrangle of 1917-21 at Yale University. (It was in fact a complex of six quads which ultimately became the basis of Yale's system of residential colleges). Possibly the early plans for this complex had influenced Darling's design, which envisaged further quadrangular extensions beyond the two quads drawn in 1915. Certainly the Wrexham Tower in the Memorial Quadrangle at Yale, as well as the Phelps Gateway of 1896, by Charles C. Haight, would have provided models for the Henderson Tower (Fig. 9). The ogee turret was here to be repeated as the most evocative associational feature of the design. For in contrast to the schemes of 1913 and 1914, the 1915 design of Darling & Pearson had not only restored the lanterns but had also employed one visually bizarre element of the Queen Street building: the profound contrast between the spindly pinnacles at the apex of the gables and the chunky turrets at their base angles. The combination of all four — turrets, lanterns, entrance tower, Henderson Tower — indicates Darling & Pearson's capitulation in the matter of the old style, and their resolution to make the best of dire necessity by using it to unify the work.

But by this date the effects of the War were being felt, and Darling's letter to Provost Macklem of February 11, 1916, was concerned with the cost-cutting requested by the Provost. Cut stone work and ornamental features on the south front were to be reduced to the essentials recalling Old Trinity:

We are very strongly of the opinion that it would be far better to leave off entirely for the present such things as can



Fig. 10. DARLING & PEARSON, Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, 1923-25, view from south-east, c.1925. Coll. Trinity College Archives.

eventually be done in a decent fashion rather than carry them out immediately in a cheap and unsatisfactory manner.²³

While Darling might have had in mind the example of St. James' (Toronto's Anglican cathedral which had been erected in plain form in 1850 and only later completed with porches, pinnacles and tower) the situation became impossible, and in the end, the buildings had to be postponed.

Provost Macklem, in an Annual Report dated May 1, 1920, gave an indication of the change of circumstances since the final design of 1915: "The cost of building now is more than double what it was in 1914. This presents a serious problem which must be met . . . in part by a more restricted building programme for the time being. Any ultimate change of plans would be a serious mistake."²⁴ A ground floor plan of August 1920 reflects the situation: the building's design has been adapted to include a makeshift dining hall and common rooms where offices and reading rooms had been intended in the south range of the plan of 1915. Eventually, however, this part of the building was constructed as an administrative and academic block more or less as planned, residential functions being served elsewhere, although the west wing library was used as a chapel for some time.

The building as it stands now (Figs. 10 - 13) represents but a small fraction of an original conception dating back to 1913, and very largely depends on the building of 1852 for its outward form. In detail, the towers differ from those of Old Trinity with which they are associated; they are now closer to Tom Tower, but the change, c. 1915, may have been to reduce cut-stone work. Blank walls at the south-west (Fig. 12), north-west and north-east corners indicated where extensions were to be added, as it was fully intended that the plan of 1915 be eventually realized. "The new building . . . does not include chapel, Convocation Hall or residences, which are still to be built according to architect's drawings as shown in the illustrations"²⁵ — those of the 1915 brochure.

Further physical evidence of the incompleteness of the 1925 building is a blind Tudor arch that remains at the north-east end of the ground floor corridor which was to have been extended to form a continuous enclosed cloister on three sides of the Founder's Quad (Fig. 8). Though mediaeval collegiate and monastic associations are emphasized by corbel grotesques — of student life in the present east half and of animals in the west — the

cloister was also an important adaptation of a mediaeval form to North American circulation requirements. Also included was provision for the use of the basement service tunnels in bad weather. The new building was centrally heated, unlike Old Trinity, and this appears to have allowed a somewhat larger glass area. This is in keeping with the transitional historical style, however, as are such picturesque details as a half-timbered gable on the east face of the west wing or a Tuscan Doric gateway on the north side of the south block. It is probable, too, that a reference was intended in both cases to the age of Elizabeth: the foundations of Empire, the growth of humanism, the development of the Universities, the introduction of Renaissance thought, and, above all, the maturing of the Anglican faith.

The building is by no means a late Collegiate Gothic work in North America. Much of the Gothic architecture which was completed in Yale dates from the 1920's and '30's, and in Canada, the University of Western Ontario, to take just one example, has "Gothic" buildings of the 1950's. Trinity College itself was enlarged in the '40's and '50's with extensions designed to conform rather than contrast; a further deliberate, self-conscious anachronism. The original building, constructed partly on a steel frame, was completed in 1925, the date of Le Corbusier's *Pavillon de l'Esprit Nouveau* at the Paris Exhibition. At the opening and dedication of the college in the autumn of that year: "The Provost referred with feeling to the late Mr. Frank Darling, the architect of the beautiful new Trinity College, in which he had so faithfully adapted the architectural features of the old . . ." ²⁶ But if the process recalled the motivation that had sparked the conservative design for the new library at St. John's, Cambridge, in 1623 at the very beginning of the Gothic Revival, it also signalled the failure of the Gothic Revival in this final Beaux-Arts stage to sustain and renew itself alongside the more progressive movements of the twentieth century. Nevertheless, in architectural terms it provided a segment of the Canadian population with more than instant tradition. It symbolized a set of larger cultural values and assumptions that had been among the key elements in the formation of Canadian nationhood and nationality. It reaffirmed the worth of those values at a time of crisis in the history of the English speaking world.

The larger significance of Darling & Pearson's work designing and revising the Trinity College scheme is revealed in the preparation of Pearson for the same process in Ottawa when, in 1916, the old Centre Block burned to the ground and he, together with Marchand, produced a new building that was essentially similar outside, but taller by a storey,

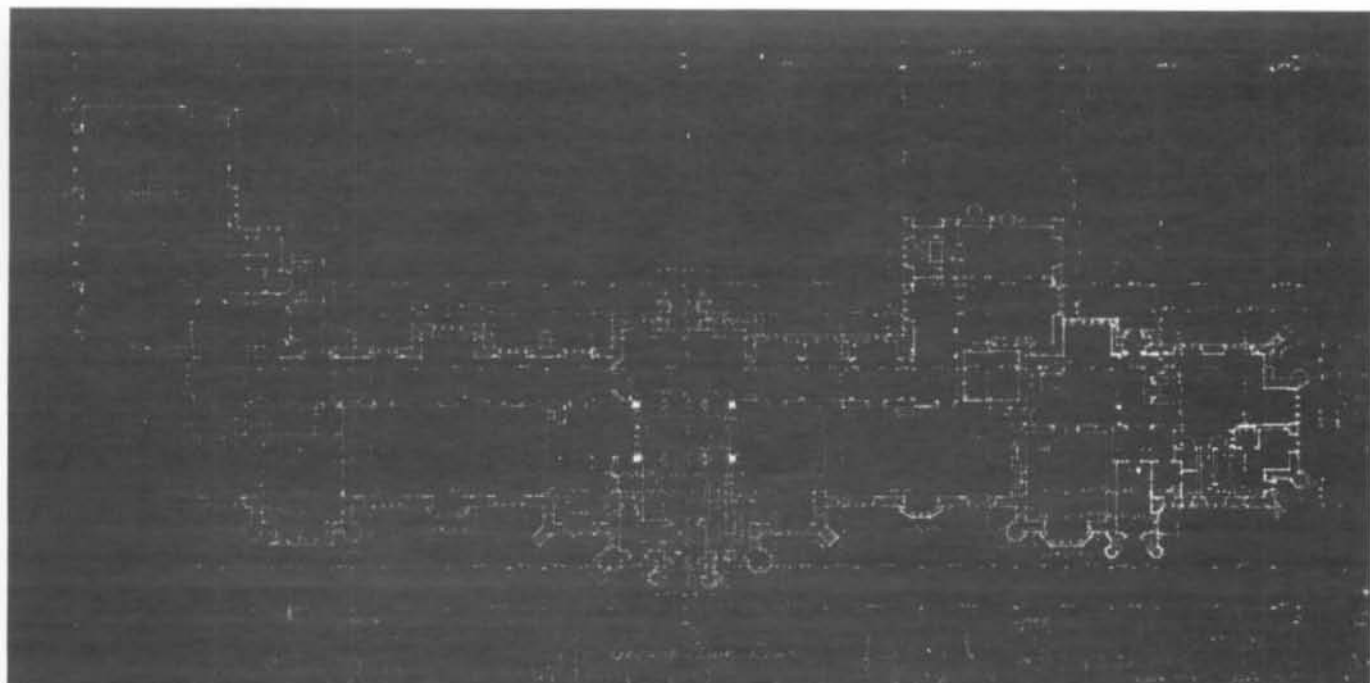


Fig. 11. DARLING & PEARSON, Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, ground floor plan, January 1923. Coll. Ontario Archives.

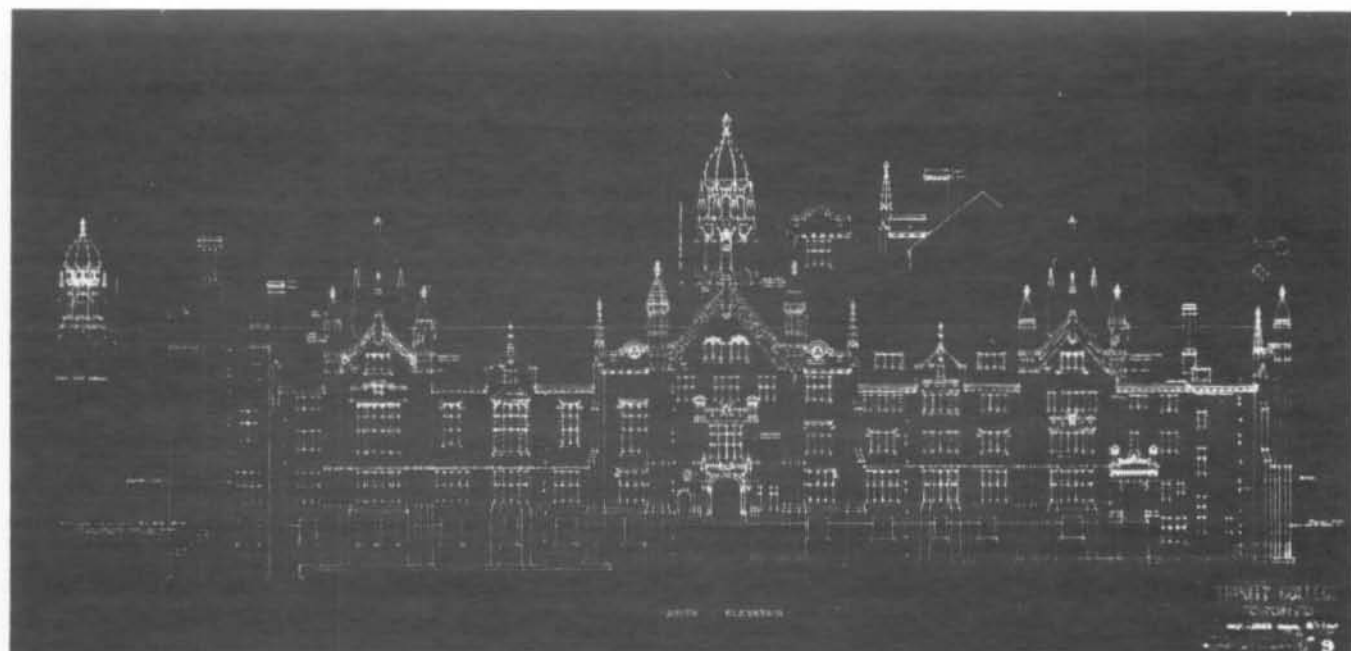


Fig. 12. DARLING & PEARSON, Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, south elevation, May 1922. Coll. Ontario Archives.



Fig. 13. DARLING & PEARSON, Trinity College, Hoskin Ave., Toronto, 1923-25, view from south-west, 1976.

with an entirely new tower and a thoroughly recast interior. It is not unreasonable to suggest that not only was the process similar in both cases (Beaux-Arts Gothic based on Victorian Gothic with associational origins) but also the symbolism bears comparison: a new nation renewing early important physical manifestations of its culture and reaffirming the underlying traditions after a time of trial in arms.

Graham Warwick Owen
Undergraduate Student
Department of Fine Art
University of Toronto
Toronto, Ont.

Notes:

¹ Bishop John Strachan had founded King's College in 1827 as an Anglican university, but the validity of its charter depended upon the attitude of the Provincial Legislature of the day, which had the power to alter the terms of the document! Apparently some members of the Legislature objected to the religious character of King's, and in 1849 Robert Baldwin introduced a bill which secularized the college and changed its name to the University of Toronto as of January 1st, 1850. Strachan therefore dissociated himself from the institution. It was Trinity College, Strachan's second foundation, which eventually became part of the University of Toronto: this occurred in 1911.

