

THE JOURNAL OF
CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE
DE L'ART CANADIEN



VOLUME IV NO. 2, 1977/78

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. 2 1977/78

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 RATE/TARIF D'ABONNEMENT:

\$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 a 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 donneur. En outre et sans avis 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.
F. Schaeffer, Downsview, Ont.
Rosslyn Tetley, Montreal, Que.
The Sam & Ayala Zacks Foundation, Toronto, Ont.

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

VOLUME IV NO. 2 1977/78

CONTENTS/TABLE DES MATIÈRES

PUBLISHERS' NOTE/NOTES LIMINAIRES	97
ARTICLES	
<i>Coloured Brick in Yorkville</i>	Anita C. Makler 98
<i>Peinture et luttes sociales: Talking Union de Frederick B. Taylor</i>	Luis de Moura Sobral 111
<i>The Evolution of Jack Bush</i>	Ken Carpenter 121
SOURCES AND/ET DOCUMENTS	
<i>John Lyman — A Bibliography of his Writings</i>	Janet Braide 130
<i>Les Canadiens au salon officiel de Paris entre 1870 et 1910: sections peinture et dessin</i>	Sylvain Allaire 141
BOOK REVIEWS/COMPTE RENDUS	155
LETTERS TO THE EDITORS/LETTRES AUX RÉDACTEURS	182
NOTICES/AVIS	188
INFORMATION FOR CONTRIBUTORS/RENSEIGNEMENTS AUX AUTEURS	189

OWL'S HEAD PRESS LOGO: TIB BEAMENT

ISSN 0315-4297

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



PUBLISHERS' NOTE

With this issue of *The Journal of Canadian Art History* we are pleased to introduce a new section to our readers: "Sources and Documents." The purpose of this section is to permit and to encourage the publication of primary source and documentary materials in an appropriate format such that scholars will have ready access to previously unpublished sources.

The inaugural titles for this section consist of *John Lyman: A Bibliography of his Writings* by Janet Braide and *Les Canadiens au salon de Paris entre 1870 et 1910: sections peinture et dessin* by Sylvain Allaire. We look forward to the continuation of this essential feature in future issues.

The *Journal* is currently preparing for publication a bibliography of writings upon Canadian art appearing inside Canada, the United States of America and abroad, between 1974 and 1977. This work will cover the areas of painting, sculpture, architecture, the decorative arts, arts of the indigenous peoples of Canada, museology and topics of related interest. In order to ensure as comprehensive a documentation as is possible for the period under study we invite our readers to submit titles, date and place of publication of any of their own writings on the subjects aforementioned. The completed bibliography will be published in a forthcoming issue of *The Journal*.

In establishing these areas of interest we hope to stimulate further submissions to the magazine and to honour our intentions as stated in the Editorial of our initial issue in 1974. We welcome suggestions from our readers as to other areas with which *The Journal* might profitably concern itself in the future.

NOTES LIMINAIRES

Le présent numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* comporte une nouvelle section "Sources et documents" qui a pour objet de permettre et d'encourager la publication de matériel original et documentaire sous une forme appropriée de sorte que les chercheurs aient facilement accès aux sources inédites.

Voici les titres inauguraux de cette section. *John Lyman: A Bibliography of his Writings* par Janet Braide et *Les Canadiens au salon de Paris entre 1870 et 1910: sections peinture et dessin* par Sylvain Allaire. Nous comptons bien continuer à publier cette section essentielle dans les futurs numéros.

Une bibliographie des ouvrages sur l'art canadien parus au Canada, aux États-Unis et à l'étranger entre 1974 et 1977 est en train d'être dressée en vue d'être publiée. Elle portera sur la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs, les arts des indigènes du Canada, la muséologie et sur des sujets connexes. Afin que la documentation soit la plus complète possible, nous invitons nos lecteurs à nous faire connaître les titres, la date et le lieu de publication de leurs propres ouvrages sur les sujets susmentionnés. La bibliographie paraîtra dans un numéro à venir des *Annales*.

En établissant cette chronique et cet outil, nous espérons que nous inciterons les auteurs à soumettre d'autres articles à notre revue en même temps que nous concrétisons les intentions que nous avons formulées dans l'éditorial de notre numéro initial en 1974. Nous invitons nos lecteurs à nous suggérer d'autres sujets dont les *Annales* pourraient avoir avantage à traiter à l'avenir.

COLOURED BRICK IN YORKVILLE*

The Yorkville Town Hall, a polychromatic brick building which once faced Yonge Street a few blocks north of Bloor in Toronto, was designed by the Scottish architect William Hay in 1856. It is a key monument for the understanding of High Victorian architecture in Toronto and also an interesting example of the influence of advanced British taste on architectural practice in the colonies through the medium of influential emigrants from the United Kingdom. Designed as a multipurpose commercial complex as well as a civic centre for the then newly incorporated Yorkville, it was a distinctive landmark which identified the small and independent community. The most distinctive feature of this landmark was the use of polychromatic brickwork. Hay had come to Canada in 1846 as G. G. Scott's Clerk of Works for the Anglican Cathedral in St. John's, Newfoundland. He returned to the British Isles, and subsequently emigrated to Canada West. In designing the Yorkville Town Hall he was apparently influenced by the recent publication of G. E. Street's *Brick and Marble in the Middle Ages*, although he must also have been familiar with Butterfield's unfinished London Church, All Saints, Margaret Street. The Yorkville Town Hall was unfortunately destroyed by fire in 1941 but the original drawings offer an opportunity to study an unusual and important design by a major architect of the time. The drawings reveal William Hay's adaptation of British architectural tastes to the Canadian situation and also show his influence on later Canadian architecture, particularly on the career of his apprentice Henry Langley who may have executed some of the drawings.

Yorkville was a small village just north of Toronto when it was incorporated in 1853. It was notable for the Red Lion Inn (1808-1888), J. G. Howard's 1841 Yorkville Spire on St. Paul's and the Potters Field ("... for those whose friends declined the use of St. James or other burial grounds.")¹ Mr. Bloor had established a brewery just north of the 1st Concession Road (now Bloor Street), and in conjunction with Sheriff Jarvis "... entered into a speculation on land, projecting a laying out of the village of Yorkville which narrowly escaped being Bloorville."²

One of the first concerns of the newly established Yorkville Town Council was to appoint a committee to locate and purchase a block of land for a market.³ There were delays but land was finally purchased,

*I would like to thank Professor Douglas Richardson of the University of Toronto for his advice, encouragement and assistance.

divided into lots and the lots leased to various businessmen. A design was then required for the shops; a project for a building with a council room was conceived from the beginning as a multi-use complex and town centre. This had also been true of the first Market Hall on Front Street in Toronto. A committee was appointed but there are not many details about the requirements for the buildings. On 27 March 1856 the Council minutes read:

The committee appointed to procure plans for a Town Hall have produced one from Mr. Hay and one from Mr. Sheard, after much discussion the one from Mr. Sheard with some slight alterations was unanimously adopted.⁴

Joseph Sheard's drawing for the Yorkville Market Block seems to have disappeared. Sheard's reputation was high, his Romain building was erected on King Street that very year and was "... at that time considered the most handsome business block in the city."⁵ It is very curious therefore that William Hay's rejected design was revived and built at a later date (1859-1860), but before we speculate on this matter the plans themselves should be considered.

There are eleven sheets of drawings by Hay for the Yorkville Town Hall and market block project in the Langley collection in the Baldwin Room of the Toronto Public Library. Ten of them are numbered and number ten (Fig. 2) is of the front elevation as it was constructed. Number one, *Plan of Basement* is the only one signed in ink by William Hay; all ten are signed in ink by William McGinnis who was the builder hired to erect the building.⁶

The unnumbered sheet is also a front elevation (Fig. 1). It is signed by William Hay but only faintly and in pencil. It differs in a number of details from the other one and it is possible that it was the original presentation drawing done by Hay in 1856. It shows Hay's close involvement with the research and ideas of his British colleagues, especially G. G. Scott and G. E. Street, as published in their books and in the *Builder* and *Ecclesiologist* between 1854 and 1856. The design reflects the most current interests in the revival of medieval architecture closely following suggestions that were then emerging regarding: constructional polychromy, distribution and choice of colour, use of local materials, employment of rounded arches, asymmetry and picturesqueness,

some concern for siting and silhouette, and the appropriateness of this style for public buildings. Furthermore, this design, when compared to other drawings by the same architect, shows his "fence-sitting" position with regard to constructional polychromy, a posture closely akin to that of his previous employer G. G. Scott.

What we have referred to as the presentation drawing (Fig. 1) however was not the basis for the actual building. The final building was based on the numbered facade drawing (Fig. 2) which was not signed by Hay and may have been done by his apprentice Langley at a later date. One detail that suggests that it is later is that the actual coat of arms of the town of Yorkville is represented above the rose window. In the first drawing (Fig. 1) it is of a different shape vaguely resembling the coat of arms of the city of Toronto. Also the tower has been reversed in order to be seen from the street that entered Yonge St. It is possible that its actual position on the site had changed or was unknown in 1856.

Other differences suggest that another hand was involved. The details are bolder and there is less delicacy in the overall appearance as well as in the drawing technique. Of course it was common practice for an architect to hand over some of the draughting to an apprentice or employee. The design though has been somewhat changed as well. The rose window is considerably enlarged giving the building a more church-like appearance. The red and yellow bricks alternating over the windows outline the arches only and do not continue as horizontal bands. The position of the clock tower has not only been reversed, but the design of it has been changed. The door beneath the clock tower on the ground level is of wood and there is no longer a recessed area beyond the two arches next to it.

There are a number of reasons to think that Henry Langley was the draughtsman, beyond the fact that he was apprenticed to Hay at that time. The colourful drawings are very much like those he later did on his own and the facade closely resembles his later Primitive Methodist church. While Hay's teaching is evident in his work, it is intriguing to think that in copying the Town Hall design Langley adapted it somewhat to his own taste. Another reason to suspect that he may have had a personal interest in it is the fact that the revised design was built some years after the original had been rejected. This occurred at the very end of Hay's sojourn in Toronto just before Langley established an independent practice.⁷ However, if Langley did pursue

the Town Hall commission this is not reflected in the record of payments. For "painting and measuring" he received a mere \$6.00 directly from the town council and anything else he may have received was first paid to Hay. A William Langley did receive larger sums for a "lease" on two separate dates in 1860 but the reason for the lease is not clear nor is there any indication that he was a relative of Henry Langley.

Whatever the circumstances leading to the reconsideration of the design, the Council minutes of 10 October 1859 report its acceptance:

Moved... that the plan of the Town Hall drawn by Mr. Hay Esq., be adopted with the exception of the partition walls which are to be all on the ground....

It is apparent that during the time that had elapsed adjacent shops had been constructed. There is a 16 January 1860 petition from Mr. Thom for "... compensation for the injury done to his building by the digging the foundation for the Town Hall." Mr. Thom was already fighting with the Council because they felt that the wood he had provided for the new sidewalks was deficient in quality, but that is another matter. It is not clear whether or not Thom's shop had been built according to Sheard's plans.

Although the building's design may in part be ascribed to Langley, the original conception was probably Hay's. The Town Hall was an unusual building in Hay's career and perhaps can best be understood in relation to his background. William Hay was born in 1818 in Scotland. In 1846 he went to work for Sir G. G. Scott who sent him to oversee the construction of the Cathedral of St. John the Baptist at St. John's, Newfoundland.⁸ Before leaving Hay travelled about the British Isles hiring workers to take with him while becoming well acquainted with Gothic architecture. In 1850 he returned to Scotland and for the next three years little is known about his activities. It is likely that he had some contact with his colleagues and contemporaries in England and perhaps saw Butterfield's All Saints, Margaret Street in London that was then under construction. Designed in 1849 it was one of the first buildings to experiment with the use of coloured brick in patterns. Referred to by its detractors as the "holy zebra" it became the model building for the Ecclesiologists. Hay would have been aware of its existence,

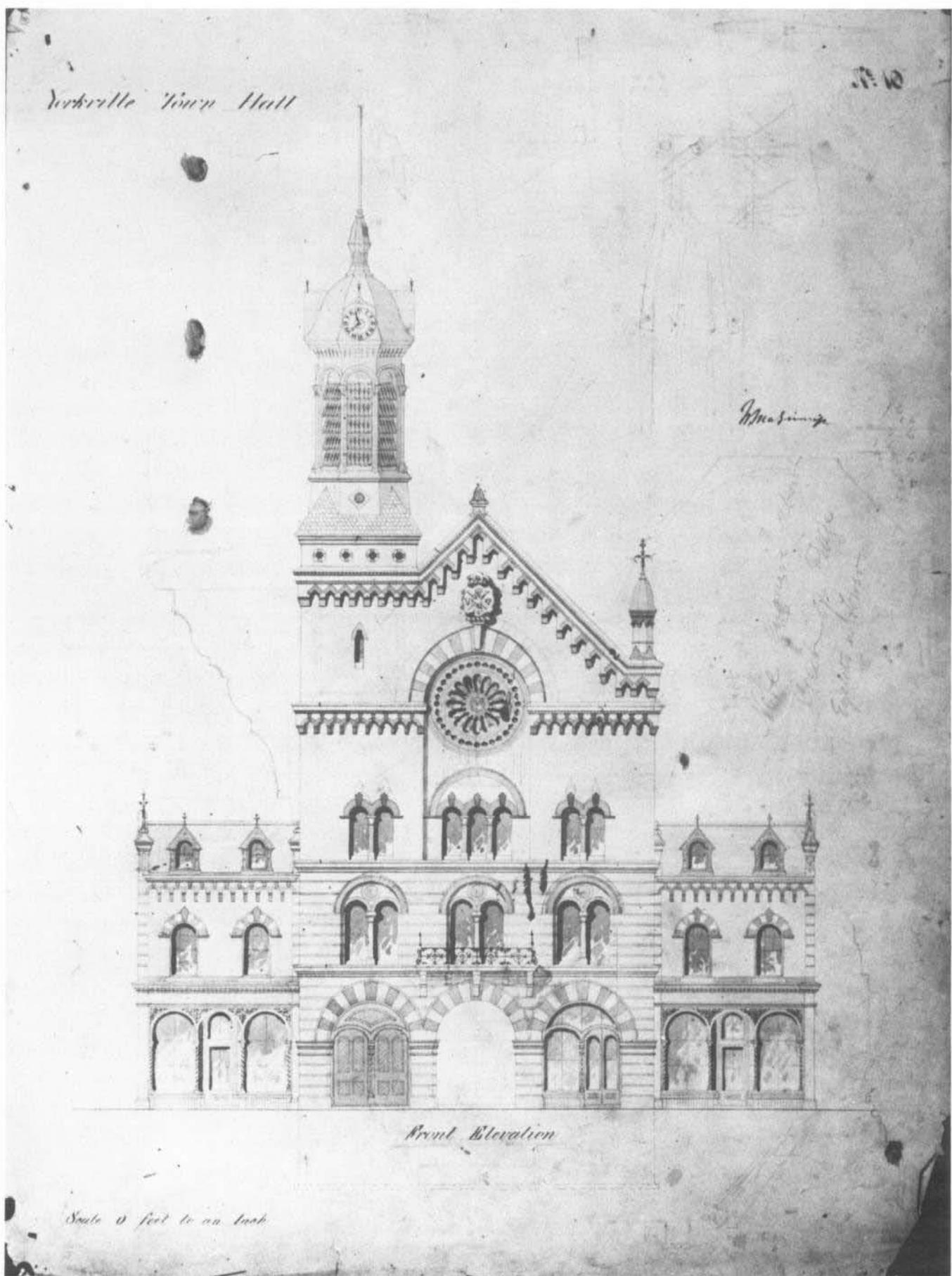


Fig. 2. Plan for the Yorkville Town Hall, principal facade (nearly as built). (Photo: Langley Coll., Metropolitan Toronto Library Board)



Fig. 1. William HAY, plan for the Yorkville Town Hall, project for principal facade.
(Photo: Langley Coll., Metropolitan Toronto Library Board)

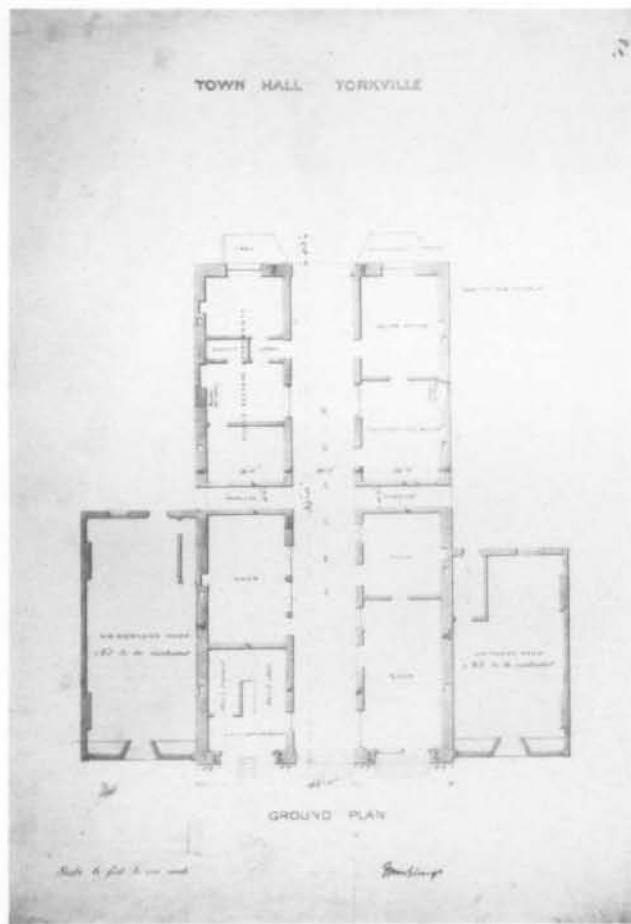


Fig. 3. Plan for the Yorkville Town Hall, ground plan. (Photo: Langley Coll., Metropolitan Toronto Library Board)

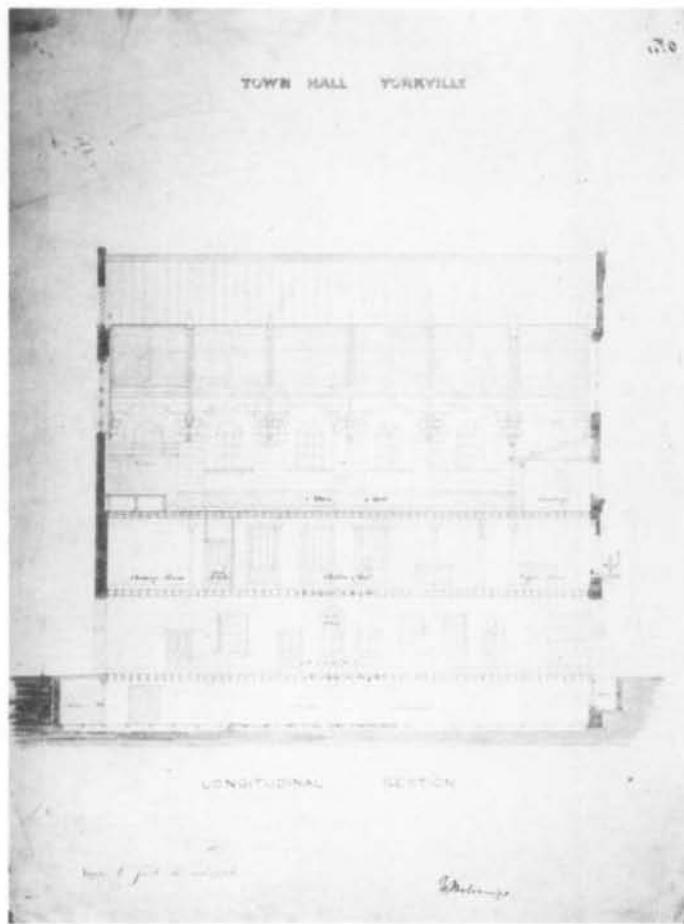


Fig. 4. Plan for the Yorkville Town Hall, longitudinal section. (Photo: Langley Coll., Metropolitan Toronto Library Board)

even if he had not seen it, and of the controversy over the use of colour which was then beginning.

In 1853 Hay returned to Canada and established his own practice in Toronto. His larger commissions were monochromatic Gothic Revival: Toronto General Hospital, Gerrard Street (1855-78), St. Basil's and St. Michael's College (1856). Gould Street Presbyterian (1855) and the design for the tower of Trinity College 1858). Polychromy did not appear to be one of his chief concerns.⁹

The year that Hay returned to Canada, George Edmund Street went to Northern Italy to study Gothic buildings and particularly to bring back ideas for the appropriate use of coloured bricks and other local materials in new buildings. He had had to defend his interest in Italian architecture when one of the strongest arguments in favour of the Gothic style was that it was native to England. One defense was his belief that the English did not appreciate the decorative possibilities of the brick and stone readily available to them.¹⁰ This "foreign" idea is more relevant to Yorkville than might be first supposed. Bricks were already being manufactured in the muddy gulch north of Davenport and Scadding reports that "Mr. Worthington... manufactured press brick and drain tiles of which Yorkville Town Hall was built."¹¹ The Council minutes record that there was at one point a discussion about changing the type of brick to be used but "white stack brick" was agreed upon. In the Council minutes of 14 March 1860 it was moved:

... that the Clerk do write to Mr. Hay the Architect informing him that the Council do not feel disposed to make any alteration in the Town Hall either with regard to the design or materials specified but leave the responsibility for the due performance of the contract with him both with regard to materials and time....

