

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 faite 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.)