² Bishop John Strachan, quoted in Andrew WATSON, ed., *Trinity 1852 - 1952* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1952), p. 6.

³ Thomas Arthur REED, ed., *A History of the University of Trinity College, Toronto, 1852 - 1952* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1952), p. 39.

⁴ "St. Aidan's College, Birkenhead," *The Builder*, VIII, no. 374 (Apr. 6. 1850), p. 163.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ REED, p. 40.

⁸ Henry SCADDING, *Toronto of Old: Collections and Recollections* (Toronto: Adam, Stevenson & Co., 1873), p. 356.

⁹ W.S. WALLACE, *A History of the University of Toronto, 1827 - 1927* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1927), p. 236.

¹⁰ Charles KENRICK, *Picturesque Trinity* (Toronto: George N. Morang, 1903), p. 15.

¹¹ REED, p. 136.

¹² Nikolaus PEVSNER, *Cambridgeshire*, 2d ed. (Harmondsworth: Penguin Books Ltd. 1970), p. 38.

¹³ WATSON, p. 98.

¹⁴ Trinity College Archives, *Report of Plans Committee to the Corporation of Trinity College* (Nov. 19, 1914).

¹⁵ WATSON, p. 139.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 141-42.

¹⁷ Reuben A. HOLDEN, *Yale — A Pictorial History* (New Haven: Yale Univ. Press, 1967), unpaginated.

¹⁸ Charles Z. KLAUDER and Herbert C. WISE, *College Architecture in America* (New York: Scribner's, 1929), p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ Trinity College Archives, Frank Darling to Provost Macklem, December 10, 1920.

²¹ *Report of Plans Committee.*

²² *Trinity College, Queen's Park, Toronto* (Toronto: 1915?), unpaginated.

²³ Trinity College Archives, Frank Darling to Provost Macklem, February 11, 1916.

²⁴ Trinity College Archives, Provost Macklem, *Annual Report* (May 1, 1920).

²⁵ Sidney CHILDS, "Trinity College, University of Toronto," *RAIC Journal* (Nov. - Dec. 1925), unpaginated, offpt.

²⁶ REED, p. 152.

SHORT NOTES / NOTES BRÈVES

PAUL PEEL'S *AFTER THE BATH*¹

The sensuously painted faithful depiction of natural objects has traditionally been held in high regard by western society. In recent years many art historians have shown a marked renewal of interest in its nineteenth-century manifestations, that have come to be popularly labelled "academic."² That century's art as a whole is due for a reappraisal and academic art may yet be accorded equal validity with the work of those more experimental painters we now value so highly.

The ideals of drawing and finish that governed academic painting were those to which the London, Ontario painter, Paul Peel (1860 - 1892) whole-heartedly subscribed. Behind his work lay a profound knowledge of anatomy, acute powers of observation, and patiently developed skills acquired through serious study under Thomas Eakins in Philadelphia, Jean-Léon Gérôme and Benjamin Constant in Paris.³ Nevertheless, Peel was not bound to a rigidly limited style and technique, the bane of more than one academic painter. Continuous development throughout his brief career can be observed: a distinct transition from the meticulous, lucid style of *The Spinner* 1881 (Fig. 1), to a looser, atmospheric handling, as in the 1892 *Self-Portrait* (Fig. 2) *After the Bath* (Fig. 6) is closest in treatment to this latter picture, exhibiting generally moderate contrasts and soft-edged forms.

Although Peel occasionally worked in the more usual Canadian tradition of landscape painting, his numerous French and Canadian views are now largely unknown. Today it is Peel's mastery of the figure that attracts most viewers and of all his works *After the Bath* remains the most famous.

Of the six known versions of *After the Bath* the foremost is that now owned by the Art Gallery of Ontario in Toronto. It is the one exhibited by Peel in the Paris Salon of 1890 for which he received a Third Class medal. When it is realized that such an honour had not until that time been bestowed upon any other Canadian (although the Toronto portraitist Wyly Grier won a similar prize the same year as Peel) it is clear that it was no small accomplishment. It was certainly not the case, as Robert Harris acidly claimed, that every able artist living in Paris achieved as much.⁴ Peel had his first painting accepted for the Salon in 1883⁵ but it



Fig. 1. Paul PEEL, *The Spinner*, 1881, oil on canvas, 47-1/4" x 36",
Coll. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal.
(Photo: M.M.F.A.)



Fig. 2. Paul PEEL, *Self-Portrait*, 1892, oil on canvas, 18" x 15",
Coll. The National Gallery of Canada, Ottawa, (Photo: N.G.C.)



Fig. 6. Paul PEEL, *After the Bath*, 1890, oil on canvas,
58" x 43-1/2", Coll. Art Gallery of Ontario, Toronto,
(Photo: A.G.O.)



Fig. 3. Paul PEEL, *The Modest Model*, 1889, oil on canvas, 58-1/4" x 45-1/2", Coll. The Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio. (Photo: C.G.F.A.)



Fig. 7. Paul PEEL, *After the Bath*, 1891, oil on canvas, 34-1/4" x 26-1/4", Present whereabouts unknown. (Photo: A.G.O.)

was not until 1889 that he received so much as an Honourable Mention (for *Que la vie Est Amère*, now known as *The Modest Model* (Fig. 3) and for which *The Tired Model* in the A.G.O. is a preliminary work). The award of a medal the following year was a significant milestone in Peel's career, and in the history of art in general, for it represented the first important international recognition of a Canadian painter.

After the Bath was unequivocally acclaimed by the Parisian critic Armand Dayot as "à coup sûr une des plus intéressantes toiles du Salon," and Ludovic Baschet chose to reproduce it in his *Catalogue Illustré*.⁶ Such critical success was almost certain to attract purchasers and soon afterward the painting was bought by the Hungarian government for their national collection. It remained in Hungary until a monetary crisis in the early 1920's necessitated its resale, this time to Canadians James Colerick (a London art dealer) and Henry Pocock (his client).⁷ The painting was owned by C. H. Carlisle of Toronto briefly in 1929,⁸ but within a year it came to rest in the collection of R. S. McLaughlin, the Oshawa automobile manufacturer. Over the next forty years *After the Bath* was rarely seen by the public. It was, however, exhibited four times at the Canadian National Exhibition in Toronto (1930, '39, '48, and '59) and once, in 1942, in London Ontario.⁹ Upon McLaughlin's death it was left to the Ontario Government and in 1972 the Art Gallery of Ontario was given custody of the painting, thus making it once again available to public view.

After the Bath is warm in colour as well as expression. Comforting earth tones dominate, ranging from the chocolate umber and rusty sienas of the walls to golden flesh hues, liberally splashed with crimson and yellow on surfaces reflecting the glowing fire. The scarlet in the oriental carpet reaches a brilliant intensity beneath the arched leg of the seated child and the molten gold reflection upon the floor in the left foreground even eclipses in richness the gilded edges of the firescreen that rise above it. Although the motionless figures suggest serenity, it is the picture's pulsing coloration that dominates.¹⁰

In early January 1936 the Toronto *Telegram* made public the existence of what was purported to be a newly-discovered replica of *After the Bath*.¹¹ Only thirty-four by twenty-six inches, it was half the size of the Art Gallery of Ontario version (Fig. 7). Signed in script in the lower right, it was dated 1891. Peel, it should be pointed out, appears to have signed all of his large exhibition pictures with tall, upper case letters. Script is found occasionally on early or on smaller works. Wyly Grier, then President of the Royal Canadian Academy, did not hesitate to certify in writing

the authenticity of the painting for the Mellors Gallery, the Toronto dealer. They explained that Peel had probably produced this replica for his own use, and that it had at some time been sold or given to friends in Paris, only to surface in the summer of 1935. Other stories have been passed on concerning the keen competition to purchase the exhibited picture, suggesting perhaps that disappointed collectors — reputedly including Sarah Bernhardt — might have commissioned a second version. Although documentary evidence in support of any of these stories was never presented, and in spite of an emphatic repudiation by Peel's daughter, Marguerite,¹² the new *After the Bath* soon found a buyer. It then quickly dropped from public view, and can no longer be traced.

From a photograph, the 1891 version appears in general to be tighter, and perhaps more superficial in handling. The edges of the firescreen, of the fireplace and the figures are more sharply defined. There seems an obvious lack of luminosity and transparency to the flesh, surprising in a work of Peel's. The children appear soft, but lack the vitality and unselfconsciousness of those in the Art Gallery of Ontario version. The standing child has had short curls added around its face, while the head of the seated figure has been considerably flattened. Furthermore, it would seem that the firelight, instead of flickering and rebounding from unseen surfaces in the viewer's area as in the Art Gallery of Ontario picture, has been reduced to a steady, even flow comparable to that of a dull electric lamp. These changes can in no way be construed as improvements. The total result is a less animated picture, one that does little more than list the contents of the original, while missing its warmth and spirit. It is difficult to understand why Grier, Curtis Williamson and George Reid, all of whom knew Peel while studying in Paris, should be so totally convinced of the genuineness of the new-found "replica."¹³ None of them, however, were themselves capable of the vibrant effects of firelight on flesh which gave Peel his high reputation.

Marguerite Peel did acknowledge the existence of two preliminary versions of *After the Bath*. One was said to be a small sketch, the other a large canvas.¹⁴ The small panel is now in the possession of a Peel heir in California. An inscription on the back reads "To Mother — May 7th 1890/Paul Peel." It appears that this very briskly painted piece (Fig. 4) was the original rough draft done in the winter of 1889-90, and given as a gift a week after the final (Art Gallery of Ontario) version was safely on display in the Salon at the Palais des Champs-Élysées. The other

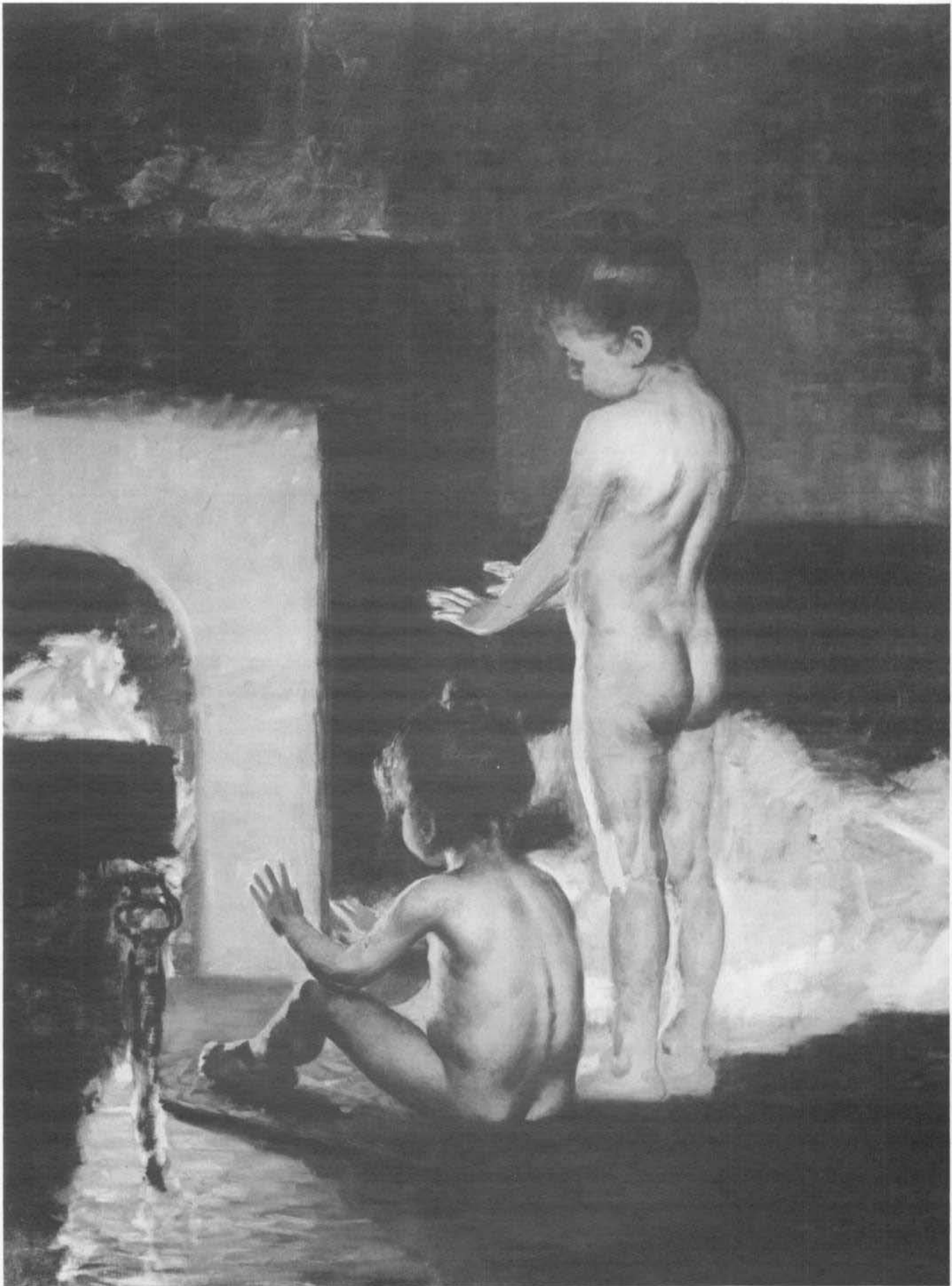


Fig. 5. Paul PEEL, *After the Bath*, 1890, oil on canvas, 64-3/4" x 47-1/2", Coll. Mr and Mrs Jules Loeb, Toronto. (Photo: N.G.C.)