Street's *Brick and Marble in the Middle Ages*, was first published in 1855 and very likely made its way to Toronto shortly after. Certainly the Yorkville Town Hall bears some relation to a number of the illustrations in the book.¹² The horizontal bands of contrasting colours of stone or brick, the asymmetrical placement of the tower, the penetration of a flat facade with arched windows and rose windows are all shown and admired in the book. Even the alternating red and yellow bricks in

patterns over the windows might have come directly from Street's illustrations except that his windows are pointed and show an ogee arch which Street says must have been introduced to Venice from the East and is a "... most vitiated perversion."¹³ Street felt that brickwork could be used to advantage in the exteriors and interiors of public buildings as well as in churches. His major contribution to theory though, was his emphasis on honesty in all construction. While Ruskin had admired the colourful veneers of tile and marble on Italian buildings, Street admitted their beauty but condemned all sham:

There is... a degree of real or apparent weakness which is not at all satisfactory in this system of incrustation, and I thought how much more noble such work might well become, were it to be inlaid only where no strong work was required to be done — as for example in the spandrels of arches or within arches.¹⁴

Writing on the churches of Lubeck in the *Ecclesiologist* Street advises:

... red brick, good outside or inside a church... should never be plastered, save where it is intended to introduce paintings of some kind more brilliant than the colour of the bricks.¹⁵

Of particular concern was the use of polychrome brick in town halls. Street admired the New Town Hall of Hamburg designed by Scott (which may in turn have been influenced by Street's book). In writing about it he gives a description of the balcony and the window, the latter in the form of a circular medallion. The design is derived, he says, from older architecture of North Germany but there also:

... are many features which recall the Domestic Pointed of Italy. We congratulate Mr. Scott on the felicity with which he has combined such diverse motives.¹⁶

It too, is polychromatic: "Scott intends availing himself of the polychromatic material in the exterior with white stone, red granite."¹⁷

While Street's writings influenced both Hay and Scott, Scott's publication of 1856, *Remarks on Secular and Domestic Architecture present and*

future, expresses in more detail many of the ideas which might underlie the Yorkville Town Hall design. Scott is very articulate, if also curiously apologetic, about his reasons for reviving aspects of the medieval style and about its appropriateness for public buildings in the Victorian era. He writes:

I am no medievalist; I do not advocate the styles of the middle ages as such. If we had a distinctive architecture of our own day worthy of the greatness of our age, I should be content to follow it; but we have not... we have in architecture committed the fatal error of adopting the style of the ancient world instead of our own.¹⁸

Another “fatal error” according to Scott was “... considering ecclesiastical and secular architecture as so distinct that the same person cannot practice both.”¹⁹ He had much to say about town halls and how some of the forms for the “new class” of public buildings in his own day had prototypes or at least worthy models in medieval towns:

Few things surprise me more than the neglect which pointed architecture has met with among the builders of Town Halls. Next to churches, the finest of medieval structures existing are, perhaps, the town halls of Flanders, Germany, France and some of the free cities of Italy... What character would a fine Hotel de Ville give to one of our great seats of manufacture or commerce... and, even the little market house of a country town, with the hall in its upper story would in our style become a very charming building. I have often thought while looking at the queer structures one sees of this kind, how sweetly their essentials could be translated into a really national style and what an ornament they would become to the towns which they now disfigure.²⁰

The English were not alone in their interest in the design of town halls. The Yorkville design appears to follow closely, at least in layout, the recommendations of the Frenchman Viollet-le-Duc. To him public buildings seemed at odds with contemporary social conditions. He suggested that:

In an Hotel de Ville there would be required open space, office rooms, large assembly rooms, easy approaches and secluded apartments with good ventilation and lighting everywhere. On the ground floor there will be an entrance hall, a wide vestibule communicating with the various office and committee rooms, opening on a flight of steps comparatively wide and easily ascending, conducting to the first story — the grand hall for fêtes and public meetings.²¹

In the Yorkville Town Hall the ground floor is divided into separate apartments for police offices, housekeeper and, as it was part of a commercial or market block, some of the rooms were "shops" to be leased (Fig. 3). The assembly hall is upstairs and has a balcony outside the front windows; balconies were found on public buildings in medieval times and Viollet-le-Duc thought them functional: "Addresses are not infrequently delivered to crowds assembled outside in the square fronting the Hotel de Ville."²²

Unfortunately the Yorkville Town Hall does not face a public square and the balcony was probably intended to be decorative rather than functional. In the original design it looks rather like those on the *piano nobile* of Venetian palaces as drawn by Street. In fact it may never have had a balcony since the photograph in Eric Arthur's book shows a platform with no railing (Fig. 5).

In attempting to find the sources for Hay's design the "scientific" attitude of the revivalists must be understood. As one writer on this period has said:

Although they admitted their own ignorance at many points, the Ecclesiologists had a firm conviction that medieval architecture and its glories were not accidental. Ecclesiological research was always directed to discovering the principles which, it was supposed, guided medieval builders. For some strange reason, trial and error was not considered a method worthy of the Gothic architects. And so, tremendous time and energy were devoted to investigating the principles of... building through the inductive method.²³

A feature of the Yorkville Town Hall which at first appears to deviate from the general advice is the rounding of the arches. One motive particularly characteristic of Gothic architecture was the pointed arch. In fact Gothic had earlier been referred to more or less consistently, as "the pointed style." Scott, for one, includes pointed arches among his many recommendations:

The pointed arch makes, as a general rule, the best and most dignified covering for an opening, and being also the main feature of the style, should be used, where practical, in all Gothic buildings.²⁴

However an article appeared on rounded arches in the *Builder* of 1854. It was written by Mr. Petit who had travelled to France:

... to study styles preceding the development of Gothic in the 13th century with the view of considering whether or not they contain the elements of a pure and permanent round-arched style.²⁵

He had rather hoped to find round arches because he thought they would be useful and attractive in contemporary architecture and because they would also show that the Romanesque style was based on Roman architecture and was therefore not barbarous. His search was successful and in the article he published a view of the Beaulieu Church Tower which did indeed have rounded arches.

The most topical aspect of the Town Hall design was the use of constructional polychromy. Butterfield's All Saints, Margaret Street, has already been mentioned as initiating the polychrome controversy. Designed in 1849 its red and black patterned brick had caused considerable comment. Colour was shocking and foreign but Ruskin, having admired the frescoes, marbles and coloured mosaics in Italy, had defended its use.

Street's interest in colour has already been discussed. Scott, too, was in favour of using it but he was a bit more cautious. He wrote:

I would... endeavour to give warmth and richness to the architecture by the introduction, *to a limited extent*, of materials of varied color.²⁶

But he warned:

Bad designs or bad carving are offensive enough; but bad colouring is utterly detestable and makes a building, which without it might be harmless, absolutely intolerable.²⁷

Furthermore, he was less than optimistic about the potential of brick: "No material will redeem a bad design but brick has a tendency to shew its defect to the worst advantage."²⁸ Still he recommended constructional polychromy and went into considerable detail about the nature of various colours and kinds of brick and how one colour should be relieved by another. "Red brick," he pointed out "... holds out against soot better" and can be cleaned with sand and water. He liked it best when used with yellow brick.²⁹

The dialogue about colour continued over a long period. In the *Builder* of 1854 an anonymous article appeared entitled "On Colour and its use in Architecture..." which gave the kind of advice that Hay appears to have followed in his design. In the article it was proposed that the use of the three primary colours should be taken into account in all good designs. Blue will be found in the sky (at least on good days), so in architectural monuments it is best to combine red and yellow. There are many arguments in favour of gold tones for background. In Hay's drawing the yellow beige wash which covers most of the facade falls into this category. But red should be used with restraint because:

... of all the colours, (red) is undoubtedly the most beautiful; ... but so are its dangers.... It is the colour which is most lovely in its tender bloom, becomes horrible and even frightening in its excess.³⁰

The pink wash on the drawing is used with a delicate restraint to indicate red brick detail over the windows and appears again in stripes across the front and in the interior of the Yorkville Town Hall (Fig. 4). There is something rather tentative and experimental about the design. Hay used little colour in his other buildings in Toronto and the remainder of his drawings show more assurance. It is perhaps also significant that some drawings by him are signed boldly in black ink and dated, and this is true even of one project which was never constructed. The drawings for the Gould Presbyterian Church, also in the Langley Collection

are more formal than those for the Town Hall, the pen lines are finer and the washes more subdued in colour. This is also true of a set of drawings of a proposed tower for Trinity College, dated 1858, now in the Trinity College archives at the University of Toronto.

The drawings for the Yorkville Town Hall, unusual in Hay's career, are an interesting illustration of the translation of current British tastes to Canadian soil. The building must also be related to the wave of High Victorian Gothic Revival buildings designed by architects from the British Isles in the 1850's for Canadian cities. The most obvious examples are University College by Cumberland and Storm (1856), and Fuller and Jones' Parliament Buildings in Ottawa.

Although it has not survived to our day the Town Hall was an important landmark and identifying feature of Yorkville although not everyone liked it. Henry Scadding who could see it from his window, in a house also designed by Hay, wrote:

The singular Hotel de Ville which in modern times distinguishes Yorkville has a Flemish look. It might have strayed hither from Ghent. Nevertheless as seen from numerous points of view it cannot be characterized as picturesque or in harmony with its surroundings.³¹

It had indeed strayed hither from a number of European cities but the surroundings eventually changed somewhat to be more in harmony with it. The Gothic Revival continued with the construction of St. Paul's Methodist Church (Fig. 6) at the corner of Yonge and Davenport and with the Firehall recalling the Town Hall in its patterns of coloured brick on the facade. The Town Hall also had to adapt to new uses as the village of Yorkville was soon annexed by the city of Toronto. One photograph taken after 1860 shows street car tracks in front of the building (Fig. 7) and another shows the middle doorway in use as entrance to the Street Railway Depot (Fig. 8). Between 1883 and 1907 the Council room served as a public library and later the building was used as the Armouries of the Yorkville Company of York Rangers. After the unfortunate fire and demolition of the building (1941-42) the original coat of arms was moved to the Fire Hall.

The Fire Hall is not the only remnant of constructional polychromy in the area. There are a number of store fronts and houses with bricks above the windows in patterns of contrasting colours. Some of these have recently come to life again with the removal of whitewash applied over the decades. Coloured brick survives as a hallmark of Canada's Gothic Revival although it has had to compete with the Classic Revival of the first half of this century as exemplified in the Public Library of 1909 and the Masonic Hall of 1919 that replaced St. Paul's, and now competes with the huge skyscrapers which line Bloor Street and encroach upon the once small village.

Anita C. Makler
Graduate Student
Department of Fine Art
University of Toronto
Toronto, Ont.

Notes:

¹ Henry SCADDING, *Toronto of Old* (1873; rpt. abridged, Toronto: 1966), p. 307.

² *Ibid.*, p. 295.

³ Yorkville Council minutes (typescript) 16 June 1953 #83. A petition signed by 103 inhabitants of the village "praying for the purchase of the block of land between Severns Brewery and West's houses for a market (deferred)."

⁴ *Ibid.*, 17 March 1856.

⁵ T. A. REED, "Toronto's Early Architects; Many fine Building still Standing," *JRAIC*, 27/2 (Feb. 1950), p. 46.

⁶ Council minutes, 28 November 1859 #449. William McGinnis had also built an Engine House for the Council 28 July 1857, #140.

⁷ Langley, who, as we have suggested, may have done some of the draughting, later became a popular architect in Ontario. Constructional polychromy was the hallmark of his style.

⁸ All the biographical information of William Hay is from F. H. ARMSTRONG, (unpublished ms.). It is interesting that REED says Hay was sent to oversee Government Buildings in St. John's, Newfoundland and Halifax, Nova Scotia, but does not mention St. John the Baptist.

⁹ Hay's most notable work after his return to Edinburgh in 1861 was his work on the restoration of St. Giles' Cathedral in that city.

¹⁰ George Edmund STREET, *Brick and Marble in the Middle Ages* (1st ed. 1855; London: 1974), p. 392.

¹¹ SCADDING, p. 307.

¹² STREET, p. 266, Fig. 44, North Transept of the Cathedral at Cremona, p. 308, Fig. 57, Palazzo Publico, Piacenza. Nearly all of the drawings show uses of constructional polychromy, or details recommended by Street.

¹³ *Ibid.*, p. 367.

¹⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹⁵ STREET, "The Churches of Lubeck," *The Ecclesiologist*, XVI (London: 1855), p. 35.

¹⁶ STREET, "Description of New Town Hall at Hamburg by Mr. Scott," *The Ecclesiologist*, XVI (London: 1855), p. 119.

¹⁷ *Ibid.*



Fig. 5. View of the Yorkville Town Hall, ca. 1907. (Photo: Metropolitan Toronto Library Board)



Fig. 6. St. Paul's Methodist Church. (Photo: T. A. Reed Coll., Metropolitan Toronto Library Board)



Fig. 7. View of the Yorkville Town Hall in the 1860's. (Photo: Metropolitan Toronto Library Board)

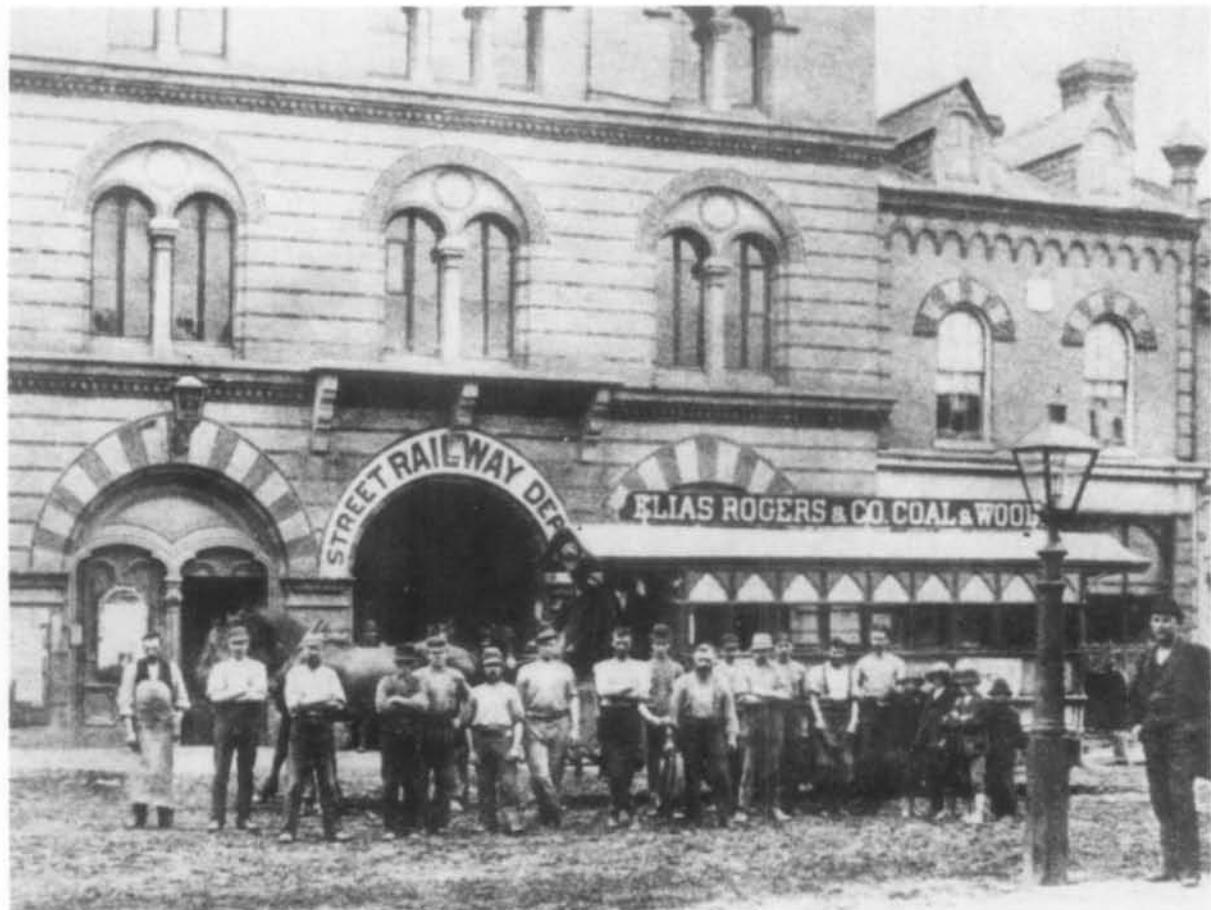


Fig. 8. View of the Yorkville Town Hall in the 1870's (?). (Photo: T. A. Reed Coll., Metropolitan Toronto Library Board)

- ¹⁸ George Gilbert SCOTT, *Remarks on Secular and Domestic Architecture* (1st ed., 1856 London: 1858), p. 191.
- ¹⁹ *The Ecclesiologist*, XIX (London: 1858), p. 17.
- ²⁰ SCOTT, pp. 201-02.
- ²¹ Benjamin BUCKNALL (trans.), *Discourses on Architecture by Viollet-le-Duc* (1st ed. 1889; London: 1959), p. 118.
- ²² *Ibid.*, p. 120.
- ²³ James F. WHITE, *The Cambridge Movement* (Cambridge: 1962), p. 50.
- ²⁴ SCOTT, p. 30.
- ²⁵ PETIT, "Architectural Studies in France," *The Builder*, XII (Sept. 1854), p. 469.
- ²⁶ SCOTT, p. 198.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 76.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 100.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 179.
- ³⁰ Anon., "On Colour and its use in Architecture..." *The Builder*, XII (1854), p. 507.
- ³¹ SCADDING, pp. 299-300.

PEINTURE ET LUTTES SOCIALES: TALKING UNION DE FREDERICK B. TAYLOR

En 1971, Frederick B. Taylor¹ a fait don au Musée des Beaux-Arts de Montréal d'un groupe de ses œuvres comprenant des tableaux, des dessins et des gravures. Le tableau *Talking Union* (fig. 1)² faisait partie de cette importante donation, de même qu'une série de sept dessins préparatoires.

Le tableau, très simple, représente un groupe de cinq personnes autour d'une table de taverne. Un personnage, face au spectateur, adresse la parole à ses compagnons et semble tirer ses arguments d'un journal ouvert devant lui. À l'arrière plan, en haut, le barman parle par-dessus le comptoir avec un garçon; deux autres clients se trouvent assis à une deuxième table. Le comptoir qui court de gauche à droite, souligne la profondeur de l'espace. Le programme de la toile, selon le propos même de son auteur, prévoyait la représentation de:

four Canadian seamen (they were, in fact, all Canadians) meeting with a C.S.U.³ organizer in a tavern on the waterfront of Montreal in 1950, a social fact, little known, a worthwhile pursuit expressive of my faith in the desirability and power of trade union organization providing that power is not abused: working men consciously acting to protect and improve their working and living conditions⁴.

Pour trouver des modèles parmi les membres de l'Union des marins canadiens et l'Union des pêcheurs canadiens, Frederick Taylor s'adressa à deux de ses amis qui militaient au sein de ce syndicat: Dan Daniels et Harry Gulkin. Dan Daniels posa pour le personnage de l'organisateur syndical. En réalité il joue son propre rôle, pour ainsi dire, car il fut directeur de *Searchlight*, l'organe du syndicat, de 1947 à 1950⁵. Taylor avait réalisé de lui, en cette même année de 1950, un *Portrait of a writer* (fig. 2) présentement en la possession de l'écrivain. L'idée pour *Talking Union* a vraisemblablement jailli de la conversation entre Dan Daniels et le peintre, lors de l'une des séances de pose pour le portrait⁶. Les deux dessins préparatoires du Musée de Montréal pour le personnage de l'organisateur dans *Talking Union* (figs 3 et 4) se rapprochent visiblement

du "portrait d'un écrivain". Le deuxième dessin (fig. 4) est déjà une étude très finie que l'artiste utilisera telle quelle dans la peinture. Le journal que l'orateur a devant lui est, bien entendu, un exemplaire de *Searchlight*. Le personnage à l'extrême gauche est Sol Geller, un marin de Vancouver. L'esquisse rapide du Musée des Beaux-Arts que Taylor en a réalisé (fig. 5) n'a pas subi des changements importants lors de sa transposition sur la toile. Le marin noir aux yeux baissés sur le journal, à droite de l'orateur, était un ex-boxeur, Al Ford, militant syndicaliste. De lui, le Musée possède une étude très proche du tableau (fig. 6). La dernière étude individuelle représente Robert Hennings (fig. 7), un militant syndicaliste également, aujourd'hui décédé. Le dessin, sera repris intégralement dans le tableau. Harry Gulkin, le deuxième ami syndicaliste de l'artiste, posa pour le personnage qui tourne le dos au spectateur⁷. Taylor a réalisé toutes ces esquisses séparément. Il n'a jamais assisté à une réunion du syndicat et n'a jamais vu non plus tous ses modèles ensemble.

Frederick Taylor avoue avoir rencontré des difficultés en ce qui concerne la composition et ne semble même pas très satisfait du résultat: "I found the subject hard to compose and do not feel that I succeeded in solving the design problem really well⁸". À un certain moment, le peintre avait envisagé de placer la réunion dans un intérieur de maison. Ce décor lui aurait permis de suspendre une lampe au centre de sorte à obtenir un éclairage expressionniste. Un autre dessin, étude d'ensemble (fig. 8), est en rapport avec cette étape de l'élaboration du projet. Tous les personnages s'y trouvent déjà, à l'exception de celui de droite, habillé d'une veste, qui ne semble pas encore être Robert Hennings. En outre, l'artiste avait pensé d'inclure un sixième personnage, à droite, tel qu'on le voit dans notre dernier dessin (fig. 9). Ce personnage fut cependant exclut de la version finale. Les notations arithmétiques sur les bords du dessin ont eu pour fonction d'adapter la composition à un rapport de 4/5, format de l'une des dimensions standard utilisées fréquemment par l'artiste. Ce décor d'intérieur, néanmoins, n'a pas paru approprié au projet de Frederick Taylor. Après plusieurs visites dans différentes tavernes du port de Montréal, Frederick Taylor retiendra celle de Joe Beef (fig. 10), fréquentée depuis des décennies par plusieurs générations de marins. Il étudiera les lieux sur place au moyen de différents croquis et finalement il y placera sa "réunion".

Ce qui a poussé l'artiste à peindre ce tableau ce fut sa:

social consciousness and sympathy with the trade union movement in general and the Canadian Seamen's in particular. I knew several members and met a number of others and officers of the C.S.U. and I had heard and read much about its history and struggles⁹.

Pour que la signification totale de *Talking Union* fasse surface, il faudra en effet confronter le tableau avec "l'histoire et les luttes" du C.S.U.

La *Canadian Seamen's Union* (C.S.U.) fondée en 1936, était affiliée au *Trades and Labour Congress* (T.L.C.) À partir des dernières années de la deuxième guerre mondiale l'histoire de ce syndicat sera particulièrement marquée par une série de conflits et de crises provoqués par des tentatives répétées d'ingérence et de prise en main par les grandes centrales syndicales américaines. En 1948, suite à une de ces crises, les membres du syndicat votent à 93% pour une grève dans la région des Grands Lacs. On accusa les grévistes d'être manipulés par le Parti Communiste:

During the strike, the shipping companies let loose violence on the C.S.U. Strike-breakers and gangsters were hired and armed with shot guns. At one ship, the S.S. Glenelg, live steam was turned on the strikers. More serious than the shipowners' violence was the SIU's role¹⁰. Such was the opposition of the trade unionists to this organization, that normally its entry into the situation would have been impossible. But its way was paved by the Roadmen, full-time Canadian vice-presidents of international unions. When the T.L.C. called a mass trade union conference at Ottawa in support of the C.S.U., many Roadmen opposed the conference and set up a *picket line* at the entrance to the hall, to scrutinize delegates as they came in. Later, the Roadmen told the press that this conference — with delegates carrying credentials from trade union locals grouping half a million members — was composed of 98% communists and 2% fellow travellers¹¹.

Ces événements conduiront la T.L.C. à la convocation d'un congrès qui aura lieu à Victoria en septembre 1948. Malgré les manoeuvres des représentants des centrales américaines, le résultat du vote final pro-

clama l'éclatante victoire des tenants d'un syndicalisme nationaliste. Plus tard un célèbre mot d'ordre apparaîtra, *Coopération, oui. Domination, non*¹². Cependant les tensions internationales deviendront extrêmement vives dans cet immédiat après-guerre. Après une trop brève période d'apparente bonne-entente, les deux blocs rivaux, l'Est et l'Ouest, arriveront vite à des oppositions irréductibles. Ce partage entre les deux camps aura des répercussions immédiates dans la vie syndicale canadienne. À ce propos la grève du C.S.U. de 1949 marque un tournant décisif dans l'histoire du syndicat:

On March 31, 1949, 6,500 C.S.U. members went on strike. The employers and various agencies of government took strong measures. By May 1949, 400 seamen had been arrested at ports in Britain, the West Indies, and elsewhere. Late in April, *strong arm men* — sometimes termed *goons* — were armed in Montreal, armed with sawed-off shot-guns and dispatched to Halifax aboard a special Canadian National Railways train. There they obtained additional protection from 200 Royal Canadian Mounted Police and armed Canadian National Steamships police. Emboldened by their arms and what seemed to be the support of the government, this band broke through the C.S.U. picket lines, boarded a vessel of the Canadian National Steamship Lines, and from the deck they fired at pickets on the dock. Eight seamen were shot¹³.