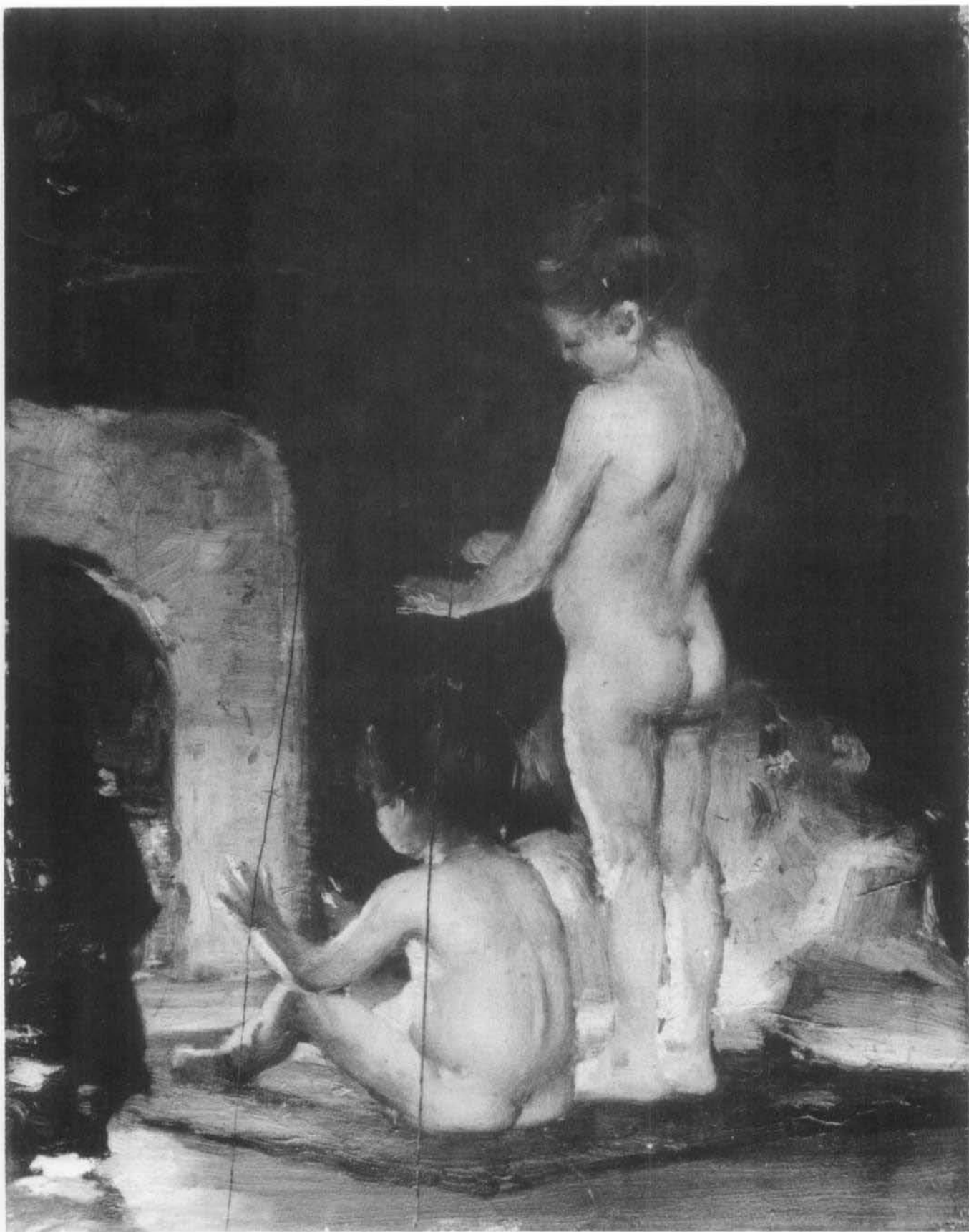


Fig. 4. Paul PEEL, *After the Bath*, 1890, oil on panel, 14" x 11", Coll. Miss Patricia Brooks-Hammond, Laguna Beach, California.

preliminary painting, apparently an unfinished first attempt, is now in the Jules Loeb collection in Toronto (Fig. 5). It is little more than a monochromatic underpainting, with elementary tones and forms merely blocked in. This is particularly noticeable in the standing figure. Marguerite stated that her mother convinced Peel that the grand dimensions spoiled the intimate nature of the subject, and so, without finishing this work, he commenced a smaller version.¹⁵

Peel's basic ideas remained consistent. Two children, centrally located, one seated, the other standing, dry themselves before a roaring fire which is placed on the left side of the picture, partially cut off by the frame. Above the mantle is the vague shape of a mirror or picture, indeterminate in the gloom, while to the right the obscure mass of a light-coloured blanket rests upon an oriental carpet. Only a tiny mat is shown in the Loeb version, as in the sketch, resulting in a somewhat tight, uncomfortable feeling. No slippers break the emptiness of the lower right space, as they do in the later pictures. The angular mantle was eventually softened in line and tone and the low, rectangular table on the left in the sketch and the Loeb version was likewise replaced by a more graceful, curvilinear firescreen. The bold geometry so obvious in the dark, broad bands of fireplace and wainscotting gives compositional strength but nevertheless creates an unduly rigid feeling in the Loeb picture. The freer lines and less distinct background form reverted to in the Art Gallery of Ontario version are the result of the artist's discerning self-criticism. One finds that the fundamentally sound conceptions seen in the initial pictures were substantially improved in the prize-winner of 1890.

Yet another *After the Bath* is recorded, one owned at the turn of the century by Frank M. Gray of Toronto. It was exhibited in 1903 at the Canadian National Exhibition (cat. no. 108) and unfortunately nothing more is known. Gray, an avid collector of Paul Peel's works, bought five paintings at the Peel auction of October 1890.¹⁶ He should therefore have had sufficient knowledge of the artist's style to have avoided buying a fake. There is a possibility that this could be the 1891 version, which created such a stir in the mid 1930's. Alternatively, it might have been a clever reproduction, lithographed on canvas.¹⁷

The sixth-known *After the Bath* is an outright copy by John P. Hunt (1856-1932) a London Ontario genre and landscape painter who with Peel briefly studied under W. L. Judson about 1876, shortly before Peel left London for Philadelphia. The copy was commissioned by Henry Pocock while the original painting was in Pocock's possession between 1922 and

1929.¹⁸ One might wonder at a possible connection with the sudden appearance a few years later of the supposed 1891 "replica," but for the fact that it is unlikely Hunt would have altered the copy to such an extent. Pocock would probably have wanted an exact duplicate in any case. The present whereabouts of this painting, like the 1891 and the Gray versions, remains a mystery.

For the every-day nineteenth-century lover of pictures the works of Paul Peel had great attraction, as evidenced by their wide distribution in reproduction and the consistent applause in newspaper reviews. The human warmth of the subjects, the hyper-sentimental tendency of the age, and the emotional appeal of children common at any time, assured their popularity. To-day's more sophisticated viewers are, however, more likely to praise the general competence of the figure rendering, the lushness of the colouring, or the gentle lyricism, all of which are laudable Peel qualities well demonstrated in *After the Bath*. That it was a favourite of the artist himself is beyond question, for it appears in radiant miniature in a compendium of selected works that he painted on a large wooden display palette now in the National Gallery of Canada (Fig. 8, upper left hand corner).

J. Edward Martin
Edmonton, Alta.

Notes:

¹ This article follows the author's *catalogue raisonné* of Paul Peel's work prepared under the supervision of Dennis Reid, Curator of Post-Confederation Art at the National Gallery of Canada, in partial fulfilment of a Carleton University Master's degree requirements. The programme is run by the Institute of Canadian Studies in conjunction with the National Gallery of Canada. Sincere thanks are due the owners of the pictures illustrated for their kind cooperation.

² See particularly Albert BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971).

³ Henri-Lucien DOUCET and Jules LEFEBVRE were amongst Peel's lesser masters (see "Works of Paul Peel," *Evening Post* (Chicago) 24 Jan. 1895).

⁴ M. WILLIAMSON, *Robert Harris: An Unconventional Biography* (Toronto: McClelland & Stewart, 1970), p. 147. Peel's medal, now in the London Art Gallery, was cast in gold, but as A.Y. Jackson has pointed out, in a letter to the National Gallery of Canada, 15 February 1930, it would have been in bronze if the artist had not chosen to pay the difference in order to have it cast in the more expensive metal.

⁵ *La Première Notion*, no. 1852.

⁶ A. DAYOT, *Le Salon de 1890* (Paris: Goupil, 1890), p. 38 and L. BASCHET, ed., *Salon de 1890 Catalogue Illustré* (Paris: 1890), p. 73.

⁷ See "Canada to Regain Painting," *Globe* (Toronto), 27 Nov. 1922.

⁸ "Paul Peel's Masterpiece 'After the Bath' Bought by Toronto Man," *Star* (Toronto), 21 Dec. 1929.

⁹ "Milestones," an exhibition sponsored by the Western Art League.

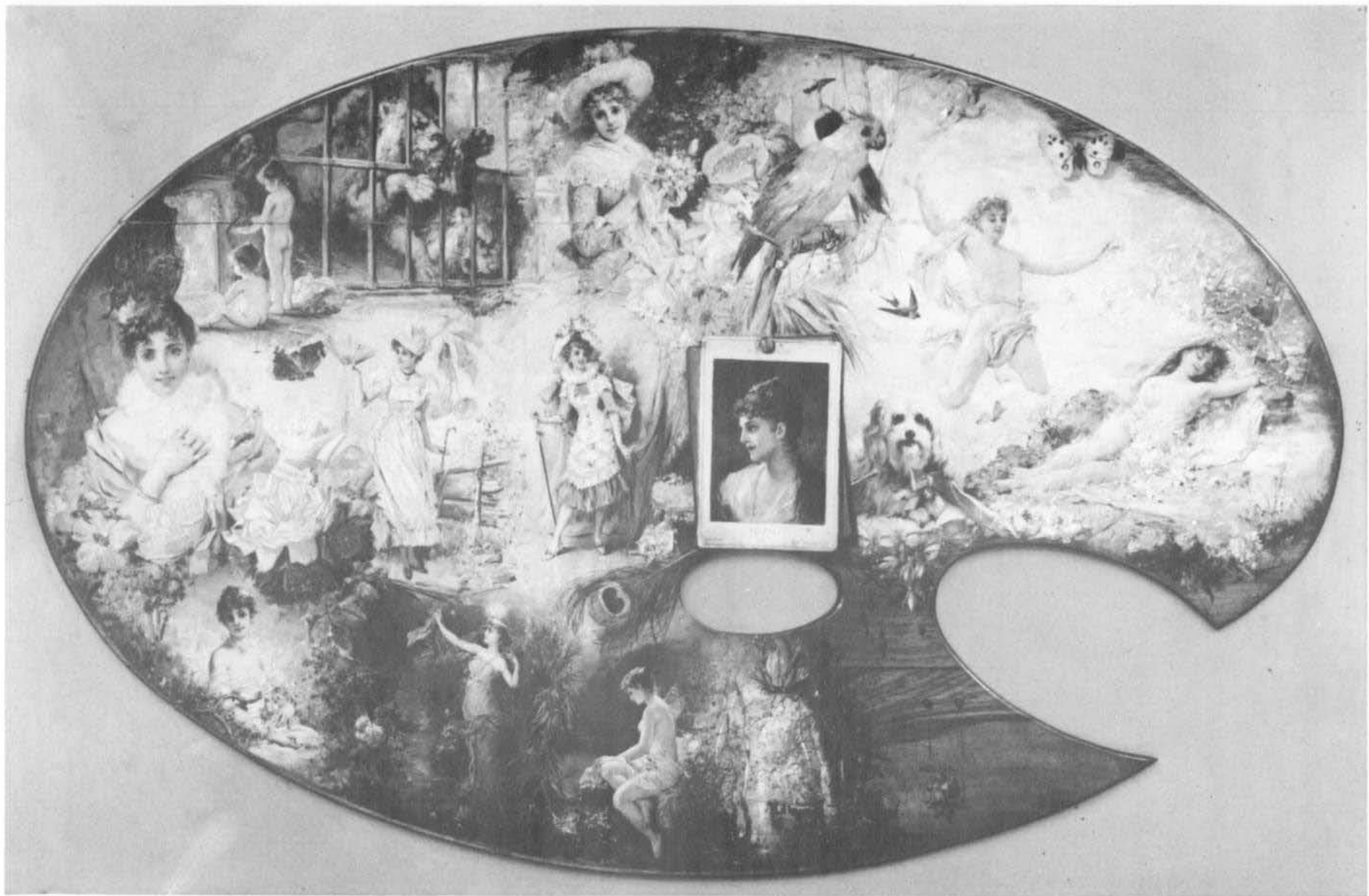


Fig. 8. Paul PEEL, *The Painter's Palette*, c.1891, oil on panel, 28" x 43-5/8" (irregular), Coll. The National Gallery of Canada, Ottawa.
(Photo: N.G.C.)

¹⁰ Starting in his youth and extending to his untimely death, a special love of children often led Peel to paint their activities. The birth of Peel's own children, Robert and Marguerite, in 1886 and 1888 respectively, no doubt intensified that interest. Marguerite apparently posed for some of the late paintings but would have been too young for *After the Bath*.

¹¹ "Paul Peel Twice Painted Famous 'After the Bath', Canvas Now in Toronto," *Telegram* (Toronto), 4 Jan. 1936.

¹² "Paul Peel's Daughter Spurns 'After the Bath' Endorsed by Sir Wyly," *Mail & Empire* (Toronto), 5 Mar. 1936.

¹³ "Grier Repeats Stand," *Star* (Toronto), 6 Mar. 1936.

¹⁴ See note 12.

¹⁵ "Relates History of Famed Canvas," *Mail & Empire* (Toronto), 14 Nov. 1936.

¹⁶ "What Toronto Paid For Life Work of Canada's Great Artist," *Telegram* (Toronto), 7 Mar. 1923.

¹⁷ One coloured reproduction, attempting to pass as a painting, complete with fake impasto and cracks recently appeared on the Montreal art market. Christie, Manson & Woods (Canada) Ltd., 23 Oct. 1975, lot 77 (withdrawn). It is reproduced in the catalogue of the sale.

¹⁸ "After the Bath Sale Is Now in Dispute," *Star* (Toronto), 18 Dec. 1930.

BOOK REVIEWS / COMPTES-RENDUS

L'ART DE LA DORURE AU QUÉBEC DU XVII^e SIÈCLE À NOS JOURS

John R. Porter

Québec, Editions Garneau, 1976

211 p., 29 ill. \$10.95

UNE ICONOGRAPHIE DU CLERGÉ FRANÇAIS AU XVII^e SIÈCLE. LES DÉVOTIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ET LES SOURCES DE L'IMAGERIE RELIGIEUSE EN FRANCE ET AU QUÉBEC

Jean Simard

Québec, Les Presses de l'Université

Laval, 1976

264 p., 81 ill. et un plan hors-texte. \$14.75

Arrivé au terme de son monumental ouvrage sur les Hurons¹, l'éminent ethnohistorien Bruce G. Trigger a pris la peine de consacrer dans la revue *Ethnohistory*², une courte note à des questions de méthode, dont tous les historiens du XVII^e siècle canadien pourraient tirer profit. In constate tout d'abord que la situation de contact entre Blancs et Indiens ne donne lieu généralement qu'à deux types d'études. On tente de caractériser de manière très générale les rapports entre Blancs et Indiens, ou on se lance dans les études biographiques détaillées de tel ou tel individu particulier. Il fait remarquer qu'entre ces deux extrêmes il y a place pour un point de vue intermédiaire dans lequel l'unité d'analyse serait ni les grands ensembles ethniques, ni les individus mais ce qu'il appelle les "groupes d'intérêt" (*interest groups*). Ceux-ci se retrouvent aussi bien chez les Blancs que chez les Indiens et la trace de leurs activités et de leur interaction est souvent tout ce qu'il nous reste dans la documentation de l'époque. Trigger définit les "groupes d'intérêt" à la suite de D.H. Fischer³ par cinq caractéristiques. Constitue un groupe d'intérêt, tout groupe ayant: 1) un nombre limité de membres; 2) une façon habituelle de réagir à une situation donnée; 3) des usages régis par un groupe de

normes définies; 4) un ensemble de rôles assumés en faveur de leurs membres ou d'autres groupes et 5) un développement chronologique caractérisé. Certes Trigger avait surtout en vue la situation particulière à l'ethnohistorien. Dépasserai-je sa pensée en suggérant que la meilleure façon de faire l'histoire de notre XVII^e siècle est de traiter les "groupes d'intérêts" qu'on peut déceler chez les Blancs avec la curiosité de l'ethnologue et ceux qu'on trouve chez les Indiens, avec le respect de l'historien? C'est probablement de cette façon qu'on atteindrait à la *Verfremdungseffekt* (la "distanciation") brechtienne admirée de Trigger.

Il me paraît que la notion de "groupes d'intérêt" s'applique particulièrement aux diverses communautés religieuses ayant opéré sur notre sol au XVII^e siècle. La définition de Fischer leur va tout à fait. Elles ont un nombre limité de membres; ont une façon caractérisée de réagir à une situation donnée (on parle de style jésuite, d'esprit franciscain, etc . . .); obéissent à des normes d'ailleurs codifiées dans une règle; assument des fonctions sociales définies: l'éducation, l'assistance, etc . . .; et connaissent un développement dans le temps dont on peut retracer les étapes historiquement.

Certes, on pourrait concevoir, au sein d'une même communauté, l'existence de groupes d'intérêt particuliers. Ainsi dans les ordres anciens, les frères convers ont souvent constitué de tels groupes. Mais outre que ces ordres anciens n'ont guère été représentés en Nouvelle-France, sauf par les Récollets, les communautés semblent avoir manifesté plus d'esprit de corps que de propension à se diviser en factions. On relève plusieurs cas de conflits entre les communautés (Jésuites contre Récollets, Séminaire contre Récollets, etc . . .) beaucoup plus rarement de conflits en quoi la concurrence des Ursulines a donc pas faux de percevoir les communautés religieuses du XVII^e siècle

canadien comme des "groupes d'intérêt". Dès qu'elles sont perçues ainsi, elles prennent une signification historique immédiate. Les réactions de leurs membres à telle ou telle situation donnée s'expliquent comme autant d'expression des intérêts du groupe dans la conjoncture.

En tant qu'historiens d'art, nous sommes intéressés par ces "groupes d'intérêt" que furent les communautés religieuses non seulement parce qu'elles ont été de grands commanditaires d'oeuvres d'art, des diffuseurs d'imagerie religieuse, mais aussi parce qu'elles ont parfois pratiqué des techniques d'art particulières et surtout parce qu'elles se sont faites dans notre milieu, les championnes d'une iconographie particulière. Les deux livres dont je voudrais rendre compte ici l'illustrent bien. Certes *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours* de John R. Porter ne traite pas de la dorure chez les seules communautés religieuses. Les "doreurs laïques" sont mentionnés et leur apport défini comme non négligeable. Mais il paraît aussitôt qu'il faut faire une place à part aux communautés religieuses de Québec: aux Ursulines d'abord, aux Hospitalières ensuite. Après avoir décrit dans un premier chapitre les procédés de la dorure et surtout d'avoir éclairé la difficile terminologie qui la désigne dans les documents anciens⁴, l'A. entreprend une "histoire générale de la dorure au Québec" (chap. 2) où il fait sa juste place aux Ursulines de Québec. Son étude des doreurs laïques attire l'attention sur Louis Augustin Wolff et sur l'ubiquiste Louis Quévillon. La personnalité de Wolff, artiste d'origine allemande m'a toujours intrigué. Dès qu'on s'interroge sur l'art durant la période qui suit immédiatement la Conquête, on ne peut manquer de rencontrer son nom. Gérard Morisset⁵ ne connaissait de lui que deux tableaux l'*Annonciation* de Notre-Dame-des-Victoires et l'*Ex-voto de l'abbé Eudo*, à l'église Sainte-Famille de l'Île d'Orléans. On doit à John Russel Harper de nous avoir révélé plus en détail sa personnalité et son oeuvre⁶. John R. Porter ne fait que suivre ses traces⁷. Comme son sujet l'invitait, il a mis en relief l'activité de

doreur de Wolff. Il a été assez heureux de découvrir deux nouveaux contrats ignorés de Harper:

En 1797 et 1798, Wolff argente successivement des chandeliers dans les paroisses de Saint-Sulpice et de Saint-Ours.

Par contre Harper a signalé un contrat de dorure à Sorel en 1809, que Porter n'a pas retenu. Louis-Augustin Wolff n'est pas le seul artiste d'origine allemande à s'être illustré au Québec. Je pense au graveur Hochstetter (également actif peu après la Conquête) et à Berczy, bien sûr... Il serait intéressant un jour d'étudier ensemble ces artistes d'origine allemande et d'expliquer leur installation au Québec dans le contexte plus général de leur temps. Leurs connaissances techniques devront entrer pour une part dans cette explication.

A bon droit cependant, John R. Porter consacre tout un chapitre de son livre aux religieuses de l'Hôpital-Général de Québec (pp. 103 et ss.). Certes, la "dorerie" (comme on disait à l'époque) n'était pas la seule activité lucrative des religieuses. Broderie, peinture sur tissu, fabrication de fleurs artificielles⁸, tissage, voire même sculpture⁹ y comptaient aussi pour quelque chose. Il n'en reste pas moins, que vers la fin du Régime français, puis de manière beaucoup plus importante après ce sera une des "industries florissantes" des Hospitalières. Soeurs Sainte-Agathe, née Marie Coté et Saint-François d'Assise, née Marie-Joseph Hallé et nièce du sculpteur Françoise-Noël Levasseur, s'illustrèrent durant cette période. A partir de 1820, même après la fermeture de l'atelier des Ursulines, les Hospitalières n'eurent plus autant de contrats qu'auparavant. On assiste en effet à partir de ce moment à "un long déclin" de leur activité en ce domaine et cela jusqu'en 1871, date de leurs derniers travaux. Si l'A. retrace bien l'évolution de la dorure chez les Hospitalières (voir son graphique en fig. 1, p. 104), il est plus hésitant pour expliquer en quoi la concurrence des Ursulines a retardé jusqu'à la fin du Régime français

l'essor de cette industrie chez les Hospitalières et quels ont été les facteurs qui amenèrent le déclin de la dorure vers le milieu du XIX^e siècle. Pour expliquer le déclin, il suggère la concurrence des doreurs laïques. C'est bien possible. Pour le démontrer, il faudrait un graphique analogue à celui de la fig. 1 mais donnant une idée du marché laïque par rapport à celui des religieuses. N'est-ce pas l'endroit de parler de "groupes d'intérêt" au sens le plus économique du terme? Reste un autre problème: celui du changement de goût. Qu'est-ce qui amène un jour les clients à préférer le plâtre au bois, les fleurs naturelles aux fleurs artificielles, le métal nickelé au bois doré ou argenté? Faut-il y voir la dimension idéologique d'une situation de concurrence purement économique? Il nous faudrait plusieurs autres études monographiques faites dans l'esprit de celle de John R. Porter pour pouvoir établir la théorie en ce domaine. Nous ne désespérons pas de la voir paraître un jour.

On pressent depuis un certain temps déjà que chaque communauté religieuse a propagé une imagerie particulière, selon l'inclination de ses fondateurs, l'imagination de ses mystiques ou toute autre raison. On y a vu moins souvent l'expression des intérêts d'un groupe particulier. Ainsi, les Jésuites avaient développé toute une iconographie de conversion, destinée à impressionner les Indiens et à les amener à la foi. Les sujets eschatologiques y étaient particulièrement exploités. Le choix de ce thème particulier se justifiait à leurs yeux par son efficacité à jeter l'Indien "infidèle" dans une "crainte" salutaire, capable de l'amener à la foi. "La crainte est l'avant-courrière de la foi dans ces esprits barbares" disait le père Le Jeune. Mais l'entreprise de conversion était le centre d'intérêt par excellence de la mission jésuite, sa seule raison d'être. Aussi il n'est pas étonnant que l'imagerie religieuse commanditée et répandue par elle ait eu ce caractère particulier.