Un nombre impressionnant de travailleurs portuaires manifestèrent dans différents pays leur solidarité avec leurs camarades canadiens. En mai 1949, plusieurs cargaisons canadiennes furent immobilisées dans des ports de l'Angleterre, de l'Europe Occidentale, de l'Amérique Latine, d'Afrique et de Nouvelle-Zélande¹⁴. Une grève de 74 jours menée par 50,000 débardeurs anglais fut provoquée par un incident avec un bateau canadien dont l'équipage était composé de briseurs de grève. Au Canada, selon l'opinion de Charles Lipton, la grève était devenue un "test décisif entre le capital et le travail"¹⁵. Bientôt des pressions internationales furent exercées sur les dirigeants de la T.L.C. et, le 3 juillet, son Conseil exécutif, dans un volte-face qui en dit long sur l'importance de ces pressions, suspendit le C.S.U. L'un des arguments alors invoqués fut celui d'une "world communist conspiracy"¹⁶.

Un congrès de la Centrale fut convoqué pour septembre, à Calgary. Une des motions adoptées stipulait: "no known communist shall be permitted to hold office in the T.L.C., provincial federations and central bodies, nor be permitted to sit on any committee of the convention¹⁷". Cet incident clôt un chapitre de l'histoire du syndicalisme canadien et annonce, par ailleurs, la période suivante de "chasse aux sorcières" généralisée.

Talking Union fut conçu et réalisé à la suite de ces événements. Le sens de la toile devient maintenant clair: malgré les persécutions, malgré les gangsters locaux ou "made in U.S.A.", malgré les interdictions "légalisées" et les sévices de tout ordre, des syndicalistes, des organisateurs et des hommes de la base, "parlent de syndicat" dans une taverne du port de Montréal, ils ne désarment pas; "des travailleurs conscients s'organisent pour protéger et améliorer leurs conditions de travail et de vie¹⁸". Quelques années auparavant Frederick Taylor avait écrit: "The people need art, many instinctively sense that they need it. My pictures inform the public, and they inform the workers, and they increase mutual understanding and respect¹⁹". L'artiste énonce le principe selon lequel l'art peut, et en certaines occasions doit, avoir une portée sociale immédiate; l'art doit s'impliquer en outre dans le monde du travail. Frederick Taylor en partant d'un ensemble de faits historiques bien précis, incite un groupe social à la résistance.

Derrière, cependant, ces significations datées, le tableau de Frederick Taylor met en scène des gestes et des attitudes dont une archétypologie de l'imaginaire nous révèle la constance anthropologique. La parole que le syndicaliste adresse à ses compagnons est censée apporter une vérité, amorcer un processus de salut, fut-il d'ordre matériel, social ou politique. Dans l'Évangile de Saint-Jean, le Verbe, assimilé à Dieu, est la Vie elle-même, "la lumière [qui] luit dans les Ténèbres"; le Verbe se transformera d'ailleurs en chair pour le salut de l'Humanité toute entière. Cependant, comme le remarque Gilbert Durand, "l'isomorphisme de la parole et de la lumière est bien plus primitif et universel que le platonisme johannique²⁰". Effectivement, "la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute Puissance²¹". Selon Diodore de Sicile, "c'est par l'éloquence que l'hellène (le civilisé) l'emporte sur le barbare, l'homme cultivé sur l'ignorant²²". Pour les anciens grecs, de même que pour Saint Augustin, l'idéal de l'homme cultivé était l'orateur, *vir eloquentissimus*, l'homme qui possédait un savoir, certes, mais qui pouvait

l'utiliser et le transmettre par la parole²³. L'orateur qui adresse la parole à son entourage, un *volumen* déroulé devant lui, dans le sarcophage à philosophes de Publius Peregrinus (fig. 11), représente le même principe de la parole, élément ordonnateur. La génération artistique de 250 à 280 après Jésus-Christ, qui a créé le type du sarcophage à philosophes, "remplace le chaos menaçant par l'ordre, l'excès par la placidité normale, le dramatique déchiré de dissonances par le *pathos* intérieur dompté²⁴". Le jeune Christ (Jésus est le Verbe incarné, il ne faut pas l'oublier) est représenté, dans le tableau de Dürer *Jésus au milieu des docteurs* (fig. 12), dans la même attitude que le personnage de Taylor: il est assis, pointant de l'index un texte ouvert devant lui. Il démontre à ses doctes opposants que la Vérité ne se trouve pas dans les textes utilisés par eux. Lorsque le faussaire van Meegeren sera sommé par la justice hollandaise d'exécuter un "faux Vermeer" en 1945, il réalisera un *Jésus au milieu des docteurs* (fig. 13)²⁵ dont la composition est très proche de *Talking Union*. Jésus est assis et entouré des docteurs; parmi ceux-ci, l'un, à gauche, appuie son visage contre la main droite, comme le marin noir du tableau de Taylor et comme le personnage en bas à droite du tableau de Dürer. Le fait que, sensiblement vers la même époque, deux artistes différents aient adopté la même solution plastique pour deux situations dramatiques somme toute fort semblables, tient probablement de la coïncidence.

D'un autre côté, la composition circulaire choisie par Frederick Taylor n'est pas non plus dépourvue de signification anthropologique en soi. "L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre [...]", écrit G. Durand²⁶. La parole, signe de puissance, instrument qui s'oppose à la barbarie, fécondera dans le cercle (générateur de vie) des assistants une vie nouvelle et meilleure. Remarquons enfin que dans tous ces exemples la Vérité provient, d'une façon ou d'une autre, de la parole écrite, d'un *texte*, trait essentiel de la culture occidentale.

Mentionnons en passant l'importance qu'aura au début des années 1950, le thème des luttes sociales dans les ports, pour tout un groupe d'artistes "réalistes socialistes". Le tableau de Boris Taslitzky, *Riposte* (1951) montre des policiers et des chiens en train d'attaquer des grévistes sur les quais de Marseille. Ce tableau sera retiré par la police du Salon d'Automne de 1951, à Paris, avant la visite du président Auriol²⁷. L'écrivain André Stil est l'auteur d'un roman en trois volumes, *Le Premier choc*, qui raconte la lutte des dockers français contre la présence des Améri-

cains dans les ports de l'Atlantique. L'oeuvre publiée de 1951 jusqu'en 1953, recevra le Prix Staline. En 1954, sort le film d'Elia Kazan, *On the waterfront*, qui traite de la corruption et de la violence syndicales dans le milieu des dockers.

Après un voyage en Union Soviétique, en 1951, Frederick Taylor livre au public canadien quelques "impressions sur l'art" de ce pays; nous pouvons retenir un passage de ce texte comme représentatif des idées esthétiques de l'auteur:

The works [...] frequently deal with epic historical and social themes rather than with subjects of purely personal interest of the artists. And these epic themes often being within the personal experience of the people, there is intense interest in them and much discussion develops round them²⁸.

Ces propos rejoignent d'ailleurs les idées d'un esthéticien marxiste contemporain. Dans un texte "sur la fonction culturelle de l'art", Horst Redecker soutient la thèse selon laquelle 'la fonction spécifique de l'art est en rapport avec la dialectique pratique de l'invidividu et de la collectivité. La fonction éducative de l'art réside dans le fait que l'individu se retrouve dans l'art en tant qu'être collectif [...]. Les émotions surgissent lorsque l'individu participe avec ses intérêts et ses besoins personnels et lorsqu'il est affecté en tant qu'individu²⁹'. Dans la lettre de 1975 déjà citée Taylor réitère d'ailleurs ses convictions:

I expect that I have been socially conscious all my life but this characteristic intensified in 1937 and increased during the war and of course my work was influenced accordingly. I believe that in the broadest sense all art is propaganda and that it is a legitimate and powerful weapon in social struggles but I am nowadays content to express my feelings and ideas less blatantly³⁰.

La toile de Frederick Taylor — il semble maintenant justifié de se le demander — a-t-elle eu une portée sociale quelconque?

D'une façon générale, les arts issus de réalisme socialiste cessent d'être significatifs, en Occident, vers le début des années 50. *Les construc-*



fig. 1. Frederick TAYLOR, *Talking Union*, huile sur toile, 71 x 94 cm; signé en bas à droite: "F. B. Taylor '50", coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: 971.27).
(Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 2. Frederick TAYLOR, *Portrait of a Writer* (1950), huile sur toile, 76 x 61 cm; ni signé ni daté, coll.: Dan Daniels, Montréal.



fig. 3. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union (personnage central)*, (1950), crayon sur papier, 50 x 62 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.25). (Photo du Musée)



fig. 4. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union (personnage central)*, (1950), crayon sur papier, 50.2 x 60.5 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.24). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 5. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union (personnage de gauche)*, (1950), crayon sur papier, 36.8 x 29.2 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.31). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 6. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union (deuxième personnage à gauche)*, (1950), crayon sur papier, 54.5 x 40.8 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.26). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 7. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union (personnage de droite)*, (1950), crayon sur papier, 30.2 x 28.5 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.28). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 8. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union*, (1950), crayon sur papier, 32 x 43.7 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.29). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 9. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union*, (1950), crayon sur papier, 36.5 x 55.8 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.27). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 10. La taverne de Joe Beef à Montréal. (Photo de l'auteur)



fig. 11. Sarcophage de Publius Peregrinus (détail),
(vers 280), coll.: Musée Torlonia, Rome. (Photo
d'après Bianchi BANDINELLI, *Rome. La fin de*
l'art antique, Paris, Gallimard, 1970, fig. 51)



fig. 12. Albrecht DÜRER, *Jésus au milieu des docteurs*, (vers 1500), coll. Gemäldegalerie, Dresde. (Photo: Gemäldegalerie)



fig. 13. VAN MEEGEREN, *Jésus au milieu des docteurs*, (1945), coll. privée. (Photo d'après G. UNGARETTI et P. BIANCONI, *L'opera completa di Vermeer*, Milan, Rizzoli, 1967, illustration p. 101)

teurs de Léger accusent, en 1950, une énorme distance par rapport à l'orthodoxie djanovienne. Deux ans plus tard, la plus grande partie des artistes communistes français manifestent d'ailleurs leur opposition tacite au réalisme socialiste³¹. Aux États-Unis l'expressionnisme abstrait chassera le réalisme socialiste des années '30 et '40 quoique, à en croire Sam Hunter, "there remained a residual attachment to recognizable subject matter and figurative styles", dans un grand nombre d'oeuvres non-figuratives³².

Talking Union a figuré dans une exposition à Toronto en 1956 et a été consigné pendant un certain temps, semble-t-il, à la Galerie Dominion et à la Galerie Gauvreau, toutes deux de Montréal³³. Par conséquent, cette toile n'a été vue que par un nombre très restreint de personnes. Le tableau est certes en parfait accord avec les convictions esthétiques et sociales de Frederick Taylor. Ayant passé, cependant, directement de la main du peintre dans les réserves du Musée de Montréal vingt ans après son exécution, le tableau ne semble pas avoir eu l'impact cherché par son auteur. Par là *Talking Union* témoigne de la fin de la portée du réalisme socialiste au Canada.

Luis de Moura Sobral
Département d'Histoire de l'Art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ Né à Ottawa en 1906, Frederick B. Taylor étudie à l'Université McGill (Bac. en Architecture) et à l'Université de Londres, ainsi qu'en diverses écoles d'art londoniennes. En 1931, il travaille pendant quelques mois à l'atelier de Le Corbusier et suit des cours d'histoire de l'art à la Sorbonne. En 1932, il apprend les techniques de la gravure à Ottawa et se consacrera à la gravure jusqu'en 1936. Entre 1937 et 1960 Frederick Taylor vit et peint à Montréal. Pendant 3 ans, de 1940 à 1943, il enseigne à l'École d'Architecture de l'Université McGill. Des raisons de santé l'obligent à aller s'établir au Mexique où il habite depuis 1960. F. Taylor commence, dès 1941, à peindre des scènes dans des usines, montrant des travailleurs en train de produire du matériel de guerre. Le peintre prétendait documenter artistiquement l'effort du Canada pour aider à vaincre le fascisme. En 1944, il est le premier artiste canadien à exposer sous les auspices d'un syndicat, au local 712 de l'Association Internationale des Machinistes. Il réalisera depuis plusieurs expositions dans des cafétérias d'usine, dans différents syndicats et autres organisations de travailleurs. Frederick Taylor est représenté dans les musées suivants: Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, Ont.; Archives Publiques du Canada, Ottawa, Ont.; Art Gallery, Université Memorial, Saint-Jean, T.N.; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.; Musée Canadien de la Guerre, Ottawa, Ontario; Confederation Art Gallery & Museum, Charlottetown, I.P.E.; London Art Museum, London, Ont.; Collège Massey, Université de Toronto, Toronto, Ont.; Musée McCord, Montréal, Qué.; Musée Bezalel, Jérusalem, Israël; Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, Qué.; Musée du Québec, Québec, Qué.; Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Ont.; Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville, N.B.; Royal Ontario Museum, Toronto, Ont.; The Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, C.B.; The Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ont.; The Art Gallery of Ontario, Toronto, Ont.; The Norman Mackenzie Art Gallery, Régina, Sask.; Université Concordia, Montréal, Qué.; The Vancouver Art Gallery, Vancouver, C.B.; The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Man.

Nous tenons à remercier Frederick Taylor pour sa collaboration dans la préparation de ce travail. Nous remercions également notre collègue André Lafrance, Conrad Graham du Musée McCord, Germain Lefebvre du Musée des Beaux-Arts de Montréal pour l'autorisation de reproduire les œuvres et, tout spécialement, Dan Daniels et Harry Gulkin pour les renseignements qu'ils nous ont fournis.

² Le tableau a figuré dans la *Canadian National Exhibition*, Art Gallery of Ontario, 1956.

³ *Canadian Seamen Union/Union* des marins canadiens et l'*Union* des pêcheurs canadiens.

⁴ Lettre datée du 14 août 1975, adressée par Frederick Taylor à l'auteur. Nous utiliserons les sigles des noms anglais du syndicat et de la centrale syndicale, C.S.U. pour *Canadian Seamen Union* et T.L.C. pour *Trades and Labour Congress of Canada*, telles que citées dans le texte anglais de Ch. LIPTON (voir référence plus bas, notre numéro 10).

⁵ Né en 1921, Dan Daniels, dramaturge et écrivain, est notamment l'auteur de *The Executioner* (1958), *Come Unto Me* (1962), *The Audition* (1965), *The Plot to Overthrow Peter Rabbit* (1968), etc. Dan Daniels fut le directeur-fondateur du *Living Theater of Montreal* en 1967.

⁶ Frederick TAYLOR, lettre citée.

⁷ Harry Gulkin, producteur de films et spécialiste en marketing, est actuellement président du *Motion Picture Institute of Canada*, ainsi que de la succursale montréalaise de l'Association Américaine de Marketing. Parmi les films que M. Gulkin a produit on compte: *Lies My Father Told Me* (1975), *Penny and Ann* (1975) et *Jacob Two Two Meets the Hooded Fang* (1977). Ancien marin et syndicaliste, M. Gulkin a encore exercé les métiers de photographe, journaliste et critique d'art, conseiller en marketing et design et a été chargé de cours en marketing aux Universités McGill et Concordia.

⁸ Frederick TAYLOR, lettre citée.

⁹ Frederick TAYLOR, lettre citée.

¹⁰ La S.I.U. (*Seafarers' International Union*) fut créée de toutes pièces en 1944 par la Fédération Américaine du Travail (A.F.L.) pour essayer de contrer le C.S.U. Le congrès de l'A.F.L. de 1944 a accordé au S.I.U. "juridiction sur les marins et les pêcheurs de toutes les eaux des États-Unis et du Canada". (Charles LIPTON, *The Trade Union Movement of Canada, 1827-1959*, Montreal, Canadian Social Publications, 1966, p. 276.)

¹¹ Charles LIPTON, *idem*, p. 277.

¹² *Idem*, p. 279.

¹³ *Idem*, pp. 280-281.

¹⁴ *Idem*, p. 281.

¹⁵ *Idem*, p. 282.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 284.

¹⁸ Cf. note numéro 4.

¹⁹ Frederick B. TAYLOR, "Industry is terrific!", *Canadian Art*, III, 1945, 1, p. 31.

²⁰ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1973, p. 173.

²¹ *Ibidem*.

²² Henri-Irénée MARROU, *Saint-Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard, 4^e éd., 1958, p. 85, note 2.

²³ *Idem*, pp. 85-86.

²⁴ Friedrich GERKE, *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, Albin Michel, 1973, pp. 13-14.

²⁵ Voir, sur l'affaire van Meegeren, G. UNGARETTI et P. BIANCONI, *L'opera completa di Vermeer*, Milan, Rizzoli, 1967, pp. 100-102.

²⁶ G. DURAND, *op. cit.*, pp. 283-284.

²⁷ Donald Drew EGBERT, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (New-York: Knopf, 1970), p. 337, fig. 51.

²⁸ Frederick B. TAYLOR, "Impressions of Art in the Soviet Union", *Canadian Art*, IX, 1951, 2, p. 84.

²⁹ Horst REDECKER, "Zur Kulturellen Function der Kunste", traduction espagnole dans D. NAVARRO, éd., *Cultura, ideología y sociedad. Antología de estudios marxistas sobre la cultura*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 128.

³⁰ Frederick TAYLOR, lettre citée. Il serait intéressant de comparer le tableau de Taylor avec le dessin de Miller Brittain, *Workers Arise* (publié dans Barry LORD, *The History of Painting in Canada. Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974, fig. 767), qui traite d'un sujet semblable. Dans le dessin, un "orateur du Parti Communiste" (B. LORD, *op. cit.*, p. 183) adresse la parole à un groupe d'ouvriers assis. À côté de lui, sur l'estrade, un homme assis à une table tend l'oreille attentivement. Une lampe placée juste au-dessus de son épaule gauche accentue le clair-obscur et l'expression persuasive — en réalité presque caricaturale — de

l'orateur. Derrière celui-ci une affiche précise la signification de l'oeuvre et son intention: *Workers Arise*. Le tableau de Frederick Taylor, de son côté, ne prend tout son sens que lorsque l'on analyse les conditions historiques de sa création. Rien dans le tableau, à part le titre, ne fait mention d'un événement spécifique, d'un lieu ou d'une date.

³¹ D. D. EGBERT, *op. cit.*, pp. 346-347.

³² Sam HUNTER, *American art of the 20th century*, New York, H. N. Abrams, 1972, p. 138. Voir encore sur l'influence du socialisme sur l'art des États-Unis, Donald Drew EGBERT, *Socialism and American Art in the Light of European Utopianism, Marxism, and Anarchism*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1967, pp. 85-128: "Marxism: Its Effects on Art in the United States". Vers la même époque, les théoriciens de la revue américaine *Masses & Mainstreams* qui avait une large audience dans les milieux anglo-canadiens de gauche, donnent des signes évidents de fatigue: "Historic experience indicates that this ennobling force of poetry is in closest relation with the interest of plain, working people who create human values. That is the reason why all great artists and authors always felt happy among working people and felt oppressed in the midst of the non-productive world of convention, empty politeness and hypocrisy." (Ladislaw STALL, "The Social Function of Art", *Masses & Mainstreams*, II, 1949, 5, p. 58.) L'auteur définit "poetry" comme étant "the ennobling force emanating from every true work of art", (*idem*, note 40).

³³ Frederick TAYLOR, lettre citée.

THE EVOLUTION OF JACK BUSH*

It is usually conceded that Jack Bush "emerged as a distinct artistic personality in the late 1950's"¹ and that Bush's contact with the critic, Clement Greenberg, starting in June of 1957, was something of a turning point. Bush himself has described the impact of his first meeting with Greenberg as follows:

He said, "... what you're doing, Bush, is... just taking all the hot licks from the New York painters, which is so easy to do. Try painting simpler and thinner, as you have done in these watercolours. If it scares you — good — you'll know you are on to something that is your true self...." I tried it; I *was* scared, but I began to realize in six months that Clem was right — the paintings were better, and I didn't look back.²

The break in his development implied by Bush here was further emphasized by his retrospective, since it included only those works done after 1957. This apparent discontinuity, like Franz Kline's reputedly sudden conversion to abstraction after seeing some of his drawings enlarged by a Bell-Opticon projector, has become folklore. However, just as we know now that the reportedly catalytic experience has been simplified and over-valued in Kline's case,³ so too Bush's development can best be seen as more evolutionary and less any matter of sudden conversion than it usually is.

What, then, was Greenberg's contribution to Bush's art? For one thing, Bush was very much encouraged by the interest taken by a great critic in his work. Bush was earning his living as a commercial artist and painting part time. He had not yet chosen a definitive direction and, despite his previous positions on the executive of various artists' societies, did not feel fully accepted by the most prominent artists in Toronto, many of whom were opposed to abstraction and some of whom were programmatically parochial.⁴ As K. M. Graham remembers it, what "Greenberg did was to give him courage to paint in the face of... criticism,"⁵ which Bush had received in growing measure when exhibiting with Painters Eleven.

Greenberg further encouraged Bush to choose from the various direc-

*I would like to thank the estate of Jack Bush for permission to reproduce the words and works of Jack Bush and Robert Bush, Alex Cameron, Aaron Milrad, and all the friends and relatives of Jack Bush who have so generously given me their assistance. My thanks, too, to the Faculty of Arts of York University for the research grant that financed the travel and photography necessary for this article.

tions apparent in his work. From 1951 to 1956, Bush seems to have produced several different modes of work. One was a relatively straightforward sort of still life and landscape, influenced by Cézanne, but a Cézanne seen through the eyes of Stanley Cosgrove and others of the Montreal school.⁶ Examples are recurrent: *Melon on Red Table* 1952, *Bird on a Chair* 1956 among others. A second mode was a sort of allegorical-expressionist painting with figures in the landscape typified by aggressive gestures and despairing poses.⁷ The bulk of these pictures appears from 1949 to 1951, (e.g. *The Long Night* 1950), but a few of them, albeit impure cases, are to be found at least as late as 1955. A third mode consists of rather stylized landscapes, such as *Stuart Davis* 1954. A fourth was a type of abstract expressionism akin to that of Bradley Walker Tomlin; for example *Hymn to the Sun* 1955 or *Encounter* 1955, the latter being an impure case with admixtures of a fifth mode: more typically abstract expressionist work indicative of a certain interest in de Kooning and Clyfford Still. A number of paintings show Bush interested in several of these directions at once, and perhaps others as well; for instance, a certain "cubicizing" is sometimes apparent, and Bush has reported that for a while he had some interest in the applied cubism of such artists as Feininger.⁸ The breadth of Bush's artistic concerns at this time is remarkable, and it shows his longstanding high ambition to synthesize a number of disparate artistic traditions, as had Manet, Matisse, and Pollock (Fig. 3).

Nonetheless, at this stage of his career, Bush had not yet committed himself as to where the highest quality lay in the various traditions that interested him. Furthermore, the work is sometimes so audaciously eclectic that it remains conflicted, torn between the figurative and tactile on the one hand and the abstract and more "optical" on the other and between literary and pure-painting values. Furthermore, Bush wanted to do both colour painting and value painting, so that the surface spread of high-chroma colour and the spatial articulation of stepped values made for a jerky surface. Bush was almost certainly himself aware of these difficulties and was already simplifying a good deal in late 1955 and 1956, both in the range of his colour and the number and contours of his elements, as can be seen in *Reflection* 1955.⁹ Greenberg's preference then for the simpler of Bush's works was timely and it had the additional virtue of pointing to a surface quality in Bush's own *oeuvre* that was in keeping with both a less cluttered layout and Bush's artistic personality.