Jean Simard vient de consacrer un ouvrage passionnant à l'"iconographie du clergé français au XVII^e siècle". Publié

dans la collection des "travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval" dont il constitue le no 2, ce livre porte en sous-titre: *Les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*. L'A. s'est donc penché sur l'iconographie de ces "groupes d'intérêt" particuliers qu'étaient les Carmélites et les Oratoriens d'une part, les Sulpiciens et les Eudistes, d'autre part. Certes son étude porte sur l'iconographie française, mais comme l'indique le titre, elle suggère du même coup plusieurs sources de l'iconographie de la Nouvelle-France.

L'A. divise son ouvrage en deux parties. Il consacre la première à des thèmes iconographiques chers aux Carmélites et aux Oratoriens: le Christ de l'Oratoire; l'Enfant Jésus; la Madeleine repentante; et les portraits de Bérulle et de Condren. La seconde partie porte sur les thèmes iconographiques sulpiciens et eudistes: la Vierge, comme reine du clergé; l'adoration du Saint Sacrement; les Sacré-Coeurs . . . pour ne nommer que les principaux.

Il est évident qu'aucun de ces thèmes n'est vraiment indifférent à l'iconographie développée par nos premiers peintres et sculpteurs. Ainsi l'A. consacre le chapitre 3 de la première partie à "la dévotion populaire à l'Enfant Jésus" et montre le rôle que les "milieux bérulliens" ont joué dans sa propagation, à un moment où toute la France espérait que la Reine donne un héritier au roi Louis XIII. Or rien n'est moins étranger à notre iconographie ancienne que cette dévotion à l'Enfant Jésus. Jean Trudel a déjà signalé¹⁰ un Enfant Jésus de bois doré appartenant à l'Hôtel-Dieu de Québec qu'il est très intéressant de rapprocher d'une sculpture ornant la façade de l'Institution de l'Oratoire, rue Denfert-Rochereau, reproduite par Jean Simard (fig. 19), ou même d'une gravure de Jean Boulanger (fig. 23) représentant "l'Enfant Jésus en maillot adoré par les anges". Trudel s'était aussi intéressé à "Six Enfants Jésus au globe"¹¹, mais comme nous en avertit Jean Simard, (p. 53 et note 108), il s'agit d'un thème

plus ancien que l'Enfant Jésus en maillot, et c'est un thème diffusé par les Jésuites en Nouvelle-France plutôt que par le Séminaire. Par ailleurs, j'avais été moi-même intrigué par l'association des instruments de la passion avec l'Enfant Jésus¹² dans un tableau attribué au Frère Luc. Pour expliquer ce qu'avait d'incongru à mes yeux ce rapprochement je citais Bérulle:

L'état d'enfance est l'état le plus vil et le plus abject de la nature humaine, après celui de la mort.

Jean Simard le cite aussi (p. 27) et appuie cette citation par une autre toute semblable de Condren: "L'enfance, c'est indigence, dépendance d'autrui, assujettissement, inutilité". Mais il fait mieux, il révèle le modèle iconographique de "l'Enfant Jésus aux instruments de la passion". Il a sa source dans une vision de Jeanne Perraud en 1658 et a fait l'objet de plusieurs gravures également reproduites par Jean Simard (fig. 14, 15 et 16).

Bien qu'il faille aborder en tremblant le sujet de la soit disant "Madone des croisades" qui a abouti à l'église paroissiale de Sainte-Marie de la Beauce et que Marius Barbeau¹³ croyait avoir été exécutée par une Ursuline, à la fin du XVII^e siècle pour orner l'église des Jésuites de Québec, on peut se demander si l'iconographie de la "Vierge à l'Enfant" de ce relief ne s'explique pas par le contexte bérullien exposé par Jean Simard. Trudel avait été intrigué par le geste de l'Enfant:

La position et le geste de l'Enfant Jésus, qui ressemble étrangement à un rameur assis dans un canot, s'expliquent

Ne pourrait-il pas s'agir plutôt d'un sceptre qu'il tient à la main, comme il convenait au "Petit Roi de Grâce"? Comme le thème de l'Enfant au sceptre se répand à partir de 1638, aux dires de Jean Simard (p. 33) il ne serait pas étonnant de le retrouver dans

une oeuvre que Barbeau datait entre 1680 et 1686. Simard reproduit d'ailleurs en fig. 71, 72 et 73 des Vierges à l'Enfant tenant un sceptre à la main.

On se sent en terrain plus sûr quand on interprète comme des Christs de l'Oratoire (voir fig. 2 et 3 dans Jean Simard) un certain nombre de "Saint Joseph" à bras ouverts que l'on rencontre dans nos recueils d'art ancien du Québec. Je pense au "Saint Joseph" attribué à Pierre Émond dans la chapelle de Mgr Jean-Olivier Briand, au vieux Séminaire de Québec¹⁵ ou même à une statuette en bois polychrome de 15" (38cm) de hauteur et qui appartient aux Ursulines de Québec¹⁶.

L'A. éclaire lui-même un motif de chasuble brodé par la recluse canadienne Jeanne Le Ber par le thème sulpicien de la "vie intérieure de Marie". Le beau détail qu'il en reproduit (fig. 55a) fait penser au portrait de *Sainte Thérèse* qui est au Centre Marguerite d'Youville, chez les Soeurs Grises à Montréal. Nicole Cloutier¹⁷ a attribué ce portrait, avec raison je crois, à Pierre Le Ber, frère de la recluse. Il s'agit de *Sainte Thérèse d'Avila*, bien sûr. Or c'est Bérulle, qui à la suite d'un voyage en Espagne en 1604 introduit les Carmélites en France. Nous restons donc dans le même univers. Du moins la question du rattachement de la communauté des Frères Charron au grand courant de la spiritualité française peut être posée, grâce au livre de Jean Simard.

J'arrête ici ces rapprochements avec des oeuvres canadiennes. Mon but n'est pas d'ajouter un chapitre de plus au livre de Jean Simard — il peut le faire mieux que moi — mais de démontrer sur quelques exemples comment son livre m'a paru suggestif. Souhaitons vivement que l'A. revenu maintenant au Québec, après ses études à Strasbourg, consacre maintenant une partie de son temps à étudier les oeuvres d'art de son pays et en révèle les sens insoupçonnés.

François-Marc Gagnon
Département d'Histoire de l'Art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ *The Children of Aataentsic: a History of the Huron People to 1660*, McGill-Queen's University Press, 1976, 2 vols.

² "Brecht and Ethnohistory," *Ethnohistory*, hiver 1975, pp. 51 - 56.

³ *Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.

⁴ Le lexique de John Porter (pp. 38 - 40 et 46 - 55) vient s'ajouter à deux autres tout aussi passionnants, à consulter également, dus à de jeunes historiens de l'art ancien du Québec: *Les objets familiers de nos ancêtres* de N. GENÉT, L. VERMETTE et L. DÉCARIE-AUDET (Éditions de l'Homme, 1974) et *L'architecture traditionnelle au Québec* d'Yves LAFRAMBOISE (Éditions de l'Homme, 1975). Quand aurons-nous un lexique complet des termes d'art ancien du Québec?

⁵ *La peinture traditionnelle au Canada-français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 54.

⁶ *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Presses de l'Université Laval, 1967, p. 37, et surtout *Early painters and engravers in Canada*, University of Toronto Press, 1970, p. 337, où il rend hommage aux recherches de Mrs. Sharpe.

⁷ Quitte à le corriger sur un petit point: la deuxième fille de Wolff fut baptisée à Montréal (Notre-Dame, 1786) et non pas à Québec comme le dit Harper. Porter a également découvert l'acte de baptême d'un fils de Wolff, à Verchères (1799).

⁸ Sur cet étrange sujet, je me permets de signaler au lecteur l'intéressante étude de Soeur Claire GAGNON sur "Les fleurs artificielles à l'Hôtel-Dieu de Québec," dans *Cahier d'Ethnologie québécoise* 1, publiée aux éditions HMM en 1972, pp. 23 - 44.

⁹ L'A. corrige à bon droit l'impression donnée jadis par Barbeau (*Saintes Artisanes*, 1943, 1946) que les religieuses s'exercèrent beaucoup à la sculpture.

¹⁰ *Profil de la sculpture québécoise, XVIIe - XIXe siècle*, Musée du Québec, 1969, p. 21.

¹¹ *Vie des Arts*, hiver 1967 - 8, pp. 28 - 31.

¹² *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, tome I, pp. 77 - 78.

¹³ *Trésor des anciens Jésuites*, Musée national du Canada, 1957, pp. 108 - 117.

¹⁴ Dans *Profil de la sculpture québécoise*, op. cit., p. 48.

¹⁵ Op. cit., pp. 68 - 9.

¹⁶ Op. cit., pp. 34 - 5.

¹⁷ Dans *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, op. cit., pl. 35.

THÉOPHILE HAMEL, PEINTRE
NATIONAL (1817 - 1870)

Raymond Vézina

Tome I, Montréal, Editions Elysée, 1975
301 pp., 213 ill., dont 16 pl.coul. \$35.00

CATALOGUE DES OEUVRES DE
THÉOPHILE HAMEL

Raymond Vézina

Tome II, Montréal, Editions Elysée, 1976
64 pp., environ 400 numéros, \$14.50

Au long des trente années de sa carrière de peintre, Théophile Hamel a portraituré tout ce que le Bas et le Haut-Canada, français et anglais, catholique et protestant, comptait de gouverneurs, de ministres, d'évêques, de prélats, de gens de robe, de riches commerçants et autres notables de son temps. Outre le prestige, la pratique de son art lui procura une respectable petite fortune. En bref, tel était jusqu'à ce jour l'état de nos connaissances sur Hamel.

Enfin Raymond Vézina vint. Grâce à ses efforts soutenus, voici qu'en trois cents pages et quatre cents oeuvres, nous tenons désormais en main l'essentiel de ce qu'il était vraisemblablement possible de connaître sur Théophile Hamel; à en juger par la très copieuse bibliographie (pp. 273-294), ceux qui viendront glaner derrière lui ne cueilleront que des bribes.

Le premier chapitre de l'ouvrage esquisse une biographie de l'artiste, de ses ancêtres et de ses descendants, et recourt à toutes les pièces d'archives disponibles. Nous y voyons la montée lente mais constante de la famille Hamel: l'agrandissement du patrimoine foncier, l'examen comparé des contrats de mariage, les prêts consentis (souvent assez importants), les prix demandés pour les portraits, l'héritage confortable . . . bref, rien ne nous est épargné. Dans tout cela il est beaucoup question de chiffres et bien peu d'art. Si cette constatation reste facile à faire, il faut néanmoins rendre à l'auteur ce qui lui est dû: sauf erreur, il est le premier à s'être sérieusement attaqué au problème

souvent inextricable des aspects socio-économiques et financiers de la carrière d'un peintre du siècle dernier; le résultat de son enquête démontre hors de tout doute que Théophile Hamel (et peut-être quelques autres aussi) fait mentir la légende de l'artiste pauvre, réduit à quêmander les commandes et s'attirant plus de compassion que de considération.

Le contenu plus spécifiquement artistique de cette étude fait l'objet des deuxième et troisième chapitres. Les premiers portraits au crayon témoignent d'une technique bien assurée qui confère à ces quelques feuilles une vitalité qu'on aura bien du mal à retrouver dans les tableaux à l'huile. Viennent ensuite les innombrables portraits et quelques compositions religieuses. Le troisième chapitre étudie de plus près ces portraits, examine les compositions et les accessoires et tente d'en dresser une classification topologique. Enfin le livre s'achève sur un dernier chapitre consacré aux successeurs de Hamel.

Si, comme l'indique la première phrase de l'introduction, "l'objectif de cette étude consiste à formuler une appréciation esthétique de l'oeuvre de Théophile Hamel," c'est donc dans les chapitres deux et trois qu'il faut vérifier si cet objectif a été atteint. Assurément un essai de classement des portraits se révèle utile, mais à quoi? Force est de reconnaître — avec ou sans classification — que les portraits de Hamel s'inscrivent dans cette honnête moyenne de l'ensemble de la production du milieu du dix-neuvième siècle, due à des artistes possédant plus de métier que de génie créateur, lesquels furent légion à travers toute l'Europe et l'Amérique. Et si leurs oeuvres ont souvent un air de famille, c'est qu'elles sont élaborées à partir d'un ensemble plutôt limité de recettes d'atelier: ou bien portrait en buste sur fond uni, ou bien personnage assis ou debout, un peu de trois-quarts, draperie soulevée, fût de colonne, paysage, table, livre et autres accessoires non moins conventionnels. D'ailleurs on les verra tous passer dans les portraits photographiques.