Robert Bush, who often helped his father show pictures to Greenberg says that he can recall "Clem" saying "Simplify, simplify, simplify."¹⁰ (Fig. 4)

In the years after their first meeting, Greenberg went to Toronto specifically to see Bush and his work only about three times, although he would stop off there too, *en route* to other places. In these later years, his role was basically Socratic: "He would question things," where the questions most often had to do with the final adjustment or resolution of the work: "Do you need that yellow stripe?"¹¹ Clearly another aspect of Greenberg's contribution was to enhance the self-critical faculty Bush had exercised in such paintings as *Reflection* and which is essential to any great artist. One thinks of the famous example of Matisse criticizing his own Neo-Pointillist work of 1904:

The breaking up of colour led to the breaking up of form, of contour. The result: a jerky surface... I didn't stay on this course but started painting in planes, seeking the quality of the picture by an accord of all the flat colours.¹²

This penchant for self-criticism was, of course, what had drawn Bush to Greenberg in the first place. As Greenberg himself observes:

He thought I had an eye, and he would seize any chance to try his art out on people he thought had eyes.... That was part of his very real alertness, which was also his very real intelligence. My role was crucial only at the beginning: Jack's water-colours told me who he was as an artist and I told him in turn.¹³

Both Greenberg's encouragement and his fostering of Bush's self-criticism were carefully tempered. While he would tell Bush he was becoming a great painter, his praise was nonetheless sparing. Robert Bush remembers a number of occasions when his father would be particularly confident in his current work until Greenberg would argue that the artist should be doing even better. Greenberg expected Bush to meet the highest standards of art anywhere. While Bush was self-critical, he never became self-conscious or programmatic in his work. Bush said of himself: "I'm not an intellectual painter"; "the painting lets you know when what you've done is right or wrong.... You have to listen."¹⁴

As Charles Millard has pointed out, self-acceptance is at the basis of Bush's art.

However important the changes in Bush's art may have been as a result of meeting Greenberg, there are a number of constants in Bush's work that unify his career. In particular one notes the way he continually painted from his feelings, his closeness to nature, an extensive morphological consistency and a considerable consistency in sensibility and hence also in structure.

Bush seems to have been initially stimulated by Allan Walters to work directly from his feelings. The occasion is recorded by Bush in the first of three notebooks in which he kept a running inventory of all his work since 1930:

Experimental work suggested by Dr. J. Allan Walters, and commenced in Sept. 1947. The idea being to paint freely the inner feelings and moods. Around March 1948 he further suggested starting from scratch on a blank canvas with no preconceived idea, and just let the thing develop in colour, form, and content.¹⁵

Dr. Walter's advice was to paint his semi-automatist fashion without consideration for what should be shown and what not shown, so that Bush was freed at a relatively early point in his career from any fear of doing "bad" work. He could follow his feelings with all the personal honesty that was so characteristic of him.

At first, Bush seems to have transcribed his feelings rather directly into his pictures. In one of them, for instance, he depicted a colleague from work, with whom he was angry at the time, eating out of a trash can.¹⁶ In some of the works the figures would seem to correspond to Bush himself in both feelings and situation during this period (unsure of himself in his direction, and thwarted by frustrations and barriers of various kinds), as in *Quiet Day Desert* 1953¹⁷ and, less obviously, *Adventure* 1948. In others, such as *Release* 1950, these feelings are both reversed and denied with an almost triumphant freedom that appears somewhat willful and hence not entirely convincing (Figs. 1,2).

There are a number of other examples later in Bush's career where the work relates to his feelings but in a rather more complex fashion. For instance when Oscar Cahén, Bush's colleague in Painters Eleven, died in

November 1956, Bush was driven to paint all day, starting with deep purple. When he continued the next day, the colours became lighter without the artist's willing it. Bush later observed it was "like a spirit moving up."¹⁸

Perhaps the best known example is Bush's artistic transformation of his angina pains.¹⁹ When Bush first began to suffer from angina in the late 1960's, he went to the doctor for an electrocardiogram. The image on it was frightening to him and in order to come to terms with it, Bush decided to draw it.²⁰ The eventual result was a number of works containing an elliptical shape taken from the electrocardiogram chosen to stand for the pains Bush was experiencing. There are both works on paper (the "Spasms") and such canvases as *Sudden, Onslaught*, and *Flutter*, all 1969 (Fig. 7). A similar example is found in *Cirr* 1974 where Bush has reported that the image was suggested to him by a doctor's diagram of normal cells interspersed with dying cells in a diseased liver.²¹

What is remarkable about all this is not so much that Bush painted from his feelings, many artists have done the same, but that Bush was so honest about them; that he unflinchingly faced and acknowledged in his art both the source of his suffering and the full range of his emotional response to it. Furthermore Bush overcame his suffering in and through his art, so that what was irregular and distressing in his heart is made over into something free and pleasurable in his work, commingled eventually with the pleasures of nature, as in *Spring Breeze*²² and *Falling Blossoms* both 1971 (Fig. 8). Again, there is an important parallel with Matisse. When Matisse went to Tahiti, he reported that he was not much inspired to paint:

Nature there is sumptuous, but not exalting.... You don't have an immediate reaction which makes you need to unwind by working.

Whereas in the United States:

This tension, the constant dynamism, can be transformed in the artist, into artistic activity by provoking a beneficial reaction in him.²³

From these and other more celebrated comments by Matisse, Flam



Fig. 1. Jack BUSH, *Adventure*, 1948, oil on masonite, 17" x 22", Jack Bush Heritage Corporation Inc. (Photo: Ontario Archives, Toronto)



Fig. 2. Jack BUSH, *Release*, 1950, oil on masonite, 24" x 30", Jack Bush Heritage Corporation Inc. (Photo: Ontario Archives, Toronto)

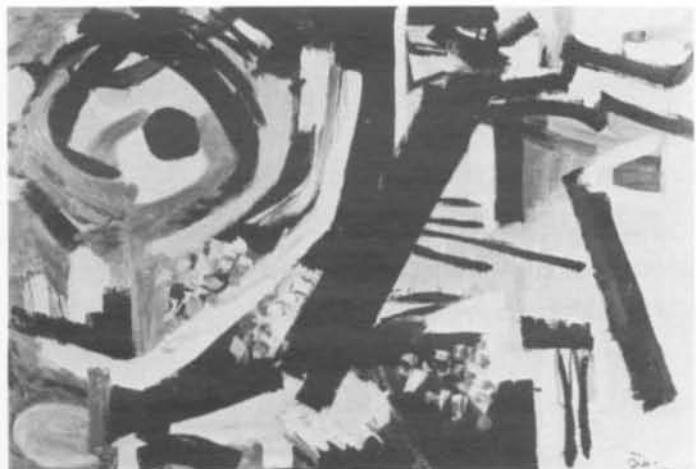


Fig. 3. Jack BUSH, *Encounter*, 1955, oil on masonite, 48" x 72", Jack Bush Heritage Corporation Inc. (Photo: Ontario Archives, Toronto)

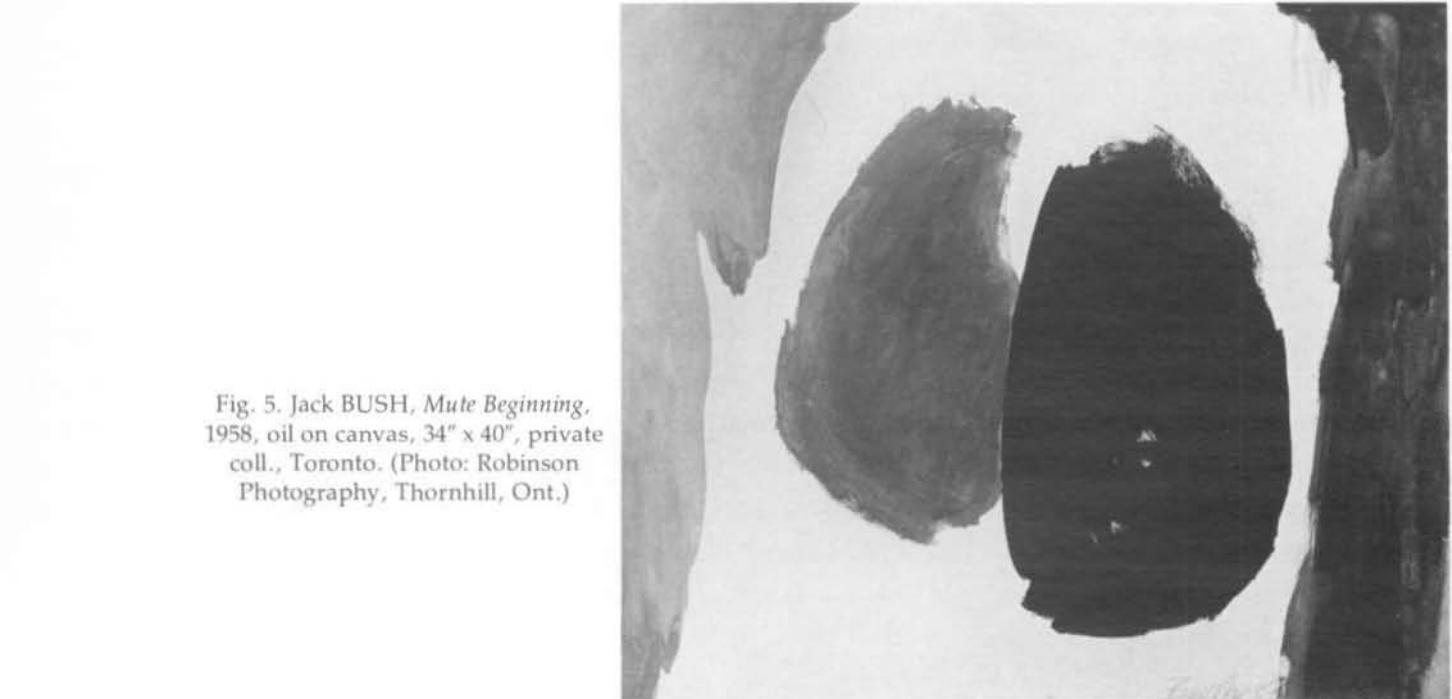


Fig. 5. Jack BUSH, *Mute Beginning*, 1958, oil on canvas, 34" x 40", private coll., Toronto. (Photo: Robinson Photography, Thornhill, Ont.)



Fig. 4. Jack BUSH, *Reflection*, 1955,
Magna acrylic on masonite,
152-1 x 101-6 cm, The Robert
McLaughlin Gallery, Oshawa, Ont.
(Photo: The Robert McLaughlin Gall.)

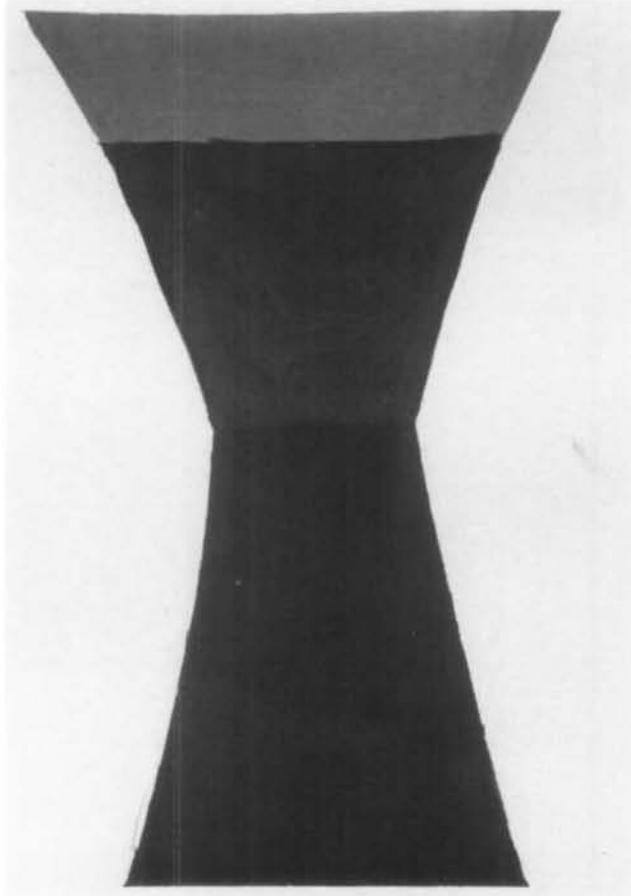


Fig. 6. Jack BUSH, *New York, Oct.*
1962, 1962, gouache on paper,
30 $\frac{1}{4}$ " x 22 $\frac{1}{8}$ ", private coll., Toronto.
(Photo: BGM Colour Lab, Toronto)

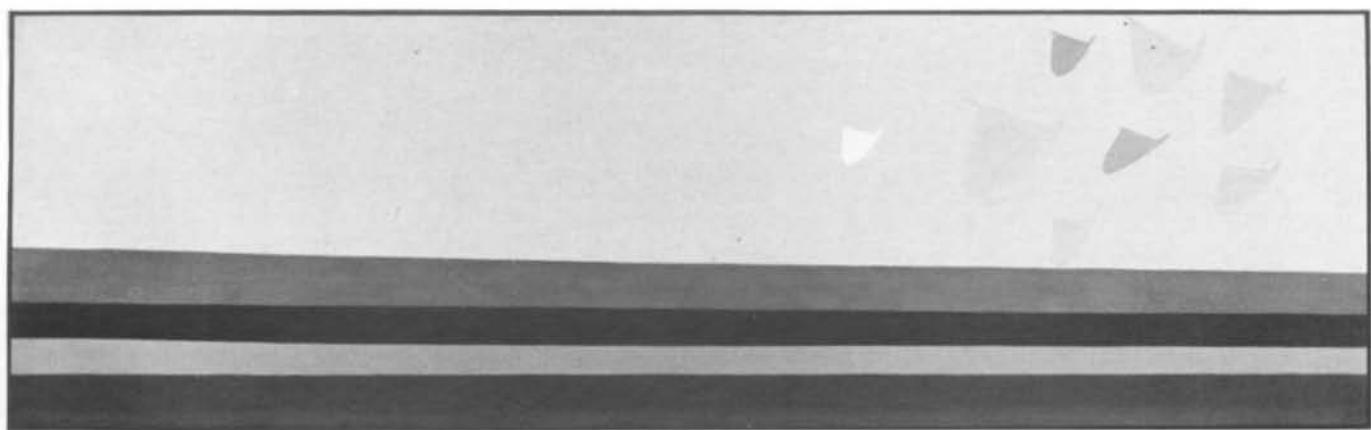


Fig. 7. Jack BUSH, *Flutter*, 1969, acrylic on canvas, 34" x 118", private coll. (Photo: Lois Steen, Toronto)

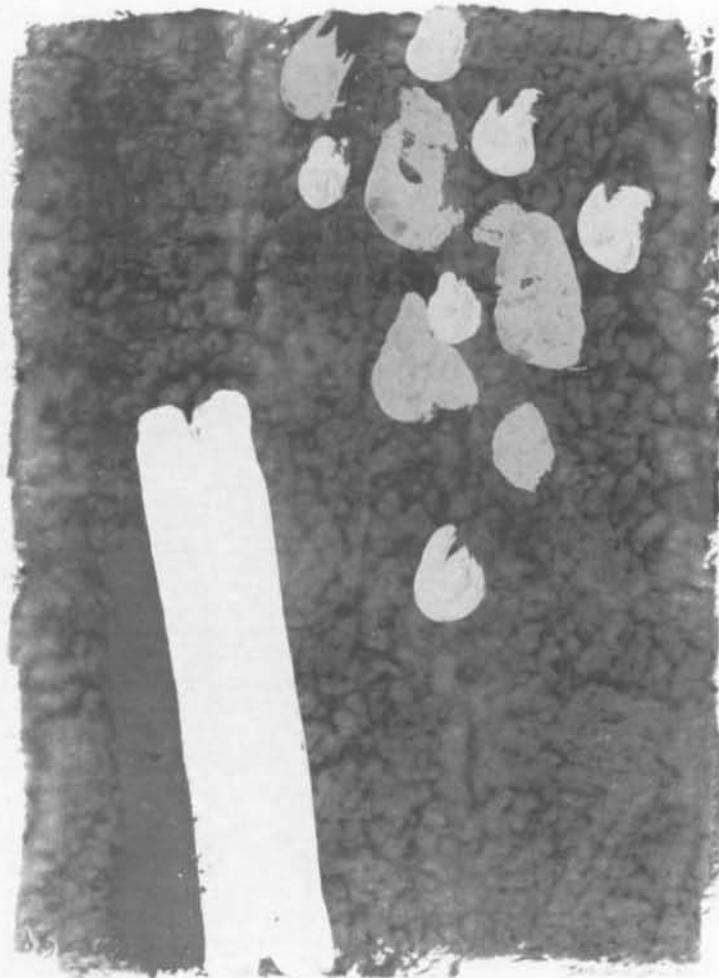


Fig. 8. Jack BUSH, *Falling Blossoms*, June 1971, gouache on paper, 30" x 22½", David Mirvish Gallery, Toronto. (Photo: David Mirvish Gall.)

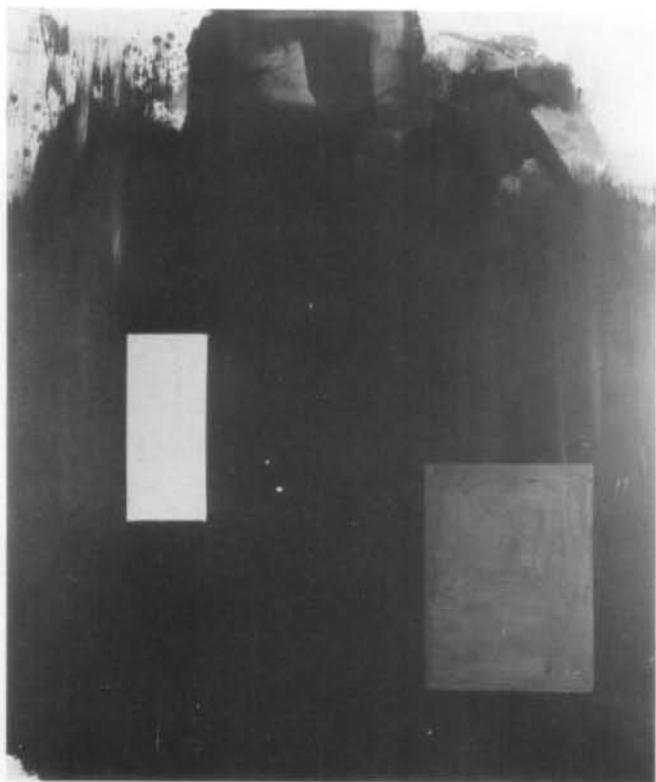


Fig. 9. Hans HOFMANN, *Memoria in Aeternum*, 1962, oil on canvas, 84" x 72½", Coll.: The Museum of Modern Art, New York. (Photo: The Museum of Modern Art, New, York)

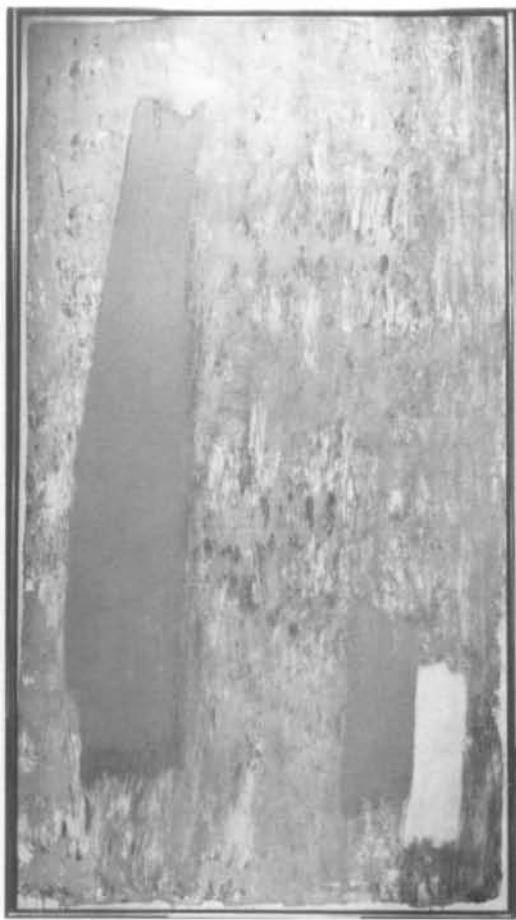


Fig. 10. Jack BUSH, *Vic Day*, 1974, acrylic on canvas, 67½" x 37", private coll., Toronto. (Photo: Anthony Janik, Toronto)



Fig. 11. Jack BUSH, *Zheeg*, 1975, acrylic on canvas, 80¾" x 37¾", private coll., Toronto.



Fig. 12. Jack BUSH, *Hart House*, no date (mid-forties?), oil on masonite, 30" x 40", private coll., Toronto.

concludes that: "This desire to regain equilibrium in the face of tension seems to have been one of the most important psychological impulses behind his art."²⁴ For Bush too, art was inseparable from, yet also above, the cares of daily life.

Painting from his feelings seems to have been bound up for Bush with painting from nature, and indeed Robert Bush feels that his father "... always painted from something he saw." Throughout the 1930's and the first half of the 1940's, Bush painted very much in the mode established by the Group of Seven, sketching in the countryside and doing larger, more finished works in the studio from his sketches. His inventory notebooks are full of indications that various works from that time, even watercolours, were done from such sketches.

This closeness to nature persisted throughout his career. At times it was simply the colours of nature that interested him. Alex Cameron, who was the artist's studio assistant from 1972 until Bush's death, reports that to start one of his pictures Bush would often bring in flowers or leaves, and use their colours for his grounds. On one occasion he brought in Christmas wrapping paper.

Numerous fundamentally abstract works were stimulated by "possibilities"²⁵ Bush found in a variety of images from the external world. For the "Sashes," (Fig. 6) these stimuli were manifold: a dress on a mannequin, a necktie, the view looking out from a tent, part of an old Chevrolet,²⁶ and so on. Other works were suggested to Bush by what he saw looking at nature from the window of his studio or home, as in *Spring* 1974, with its clear suggestion of greenery on the snowy ground.

Clearly Bush's artistic personality was deeply stamped with certain images that were highly productive for him. Just as his creative imagination could be stimulated by anything about him, so too he could find his repertoire of shapes about him wherever he looked. This morphological consistency is at times quite remarkable. Even his "spasm" shape is to be found in numerous early works although not, as far as I know, before the crucial beginning of Bush's semi-automatism as suggested by Dr. Walters. Bush himself was quite struck by how frequently certain shapes have recurred in his work: "The only conclusion I can come to is that that's my handwriting."²⁷

Beyond any purely morphological consistency to Bush's work, there is a number of recurrent structures, so that certain mature works and even entire series of works, have their prototype in much earlier paintings.

The "Thrusts" are strikingly foreshadowed by the layout of the sky in *The Long Night* 1950. A precursor of *Island* 1972 can be found in *Sky Study No. 1* 1937. Some of the dominant configurations of the latest works can be found in details of the earliest work: an untitled still life of 1936²⁸ in the free handling within one of its flowers is a striking forerunner of *Septet* 1975. Again, Bush's insistent declaration of the axes of his mature work, most especially in the rollered-field paintings such as *Vic Day* 1974 has its precursor in *Reflection* 1955 and a few cityscapes of the same year.²⁹

One of the most important constants of Bush's art is the tendency for the elements to have a life and freedom of their own. Even in Bush's landscapes from the early 1930's through his most Group of Seven-like work, a tree, house, or hill can lean, spread, or slump unexpectedly, stretching and pulling the rest of the picture along in different ways, as so often happens in such later works as the "Sashes;" while smaller elements, parts of flowers, rocks, and so on, float free, just as the elements do in Bush's "musical" paintings (e.g. the masterpiece, *Zheeg* 1975) towards the end of his life (Figs. 11,12).

None of this denies of course that Bush's work did evolve strikingly after his meeting Greenberg. But perhaps the most important development was that Bush became an active and fully assimilated member of an international community of painters. That Greenberg was Bush's *entrée* to much of the community is clear, but Bush's ambitions had been cast in terms of world art very early in his career. In the middle 1940's, Bush was already attempting to overcome the parochial attitudes of the Canadian Group of Painters. In 1952 he began taking regular although not frequent trips to New York. Bush's work of the late 1960's and 1970's is an advance over his earlier work in its mastery of the full range of high modernism, a situation clearly inseparable from his intimacy with many of its major figures.

Bush identified and competed with Matisse, Miró, Gottlieb, Louis, Noland and others, perhaps most notably Hans Hofmann. At the time of his death Bush had a small Hofmann in his living room and as one might expect of Bush, it was quite an atypical one. While it might be thought that Bush was affected by Hofmann's palette, especially his lush pinks, Bush's colour had begun to change in a more purely Canadian setting in the early 1950's through the example of Oscar Cahén. Bush told Alex Cameron that Cahén was important to Painters Eleven because he

brought a pastel kind of colour they had not seen until Cahén showed it. More particularly the importance of Hofmann lies in his fine sense of interval. If we compare Bush's *Vic Day* 1974 with Hofmann's *Memoria in Aeterne* 1962, we see that each has a rich complex of intervals: between the canvas itself and the field, between the field and the elements, and between the various elements themselves, where each of the intervals is felt and yet not to be defined. Everything breathes in a space that seems to exist in front of the canvas but without any part of the picture losing its organic contact with the surface (Figs. 9,10).

That Jack Bush was a great artist is something that is becoming increasingly apparent. Given the rich variation within his work, the complex nature of his greatness necessarily emerges more slowly. Part of his accomplishment can be seen in his unswerving commitment to art; for Bush, art *qua* art had an importance that went beyond the value of any material success in the Canadian art world,³⁰ and his repeated advice to young artists was to ignore the appeal of the latter. Part lies in his persistent struggle with illusionism.³¹ While Bush remained close to nature, his chosen mode of mature work was high "modernist"³² painting with all its rejection of the fullness and consistency of spatial clues such as are in keeping with a tactile or more naturalistic space. It was because Bush wished to retain something of the feeling of nature but also intended to produce fully abstract, optical work that his art has the tension and vitality and also the richness that it does.

He was an artist who was concerned with sentiment but who was never sentimental in his art; an artist who was true to his feelings, as all who knew him reported, but who, in the grand tradition of Cézanne and Matisse, could overcome human limitations and suffering in his art yet without any need to merely deny them. That Bush could take advice from Greenberg, or anyone else, follows directly from the great generosity of his own personality, which in turn took as its concern the welfare of a whole generation of artists that followed him in Toronto.

Ken Carpenter
York University
Downsview, Ont.

Notes:

- ¹ Terry FENTON, "Jack Bush's Recent Paintings," *Art International*, XVI, 6/7 (Summer 1972), p. 26.
- ² "Reminiscences by Jack Bush" in the catalogue for Bush's retrospective at the Art Gallery of Ontario, 1976 (with adjustments to the punctuation). The "Reminiscences..." were taken from a taped interview with Bush by Lesley FRY and John NEWTON.
- ³ For a reconsideration of Kline's development, see Harry F. GAUGH, "Kline's Transitional Abstractions, 1946-50," *Art in America*, LXII, 4 (July-Aug. 1974).
- ⁴ Bush once recalled that in 1944 Franklin Carmichael was irritated to see him looking at his first Picasso, the Rose-Period *Boy Leading a Horse* (conversation with the artist, Jan. 21, 1975).
- ⁵ In conversation Jan. 24, 1978.
- ⁶ J.-R. Ostiguy has recorded in a memorandum to the Bush file at the National Gallery of Canada library, dated Nov. 16, 1966, a conversation of Nov. 10, 1966, in which the artist noted his affinity to the Montreal school.
- ⁷ One of the pictures that I am calling "allegorical-expressionist," *The Good Samaritan* 1951, won the J. W. L. Forrester award at the O.S.A. exhibition in 1953 and was widely reproduced at the time. In it the various aspects of menace are confined to the background.
- ⁸ As noted by Charles W. MILLARD, "Jack Bush," *The Hudson Review*, XXVI (Spring 1971), p. 146.
- ⁹ *Reflection* was in the Painters Eleven exhibition at the Riverside Museum in 1956.
- ¹⁰ In conversation Feb. 3, 1978. Subsequent comments by Robert Bush also owe to this interview.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Jack FLAM, *Matisse on Art* (London and New York: 1973), p. 58. What I am suggesting is that in a certain sense the great artists are among the greatest critics simply by virtue of the self-critical aspect of their art.
- ¹³ Greenberg to Carpenter, March 29, 1978.
- ¹⁴ As quoted by Gary Michael DAULT in the *Toronto Star*, Nov. 14, 1975 and Sept. 18, 1976.
- ¹⁵ There is a fourth notebook in which the works held by the Jack Bush Heritage Corporation are listed.
- ¹⁶ Conversation with Alex Cameron Dec. 2 and Dec. 19, 1977. Subsequent comments by Cameron also owe to these interviews.
- ¹⁷ Conversation with Robert Bush, *op. cit.*
- ¹⁸ Conversation with the artist June 9, 1976.
- ¹⁹ This is an issue first discussed by Charles MILLARD, *op. cit.*
- ²⁰ Conversation with Aaron Milrad, Jan. 19, 1978 and with Robert Bush, *op. cit.*
- ²¹ As quoted by Jean KOENIG in the *Edmonton Journal*, Jan. 22, 1977.
- ²² For a further discussion of *Spring Breeze*, see K. Carpenter, "The Inspiration of Jack Bush," *Art International*, XXI, 4 (July-Aug. 1977).
- ²³ FLAM, pp. 61, 63.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 57. From a certain point of view, that of Adrian Stokes or Anton Ehrenzweig for instance, Flam's observation could be generalized as an essential part of the definition of art.
- ²⁵ "Possibilities" is the way the artist preferred to put it. KOENIG, *op. cit.*
- ²⁶ Conversation with Robert Bush, *op. cit.*
- ²⁷ As quoted by Virginia NIXON in the *Montreal Gazette*, June 12, 1976. Note, however, that when the "spasm" shape does occur in the earlier work it frequently still has substantial emotional freight, being associated with the sufferings of Job, murder, and so on, before it becomes more abstract in the early 1950's.
- ²⁸ In the collection of Mr. and Mrs. L. Spencer, Montreal. *Septet* was shown at the Waddington Galleries, Montreal, June 5-July 3, 1976 and reproduced on the announcement for the exhibition.
- ²⁹ The rollered-field paintings are well analyzed by John McCLEAN, "Jack Bush: Recent Paintings," *Studio International*, 188, 968 (July-Aug. 1974).
- ³⁰ Conversation with Ken Lochhead Oct. 14, 1977.
- ³¹ I owe this idea of a struggle with illusionism to a comment by Graham Peacock.
- ³² Where "modernist" has the particular meaning assigned to it in Clement GREENBERG's classic article "Modernist Painting," *Arts Yearbook*, IV (1961).

SOURCES AND DOCUMENTS/SOURCES ET DOCUMENTS

JOHN LYMAN — A BIBLIOGRAPHY OF HIS WRITINGS*

The writings of John Lyman first appeared in the Letters to the Editor column of *The Canadian Forum* in May of 1932. In the year which had just passed, Lyman returned from a lengthy stay in France. There, he had become a product of the life and attitudes of the School of Paris, an attachment which would never be replaced by ties with later movements within the *avant garde*. In the years which followed his return home, he would become increasingly influential in Quebec in *la vie des arts*.

In the studies published by Canadian art historians, a certain amount has been written about Lyman's importance in the development and understanding of Canadian art. References have been made, not only to the letter in the *Canadian Forum*, but to his major body of writing about art in the *Montrealer Magazine*. Between 1932 and 1942 his work appeared fifty-two times and has never been fully documented in a bibliography.

Lyman's subject matter was of wide range including reviews, criticisms, notes of current events and notices of exhibitions soon to be held in Montreal. The material is varied and in most cases the titles are self-explanatory. As a result, the writer chose not to annotate the bibliography in the traditional manner. Instead, selected quotations have been cited from most, but not all, of the articles. These quotations capture the essence of Lyman's intentions: philosophical, didactic and on occasion, critical.

A study of Lyman's writings during this period of time will establish the fact that he was a teacher with considerable missionary zeal. He was a man who worked to make his reading audience more aware of the dangers of the academies; to understand the problems faced by painters in Montreal working in the contemporary mode; and to eliminate the stumbling blocks to the development of art appreciation in Montreal created by his readers' ignorance. He had a rare opportunity to speak in public to an audience who, because of its standing in the community, its ability to support the arts and its interest in the Art Association of Montreal, should have been well-informed.

Lyman wrote about museums, juries, subject matter in works of art, and aesthetic evaluations. However, he ignored subject matter in his criticism and considered the values in art which had been promulgated by Clive Bell, Roger Fry and the members of the School of Paris: form, colour, harmony and pure painting. Formalist thought, new to Montreal, gave him an opportunity to be not only a teacher, but a maker of taste.

He defined in a general way what was and what was not acceptable. He promoted, denigrated and outlined for his readers suitable attitudes to be taken. He wrote about movements, schools and he identified and defined the current terminology needed to discuss art. On one occasion he wrote an article about techniques.

Lyman never hesitated to castigate others for their inadequacies. It is interesting to note in this context that despite our knowledge of his opinions of the Group of Seven and the School of Paris, we are left (having studied his writings) with an inadequate understanding of his opinions of Montreal artists of the 1930's. In addition, the contents of his articles indicate that he was only partly aware of developments in painting in the Maritimes, Winnipeg and Vancouver.

In March of 1937 he made some interesting comments about his own writings:

These articles of mine are one of the unfortunate features attending the present situation of painting among us. They answer to that extremely mental approach which is so common to the need of formulating so much consideration of it in words.... When art enriches the emotional experience it is a vitalizing agent, but mere cogitation about it wearies

*The author would like to thank François-Marc Gagnon for his enthusiasm concerning the preparation of the paper which lead to the production of this bibliography and la Bibliothèque nationale du Québec, Annexe Aegidius-Fauteux for access to the Lyman papers.

— is food for nothing but sophisticated patter.... I believe it (criticism) can be useful if only to persuade people not to approach art as something else than art... too much reasoning... silences our imagination, from which art springs.... Certainly offering it (our imagination) mere reason as a resting place is like offering a chattering rookery to an eagle.

Are not the "mental approach" and "too much reasoning" always the problem for art historians, for art critics? Despite this comment of Lyman's, it is doubtful that anyone in the English press in Montreal presently holds either the position in the field of art which Lyman once held or the role of tastemaker also once his.

Bibliography:

1. "Letter to the Editor: Canadian Art." *The Canadian Forum*, May 1932, pp. 313-14.

In what logical relations, patriotism, landscape and degree of artistic validity are supposed to stand is not very clear. (p. 313)

2. "From Monet to Matisse." *Bridle & Golfer*, December 1934, pp. 18-19, 37, 40, 42. Reprods. Renoir, *La Couseuse (Mme. Heriot)*; Van Gogh, *Le Père Tanguay (sic)*; Matisse, *La Lecture*; Bonnard, *La Table garnie*; Dufy, *Le Casino de Nice*, all from W. Scott & Son, Montreal; Boudin, *La Palge (sic) à Trouville*, Art Gallery of Toronto.

Our minds do not... interpret the world as did the painters of the quattrocento. Yet the latter talked very seriously of copying nature. They did not do so and we do not do so and no one ever can do so. For our vision is more final than was theirs.... Perceptions are but the bricks in the construction. Much more important is the way they are organized into the numerous kinds of rhythm that constitute design. (p. 19)

3. "Renoir and His Contemporaries." *The Montrealer*, March 1936, pp. 18-20. Reprods. Van Gogh, *Portrait of Alex Reid*; Cézanne, *Avers (sic) sur Oise*; Renoir, *La Pointe de Beq Meil*; Degas, *Femme au miroir*.

The critic can never hope to actually hold a tendency alive between his fingers... if (he) does not want his material to die under his hands, he must be content merely to observe a little more of this, a little less of that. (p. 18)

So many profound things have been said about Cézanne that people are apt to approach him with the same misgivings with which they approach the theory of relativity. (p. 20)

4. "The School of Paris." *The Montrealer*, October 30, 1936, pp. 18-20. Reprods. R. de la Fresnaye, *L'Enlèvement d'Europe*; Matisse, *Les Deux raies*; Derain, *Tête de jeune fille*.

I own that art is a mystery to me, and not only art but nature. I do not know what realism is because I do not know what reality is. (p. 19)

Of course I heartily agree that cubist abstraction involves certain dangers of running beyond the bounds of intelligibility. This has taken

place in two ways: in reasoning so general as to become geometry and in emotion so personal as to mean nothing to the next fellow. (p. 20)

5. "Arthur Lismer, Produced in Canada, The Greenshields Collection, Art Notes." *The Montrealer*, November 30, 1936, pp. 19-20. Reprod. Painting by a pupil of the Childrens' Art Centre.

There is an aura of antimacassars and ball-fringe in the ground-floor gallery of the Art Association where the collection assembled during his lifetime by the late E. B. Greenshields, Esq., is being shown.... (p. 20)

... John Marin (is) the most isolated and probably the most powerful figure in contemporary American painting.... (p. 20)

6. "Art. Found — A Master." *The Montrealer*, December 15, 1936, pp. 26-27. Reprod. Georges de La Tour, *Jeune homme à la pipe*.

Realism is variously used as an antonym either to fictitious themes, to subjective preoccupation, or recently, to abstraction.... Every painter paints his reality. (p. 27)

He (de la Tour) never portrays the picturesque evidence of emotion.... He has a burning passion for the object, to penetrate its superficial emblems and reconstitute it with all the purity of a geometric volume. (p. 27)

7. "Art. Morrice, the Master Incognito." *The Montrealer*, January 15, 1937, pp. 18-20. Reprod. Morrice, *Fisherwomen Cancale*, Watson Art Galleries, Montreal.

He was just a painter, which is perhaps not such a bad thing for a painter to be. But it is hard for his historian. (p. 19)

He took the sensitive eye of the impressionists but not their rationalization. To the post-impressionists he owed something of his power of intuitive synthesis but he could not use their stricter sense of construction. The *plastic* sense that flourishes in France was alien to him. (p. 19)

8. "Art. Morrice — The Shadow and the Substance, John and Gerald Brockhurst." *The Montrealer*, March 15, 1937, pp. 22-23. Reprod. Morrice, *Olympia*.

... these articles of mine are one of the more unfortunate features attending the present situation of painting among us... too much reasoning... silences our imagination from which art springs... (p. 22)

9. "Art World." *Saturday Night*, March 6, 1937, p. 10 (This review is almost identical to the preceding one from *The Montrealer*).

10. "Art. The Expected and the Unexpected, Prize Winning Exile Charles Comfort." *The Montrealer*, April 1937, pp. 24, 26, 28. Reprod. Renoir, *La Guitariste*.

'The Man of Doon' used to have a slightly ominous ring to my ears... when (he) forgot his professional manners and unbuttoned his waist-coat, as he did in these small pictures... an instinctive painter began to breathe deeply. They are the real stuff. (pp. 24, 26)

11. "Art. The Season in Review." *The Montrealer*, May 1937, pp. 29-31. Reprod. Piero di Cosimo, *Vulcan and Aeolus as Teachers of Mankind*, National Gallery of Canada

Government patronage of art is a dangerous thing. Official appointees are usually unable or unwilling to recognize the best until it is forced upon them after years of neglect. This side of the question was voiced by Alfred Steiglitz who exclaimed, "Every Tom, Dick and Harry has become a painter. The real artists are out of jobs... We should give the hungry people to eat.... But we should not insist... that... they smear up the walls... just because Rivera appeared on the scene." (p. 29)

... to house national collections in capitals like Washington and Ottawa is to restrict the benefit to the smallest number and not even to those interested... it would be better to distribute the treasures among the great cities of the broad continent. (p. 30)

12. "Art. Poison in the Well." *The Montrealer*, September 1, 1937, pp. 16-17.

Any art has its roots deep in the unconscious, but folk art in particular is supported by so little power of conscious thought that any attempt to interfere with its natural processes must dislocate the conditions of creative production... folk art is a woodland flower that withers whenever a hand is laid on it.... (p. 17)

13. "Art. Farewell and Hail." *The Montrealer*, October 1, 1937, pp. 16-17. Reprods. Pissarro, *Environs de Pontoise*; Renoir, *Nude*, both W. Scott & Sons.

... art is one. The distinction between the so-called fine and applied arts is not inherently one of superior or inferior categories. It is largely a difference of approach. The architect, painter and potter all bring emotional experience to their materials... the useful objects... call for generalized abstractions... the painter gives a more concrete and poignant expression of his experience. (p. 16)

14. "Art. The French Show." *The Montrealer*, October 15, 1937, pp. 14-15. Reprod. Renoir, *Baigneuses*, W. Scott & Sons.

Canadians are generally supposed to have certain downright qualities, to be able to "take it," to look life in the face. It is of course in practical activities that they have earned this reputation. That they can look ideas in the face is not so evident. (p. 14)

On these walls they (Cézanne and Renoir) stand out as effectively as they do in modern times. Products of the positivist spirit of the later nineteenth century yet transcending it, crystallizing their own age yet pointing the way to the future, they remain the key to the whole evolution of modern painting. (p. 14)

15. "Art. Books, Pudenda and an Exhibition." *The Montrealer*, November 1, 1937, pp. 26-27.

16. "Art. Modern Art in the Community, Distinguishing the Distinguished, Homage to Morrice, Folk Art or Bazaar?, New York, Montreal." *The Montrealer*, November 15, 1937, pp. 26-27, 33. Reprod. Alexander Bercovitch, *Negroes*.

The function of an art gallery is that of a go-between between the community and the history of art... and between the community and its own art in the present state of its continual evolution... in small centres... the two functions are necessarily combined. (p. 26)

In the second third of the twentieth century it is an inconvenience for a community to possess an eminently Victorian go-between in its relations with living art and indeed art in general. (p. 27)

The Carnegie Institute opened its annual International Exhibition with paintings from thirteen nations. Canada was not invited. (p. 27)

I know of nothing more inconsequential than giving marks to art.... A jury, by devious systems, can only resolve its partialities in inconsistent compromise. (p. 27)

17. "Art. Man of Doon, Notable Show, Delacroix Done into English, Royal Canadian Academy Exhibition." *The Montrealer*, December 1, 1937, pp. (?), 24. Reprod. Modigliani, *Girl*, Johnson Art Galleries, Montreal.

The *Girl* by Modigliani (*sic*) dominates the show.... Its intensity of character epitomizes, over and above an individual, a type which finds a warm spot of recognition in our experience. It is drawn with an unhesitating subtlety that is nothing short of sorcery. (p. 24)

A social function (R.C.A. exhibition) — a lot of solemn people in starched shirts — a few *enfants terribles* — a few others keeping very quiet in the hubbub of small talk. (p. 24)

18. "Art. Our Museum." *The Montrealer*, December 15, 1937, pp. 22, 24,. Reprod. *Angel*, limestone, 15th century, Art Association of Montreal.

We all know under what disadvantages the Montreal Art Association labours — the particular difficulties of this community, if, indeed, it can be called one.... It suffers from the absence of any considerable nucleus which is at least aware of the values established by the consensus of enlightened opinion. (p. 22)

... in art the opinion of any tiro or even layman is willingly listened to. In fact considerable suspicion attaches to competence: only the incompetent are supposed to be disinterested. (p. 22)

The chief function of the Museum is to provide designers, craftsmen and industrialists with a chance to understand the basic laws of design

and technique through illustration of their embodiment in the traditions of all peoples and ages. (p. 24)

19. "Art. Canadian Collections Grow, Hunting the Primitive in Canada, Sally Ryan." *The Montrealer*, January 1, 1938, pp. 18-19. Reprod. *Khmer Head of Buddha*, 11th or 12th century, A.A.M.

The pursuit of the primitive by a self-conscious and sophisticated society reminds one of Marie-Antoinette and her make-believe dairy in the Petit Trianon.... Just recently in New York the Museum of Modern Art exhibited the small tomb sculptures of a Southern Negro in whom "Jesus has planted the seed of carvin'." (p. 19)

20. "Art. Ribera's St. Andrew, The Fortunes of Modernism, In the Galleries." *The Montrealer*, January 15, 1938, pp. 16-17. Reprod. *Tile Fragment*, Hang Dynasty, A.A.M.

Ribera yearned to emulate the dramatic relief of Caravaggio.... When he looked cold-eyed at the hideousness and sordidness and deformity of the actual world, he had something very real to say. (p. 16)

21. "Art. The Canadian Group, Other Exhibitions." *The Montrealer*, February 1, 1938, pp. 18-19. Reprod. Jack Humphrey, *Draped Head*, Canadian Group Exhib.

... a good many people believe bright colour and heavy emphasis confer modernism. Modernism resides in neither contemporary manner nor contemporary theme, but rather in contemporary thought. (p. 18)

Influences were not lacking in the exhibition. It is the academic who is not exposed to influence. He knows beforehand just what he has to do as well as the maker of a Grand Rapids Chippendale leg. (p. 19)

22. "Art. The Morrice Retrospective." *The Montrealer*, February 15, 1938, pp. 18-20. Reprod. Ionian Attic *Skyphos*, A.A.M.

23. "Art. Contemporary British Painters, Mr. Gagnon on Morrice." *The Montrealer*, March 1, 1938, pp. 20-21, 26. Reprod. Persian *Manuscript* 16th century, A.A.M.

The plain thing is that Morrice played no role whatever in French painting, but he does hold a very large place in Canadian art. Morrice was a Canadian. Morrice was a fine painter. More power to Canada. (p. 21)

Owners and admirers of Morrice's late work can, I think, put to rest any doubts they may have. If there is a signature in the corner, it OK's the one, which, to use the artist's own words, is "written all over it." (p. 27)

24. "Art. Second Thoughts on the British Show." *The Montrealer*, March 15, 1938, pp. 21, 33. Reprod. Aztec *Mask* A.A.M.

25. "Art. Spring Exhibition, Eric Goldberg." *The Montrealer*, April 1, 1938, pp. 24-25.

Reprod. *The Crucifixion*, ivory plaque, 14th century, A.A.M.

The academic attitude implies cant.... It is doctrine without logic, the clothes without the man, the shell of the egg... the shrunken skin of last year's snake. (pp. 24-25)

26. "Art. A New Exhibitor." *The Montrealer*, April 15, 1938, pp. 22-23. Reprod. Eric Goldberg, *The Terrace*.

But what Goldberg did learn in France, if not at Julian's, was that painting is painting and not literature, metaphysics, photography, psychiatry nor anything else. French habits of mind have always been against the confusion of categories: neither abstraction nor surrealism was a French invention.

27. "Art. Here and There." *The Montrealer*, September 15, 1938, pp. 24-25. Reprod. Morrice, *The Luxembourg Garden*, Watson Art Gals.

Three Centuries of American Art... made a big bow to Paris.... As hosts the French were gracious, as critics cool, reserving their praise... for architecture and movies. They found... one (century) nearer the mark... a good bit of early folk art was included, but... it must be regarded as Americana rather than as painting, just as with even more reason, pictures, by Krieghoff must be regarded as Canadiana, being neither painting nor folk. (p. 25)

28. "Art. Double Header, Five Tons." *The Montrealer*, October 1, 1938, pp. 22 (?)-23. Reprods. Delacroix, *Le Sultan du Maroc*, W. Scott & Sons; Derain, *Jeune fille*, Watson Art Gals.

29. "Art." *The Montrealer*, October 15, 1938, pp. 26-27. Reprods. Dunoyer de Segonzac, *Drawing*, Watson Art Gals.; Modigliani, *Elvira*, W. Scott & Sons.