A cet égard, il est plutôt étonnant de voir entrer Titien comme répondant de notre artiste à partir du fait que "la plupart des compositions utilisées par Théophile Hamel existent chez le Titien" (p. 216; voir les illustrations pp. 163, 165, 185 et 217). Que Hamel ait fait part de son admiration pour le Titien constitue-t-il une base suffisante pour les nombreuses comparaisons entre Hamel et le Titien? N'y aurait-il pas des artistes un peu moins prestigieux à rapprocher de notre peintre national? Car la confrontation avec le Titien n'est pas à son bénéfice. Il n'y a rien de très convaincant dans des rapprochements où les points de similitude sont trop ténus et les différences trop flagrantes. Enfin, si c'était là "l'appréciation esthétique", annoncée dans l'introduction, elle est peu flatteuse pour l'artiste, et pour l'auteur.

Le *Christ mort* de Hamel, une oeuvre de 1860, est mis en parallèle avec un tableau similaire (?) du Musée de Dijon, lequel serait une copie ancienne d'après Simon Vouet. A peine présenté, le problème d'histoire de l'art soulevé par cette oeuvre est aussitôt abandonné. L'auteur suggère qu'une autre copie d'après l'oeuvre de Vouet aurait pu passer au Canada dans la collection Desjardins; cette hypothèse intéressante mériterait un examen plus approfondi; ou bien l'oeuvre de Vouet aurait été connue ici par la gravure. Bien que cette double énigme puisse demeurer quelque temps sans solution, on se serait attendu, de la part d'un docteur en histoire de l'art, à ce qu'il examine de plus près un si beau motif et qu'il nous apprenne où le tableau de Hamel se situe dans le courant de l'évolution des formes. Pourtant le rapprochement est des plus éloquents pour qui *regarde* la peinture. Et cette lacune, nous la déplorons non moins pour l'ensemble des portraits de Hamel.

A sa manière, la vaste enquête historique et documentaire de M. Vezina illustre la situation tragique des études d'art au Canada. Ce qui s'est fait ici il y a tout juste un peu plus d'un siècle semble déjà si lointain et nébuleux qu'on se sent contraint de procéder à d'intenses recher-

ches dans nos archives pour regrouper les fragments épars d'un passé récent et tenter de combler avec une prudence variable les lacunes inévitables. Et c'est là que nous touchons du doigt les limites intrinsèques de cette méthode. Que Théophile Hamel ait été un ministre influent ou bien un constructeur de bateaux, la méthode eût été exactement la même. Seul le prestige attaché à la peinture vient commander ce grand remue-ménage dans les archives. S'il avait été cordonnier on l'aurait vite oublié. Il résulte de ce genre d'enquête que nous sommes désormais en possession de tous les documents souhaitables sur la personne de Hamel. La question cruciale est de savoir si notre connaissance et notre compréhension de la peinture de Hamel s'en trouve accrue d'autant. Nous croyons devoir dire que si notre connaissance antérieure de Hamel était sommaire, l'abondance des documents mis à jour ne vient pas substantiellement modifier la justesse globale des jugements antérieurs. Elle vient la préciser.

Tout à fait à l'aise dans les réalités quantitatives, mesurables, chronologiques et chiffrées, M. Raymond Vézina se révèle un admirable remueur d'archives et il procède à une mise en place dont il faut convenir de l'utilité pour notre futur historien d'art national. Il reste néanmoins regrettable qu'un si bel esprit de géométrie ait si peu pensé l'articulation de son ouvrage. Ainsi dans le corps du texte, un numéro de renvoi aux illustrations serait d'autant plus nécessaire qu'elles semblent distribuées erratiquement au gré des pages; et faute de ce renvoi, il faut sans cesse recourir à l'index, puis aux pages indiquées. Quant au catalogue des oeuvres, on se demande pourquoi il constitue un cahier à part; ses soixante-quatre pages n'auraient pas gonflé démesurément l'autre tome, celui de l'étude, alors qu'il augmente artificiellement le prix de l'ouvrage entier. Autre raison militant pour la réunion de l'ensemble sous une seule couverture, les tableaux reproduits dans le tome I ne sont pas repris dans le catalogue de l'oeuvre; en conséquence, pour trouver les reproductions, il faut faire la navette d'un tome à l'autre. Abondamment utilisés dans le

seconde tome, les sigles n'ont leur table qu'en tête du premier. Dernière réserve, la fragmentation du texte en courts paragraphes chapeautés d'un petit titre confère à l'ouvrage une apparence de manuel destiné aux écoles secondaires. L'éditeur, pour sa part, aurait pu sans trop de mal confier la réalisation de son livre à un maquettiste compétent, mettre les citations en italiques et choisir un caractère un peu moins gras pour désigner les oeuvres.

En dépit des réserves exprimées, le *Théophile Hamel* de Raymond Vézina reste une contribution importante à la connaissance d'un artiste du siècle dernier. Que les études des aspects socio-économiques de la pratique de la peinture se développent et s'élargissent au point d'englober un certain nombre d'artistes importants de l'époque, voilà qui serait éminemment souhaitable. M. Vézina vient d'ouvrir la voie.

Gilles Rioux
Faculté des beaux-arts
Université Concordia
Montréal, Qué.

JOHN VANDERPANT PHOTOGRAPHS
Charles C. Hill
The National Gallery of Canada,
Ottawa, 1976
96 pp., 6 figs., 50 ill. \$5.95

In 1912 when John Vanderpant immigrated to Canada from the Netherlands, photography was going through a period of redefinition with respect to its eligibility as an art form. In New York Alfred Steiglitz had already succeeded in gaining strong credibility for the medium as a mode of visual expression valid on theoretical, philosophical and aesthetic levels. This seemingly impossible feat had been accomplished not by Steiglitz' heavy handed propagandising for the medium but by his unequivocal positioning of it within the mainstream of early twentieth-

century American art.

Although there was no-one quite like Steiglitz in Canada and nothing remotely resembling the New York photographic scene, an awareness of changing attitudes toward the photographic image certainly did exist. The Toronto Camera Club was sufficiently well aware of the thrust of this new direction to have included several works by Steiglitz in the 1897 Annual Exhibition. A successful showing for Steiglitz, indeed he carried off six awards. He received Bronzes for enlargements and marine; Silvers for architecture, interiors and genre; Gold for "best general."¹

The 1902-03 exhibition by the same Camera Club included a loan collection of Photo Secessionist works by Edward Steichen, Frank Eugene, Gertrude Kasebier, Steiglitz, Alvin Langdon Coburn, Clarence White and Eva Schutze.² In 1914, ten prints by Edward Weston were exhibited.³

Painters such as George Agnew Reid (1860 - 1947) and Charles Manly (1855 - 1924) were invited to act as jurors for the Toronto Camera Club exhibitions. In 1901 Manly accepted the offer to advise the members of the club on matters of composition and general pictorial design. He advocated the abandonment of rich detail and precise edges in favour of breadth of form and simplicity of composition. A consciousness of photography as art did exist in Canada at the time of Vanderpant's arrival but it was limited to a small geographic area that lay a great distance from where he first struck roots. Vanderpant brought to Canada a newly established career in journalistic photography and an almost missionary-like fervour for the propagation of the arts, photography in particular.

His works — fifty of which are reproduced in this catalogue — provide a glimpse of the photographic aesthetic between the early twentieth century and the period that preceded the Second World War. In his earlier works Vanderpant is much influenced by the soft-focus,

dreamy and intangible images that we associate with Steichen's work of the 1890's. Later, in the early '30's, his work reflects the "straight," sharp-focus imagery of Edward Weston and Imogen Cunningham, both of whom were members of the *f64* group. Also evident in his work is the changing attitude toward subject matter — away from the more figurative content of the first decades of the twentieth century towards a more abstract visual sensibility such as we find in the works of American photographers, Sheeler, Weston, Cunningham and in the Europeans Bing, Moholy-Nagy and Lotar. But there is also in Vanderpant's works a periodic emergence of Camera Club or Salon conventions.

This catalogue, which accompanies a travelling exhibition of fifty Vanderpant photographs, is a valuable contribution to the history of Canadian art for several reasons; the most obvious being that it brings a well documented background to our non-existent history of Canadian photography of the twentieth century. Through Hill's thorough gleaning of catalogues, Vanderpant's unpublished manuscripts, his correspondence and the correspondence of artists, photographers and photographic societies, we learn of important associations between the photographer and the artists Emily Carr, Fred Varley and Jock Macdonald. Other interesting details that are brought to light are Vanderpant's partnership with photographer Harold Mortimer-Lamb in 1926 and the existence in 1927 of a British Columbian group known as the "B.C. Pictorialists." Hill's description of Vanderpant's activities provides us with a picture of a man with enormous energy and organizational abilities. He had no sooner moved from Okotoks, Alberta to New Westminster in 1920 than he set about establishing the New Westminster Photographic Salon. By 1922 he is recorded as having been active in the organization of the art activities of the Salon. This same year, 1922, marked the beginning of a six year period during which he made constant submissions of his work to international salons. His success in the salon

circuit, both locally and internationally, was almost immediate and within two years he had been elected a member of the Pittsburgh Salon of Photographic Art and a Fellow of the Royal Society of Great Britain. These years also saw him touring the United States and Canada to give lectures.

The questions that this publication raises are interesting since many of them revolve around the particular qualities of Salon photography. Much of it has been dismissed as kitsch, like much nineteenth-century painting, and perhaps justifiably so. Vanderpant's work, like that of the Ottawa photographers Johnson and Castonguay, is superior to the often flaccid, sentimental and derivative images of the Salons and camera clubs. It is never, it is true, possessed of the same commanding authority and originality of a Weston, Steichen or Steiglitz but it does present a searching after the integration of formal and philosophical values and it does possess a quiet and authentic tone. Although it is an index of influences current in photography of the period it also retains a certain individuality that seems to have stemmed from Vanderpant's strongly centred personal philosophy and ethical principles.

All the works selected for the exhibition are reproduced in the catalogue and comprise early genre-type studies, portraits, still life studies and an interesting series of photographs of industrial architecture, as well as studies of light and pattern treated in a highly abstract manner. Comparative material is included such as Varley's painting *Head of a Girl*, c.1929 (portrait of Vera Weatherbee) which relates to Vanderpant's *Vera*, 1930 a silver bromide and Edward Weston's *Kale Halved*, 1930, (gelatin silver) which relates particularly to Vanderpant's untitled (silver bromide) of c.1932 showing a halved cabbage. There are also informal photographs showing the members of the Group of Seven in the Arts and Letters Club, 1929. Two photographs, one a casual snapshot of Emily Carr and John Vanderpant in Carr's studio, 1935 by

Harry Upperton Knight and a portrait of Vanderpant by John Helders, of the same year, provide an informal glimpse of the photographer.

Peter Varley's affectionate four page recollection of the photographer is highly readable and adds a personal dimension to the publication:

The Vanderpant Galleries has a roofed gate at the sidewalk edge under which a display case showed the passing people the most recent portrait that pleased John's own aesthetic feeling. The memory of my own shy face in that special box still lingers strongly.⁴

Apart from an attempted definition of the three trends that dominated the early decades of the history of twentieth-century photography, which appears in the introductory paragraph and seems to be more of a response to convention rather than conviction, stylistic issues are not ventured into deeply. A discussion of the formal values of Vanderpant's photographs within the context of his Neo-Platonic beliefs and within the context of photographic history in general would have served to underline a major point about Vanderpant as a photographer.

Ann Thomas
Architectural Historian
Canadian Inventory of
Historical Buildings
Ottawa, Ont.

Notes:

¹ Public Archives of Canada, *Toronto Camera Club Collection*, MG 28 1. *Scrapbook*, V, containing newspaper clippings and catalogues.

² Public Archives of Canada, *Toronto Camera Club Collection*, Catalogue, *Toronto Camera Club Exhibition, 1902-03*, n.p. Steichen works in the exhibition as follows: *Rodin*, *John W. Alexander*, *William Chase*, *Narcissus*; Frank Eugene's contribution: *La Cigale*, *Portrait of Alfred Steiglitz*; Gertrude Kasebier: *The Red Man*, *Blessed Art Thou*, *Portrait of the Smoker*, *The Sisters*.

³ Public Archives of Canada, *Toronto Camera Club Collection*, *Toronto Camera Club 1914 Exhibition Catalogue*, n.p.

⁴ Charles HILL, *John Vanderpant Photographs* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976), p.9.

NAPOLÉON BOURASSA (1827 - 1916)
INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE
SON ART

Raymond Vézina

Montréal, Editions Elysée, 1976

262p., 139 ill. \$25.00

Notre connaissance de la succession des maîtres et apprentis canadiens-français, au dix-neuvième siècle, qui va de Légaré à Hébert en passant par Plamondon, Hamel et Bourassa, s'est grandement enrichie au cours des dernières années: la double exposition Antoine Plamondon-Théophile Hamel organisée par M. Robert H. Hubbard (Galerie nationale du Canada, 1970), la monographie consacrée à Philippe Hébert par M. Bruno Hébert (Fides, 1973), l'analyse de M. Roger Le Moine, *Napoléon Bourassa: l'homme et l'artiste*, (Editions de l'Université d'Ottawa, 1974), les ouvrages sur Théophile Hamel par M. Raymond Vézina (Editions Elysée, 1975 - 76). Viendra s'ajouter la rétrospective Joseph Légaré prévue pour 1978 à la Galerie nationale. Ces publications récentes jettent un éclairage nouveau, bien que d'intensité variable sur la peinture du dix-neuvième siècle, qui permet de mieux saisir l'évolution des idées et des influences esthétiques des cinq artistes d'origine canadienne qui ont apporté une contribution majeure à la vie culturelle du Canada.

La plus récente de ces études monographiques, rédigée par M. Raymond Vézina, conservateur des oeuvres d'art aux Archives publiques du Canada, pose plus d'une question et sur l'oeuvre de Napoléon Bourassa et sur le modèle que doivent suivre ces publications qui sont et seront de plus en plus fréquentes en art canadien.

M. Vézina a poursuivi les recherches qu'il avait entreprises lors de la préparation de son ouvrage sur Théophile Hamel, toutefois sans adopter la même méthode rigoureuse. Son livre comprend trois parties, d'intérêt inégal. Mais ce sont la première (avant-propos, introduction, présentation, pp. 17-49) et la troisième (publication de documents, pp. 167-224) qui offrent les éléments nouveaux les plus

intéressants. Nous prenons d'abord un contact direct avec son aïeul dans la retranscription d'une entrevue d'Anne Bourassa. Cette dernière, pourtant "si profane en matière d'art" (p. 33) se révèle comme une personne connaissant parfaitement le fonds d'archives et elle dresse pour nous un historique passionnant de la fortune critique de Napoléon Bourassa. Elle poursuit ici le travail qu'elle avait entrepris dans son esquisse biographique *Un artiste canadien: Napoléon Bourassa* (Montréal, compte d'auteur, 1968). S'il est vrai que le travail de l'historien d'art ne peut s'accomplir sans le concours d'archives familiales, admettons que notre connaissance de la vie artistique canadienne serait différente si l'accès des archives était plus facile, et s'il était motivé par d'autres ressorts que celui de sacraliser l'image ancestrale. Ainsi, une plus grande accessibilité aux documents Bourassa a-t-elle fait progresser l'intérêt envers l'oeuvre et sa diffusion (citons les travaux de Roger Le Moine et le mémoire de maîtrise, en cours de préparation, de Rodrigue Bédard).

Cette première partie comprend aussi un arbre généalogique de la famille Bourassa, et une chronologie qui présente encore plusieurs lacunes (restauration de l'église Saint-Patrice à Rivière-du-Loup, expositions), principalement en ce qui a trait à l'activité pédagogique de Bourassa. Le rôle de l'artiste comme professeur d'art et membre fondateur de sociétés artistiques est encore une fois ignoré. Même s'il est fait mention de quelques institutions où Bourassa a enseigné, nous ne savons toujours pas combien de temps a duré son enseignement. N'aurait-il pas fallu décrire ses méthodes pédagogiques, et de façon plus immédiate, donner la liste des élèves formés à son atelier? On sait pourtant qu'il favorisait l'idée de commune artistique... Le rôle des artistes comme professeurs d'art dans les communautés religieuses est toujours négligé; il serait important de savoir comment étaient formés les religieux et religieuses qui, à leur tour, enseignaient les rudiments des beaux-arts.

A la fin de son étude, l'Auteur repro-

duit, mais sans appareil critique, des textes inédits: "Influence du sentiment religieux sur l'art," un des sept manuscrits non datés, que possèdent les A.P.C.; puis le projet de Bourassa pour la décoration du Parlement de Québec, datant de mars 1883, réalisé à la demande de son ancien collègue de *La Revue canadienne*, Siméon Lesage; enfin, quatorze des dix-sept lettres conservées, envoyées par Bourassa à son maître et à Madame Hamel. Ces documents sont sans doute capitaux, mais les raisons de leur choix restent inconnues du lecteur. Ils mettent de l'avant plusieurs des idées esthétiques de Bourassa qui laissent percevoir l'ampleur de son talent. Son goût pour la peinture murale, dont il s'est ouvert à Hamel dès 1861 et qu'il a exprimé dans plusieurs textes, il l'a mis en pratique chaque fois qu'il lui a été possible de le faire. Il soumet le caractère de son art monumental aux contraintes de l'architecture, de la symbolique et d'une gestuelle qu'il veut expressive. Décrivant l'art carolingien, Bourassa écrit: "Tout le caractère de l'art religieux est là: explication de la lettre, expression du sens mystique et pur de la doctrine, recherches des types du beau divin" (*cit.* pp. 179-180). Mais cet idéal qu'il veut réactualiser au Canada français, était-il possible de songer à le réaliser sans les conditions socio-économiques convenables?

Avant de passer à la deuxième partie, signalons que l'ouvrage contient une bibliographie arbitrairement ordonnée, qui n'ajoute que quelques titres (surtout des articles de journaux) à celle qui avait été publiée par Le Moine en 1974 (les sources devraient être décrites dans la bibliographie seulement et non dans le corps du texte, p. 56). Elle est suivie d'un "catalogue provisoire" qui ne donne pas la liste de toutes les oeuvres connues de Bourassa: ni les portraits de Saint-Hyacinthe (pourtant en partie reproduits dans l'ouvrage), ni la série de portraits des Oblats (Ottawa), ni la mention du tableau de réception de Bourassa à l'Académie royale du Canada (G.N.C.), ni aucun titre des oeuvres qui seraient documentées par les archives existantes et qui pourraient ainsi être retracées. S'il fallait en croire ce

catalogue des "oeuvres accessibles au public" (?), Bourassa n'aurait réussi à vendre aucune de ses oeuvres de son vivant. Pourtant le texte propose: "Il est certain que beaucoup de familles possèdent des tableaux de cet artiste" (p. 21). Un simple relevé des oeuvres présentées aux Expositions du printemps de l'*Art Association* et à la R.C.A. aurait déjà fourni plusieurs pistes qui auraient pu contribuer à les rendre accessibles.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage (pp. 51-165, trois chapitres), l'A. propose des éléments d'analyse de l'oeuvre picturale de Bourassa. Les deux premiers chapitres intitulés: "Portraitiste malgré lui" et "La décoration murale ou l'ingrisme" ("Muraliste malgré eux") passent rapidement en revue les réalisations de Bourassa. Le premier chapitre présente en parallèle les relations entre l'art de Hamel et celui de Bourassa, le récit du premier séjour en Europe (sans mention des croquis et esquisses de voyages détruits accidentellement du vivant de Bourassa), et une brève introduction à l'activité de portraitiste. Le second chapitre énumère les différents projets décoratifs. Signalons l'importance des documents photographiques reproduisant l'intérieur de la chapelle de Nazareth, aujourd'hui détruite. Notons encore l'abondance des illustrations se rapportant à Notre-Dame de Lourdes. Celles-ci permettent d'étudier la complexité du programme iconographique et son intégration à l'architecture. Au sujet du projet de Saint-Hyacinthe, l'A. affirme qu'il ne reste que "quatre études de moine et huit compositions" (p. 125) relatif à ce décor, qui ne fut jamais réalisé. Dans l'exposition qu'il a préparée pour les A.P.C. à l'automne 1976, M. Vézina y avait pourtant joint une cinquième étude (voir le catalogue, no 29, et reproduction par Anne Bourassa, *op.cit.*, p. 72) représentant le personnage féminin assis près d'une colonne, à gauche, dans l'étude pour le panneau "Saint Hyacinthe part du Couvent des Sabine pour la Pologne avec ses compagnons". Il faudrait ajouter à cette liste une tête de Dominicain (signée, datée 1892 et reproduite par Anne Bourassa *op.cit.*, p. 74) qui aurait pu servir de

modèle à celui qui est assis dans le groupe de droite, dans la scène ci-haut mentionnée.

Seul, le dernier chapitre laisse entrevoir ce que pourrait être une analyse de l'esthétique de Bourassa. Malheureusement les six pages de texte auquel il se réduit, sont trop sommaires pour constituer des éléments d'analyse un peu solides. Ainsi l'A. réaffirme que Bourassa fut le premier artiste canadien instruit, capable d'interpréter et de proposer des analyses esthétiques; on pouvait déjà lire dans l'introduction: "Il faut noter que Napoléon (*sic*) fut le premier peintre cultivé du 19^e siècle . . . il fut en outre notre premier critique d'art" (p. 19). Qualifiant "d'attaques" la prose féconde d'Antoine Plamondon, laissant de côté les textes critiques souvent anonymes parus dans les journaux dès le début du dix-neuvième siècle, l'A. a beau jeu de monter en épingle la culture de Bourassa qui était sans doute considérable. Pourquoi ne pas avoir fait plus appel à l'inventaire de la bibliothèque de Bourassa? Quelle était la nature et l'étendue de la culture de Bourassa? N'était-elle pas souvent formée à des sources secondaires? Sa culture visuelle était-elle aussi étendue que ses connaissances livresques? Connaissait-il autrement que par des reproductions les chefs-d'oeuvre de l'Antiquité qu'il mentionne sans cesse? Sa passion pour l'art roman n'était-elle que le reflet de la mode? Qu'avait-il retenu de la Renaissance et de son séjour italien? Quelle était sa collection personnelle dont une trop brève mention est faite (p. 249)? J'aurais aimé trouver des réponses à ce genre de questions, qui continuent à se poser.

Dernière remarque, si importante pour un livre d'art: la présentation visuelle et technique rend la fréquentation de ce livre des plus ardues. Les illustrations, présentées dans l'ordre chronologique, ne concordent que trop rarement avec le texte. Elles ne sont pas numérotées et sont par le fait même introuvables dans le corps du texte. Le choix même de ces illustrations paraît discutable: pourquoi reproduire seize des planches déjà parues dans le livre d'Anne Bourassa, alors que

tant d'autres oeuvres demeurent inédites? Les légendes sont trop sommaires: rien n'indique s'il s'agit d'un détail ou de l'ensemble d'une oeuvre. Les dessins sont imparfaitement identifiés: il est important de distinguer entre feuilles d'études, croquis, esquisse et étude préparatoire. Quelle est la technique utilisée?

M. Vézina souhaite que les études sur Bourassa se poursuivent. Nous le souhaitons aussi, mais quel éditeur acceptera de continuer à publier des introductions à l'oeuvre de Bourassa? Le marché des livres d'art est limité. Celui-ci se vend vingt-cinq dollars et prétend s'adresser au "lecteur moyen". Ce lecteur pourra-t-il s'offrir l'étude définitive sur ce peintre quand elle se présentera?

Laurier Lacroix
Faculté des beaux-arts
Université Concordia
Montréal, Qué.

EMÉLIE CHAMARD, TISSERANDE
Angéline Saint-Pierre
Québec, Éditions Garneau, 1976
195 pp., 110 ill. \$12.00

Le propos de ce livre est de présenter une *tisserande* et de mettre sa carrière en évidence. Comme le mentionne l'auteur dans son avant-propos son travail se divise en trois parties. La première, à caractère historique, porte sur l'implantation et la survivance de l'artisanat au Québec; la seconde, sur la naissance, l'adolescence et le mariage d'Emilie Chamard et la dernière partie sur sa profession.

La première partie du travail de Madame Saint-Pierre ne nous révèle pas de faits vraiment nouveaux. Elle n'entend résumer que des faits connus, comme elle l'écrit elle-même. Cette partie occupe le tiers de l'ouvrage et s'inspire surtout des

ouvrages d'Oscar Bériau¹ comme on peut le voir par le choix des citations utilisées. Les nouveaux documents historiques ou techniques n'abondent pas; de là, la reprise de textes connus et accessibles. Depuis la parution des ouvrages de Bériau sur le tissage au Québec, il n'y a eu que des textes partiels, quelques-uns importants, mais aucun texte qui reprenne, ni renouvelle en entier l'information. Le texte de Madame Saint-Pierre reprend plus ou moins les mêmes idées sans en tirer de notions neuves. Cette stagnation est regrettable dans une publication récente qui se veut un apport à l'histoire de la culture matérielle traditionnelle du Québec.