The picture which is most likely to disturb those who want to shut out the ugly side of life is Soutine's *The Groom*. It is not pretty.... If his deformation is unpalatable, just remember Breughel, Goya's *disparates* and that Manet's form was once deemed caricatural. (p. 27)

30. "Art. Children and Art, The Art Gallery." *The Montrealer*, November 1, 1938, p. 24. Reprod. Picture by a pupil of Baron Byng High School.

Art is at the roots of life. It is no more a function of wealth and leisure than is procreation. Neither does responsiveness to it depend on higher learning, for it is not an esoteric embroidery on a canvas of correct data.

31. "Art. The Innocents Abroad, Notes." *The Montrealer*, November 15, 1938, pp. 24-25. Reprod. A. Y. Jackson, *Gray Day, Laurentians*, coll. H. S. Southam.

Exhibitions have their uses and none is more valuable than the disturbance of complacency. (p. 25)

A new group of painters known as the Eastern Group will open its first exhibition in the gallery of W. Scott & Sons on November 26th. Those participating are: Jori Smith, Eric Goldberg, Jack Humphrey, A. Bercovitch, Goodridge Roberts and John Lyman. (p. 25)

32. "Art. The Eastern Group, French and Dutch Moderns, At the Art Association." *The Montrealer*, December 1, 1938, pp. 32-33. Reprod. Goldberg, *Girls in a Boat*.

For several years Jori Smith has lived in a hamlet way down the river, but there was nothing in her make-up to produce from that circumstance an historical model of Life in Quebec. The life is in her painting. (p. 32)

33. "Art. Academy vs. Tradition." *The Montrealer*, December 15, 1938, p. 25. Reprod. Utrillo, *The Barracks*, W. Scott & Sons.

Academies are principally responsible for the muddled notions about art current to-day, and to accept their advantages is but to reinforce the state of things against which the artist is struggling.

34. "Art. Drawings, Art & The Stomach." *The Montrealer*, January 1, 1939, p. 22. Reprod. Henri-Matisse (*sic*), *Drawing*.

The opinion that art is insufficiently important to be supported as a social institution, the mercantile notion that it should be left to find its own level in a free market, is a characteristic error of the industrial revolution which resulted in an output that cannot be even remotely associated with the name of art....

35. "Art. At the Art Association— Maillol, L. L. Fitzgerald, Urbanism." *The Montrealer*, January 15, 1939, p. 22. Reprod. Maillol, *Drawing*, A.A.M.

The Print Room was occupied during the first half of this month by an exhibition of the drawings of Lionel Lemoine Fitzgerald, Director of the Winnipeg School of Art. His qualities are refinement and delicacy. He is sensitive to wraith-like contours and gentle gradations of tone in black and white.... It is the work of a chaste and frigid virgin of art.

36. "Art. Dufy — Improvisatore, At the Art Association." *The Montrealer*, February n.d., 1939, pp. 20-21. Reprod. Dufy, *Santa Maria della Salute*.

... he cavorts for the pleasure of cavorting, his wit and sensibility never abandon him... it was from Matisse that he was to get his revelation... not from sticks and stones, or snow and jack pines.... Picasso compels, Dufy seduces. (pp. 20-21)

37. "Art. Inaugural Exhibition— Century of Contrasts, The British Section, The French Contingent, The Netherlandish Rear-Guard, Notes." *The Montrealer*, March 1, 1939, pp. 18-19. Reprod. Greek *Amphora*, 6th Century B.C., A.A.M.

The stupid, the glorious, the vulgar, the amazing nineteenth century! Century of smug security and compressed ferment, of dignified de-

meanor and senses in revolt, of self-satisfied materialism and daring quest, of the Forsytes and William Morris... of Gothic imposture and the Crystal Palace, of prosperous chromo makers and devoted artists. (p. 18)

38. "Art. The Spring Annual, No Labels on Lurcat." *The Montrealer*, March 15, 1939, pp. 24, 31. Reprod. Greek *Kylix*, 6th Century B.C., A.A.M.

The jury for painting this year was a fifty-fifty one, divided between what are euphemistically termed conservatives and progressives.... Logically, such a body should... cancel itself out. (p. 31)

39. "Art. More on the Spring Annual, Pictures from Britain." *The Montrealer*, April 1, 1939, pp. 28-29. Reprod. Philip Surrey, *Sunday Afternoon*.

For the first time it begins to reflect contemporary Canadian art as it is, for better or for worse. But it is still a concession. It is still qualified by benevolent toleration of "experimental" work. (p. 28)

In the new galleries, which are sealed to daylight, one can only guess at colour.... Colour... is distorted by artificial lightings as shape is distorted by curved mirrors. (p. 29)

40. "Art. Canada at the Fairs, the Critic's Hot Acquisitions by The National Gallery." *The Montrealer*, April 15, 1939, p. 17. Reprod. Goodridge Roberts, *Drawing*, for *The Montrealer*.

... once an idea is uttered it has an existence of its own, and whether or not it makes sense does not depend on who said it or why.... The critic, in accepting his exposed position, has a right to ask that his opinion be weighed without reference to persons who may be, in syntax, the subject or the object.

41. "Art. Art of Our Day." *The Montrealer*, May 15, 1939, n.p. Reprod. Modigliani, *Elvira*, coll. Huntly R. Drummond.

42. "Art. No Hysteria, Art and War, On the Calendar." *The Montrealer*, November 1, 1939, n.p. Reprod. Florentine Armorial Jug, 15th century, A.A.M.

43. "Art. Rah-Rah Renaissance, The Mahatma, R.C.A., New Gallery, On the Calendar, On the Air." *The Montrealer*, December 1, 1939, pp. 30-31. Reprod. Louis Eilshemius, *Picking Grapes*, Valentine Gallery, New York.

... it took modern painters to discover him (Eilshemius) and familiarity with modern painting to be able to see him... the modern movement continues the secular tradition of art as expression, as opposed to the conventional standards of representation. (p. 31)

An academy can be a dignified old lady who "wonders what the younger generation is coming to," but when it shortens its skirts and smears rouge on its cheeks, it becomes a coquette. (p. 31)

44. "Art. CAS Exhibition, Man in Art." *The Montrealer*, January 1, 1940, pp. 18-19.
Reprod. Louis Muhlstock, *Negro Children*, Contemporary Art Society.

Today painters are off the bandwagon. They know a northern lake is really no more Canadian than a nude painted by the same artist. And if it takes a bandwagon to shake people out of the view that man is not so well painted in Canada as nature, it will be a long time before they see much of him. (p. 19)

45. "Art. Whither Canadian Painting. The Calendar." February 1, 1940, pp. 20-21.
Reprod. Prudence Heward, *Little Girl*.

This is, of course, the eternal dispute of form and content.... Men of letters seem to like this distinction, painters much less.... I have never properly been able to appreciate the difference between writing well and saying well. To me a good writer is one who handles well the form he uses... when I look for parallels in painting I... become less sure every moment. (p. 21)

46. "Art. The British Show." *The Montrealer*, March 1, 1940, pp. 22-23.

47. "Art. The American Show, The Spring Exhibition," *The Montrealer*, April 1, 1940,
pp. 24-25. Reprod. Franklin Watkins, *Negro Spiritual*.

You may be surprised not to find embroidery, layer cakes and hand painted china in it (the Spring Exhibition), but if you have an acquaintance who does a little painting or drawing in his or her spare time you will be sure to find it there... this is... a grand old friendly hobby show. (p. 25)

As it has often been said, good art is only contaminated by an atmosphere of mediocrity in which the only thing that can be distinguished is manual competence. (p. 25)

48. "Art. The Revival of Mural Painting in the United States." *The Montrealer*, May 1, 1940, pp. 26-27. Reprod. Kindred McLeary, *Mural*, Madison Square Postal Station, New York City.

What is very reassuring is the absence of that kind of badness that is as smart as it is empty — the kind you see on the walls of the concourse in Rockefeller Centre. Honest seriousness is the rule, but... the accomplishment... is not so important as the fact that intelligent government patronage has given a great impetus to demand, opportunity and talent which may well spread to other fields. (p. 27)

49. "Art." *The Montrealer*, December 1, 1940, pp. 20-31. Reprod. Borduas, *Portrait* (Gabrielle Borduas).

The artists must be indomitable optimists. I am sure you will agree with me when you see what an excellent show they have put on in the upstairs galleries of the Art Association. Its title is *Art of Our Day in Canada*... organized by the Contemporary Arts Society, and is another

first to be written to the credit of that body. (p. 30)

... pure abstraction is the bunk; there is nothing "pure" in our complex experience. (p. 31)

50. "Painting in Quebec." *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, XVIII, No. 4, April 1941, p. 69.

Quebec painters are looked on... as artists who paint to please themselves instead of having a message to deliver... if we can envisage a representative (Quebec) type, his slogan would be: Art for any sake — except for a programme.

51. "Art populaire." *Revue Dominicaine*, juillet-août 1941, pp. 39-43.

52. "Possession of the World. Masterpieces of Painting at the Museum of Fine Arts." *The Montrealer*, February 1942, n.p. Reprods. Gauguin, *Squatting Woman*, coll. Worcester Art Museum, Mass.; El Greco, *Head of Christ Crowned with Thorns*, Arnold Seligmann Gals., New York.

Janet Braide
M.F.A. Student
Division of Graduate Studies
Faculty of Fine Arts
Concordia University, Montreal, Que.

LES CANADIENS AU SALON OFFICIEL DE PARIS ENTRE 1870 ET 1910: SECTIONS PEINTURE ET DESSIN.

Olivier Merson, en 1893, fit le calcul de 216,383 pièces peintes, sculptées, lavées, dessinées, gravées ou lithographiées présentées aux Salons depuis 1793, tout en précisant:

Vous entendez, seuls les Salons officiels figurent au compte. Les Expositions universelles n'en sont pas. Non plus les quatre expositions de la Société nationale des beaux-arts au Champ-de-Mars, les neuf des Pastellistes, les douze des Femmes peintres, les quinze des Aquarellistes; non plus celles de Blanc et Noir, des Indépendants, des Libéraux, des Cercles et les individuelles si nombreuses¹.

Le Salon de 1893 comptait à lui seul 4,266 œuvres. Bien que fortement ébranlé dans son prestige de manifestation unique et officielle par l'éclatement de ces divers salons parallèles depuis le dernier quart de siècle, le Salon Officiel continuait de regrouper au Grand Palais des Champs-Élysées un fort grand nombre d'exposants². Son organisation qui avait jusqu'alors dépendu du ministère des Beaux-Arts fut laissée en 1880 à la Société des Artistes français, formée des anciens exposants. Une scission parmi celle-ci en 1890 provoqua la création d'un autre salon, celui de la Société nationale des Beaux-Arts présenté au Champ-de-Mars (le Salon des A. F. continuait de porter le titre d'officiel). Pour y être admis, sociétaires ou non, devaient toujours se soumettre à la décision d'un jury (élargi à 50 membres en 1882) de qui ils pouvaient attendre récompenses et médailles³.

Les artistes canadiens étaient nombreux à se mêler à la foule. Laurier Lacroix a relevé plus de 75 artistes qui seraient passé à Paris entre les années 1875 et 1905⁴. Comme la plupart d'entre eux fréquentèrent l'École des Beaux-Arts et les Académies, ils furent plus facilement attirés ou dirigés vers les salons de leurs maîtres⁵. Le dépouillement des livrets des expositions pour cette période révèle 64 noms.

Ces livrets dont le titre complet est *l'Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Salon de...* étaient rédigés par l'organisateur et furent publiés pour chaque exposition⁶. Ils contenaient les statuts et règlements, la liste des artistes (vivants) récompensés français et étrangers, enfin la liste complète des œuvres exposées divisée en autant de sections qu'il est indiqué au titre. *L'Explication* contient les renseignements suivants: nom de l'artiste par ordre alphabétique, son lieu de naissance, le nom de ses professeurs, son adresse, le numéro de l'œuvre (on ne pouvait présenter plus de deux œuvres dans la même section), le titre suivi parfois d'une citation littéraire. On pouvait indiquer d'un astérisque que l'œuvre appartenait encore à l'artiste.

La liste qui suit reprend les mentions d'artistes d'origine canadienne (référence utilisée pour le dépouillement) dans les livrets des Salons Officiels (A. F. à partir de 1881) de 1870 à 1910 (soit 39 expositions — il n'y en a pas eue en 1871) dans les deux sections peinture et dessin. Elle couvre ainsi la période la plus dense de la migration d'artistes canadiens à Paris et établit leur présence à ces expositions⁷. Les 215 œuvres (172 huiles, 43 dessins) qu'elle repère constituent un grand échantillon de leurs productions en France et le regroupement⁸ de ces indications pourra servir à en compléter l'inventaire⁹.

Sylvain Allaire
Conservateur adjoint
à la recherche en art canadien
Galerie nationale du Canada
Ottawa, Ont.



FROM A PAINTING.

HARVESTERS
AT REST.

fig. 1. Wyatt EATON, *Les Moissonneurs au repos*, Salon de 1876, d'après une reproduction parue dans le *Canadian Magazine*, vol. 10, no 3, janvier 1898, p. 245, localisation inconnue. (Photo: Audio-Visual Concordia Univ.)



Le Musée des Beaux-Arts.

fig. 4. Paul PEEL, *La Première notion*, Salon de 1883, d'après une photographie, collection Galerie nationale du Canada, don de Mlle Brooks-Hammond, localisation inconnue. (Photo: Galerie nationale du Canada)



fig. 2. Charles E. HUOT, *Le Bon Samaritain*, Salon de 1877, huile sur toile, 0,848 x 1,248 m., Musée de Pontoise, France. (Photo: Jacqueline Hyde, Paris)



fig. 3. Allan EDSON, *Étude de paysage (Canada)*, Salon de 1882 (dessins), aquarelle sur papier, Galerie Gérard Gorce, Montréal. (Photo: Alan Carrier, Montréal)



fig. 5. James BARNESLEY, *La Jetée du Pollet*, Salon de 1885, huile sur toile, 1,041 x 1,676 m., Galerie nationale du Canada, (Photo: Galerie nationale du Canada)

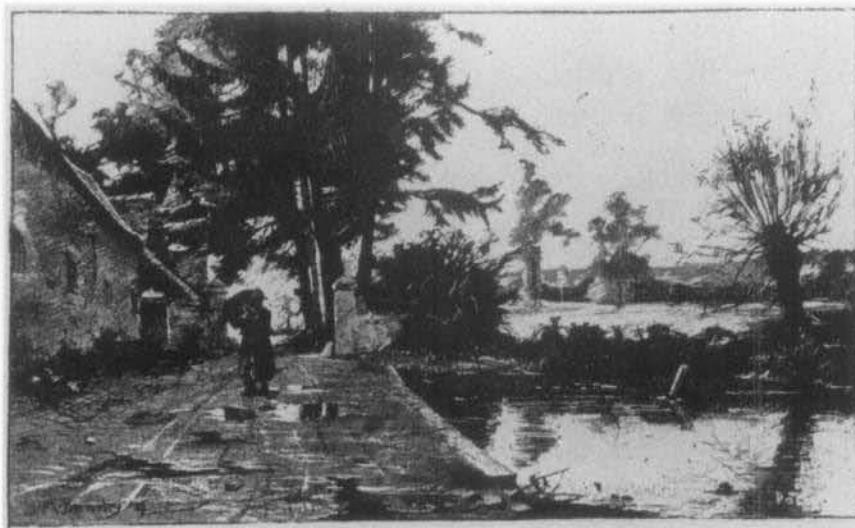


fig. 6. James BARNESLEY, *Après la pluie*, Salon de 1887, d'après une reproduction dans le *Salon de 1887*, Paris, Ludovic Baschet, 1887, p. 230. (Photo: Audio-Visual Concordia Univ.)

BARNESLEY (J.-M.). *Après la pluie.* — *After the rain.*



fig. 7. Paul PEEL, *Jeunesse*, Salon de 1891, d'après une reproduction dans le catalogue de la vente Haynes, lot 53, Toronto, 1936, localisation inconnue. (Photo: Audio-Visual Concordia Univ.)

Notes:

¹ Olivier MERSON, *Salon de 1893*, L. Baschet, Paris, 1893, p. 9.

² Le nombre d'oeuvres présentées est toujours imposant. Il baisse légèrement après 1900: en 1889 (2,771 tableaux, 1,193 dessins); en 1898 (2,033 tableaux, 1,109 dessins); en 1908 (1,921 tableaux, 867 dessins).

³ Jacques LETHÈVE décrit "l'enjeu" de la manifestation dans *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 1968, pp. 117-39. Les avantages pour les artistes canadiens de participer au Salon furent en ce sens semblables à ceux que pouvaient retirer les Français (reconnaissance officielle, présentation devant un large public, possibilités de vente, etc.). Plusieurs ne manqueront pas d'avertir les journaux canadiens et d'indiquer par la suite qu'ils y avaient exposé.

⁴ Laurier LACROIX, "Essai de définition de rapport entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle", *Relations France-Canada au XIX^e siècle*, Cahier n° 3, Centre Culturel Canadien, Paris, 1975, pp. 39-43.

⁵ Une telle réclame facilitait sans doute l'examen devant le jury qui ne différenciait pas, semble-t-il, les conseils passagers d'un enseignement régulier. Aussi Suzor-Côté se dira successivement élève de Bonnat, Cormon, Harpignies, J. Lefebvre, Robert-Fleury, Benjamin-Constant, J.-P. Laurens, Albert Maignan et R. Collin.

⁶ D'autres publications reprennent les renseignements du catalogue officiel. En 1882, l'éditeur Ludovic Baschet crée deux séries illustrées: *Annuaire illustré des Beaux-Arts* (liste des exposants et titre des œuvres) et *Le Salon*, ouvrage critique dont la rédaction est confiée à différents auteurs (liste des récompensés seulement).

⁷ S'il était surprenant de voir surgir des inconnus avant 1870 (comme F. B. de Blois en 1870), l'on continue de rencontrer des habitués après 1910 (ainsi en 1912, F. Armington, Gruppe, Maybee, Théo. Dubé). Ni les noms des sculpteurs ni ceux des architectes n'ont été retenus dans la présente liste. Nous avons cependant noté les présences de Louis-Philippe Hébert (1894, 1901, 1902); Henri Hébert (1906, 07, 08, 09); et Alfred Laliberté (1905, 06, 07, 12).

⁸ On ne dispose pas au Canada de la série complète des livrets. Une ré-édition (fac-similé) vient d'être publiée en 1977 par Garland Publishing Inc., New-York & London: *Catalogues of the Paris Salons 1673 to 1881*, 60 volumes réunis par H. W. Janson.

⁹ La transcription des mentions d'artistes canadiens est conforme à l'original, erreurs typographiques incluses.

1870 *peinture*

DE BLOIS (F.-B.), né à Québec
(Colonies Anglaises). — Chez M.
Cadart, rue
Neuve-des-Mathurins, 58.
740 — Nature morte.

dessin

CUTBERG (Robert), né au
Canada, élève de Harding. — Rue
de Verneuil, 44.
3286 — Veules, une passée
normande; — aquarelle.

1872 *peinture*

BLOIS (F. B. de), né à Québec
(Canada), élève de MM. Marinelli
et Daubigny. A Naples (Italie), et à
Paris chez M. Cadart, rue Neuve
des-Mathurins, 58.
151 — *Soir d'hiver à Licola;
campagne de Naples.
152 — *Matinée d'automne à
Torre-del-Greco; campagne de
Naples.

1874 *peinture*

EATON (Wyatt), né au Canada,
élève de M. Gérôme. — Rue de
l'Abbaye, 3.
681 — Rêverie.

1876 *peinture*

EATON (Wyatt), né au Canada,
élève de M. Gérôme. — Rue de
Vaugirard, 152.
151 — *Moissonneurs au repos
(fig. 1).
RUSSELL (Edwin), né à Montréal
(Canada), élève de M.
Carrolus-Duran. — Boulevard du
Mont-Parnasse, 81.
1874 — Portrait de M. G. Lafricain.

1877 *peinture*

HUOT (Charles-Édouard), né à
Québec (Canada), élève de M.
Cabanel. — Place Pigalle, passage
des Beaux-Arts, 10.
1084 — Le bon Samaritain.

- ... Mais un samaritain, qui était en voyage vint à passer près de lui, et l'ayant vu, il en fut touché de compassion. Et s'approchant, il versa de l'huile et du vin sur ses plaies... (Nouveau Testament, saint Luc, c.X, v. 33, 34.) (fig. 2).
- RUSSELL (Edwin), né à Montréal (Canada), élève de M. Carolus-Duran. — Rue Notre-Dame des Champs, 71.
- 1880 — Portrait de M. E.A.L.
- 1881 — Portrait de notre ami B. ...
- 1879 *dessin*
- STOBO (Mlle Mary K.), née au Canada, élève de Mlle Richards et de M. C. Pattey. — Boulevard de Courcelles, 60.
- 4362 — Portrait de M. S. ...; miniature.
- 1880 *peinture*
- FORSTER (J. L.), né au Canada, élève de M. Bouguereau. — Boulevard Péreire, 113.
- 1475 — Portrait de M. Gibson, ministre anglais. 0,85-0,75 m.
- 1881 *peinture*
- FORSTER (J. L.), né au Canada, élève de M. Bouguereau. — Rue Jacob, 44.
- 909 — Portrait de M. le Pasteur de Mouilpied.
- 1882 *peinture*
- HUOT (Charles-Édouard Masson), né à Québec, élève de M. Cabanel. — Rue Guay Lussac, 9.
- 1380 — Portrait de M. F. ...
- BRUCE (Blair), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et Robert-Fleury. — Avenue de Villiers, 68 et chez M. Allard, rue de Seine, 35.
- 410 — Une lisière de la forêt; — matin.
- HARRIS (Robert), né au Canada, élève de M. Bonnat.
- 1303 — Tête de soldat.
- JOY (Ida), née à Otterville (Canada), élève de MM. Tony
- Robert-Fleury et Cot. — Rue Gérando, 15.
- 1438 — Portrait de Me J. ... *dessin*
- EDSON (Allan), né à Montréal (Canada). — A Cernay-la-ville (Seine et Oise).
- 3153 — Étude de paysage; — Canada (fig. 3).
- JOY (Ida), Mlle, née à Otterville (Canada), élève de M. Tony
- Robert-Fleury. — Rue Gérando, 15.
- 3379 — Étude; — fusain.
- 1883 *peinture*
- BARNESLEY (Jamsell), né au Canada. — Avenue de St-Germain, 49. — à Puteaux (Seine).
- 116 — le quai St-Bernard.
- EDSON (Allan), né à Montréal (Canada), élève de L. G. Pelouse. — A Cernay-la-ville (Seine et Oise).
- 884 — en février.
- JONES (Frances-M.), né à Halifax (Canada), élève de MM.
- Feyen-Perrin et E. Brug. — Boulevard des Batignolles, 29.
- 1279 — Nature morte.
- 1280 — le jardin d'hiver.
- JOY (Ida), né à Otterville (Canada), élève de MM. Tony
- Robert-Fleury et Cot. — Rue Montyon, 11.
- 1295 — Portrait de Mme Joy.
- PEEL (Paul), né à London (Canada), élève de M. Gérôme. — A Pont Aven (Finistère).
- 1852 — La première notion (fig. 4).
- RICHARDS (Mlle Francès), née au Canada, élève de M. Tony
- Robert-Fleury. — Avenue Freidland, 61.
- 2044 — Portrait de Mme S. R. ... *dessin*
- EDSON (Allan), né à Montréal (Canada), élève de M. Pelouse. — A Cernay-la-ville (Seine et Oise).
- 2778 — Une journée brumeuse à Cernay; — pastel.
- HUOT (Charles), né à Québec,

- élève de M. Cabanel. — Rue St-Vincent, 1.
2904 — quatre dessins.
1 et 2 A Montmartre — 3 et 4 Paysannes des environs de Nice.
- gravure*
ARMSTRONG (Mlle Élizabeth), née au Canada, élève de M. League. — A Pont-Aven (Finistère).
4529 — une gravure.
4530 — une gravure.
- 1884 *peinture*
BARNESLEY (James-N.), né au Canada. — Rue Boissonade, 11.
108 — Le canal St-Martin à Paris.
BLAIR-BRUCE, né au Canada, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — A Barbizon (Seine et Marne).
244 — Temps passé.
EATON (Wyatt), né au Canada, élève de M. Gérôme. — A New York, Washington Square, 80 et à Barbizon (Seine et Marne).
875 — Portrait de Mme H. de W.
JONES (Mlle Francès-M.), née à Halifax (Canada), élève de MM. Feyen-Perrin et E. Krug. — Boulevard de Clichy, 1. — Chez M. Krug.
1291 — Pour la fête.
WOODCOCK (Percy-Franklin), né à Brockville (Canada), élève de M. Gérôme. — Boulevard Perreire, 175.
2469 — Revenant du puits.
2470 — Le nid abandonné.
- dessin*
EDSON (Allan), né à Montréal (Canada), élève de M. L. G. Pelouse. — A Cernay-la-ville.
275 — Un petit coin aux Vaux, près Cernay-la-ville; — aquarelle.
HUOT (Charles), né à Québec, élève de M. Cabanel. — Rue Saint-Vincent, 1.
2880 — Souvenirs de Provins (Seine et Marne).
JOY (Mlle Ida), née à Otterville (Canada), élève de MM. T.
- Robert-Fleury, Cot et Giacometti. — Rue Montyon, 11.
2894 — Portrait de Mme de C.
- 1885 *peinture*
BARNESLEY (James-M.), né au Canada, élève de M. Collin. — Rue Boissonade, 11.
139 — *La jetée du Pollet. (fig. 5).
BRUCE (Blair), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — A Barbizon (Seine et Marne).
395 — Le braconnier.
BRYMNER (William), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et Robert-Fleury. — Chez M. Blanchet, rue Bonaparte, 32.
408 — A Brolles.
HAMMOND (John), né à Montréal (Canada), — rue Darcet, 1.
1216 — Soir.
1217 — Étude.
- dessin*
HUOT (Charles), né à Québec, élève de M. Cabanel. — Rue Saint-Vicent.
2906 — L'apprentissage.
- gravure*
ARMSTRONG (Élisabeth-Adela), née au Canada, élève de M. William Chase. — A Londres, Lupus Street, 18 St. Georges square, S. W.
4588 — deux gravures.
4589 — trois gravures.
- 1886 *peinture*
BARNESLEY (James-Macdonald), né au Canada, élève de M. Collin. — Rue Aumont-Thiéville, 4.
113 — L'entrée du port, à Dieppe.
SMITH (Charles-Alexandre), né à Hamburg (Canada), élève de MM. Lefebvre et Boulanger. — Rue de Seine, 72.
2113 — Dans les prés.
- 1887 *peinture*
BARNESLEY (James-Macdonald), né au Canada, naturalisé Américain, élève de M. de Vuillefroy. — Rue Aumont-Thiéville, 4.