La lecture de la deuxième partie nous plonge au coeur même d'une vie légendaire, celle d'Emélie Caron-Chamard. L'auteur relate avec une minutie déconcertante les moindres faits et gestes de Madame Chamard. Rien ne nous est épargné. Dans ce foisonnement d'informations il faut choisir entre l'anecdote et le renseignement précis. La plupart des passages non techniques sont assez lyriques, ce qui enlève beaucoup de poids à l'ouvrage. Bien plus, en épurant l'oeuvre de son sentimentalisme, on découvre que l'information sur la vie de tisserande de cette femme est assez mince. Nous savons qu'elle tisse depuis toujours, qu'elle a instauré un des premiers comptoirs de vente d'artisanat de la province², qu'elle a enseigné longtemps. Madame Saint-Pierre cite souvent les procédés de la tisserande comme des "techniques inconnues, comme des moyens rapides; elle applique des méthodes pratiques et sûres³", mais quelles sont ces méthodes? Par exemple, dans le chapitre sur les cours d'art domestique, il aurait été intéressant de savoir comment le professeur, autodidacte à bien des égards⁴, les préparait. On ne nous donne que la nomenclature des diverses opérations qu'elle enseigne.

A la page 101, se trouve un document des plus importants: le cahier de patrons de tissage de Madame Chamard, dont les planches du livre semblent avoir été tirées. Pourquoi ne montrer que le détail (inversé)

de la pièce de frappé, page 88? La présentation de ce document inédit serait des plus utiles aux chercheurs⁵. L'auteur nous apprend qu'Emélie Chamard possède deux cahiers dans lesquels elle a colligé ses créations. Un commentaire technique des échantillons les plus importants faits par la créatrice aurait dû accompagner chaque illustration. Au lieu de cela, on trouve des annotations souvent sans date, sans dimension, sans nomenclature des couleurs⁶, sans aucun commentaire sur les matériaux employés⁷, sans schéma de pédalage⁸. Il aurait été intéressant d'étudier le répertoire des motifs décoratifs, les matériaux, les métiers employés par elle et les nouveaux modèles à la mise au point desquels elle a participé avec N. Leclerc⁹. Une appréciation technique sur le matériel de travail de la tisserande devrait trouver place dans cet ouvrage, au lieu d'une simple énumération offrant peu de références aux planches du volume.

Nous apprenons aussi que Madame Chamard crée des patrons qui servent à illustrer *Métier à quatre lames* d'O. Bériau, mais, encore une fois l'auteur donne peu de détails sur les pièces produites par Madame Chamard sauf pour sa dernière tenture (reproduite p. 128) et pour la tenture signée Chamard (p. 133). On aurait apprécié une étude systématique de ses oeuvres classées par genre. Mais la présentation de trente-huit planches en noir et blanc laisse penser que ce sont des oeuvres de Madame Chamard, sauf indication contraire. Le choix de la place des planches-échantillons de tissage semble assez arbitraire. En revanche, les photographies sont en partie placées chronologiquement pour celles qui se rapportent directement à la vie et à l'enseignement d'Emélie Chamard; celles qui concernent les objets anciens ne sont pour la plupart pas datées. Par son choix d'illustrations et par son texte, Angéline Saint-Pierre nous fait faire des allers-retours dans le temps, ce qui laisse une impression très nette de redite.

On ne peut passer sous silence les paragraphes où l'auteur donne la parole aux anciennes élèves de la tisserande, à

ses nièces ou à ses filles. Ceux-ci alourdissent et surchargent le texte et occasionnent de nombreuses répétitions. Des faits précis sont primordiaux dans un ouvrage s'insérant dans la lignée des livres portant sur nos traditions populaires, mais ils sont, ici, trop rares. Il faudrait épurer le texte de tous ses adjectifs verbeux; laisser au lecteur le soin de qualifier les moments de la vie de Madame Chamard, sans parti pris. A quoi nous sert de savoir qu'elle était "une fidèle cliente pour l'autobus de la compagnie Lemelin inaugurée en 1927¹⁰", pour ne citer qu'un exemple parmi tous ceux qui jalonnent cet ouvrage.

En Annexe, on trouve un texte de M. Gaston Boucher qui ne nous apprend rien de nouveau sur la tisserande; par contre les trois annexes suivantes sont plus importantes. A l'annexe quatre il serait important de situer géographiquement les paroisses où Emélie Chamard a dispensé son enseignement, au lieu de se contenter d'aligner des noms propres.

Ce livre est accessible à un vaste public aux intérêts diversifiés; mais l'auteur n'est pas allée au bout de toute la documentation qu'elle avait en main. Elle a supposé que ses lecteurs auraient des notions suffisantes sur les techniques de tissage, qu'ils possèderaient le vocabulaire qui leur est particulier, ce qui n'est pas le cas. Le frappé, les chevrons croisés, le boutonné ou boutonné, dont Madame Chamard est une spécialiste, l'incrusted, le dérivé, autant de ces points qu'il aurait fallu expliquer. Il manque un glossaire des termes de tissage avec de brèves définitions; celui-ci aurait pu être placé en annexe. Le côté technique, non décrit ici, a été remplacé par des photographies d'instruments anciens et contemporains¹¹ et par une photographie de matière première¹², nécessaires au tissage.

Madame Saint-Pierre ne cite guère dans sa bibliographie que des oeuvres québécoises. Il convient d'y relever l'absence du livre d'Harold B. et Dorothy K. Burham *Keep me warm one night*¹³, un travail récent axé sur le textile anglo-canadien mais qui fait une large part au

textile québécois. Il aurait fallu mentionner le texte de M. Robert Lionel Séguin publié à l'occasion de l'exposition *Catalognes et courtepointes de l'ancien Québec*¹⁴, pour ne citer que deux références importantes. L'ouvrage de Madame Saint-Pierre a le mérite de faire connaître Emélie Chamard, tisserande. Souhaitons que les prochaines publications de ce genre sauront allier à l'hommage amical une sérieuse documentation et une présentation soignée.

Monique Gauthier,
étudiante,
École des hautes études en sciences sociales,
Paris, France.

Notes:

¹ Oscar BÉRIAU, *Tissage domestique*, Ministère de l'Agriculture du Québec, 1933 et Oscar BÉRIAU, *Le métier à quatre lames*, Ministère de l'Agriculture du Québec, 1941.

² Le lecteur aimerait en savoir plus long sur la description des catalognes "unies et à patrons" qu'elle expose, p. 73.

³ P. 103.

⁴ "Madame Chamard apprend seule le point boutonné et elle invente une technique plus rapide: celle de la broche pour tirer les fils de trame: fils qui forment les motifs en surface. Plus fourni ce point boutonné est différent de celui déjà connu". P. 80

⁵ Cette lacune est probablement due aux problèmes qu'occasionnent les redevances des droits d'auteur, et au prix trop élevé de ceux-ci.

⁶ Quinze détails de tissus sont classés sous l'intitulé "Magie des Couleurs", pp. 169 - 182.

⁷ Sauf pour les illustrations pp. 36-37 et 82-83.

⁸ Comprenant l'attachage et la marchure, sans oublier le passage en lames.

⁹ On peut voir deux métiers (pp. 79 et 118) et un schéma de métier à tisser de la fin du XVIIIe ou du début du XIXe siècles (p. 21). Madame Chamard n'a probablement pas travaillé sur un métier à potence et Madame Saint-Pierre ne donne aucun renseignement à ce sujet.

¹⁰ Pp. 128-29.

¹¹ Pp. 31, 33-34, 60-61, 63, 111, 117-118, 137.

¹² P. 113.

¹³ Harold B. et Dorothy K. BURHAM, *Keep me warm one night*, University of Toronto Press, 1972.

¹⁴ Robert Lionel SÉGUIN, *Catalognes et courtepointes de l'ancien Québec, au fil de la navette et de l'aiguille*, Musée des arts et traditions populaires, Paris, avril - juin 1975. *Le petit journal des grandes expositions*.

NOTICES / AVIS

To those readers who may have anticipated an article by Janet Braide, JOHN LYMAN: A BIBLIOGRAPHY OF HIS WRITINGS, to appear in the current Number, the Editors wish to advise you that it will appear in the forthcoming Winter Number, 1977. Due to limitations in both space and funds we were unable to include it in this Number.

Editors

As a graduate student in the Master's programme in Canadian Art History at Concordia University, I am preparing a thesis on the versatile and prolific artist, John Arthur Fraser (1838 - 1898). Fraser was active in Canada from 1856 to c.1886, and in the United States from c.1887 until his death. He was a member of the R.C.A. and the O.S.A., and a partner with William Notman, the photographer.

If any persons have information concerning the life of this artist in the form of letters, manuscripts and photographs, in public or in private collections, or knowledge of the whereabouts of his works, would they please contact me at the address below.

Kathryn L. Kollar
10822 Tanguay St.
Montreal, Quebec
H3L 3H2

LETTERS TO THE EDITORS

Afterthoughts on Pellan's *Heads*: in referring to Alfred Pellan's *Jardin mauve* (P. 386p.), 1958, in the Fall 1976 issue of *The Journal of Canadian Art History*, I commented on the incongruity of placing a kite, a planet (the moon?) and a pansy together in the sky and mentioned the double image of face/flower found in the pansy. Somewhat foolishly, I overlooked the presence of a second and all too obvious image, one which is literary rather than visual in nature. The word "pensée" in French signifies both pansy and thought. Therein lies the key to both double images and to the unusual location of the flower, for surely if a pansy is to be transformed into a face, the metamorphosis occurs in the mind or in thought and it is in one's thoughts that a pansy can leave its habitual terrestrial abode to hover quite naturally in the celestial realm of planets and kites.

By way of further explanation for the unusual placement of the pansy, Pellan creates a nocturnal landscape for his vision by employing a predominately blue/black palette and alludes to a dreamscape through the inclusion of what appears to be a closed eye surrounded by stars in the kite. As mentioned in the article, Pellan insists on the viewer relating the objects in the sky by joining them with a white dotted line. In addition, Pellan uses more subtle forms of visual linkage through colour and shape repetition as well as the inclusion of a second flower in the left section of the kite. In many respects *Jardin mauve* is remarkably close to Max Ernst's 1946 *The Phases of the Night*, the most obvious parallel lying in the creation of a static, brooding nocturnal dreamscape containing strange forms joined by white dotted lines; however, the prototype for the "pensée" double image is to be found in the work of André Masson, notably in the 1938 drawing entitled *La Pensée*.

Reesa Greenberg
Faculty of Fine Arts
Concordia University
Montreal, Quebec

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

1. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.
2. Permission to reproduce photographs, personal letters etc., must be obtained by the author prior to submission.
3. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. Please allow for 250 words per single page.
4. Please sign the manuscript with your full name and the name of the institution with which you are associated.
5. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned.
6. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals etc.
7. The form of footnotes and bibliographies should follow the examples of the Modern Language Association style Sheet. Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.
8. Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only. Please retain negatives of the photographs in case of loss or damage. Photographs will be returned. Please submit original photographs whenever possible. If reproductions are used, please cite source.
9. Drawings are to be done with India ink on white paper.
10. Clearly indicate the artist, title, location and medium on gummed labels attached to the back of each photograph and drawing.
11. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.

RENSEIGNEMENTS AUX CONTRIBUTEURS

1. Les manuscrits non sollicités doivent s'accompagner des frais de poste de retour. Les rédacteurs déclinent toute responsabilité en cas de perte ou de dommage subis par les matériaux soumis aux *Annales*.
2. Le contributeur doit obtenir antérieurement à la soumission l'autorisation de faire reproduire photos, lettres personnelles etc.
3. Le manuscrit doit être tapé à la machine à interligne double sur feuilles simples et numérotées consécutivement.
4. Le contributeur doit signer de son nom entier ainsi que du nom de l'établissement avec lequel il est associé.
5. En cas de publication le manuscrit original ne sera pas rendu.
6. Prière d'indiquer en les soulignant: noms des oeuvres d'art, titres de livres, de périodiques, etc.
7. Le format des notes et références bibliographiques doit être celui qui est recommandé par le Modern Language Association Style Sheet. Le contributeur doit assumer toute responsabilité pour l'exactitude des notes et références bibliographiques.
8. Toute photo soumise devrait mesurer 8" x 10" en noir et blanc sur papier glacé. Le contributeur est prié de conserver une épreuve négative de toute photo soumise au cas où celle-ci serait perdue ou endommagée. Les photos sont rendues. Le contributeur est prié de soumettre, dans la mesure du possible, des photos originales. En cas de reproductions la source doit être citée.
9. Les dessins doivent être à l'encre de Chine sur papier blanc.
10. On doit indiquer clairement, au moyen d'une étiquette collée au verso de chaque photo ou dessin, l'artiste, le titre, l'endroit, et le médium.
11. Le contributeur doit soumettre à part, s'il y a lieu, une liste d'illustrations numérotées.