112 — Un après-midi à Butteaux (Oise).
113 — Après la pluie (fig. 6).
BLACKSTONE (Mme Sarah), née au Canada. — Rue Miroménil, 91.
252 — Octobre; — effet du soir.
HAMMOND (John), né à Montréal (Canada). — A St. John (New Brunswick) et à Paris chez M. Chalot, rue des Trois-Bornes, 29.
1163 — *Coucher de soleil à St. John; — New Brunswick.
SMITH (Charles-Alexander), né à Hamburg (Canada), élève de M. Benjamin-Constant. — Impasse Hélène, 15.
2222 — *L'indécision.
WOODCOCK (Percy-Franklin), né à Brockville (Canada), élève de MM. Gérôme et Benjamin-Constant. — Rue de Berlin, 28.
2491 — Portrait de Mlle ***
dessin
PEEL (Paul), né à London (Canada), élève de M. Gérôme. — A Etaples (Pas-de-Calais).
3320 — Les deux amis; — pastel.

1888 *peinture*

BLACKSTONE (Sadie), né au Canada. — Rue Miroménil, 91.
271 — Senlis; — vallée de Chevreuse.
BRUCE (Blair), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Chez MM. Munroe et Cie, rue Scribe, 1.
405 — *Le fantôme de la neige.
SMITH (Charles-Alexandre), né à Hambourg (Canada), élève de MM. Lefebvre, Benjamin-Constant, Boulanger et A. Moreau. — Impasse Hélène, 15.
2314 — *Abstraction.
TULLY (Mlle Sidney), née à Toronto (Canada), élève de MM. A Legros et Benjamin-Constant. — Rue de Saint-Petersbourg, 6.
2411 — Étude.
WOODCOCK (Percy), né à

Brockville (Canada), élève de MM. Benjamin-Constant et Pelouse. — Rue de Berlin, 28.
2552 — Fin du jour.
dessin
PEEL (Paul), né à London (Canada), élève de M. Benjamin-Constant. — Rue Bréa, 24.
3457 — Au soleil; — pastel.

1889 *peinture*

ALEXANDER (Charles), né au Canada; élève de Boulanger et de MM. Lefebvre, Benjamin-Constant et A. Moreau. — Rue du Faubourg St-Honoré, 233.
19 — *La soif.
BELL (Mlle Mary-Alexandra), née à Ontario (Canada). — A Pont-Aven (Finistère).
174 — La petite malade; — Basse-Bretagne.
BRIDGMAN (George-B.), né au Canada, élève de M. Gérôme. — Rue Madame, 65.
378 — Le mousse à la mer.
PEEL (Paul), né à London (Canada) élève de M. Benjamin-Constant. — Rue Delambre, 35.
2076 — "Que la vie est amère!"
2077 — Étude.
REID (G.-A.), né au Canada, élève de MM. Benjamin-Constant et J. Lefebvre. — Boulevard Arago, 65.
2253 — *Rêvant.
2254 — *L'automne.
dessin
REID (G.-A.), né au Canada, élève de MM. Benjamin-Constant et J. Lefebvre. — Boulevard Arago, 65.
3758 — Dans le bois de Boulogne; — aquarelle.

1890 *peinture*

ALEXANDRE (Charles), né au Canada, élève de Boulanger et de MM. Lefebvre et A. Moreau. — Chez MM. Drexel, Jarjes et Cie, boulevard Haussman, 31.
19 — *Les gamins s'amusent.
ATKINSON (William Edouard),

né à Toronto (Canada), élève de M. P. Schmitt. — Rue des Arts, 3 bis.
49 — Ferme de Les domini (Finistère); — l'hiver.
DUBÉ (Mattie), née en Amérique, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Impasse du Maine, 18 bis.
818 — Crevettes.
819 — Fromages et marrons.
FORD (Mlle Harriet), née au Canada, élève de MM. L. O. Merson et Blanc. — Passage des Favorites, 26.
937 — Portrait de l'auteur.
FORSTER (John), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Chez M. Graves, rue Scribe, 5.
942 — Portrait de M. le pasteur Hocart.
HOUGHTON (Mlle Margaret), née à Montréal (Canada), élève de MM. Bouguereau et Robert-Fleury. — Rue Delambre, 20.
1222 — *Le soir de la vie.
PEEL (Paul.), né à London (Canada), élève de MM. Benjamin-Constant, Doucet et J. Lefebvre. — Boulevard Arago, 65.
1859 — Après le bain.
1860 — Portrait.
REID (J. A.), né à Toronto (Canada), élève de MM. Thomas Eakins et Benjamin-Constant. — Boulevard Arago, 65.
2017 — Une histoire.
dessin
LONGMAN (John), né à Toronto (Canada), élève de MM. Gérôme, Lefebvre et Rixens. — Rue de Vaugirard, 95.
3128 — Étude; — pastel.

1891 *peinture*

ALEXANDER (Charles), né au Canada, élève de M. Boulanger et de MM. J. Lefebvre et A. Moreau. — Chez MM. Drexel, Harjes et Cie, boulevard Haussman, 31.
12 — Manifestation des Canadiens-français contre le

gouvernement anglais à St. Charles en 1837.
ATKINSON (William Edouard), né à Toronto (Canada), élève de MM. Bouguereau et G. Perrier. — Rue des Beaux-Arts, 3 bis.
30 — Le vieux château; — soir.
BLAIR-BRUCE (William), né au Canada, de parents anglais, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — A Rome, piazza Trinità dei Monti, 9.
161 — Femme sculpteur.
DUBÉ (Mlle Mattie), née en Amérique, de parents anglais, élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury — Avenue de Saxe, 59.
532 — Nature morte.
PEEL (Paul), né à London (Canada), élève de MM. Benjamin-Constant, Doucet et J. Lefebvre. — Boulevard Arago, 65.
1284 — Jeunesse. (fig. 7).
REID (J. A.), né à Toronto (Canada), élève de MM. Benjamin-Constant et J. Lefebvre. — Chez M. Moreau, boulevard du Montparnasse, 106.
1385 — La cueillette des fraises.

1892 *peinture*

DUBÉ (Mlle Mattie), née en Amérique, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Avenue de Saxe, 59,
594 — La fleur fanée.
NOYES (Georges L.), né au Canada. — Rue d'Alençon, 3.
1290 — *Sous les palmiers au vieux Biskra.
PEEL (Paul), né à London (Canada), élève de MM. Benjamin-Constant, Doucet et J. Lefebvre. — Rue Roffet, 19.
1328 — Les jumelles.
REID (Georges A.), né au Canada, élève de MM. Benjamin-Constant et Cakins. — Chez M. Moreaux, boulevard Montparnasse, 106.
1410 — *Berceuse.

1893 *peinture*

BEAU (Henri), né à Montréal

(Canada), élève de M. Gérôme. — Chez M. Foinet, rue N.D. des Champs.
97 — Le bain.
BLACKSTONE (Mlle Sarah), née à Halifax (Nouvelle-Écosse). — Rue Laurent Pichat, 10.
176 — Après la cueillette.
BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert Fleury. — A Grez, par Nemours (Seine et Marne).
177 — Agréable rencontre.
CARLYLE (M. Florence), née à Galt, Ontario (Canada), élève de MM. Robert-Fleury et Lefebvre. — Rue de Milan, 18.
340 — *Une dame hollandaise.
GRAUT (Mlle Alice), née à British (Columbia). — A Londres, Gloucester Rd., S, Kensington, 151.
831 — Portrait.

1894 *peinture*

BEAU (Henri), né à Montréal (Canada) — Avenue de St-Ouen, 22.
112 — Les noces de Cana.
(appartient au Séminaire St-Sulpice; — Montréal). (fig. 8).
BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — A Grez, par Nemours (Seine et Marne).
202 — *A la campagne; — maréchaux ferrant des roues.
CARLYLE (Florence), née à Galt (Canada), élève de MM. T. Robert-Fleury, Lefebvre et Bouguereau. — Rue de Milan, 18.
373 — Portrait
374 — La vieille victorine.
CLARK (Franck), né à Toronto (Canada), élève de MM. Bouguereau, Ferrier, Doucet et Bramtot. — blvd Montparnasse, 131.
442 — Bateau de pêche.
CÔTÉ (Marc-Aurèle Suzor), né à Arthabaska (Canada), élève de MM. Bonnat, Cormon, Harpignies. — Impasse Ronsin, 11.

483 — Vieille cheminée à Cernay.
DUBÉ (Mlle Mattie), née aux États-Unis d'Amérique, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury.
644 — Portrait de ma fille.
645 — En pénitence.
LAWSON (Ernest), né à Halifax (Canada), élève de M. Benjamin-Constant et de J. P. Laurens. — A Moret sur Loing (Seine et Marne), rue du Midi, 1.
1087 — *Soleil du soir.
1088 — *Pêcheuses de vignots à Vaucotte.
REID (Georges A.), né au Canada, élève de MM. Benjamin-Constant et Cakins. — Chez M. Moreaux, blvd Montparnasse, 106.
1531 — *Madone moderne.
SAINT-CHARLES (Joseph), né à Montréal (Canada), élève de MM. J. Lefebvre et Robert-Fleury. — Rue Delambre, 23.
1622 — Femme dessinant.
STODDARD (Frederick K. L.), né près de Montréal (Canada), élève de MM. Bouguereau, Ferrier, J. P. Laurens, Benjamin-Constant et T. Robert-Fleury. — Rue Begeisppe-Moreau, 15.
1694 — "Rassurez-vous".
dessin
CÔTÉ (Marc-Aurèle Suzor), né à Arthabaskaville (Canada), élève de MM. Bonnat, Cormon, Harpignies. — Impasse Ronsin, 11.
2058 — Coin de banlieue; — Vanves; — pastel
2059 — Dessins.

1895 *peinture*

BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Boulevard Arago, 65.
210 — Baigneuses au bord de la Méditerranée.
211 — Un jour de mistral à Ventimille; — marine.
BRIDGMANN (Géo.-B.), né au Canada. — Chez M. Foinet, rue

- Notre-Dame-des-Champs, 54.
 299 — Cercle magique.
 CASTLE (Montague), né à Montréal (Canada), élève de MM. Jean-Paul Laurens et Benjamin-Constant. — A Paris chez M. Allen Howe, rue Saint-Simon, 11.
 383 — Portrait de Mlle G....
 HOLDEN (Mlle Sarah-Baldwin), née au Canada, élève de MM. Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury. — Rue Hégesippe-Moreau, 15 (Villa des Arts).
 969 — J'ai eu faim.
dessin
 CASTLE (Montague), né à Montréal (Canada), élève de MM. J.-P. Laurens et Benjamin-Constant. — Chez M. Allen Howe, rue Saint-Simon, 11.
 2108 — Tête de jeune fille hollandaise; — dessin.
 DUBÉ (Théodore), né au Canada, de parents français, élève de MM. Benjamin-Constant, J. Lefebvre et Gérôme. — Avenue de Villiers, 147.
 2237 — Deux miniatures: 1. Portrait de Sir Charles Tupper. 2. Portrait de Mlle Parker.
 RUSK (Mlle Hannah), née au Canada. — Rue Notre-Dame-des-Champs, 111.
 2730 — Étude; — dessin.
- 1896 peinture**
 BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Boulevard Arago, 65.
 222 — La Méditerranée près Toulon; — temps de mistral.
 REID (G. A.), né à Toronto (Canada). — Chez M. Moreaux, boulevard Montparnasse, 106.
 1671 — Portrait.
 RUSK (Mlle Hannah), née au Canada. — Rue Notre-Dame-des-Champs, 111.
 1764 — Jeune fille.
 1765 — Portrait.
- TUDOR-HART (Ernest-Percyval), né à Montréal (Canada), élève de MM. Jules Lefebvre, T. Robert-Fleury et Gérôme. — Rue Bonaparte, 3.
 1966 — Le viveur de cabaret; — effet de lampe.
 COULSON (Harry), né à Guelph, Ont. (Canada), élève de Mme Hortense Richard. — À Toronto (Canada), Seaton street, 74.
 2327 — Portrait de M. C.; — porcelaine.
 DUBÉ (L.-Théodore), né au Canada, de parents français, élève de MM. Gérôme, J. Lefebvre et Barrillot. — Avenue de Villiers, 147.
 2412 — Trois portraits; — miniatures.
 2413 — Trois miniatures:
 Pêcheuse. Iris. Après le bain.
 EDE (Frederic-Charles), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — À Sorgues, par Montigny (Seine-et-Marne).
 2435 — Effet du matin au bord du Loing; — aquarelle.
 RUSK (Mlle Hannah), née au Canada. — Rue Notre-Dame-des-Champs, 111.
 3020 — Cornélia; — dessin.
 TUDOR-HART (Ernest-Percyval), né à Montréal (Canada), élève de MM. Jule Lefebvre, T. Robert-Fleury et Gérôme. — Rue Bonaparte, 3.
 3113 — "L'artiste d'autrui"; — pastel.
 3114 — "Le tapis de Perse"; — pastel.
- 1897 dessin**
 EDE (Frederic), né à Toronto (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — À Montigny sur Loing (Seine et Marne).
 2056 — *Le soir; — aquarelle.
- 1898 peinture**
 BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM.

- Bouguereau et T. Robert-Fleury.
 — Boulevard Arago, 65.
- 219 — *Temps de mistral; — Méditerranée.
- CÔTÉ (Aurèle-Suzor), né à Arthabaskaville (Canada), de parents français, élève de M. Jules Lefebvre, T. Robert-Fleury et Harpignies. — Boulevard du Montparnasse, 37.
- 529 — *Solitude; — paysage canadien (fig. 9).
- 530 — *Entrée de bois; — paysage canadien.
- DUBÉ (Mme Mattie), née en Amérique, élève de MM. Bouguereau et Robert-Fleury. — Rue de Courcelles, 111.
- 703 — Avant l'enterrement (fig. 10). *dessin*
- CÔTÉ (Aurèle-Suzor), né à Arthabaskaville (Canada français), élève de MM. J. Lefebvre, T. Robert-Fleury et Harpignies. — Bd. du Montparnasse, 37.
- 2317 — Paysanne canadienne; — pastel.
- 2318 — Paysan canadien; — pastel.
- DUBÉ (L-Théo), né au Canada. — Rue de Courcelles, 111.
- 2408 — Trois miniatures (fig. 11).
- PARKS (Mlle G. E.), née au Canada. Bd. du Montparnasse, 144.
- 2814 — Un portrait; — miniature.
- 1899 *peinture*
- BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Bd Arago, 65.
- 204 — Le monologue; — portrait de M. Chas-Lazur (fig. 12).
- 205 — Dans l'atelier.
- GRUPPE (Charles-Paul), né à Picton (Canada), élève de MM. H. W. Mesdag et Blommers. — À Katwyk sur mer — Hollande.
- 920 — *Après la vente du poisson à Katwyk (Hollande).
- SUZOR-CÔTÉ (Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), élève de MM. J. Lefebvre, T. Robert-Fleury et Benjamin-Constant. — Bd. du Montparnasse, 37.
- 1849 — "Pastourelle"; vallon Goujard (Seine et Oise) (fig. 13).
- 1850 — Portrait d'un vieux paralysé. *dessin*
- SUZOR-CÔTÉ (Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), de parents français, élève de MM. J. Lefebvre, T. Robert-Fleury et Benjamin-Constant. — Bd. du Montparnasse, 37.
- 3041 — Portrait du père D. ...; — pastel.
- 3042 — Portrait de Mlle B. ...; — pastel.
- 1900 *peinture*
- BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Boulevard Arago, 65.
- 136 — Portrait du chef Kien-da (Peau rouge du Canada).
- DUBÉ (Mme Mattie), née aux États-Unis, élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Rue de Courcelles, 111.
- 456 — La petite mère.
- GRUPPE (Charles-Paul), né à Picton (Canada), élève de l'École hollandaise des Beaux-Arts. — À La Haye (Hollande), rue Pieter Both, 65.
- 620 — *Ciel de novembre; — Hollande.
- PEMBERTON (Mlle Sophie T.), née au Canada, élève de MM. J. P. Laurens et Benjamin-Constant. — Rue Croix-des-Petits-Champs, hôtel de l'Univers et du Portugal.
- 1038 — Portrait. *dessin*
- SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), de parents français, élève de MM. J. Lefebvre, T. Robert-Fleury et Benjamin-Constant. — Boulevard



fig. 8. Henri BEAU, *Les Noces de Cana*, Salon de 1894, huile sur toile. Chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal.
(Photo: Inventaire des biens culturels, Montréal)

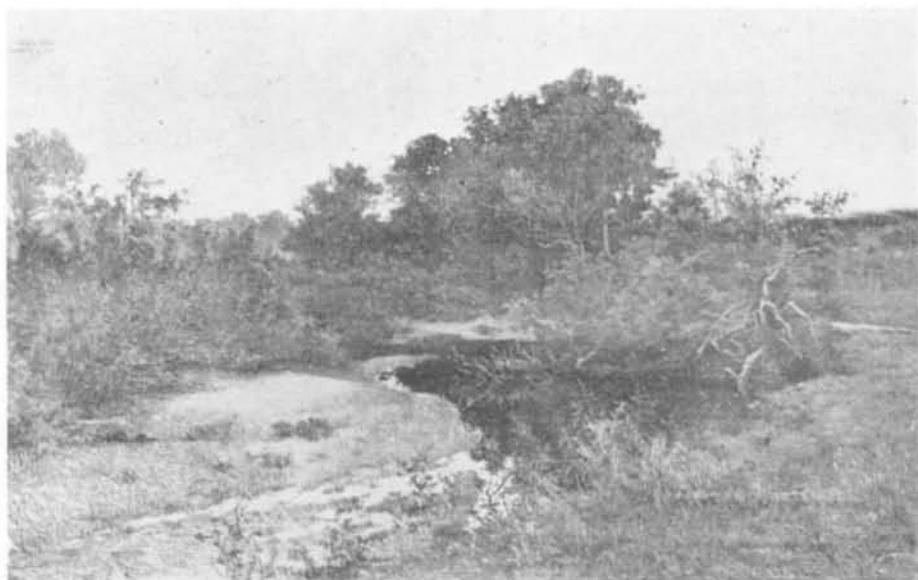


fig. 9. Marc-Aurèle de Foy SUZOR-COTÉ, *Solitude*, Salon de 1898, reproduit dans la *Revue des Deux Frances*, 1898, p. 191, localisation inconnue. (Photo: Galerie nationale du Canada)



fig. 10. Mattie DUBÉ, *Avant l'enterrement*, Salon de 1898, reproduit dans la *Revue des Deux Frances*, 1898, p. 190, localisation inconnue. (Photo: Galerie nationale du Canada)



fig. 11. Théo DUBÉ, *Deux miniatures*, Salon de 1898, reproduit dans la *Revue des Deux Frances*, 1898, p. 190, localisation inconnue.
(Photo: Galerie nationale du Canada)



fig. 12. William BLAIR-BRUCE, *Le Monologue: portrait de M. Chas-Lazur*, Salon de 1899, reproduit dans la *Revue des Deux Frances*, 1899, p. 496, localisation inconnue. (Photo: Galerie nationale du Canada)



fig. 13. Marc-Aurèle de Foy SUZOR-COTÉ, *Pastourelle*, Salon de 1899, reproduit dans la *Revue des Deux Frances*, 1899, p. 480, collection privée, reproduit dans Jouvancourt, 1967, p. 41. (Photo: Galerie nationale du Canada)

du Montparnasse, 37.
1763 — Une chaude après-midi; — pastel.

1901 *peinture*

BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. — Boulevard Arago, 65.
212 — *Le berceau vide.
CAMERON (Mlle Lillie), née à Ottawa (Canada), élève de l'École d'Édimbourg et de MM. Lucien Sergent, Courtois et Rixens. — À Édimbourg, Melville place, 11.
376 — *Picadors entrant dans la place des taureaux; — Madrid.
GRUPPE (C. Paul), née en Amérique, élève de MM. H. W. Mesdag et Israëls. À La Haye (Hollande, Bezwidenhout, 339).
946 — *Paysage hollandais.

MACKENZIE (John Gordon), né à Montréal (Canada), élève de MM. Jean-Paul Laurens et Benjamin-Constant. — Rue Bara, 13.
1347 — *La mère Panetta.
SUZOR-CÔTÉ (Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), élève de MM. Jules Lefebvre, T. Robert-Fleury et Bonnat. — Rue de Bagneux, 7.

1893 — Entre voisins — paysans normands.

1894 — Village sous la neige.

dessin

GRUPPE (Charles-Paul), né à Picton (Canada), élève de MM. Mesdag et Israëls. — À La Haye (Hollande), Bezwidenhout, 339.
2498 — *Près Woddbrug (Hollande); — aquarelle.
SUZOR-CÔTÉ (Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), élève de MM. Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury et Bonnat. — Rue de Bagneux, 7.
2872 — Lever de lune, septembre; — pastel.

1902 *peinture*

DUBÉ (Mlle Mattie), née aux États-Unis d'Amérique, élève de

MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Rue de Courcelles, 111.

555 — Miroir de la nature.
GRUPPE (Ch.-Paul), né à Picton (Canada), élève de MM. Mesdag et Israëls. — À La Haye, Wilhelminastr., 40.

763 — Paysage hollandais; — environs de La Haye.
MACKENZIE (John Gordon), né à Montréal (Canada), élève de MM. J. P. Laurens, Benjamin-Constant, Lucien Simon et Charles Cottet. Rue Bara, 3.

1091 — Un coin de boudoir.
PEMBERTON (Mlle Sophie), née au Canada, élève de MM. J. P. Laurens et Benjamin Constant. — Chez M. Pottier, rue Gaillon, 14.
1279 — Le repos aux champs.

dessin

SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle), né au Canada, élève de MM. Jules Lefebvre, Bonnat, J. P. Laurens et Cormon. — Rue de Bagneux, 7.
2159 — L'hiver au Canada; — la rivière Gosselin; — pastel.
2160 — L'hiver au Canada; — le petit pont Bourbeau; — pastel.

1903 *peinture*

EDE (Frederic), né au Canada, élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Chez M. Van Hoof, rue Caumartin, 9.

649 — *En automne au bord du Lunain.

GRUPPE (Ch.-Paul), né à Picton (Canada), élève de MM. Mesdag et Israëls. — A La Haye (Hollande), Whilhelminastr., 40.
845 — *Pâturegation hollandais.

PEMBERTON (Mlle Sophie-Thérésa), née à Victoria (Canada), élève de Benjamin-Constant et de M. J. P. Laurens. — A Londres, Stanley Studios, Park Walk.
1383 — *À livre ouvert.

SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle), né à Arthabaskaville (Canada), élève

- de MM. Jules Lefebvre, Cormon, Albert Maignam et Raphaël Collin.
 — Impasse Ronsin, 11.
- 1639 — Retour des champs.
- 1640 — Portrait de M. Le Duc.
dessin
- DUBÉ (Louis-Théodore), né au Canada, élève de MM. Jules Lefebvre, Gérôme et J. P. Laurens.
 — Rue de Courcelles, 111.
- 2003 — Une miniature.
- 1904 *peinture*
 EDE (Frederic), né à Ottawa (Canada), élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Chez M. Van Hoof, rue Caumartin, 9.
- 669 — *La passerelle du moulin.
- 670 — *Chaumièrre au bord de L'Authie.
- GRUPPE (Ch.-Paul), né à Picton (Canada). — À La Haye (Hollande), rue Wilhelmina, 40.
- 863 — *Un soir de novembre, en Hollande.
- 1905 *peinture*
 BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Boulevard Arago, 65.
- 188 — Portrait du chef Red Cloud, peau-rouge Iroquois.
- DUBÉ (Mme Mattie), née aux États-Unis d'Amérique, élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury. — Avenue de Villiers, 135.
- 639 — Portrait de ma fille.
- HAMILTON (Mme M.-R.), née à Teeswater (Canada), élève de M. P. Gervais et L.-O. Merson. — Rue de la Grande-Chaumièrre, 16.
- 910 — Cour della Abazone di San Gregorio; — Venise.
- 911 — Cour della Abazone di San Gregorio; — Venise.
- SUZOR-CÔTÉ (Aurèle), né à Arthabaska (Canada), élève de MM. Bonnat, Jules Lefebvre et F. Cormon. — Impasse Ronsin, 11.
- 1773 — Intérieur d'église bretonne.
- 1774 — Soir gris; — Bretagne.
dessin
- HAMILTON (Mme M.-R.), née à Teeswater (Canada), élève de MM. P. Gervais et L.-O. Merson. — Rue de la Grande-Chaumièrre, 16.
- 2347 — Intérieur hollandais; — aquarelle.
- SANDHAM (Henry), né à Montréal (Canada). — Boulevard du Montparnasse, 125.
- 2697 — Solitude; — San Miguel (Açores); — aquarelle.
- 1906 *peinture*
 BLAIR-BRUCE (William), né à Hamilton (Canada), élève de MM. Bouguereau et de Tony Robert-Fleury. — Chez M. Paul Foinet fils, rue Bréa, 21.
- 179 — *Marine; — hiver.
- FRIED (Mlle Emily M.), née à London (Canada), élève de MM. Richard Miller et Charles Hoffbauer. — Rue Gay-Lussac, 28.
- 658 — Nature morte.
- GAGNON (Clarence), né à Montréal (Canada), élève de M. Jean-Paul Laurens. — Boulevard du Montparnasse, 49.
- 666 — *Olé!
- GRUPPE (Charles-Paul), né à Picton (Canada). — A La Haye, 40 Wilhelminastr. et à Paris, chez MM. Chaine et Simonson, rue Caumartin, 19.
- 756 — *Les bûcherons.
- MAYBEE (Eli-Delbert), né à Sterling (Canada), élève de l'École des Beaux-Arts et de M. Cormon. — Rue Campagne-Première, 9.
- 1156 — *Le bohème.
- 1157 — *Au coin du petit feu.
- RUSSELL (John), né à Hamilton (Canada). — Rue Campagne-Première, 17.
- 1480 — *“L'enfant au coq”.
- 1481 — Portrait.
- SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle), né à Arthabaska (Canada), élève de

MM. Bonnat, Jules Lefebvre et Cormon. — Impasse Ronsin, 11.
1565 — Commencement de dégel; fin mars; — paysage d'hiver canadien.

1566 — Le tournant de la rivière Gosselin; mars; — paysage d'hiver canadien.

dessin

EASTLAKE (Mlle Mary-Alexandre), née au Canada. — A Londres, S. W. Cheyne Row, Chelsea, 2.

2100 — Portrait de Mlle Edith Fuller; — pastel.

HAMILTON (Mme May-Riter), née à Teeswater (Canada), élève de MM. P. Gervais et Luc-Olivier Merson, Casteluclo et Tudor Hart. — Rue de la Grande Chaumière, 16.

2240 — Impressions de Venise; — aquarelle.

SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle) née à Arthabaska (Canada), élève de MM. Bonnat, Jules Lefebvre et Cormon. — Impasse Ronsin, 11.

2705 — Glaneuses; — pastel.

2706 — Bretonnes à l' glise; — pastel.

1907 *peinture*

BOULTON (Mlle Muriel Cameron), née au Canada, élève de M. E. Renard. — Rue Campagne-Première, 13 bis.

224 — *Le problème".

CAMERON (Mlle M.), née à Edimbourg. — A Edimbourg, Melville Place, 11.

306 — *Les joueurs.

DUBÉ (Mme Mattie), née aux  tats-Unis, élève de Bouguereau et de M. Tony Robert-Fleury. — Avenue de l'Alma, 16.

561 — Nature morte.

GRUPPE (Charles-Paul), née à Picton (Canada), — A Katwyk-sur-Mer (Hollande), et à Paris, chez MM. Chaine et Simonson, rue Caumartin, 19.

751 — *Un jour d'octobre en Hollande.

RUSSELL (John), née à Hamilton (Canada). — Rue Campagne-Première, 17.

1400 — *Le petit garçon au faisand. SUZOR-CÔTÉ (Marc-Aurèle), née à Arthabaska (Canada), élève de MM. Bonnat Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury et Cormon. — Impasse Ronsin, 11.

1492 — Découverte du Canada (1535).

(Première rencontre de Jacques Cartier et des Indiens de Stadacon , aujourd'hui Québec).

1908 *peinture*

DUBÉ (Mlle Mattie), née aux  tats-Unis d'Amérique, élève de Bouguereau et de M. Tony Robert Fleury. — Avenue de l'Alma, 14.

377 — Portrait.

GAGNON (Clarence), née à Montréal (Canada), élève de M. J.-P. Laurens. — Rue Falguière, 9.

709 — Les deux plages; — Param , Saint-Malo.

GRUPPE (Charles-Paul), née à Picton (Canada), élève de l' cole hollandaise. — A Katwyk-sur-Mer (Hollande).

796 — Vers l'établie.

MUNRO (Mme Jean), née à Toronto (Canada), élève de M. Raphaël Collin. — Boulevard Raspail, 220.

1355 — La brodeuse.

dessin

ARMINGTON (Frank-Milton), née à Fordwich (Canada), élève de MM. J. P. Laurens et Henri Royer et de l'Académie Julian. — Rue de la Grande-Chaumière, 8.

1936 — *Portrait de ma femme; — dessin.

GRUPPE (Charles-Paul), née à Picton (Canada). — A Katwyk-sur-Mer (Hollande).

2345 — Sentier dans les dunes; — aquarelle.

1909 *peinture*

GRUPPE (Charles-Paul), née à Picton (Canada), élève de l' cole

hollandaise. — A La Haye (Hollande), Maria street, 54.
834 — *Le berger.
JACKSON (Alexandre-Young), né à Montréal (Canada), élève de M. J. P. Laurens. — Rue de l'Abbé-Grégoire, 13.
931 — *La colline.
MAYBEE (Eli-Delbert), né à Sterling, Ontario (Canada), élève de M. Cormon et de l'École des Beaux-Arts. — Rue Notre-Dame des Champs, 115.
1261 — *Le retour de banjo.
1262 — *Le chemineau.
RUSSELL (John), né au Canada. — Rue Campagne-Première, 17.
1558 — Portrait d'Atherton-Smith.
1559 — Portrait du major Delap.

1910 peinture

ANDERSON (Mlle Hélène), née à Brockville (Canada), élève de MM. Richard Miller et Lucien Simon — Rue Boissonade, 18.
43 — L'éventail.
ARMINGTON (Mme Caroline-Hélène), née à Brampton, Ontario (Canada), élève de MM. Schommer, Henri Royer, P. Gervais et de l'Académie Julian. — Rue de la Grande Chaumièrre, 8.
54 — *La prière d'une Brugeoise.
ARMINGTON (Frank-Milton), né à Fordwich, Ontario (Canada), élève de MM. J. P. Laurens et Henri Royer et de l'Académie Julian. — Rue de la Grande Chaumièrre, 8.
55 — *Le petit marché aux poissons à Bruges.
BLACK (Mlle Florence), née au Canada. — Chez M. Paul Foinet, rue Bréa, 21.
208 — Un marché.
209 — Un coin de rue.
BOULTON (Mlle Muriel-Cameron Welsh), née au Canada, élève de MM. Herkomer et Renard. — A Québec, avenue Sainte-Geneviève, 44.

276 — *La petite laveuse.
GRUPPE (Charles-Paul), né à Picton (Canada), élève de l'École hollandaise. — A La Haye (Hollande), E. G. Ridderhoff et à New York, 106 W., 55 street.
910 — *Les bûcherons.
RUSSELL (John), né à Hamilton (Canada). — Rue Campagne-Première, 17.
1637 — Portrait.
dessin
DOULL (Mlle Mary-Allisson), née à Wilmot (Canada), élève de Mme Laforge et de M. Steinlein. — Rue d'Assas, 104.
2306 — *L'église de Montreuil-sur-Mer; — aquarelle.
2307 — Portrait de Mlle H. W. ...;
— miniature.
FRÉCHETTE (Mlle Marie-Marguerite), née à Ottawa (Canada), élève de Mme La Forge. — Rue Léopold-Robert, 6.
2407 — *Étude; — miniature.
WATERS (Frédéric-Boyd), né à Stratford (Canada), élève de J. P. Laurens. — Rue Campagne-Première, 9.
3209 — Portrait de Vida; — miniature.
3210 — Portrait de l'auteur; — miniature.

ARTISTES ÉTRANGERS MÉDAILLÉS
(*Livret 1905*)

ALEXANDER (Charles), né au Canada, méd. br. 1889 (E.U.).
BEAU (Canada), méd. br. 1900 (E.U.).
BRIDGMAN (Géo-B.), né au Canada, M. H. 1895.
PEEL (Paul), M.H. 1889, méd. 3^e cl. 1890.
SUZOR-CÔTÉ (Canada), méd. br. 1900 (E.U.), M.H. 1901.

INDEX

ALEXANDER, Charles (89, 90, 91) — voir SMITH; ANDERSON, Hélène (10); ARMINGTON, Frank Milton (08, 09); ARMINGTON, Marie Marguerite (10);

ARMSTRONG, Elizabeth Adela (83, 85); ATKINSON, William Edouard (90, 91); BARNSLEY, James Macdonald (83, 84, 85, 86, 87); BEAU, Henri (93, 94); BELL, Mary-Alexandra (89) — voir EASTLAKE; BLACK, Florence (10); BLACKSTONE, Sarah (87, 88, 93); BLOIS, F. B. de (70, 72); BOULTON, Muriel Cameron (07, 10); BRIDGMAN, George (89, 95); BRUCE, William Blair (82, 84, 85, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 00, 01, 05, 06); BRYMNER, William (85); CAMERON, Lilie (01); CARLYLE, Florence (93, 94); CASTLE, M. (95); CLARK, Franck (94); COULSON, Harry (96); CUTBERG, Robert (70); DOULL, Mary Allisson (10); DUBÉ, Mattie¹ (90, 91, 92, 94, 98, 00, 02, 05, 07, 08); DUBÉ, Louis Théodore (95, 96, 98, 03); EASTLAKE, Mary-Alexandra (06) — voir BELL; EATON, Wyatt (74, 76, 84); ÉDÉ, Frédéric (96, 97, 03, 04); EDSON, Allan (82, 83, 84); FORD, Harriet (90); FORSTER, John (80, 81, 90); FRÉCHETTE, Marie Marguerite (10); FRIED, Emily M. (06); GRAUT, Alice (93); GAGNON, Clarence (06, 08); GRUPPE, Charles-Paul (99, 00, 01, 02, 03, 04, 06, 07, 08, 09, 10); HAMILTON, Mme M.-R. (05, 06); HAMMOND, John (85, 87); HARRIS, Robert (82); HUOT, Charles (77, 82, 83, 84, 85); HOLDEN, Sarah Baldwin (95); HOUGHTON, Margaret (90); JACKSON, Alexander Young (09); JONES, Frances (83, 84); JOY, Ida (82, 83, 84); LAWSON, Ernest (94); LONGMAN, E. John (90); MACKENZIE, John Gordon (01, 02); MAYBEE, Eli-Delbert (06, 09); MUNRO, Mme Jean (08); NOYES, Georges L. (92); PARKS, G. E. Mlle (98); PEMBERTON, Sophie (00, 02, 03); PEEL, Paul (83, 87, 88, 89, 90, 91, 92); REID, George Agnew (89, 90, 91, 92, 94, 96); RICHARDS, Francès (83); RUSSELL, Edwin (76, 77); RUSSELL, John (06, 07, 09, 10); RUSK, Hannah (95, 96); SAINT-CHARLES, Joseph (94); SANDHAM, Henry (05); SMITH, Charles Alexandre (86, 87, 88) — voir ALEXANDER; STOBO, Mary K. (79); STODDARD, Frederick, K. L. (94); SUZOR-CÔTÉ (94, 98, 99, 00, 01, 02, 03,

05, 06, 07); TUDOR-HART, Ernest Percyval (96); TULLY, Mlle Sidney (88); WOODCOCK, Percy (84, 87, 88).

¹ Dubé, Mattie: pas de vérification pour les années avant 1890 et pour 1893 et 96.

BOOK REVIEWS/COMPTE RENDUS

LES QUATRE ROIS INDIENS

W. Martha E. Cooke

Catalogue d'une exposition présentée aux Archives publiques du Canada. 16 octobre-20 novembre 1977. Ottawa, Archives publiques du Canada, 1977. 12 p. bilingue. Gratuit.

EARLY INDIAN VILLAGE CHURCHES. WOODEN FRONTIER ARCHITECTURE IN BRITISH COLUMBIA.

John Veillette, Gary White et coll. Vancouver, University of British Columbia Press, 1977. 195 p. 250 ill. \$29 reliure toile, \$15 reliure souple.

PEOPLES OF THE COAST. THE INDIANS OF THE PACIFIC NORTHWEST.

George Woodcock

Edmonton, Hurtig Pub., 1977. 223 p. 16 ill. coul. 210 noir et blanc. \$17.95.

En avril 1710, sous le glorieux règne d'Anne Stuart (1665-1714), la cour anglaise était l'objet d'une visite bien extraordinaire. "Quatre rois indiens", des sachems iroquois avaient été envoyés par des officiers coloniaux de la Nouvelle-Angleterre pour leur faire saisir "as much of the Grandure and Magnificence of Brittan as possible", et de manière à se les allier dans la lutte contre la Nouvelle-France. On ne négligea rien en ce sens. Non seulement on leur fit faire le tour de Londres, mais on les amena à l'Opéra, on leur fit assister à un spectacle de marionnettes, à un combat de coqs, à des tours de cirques avec des ours savants, à des banquets et des galas. Toutefois, on peut se demander si ces Iroquois ne firent pas plus grande impression sur la société londonienne du temps, que celle-ci sur eux. Le public les suivait partout. À Haymarket, on

empêcha les acteurs de commencer à jouer *Macbeth* jusqu'à ce qu'on ait permis aux chefs de s'asseoir sur la scène. La presse londonienne ne tarissait pas d'éloges sur leur "exquisite Sense and quick Apprehension", voire même sur leur performance gastronomique. "They feed heartily, and love our English Beef before all other Victuals that are provided for'em. They seem to relish our fine pale Ales before the best French Wines." Cette dernière notation était sans doute de nature à rassurer tous et chacun de la loyauté iroquoise envers la couronne britannique!

Cet événement n'est pas sans rappeler un autre qui se passa à l'automne 1831, aux États-Unis, cette fois. Dignes émules de leurs ancêtres anglais, des marchands de New York avaient eu l'idée de faire venir à leur frais, le chef assiniboine Ah-jon-jon et sa suite, à Washington. "These delegates would be impressed by the vastness of the United States, the great number of its citizens, the deadly weapons and the mechanical wonders of the white man's world¹". On espérait de cette façon gagner ces Indiens à la cause des marchands de fourrures américains contre la puissante Compagnie de la Baie d'Hudson. L'idée s'avéra rentable pour l'American Fur Company et son président, John Jacob Astor, mais fatale pour le malheureux Ah-jon-jon qui fut tué par un de ses compatriotes, fatigué de l'entendre raconter son voyage à Washington.

Ces deux faits qui ont déjà beaucoup en commun, malgré la distance qui les sépare dans le temps, se ressemblent encore d'une autre façon. Dans l'un et l'autre cas, l'évènement a laissé des traces picturales. Sur le *Yellowstone*, vapeur qui ramenait Ah-jon-jon chez lui en 1832 se trouvait un peintre, le célèbre Georges Catlin (1797-1873) qui eut l'idée de traduire en peinture son impression de l'aventure d'Ah-jon-jon. Il fit un double portrait du chef indien "going and re-

turning from Washington". À gauche de son tableau, il est représenté en costume traditionnel des Indiens des Plaines. Mais à droite, il porte un haut de forme, une redingotte, il tient dans les mains un parapluie et un éventail. Une malheureuse bouteille de Whisky paraît dans sa poche arrière. Il tenait ce costume, croit-on, du président Jackson lui-même.

Probablement sans le savoir, Catlin suivait les traces d'un peintre londonien d'origine hollandaise, John Verelst (1648?-1734) auquel la Reine Anne avait commandé de peindre en 1710 le portrait en pied de ces quatre visiteurs iroquois. Ces portraits qui étaient restés enfouis dans une collection particulière en Angleterre jusqu'à tout récemment viennent d'être ramenés au Canada. On les montrait pour la première fois au public canadien du 16 octobre au 20 novembre 1977 aux Archives publiques du Canada, à Ottawa. Un petit catalogue, concis, bien informé, rédigé par le conservateur W. Martha E. Cooke a été publié à cette occasion. Une magnifique reproduction due au talent du photographe d'Ottawa John Evans, du portrait de Sa Ga Yeath Piet Tow, le grand-père du fameux chef Joseph Brant (1742-1807)² sert de couverture à cette publication. Des quatre chefs, il est le seul à porter des tatouages sur la figure et la poitrine et à tenir à la main une arme européenne. Un ours apparaît derrière lui. C'est l'animal totemique de son clan. À l'arrière-plan, deux "hommes sauvages" poursuivent un cerf à la course.

Ce type de représentation dérive ultimement des figurations anciennes de l'"homme sauvage" décrit par Pline l'Ancien comme un homme poilu par tout le corps, à la barbe hisurte, portant une couronne et une ceinture de feuillage et tenant de la main droite un gourdin rustique³. N'a été gardé de ce schéma initial que l'idée du "sauvage" tenant une arme à la main. John Verelst, à la suite de Théodore de Bry⁴, a substitué à la nudité poilue de l'"homme sauvage" traditionnel, la tunique et la toge

gréco-romaine. La substitution n'est pas sans signification. Les Anciens étaient, avec les personnages bibliques, une des rares humanités d'avant le christianisme que l'on connaissait. Par ailleurs, la croyance qu'on retrouverait un jour des restes de ces humanités anciennes a soutenu pendant très longtemps l'espoir des découvreurs, témoin la croyance en l'Atlantide et, concernant les explorations nord américaines de plus près, la croyance dans le Nurembègue où les habitants étaient censés être vêtus de coton et parler une langue voisine du latin⁵. Dans notre contexte, le costume d'orateur romain s'imposait encore plus, puisqu'il s'agissait de plénipotentiaires venus parler au nom des leurs.

À l'intérieur de ce schéma général, Verelst a introduit des variations intéressantes. Les chefs Etow Oh Koam et Ho Nee Yeath Taw No Row se rapprochent par leur costume et par le fait que l'un et l'autre tiennent une arme typiquement indienne, respectivement le tomahawk et l'arc. Le chef Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow dont la tunique blanche est plus ouverte, pour montrer le tatouage, tient un fusil européen, alors que le chef Tee Yee Neen Ho Ga Row, le seul à être vêtu de noir et chaussé de souliers à boucle au lieu de mocassins, ne porte pas d'armes. Il tient un wampum orné de croix. À eux quatre, ces chefs indiens tiennent un "discours" dont on connaît par ailleurs l'essentiel. Pour émouvoir la Reine en leur faveur et probablement sous les conseils de ceux qui les avaient envoyés, ils étaient venus demander "à être instruits dans la seule vraie foi chrétienne, la foi protestante". Cela leur fut vite accordé, comme on l'imagine. La Reine saisit l'Incorporated Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts de leur pieux désir. Des missionnaires furent envoyés sur place, qui furent à l'origine du poste de Fort Hunter, près de l'actuelle Albany. On comprend dès lors le sens du geste du chef Tee Yee Neen Ho Ga Row. Il exprime le désir de la foi de tout le groupe, comme le motif de son wampum le démontre. Son cos-

tume sévère et ses souliers à l'euro-péenne indiquent déjà à quelle transformation de moeurs il est prêt à se soumettre. Par ailleurs, le chef Sa Ga Yeath Qua Pieth Tow signifie l'alliance militaire des Iroquois avec l'Angleterre contre la colonie française. Comme le tatouage était souvent interprété par les Blancs comme un signe de belligérance ("war paints"), il va de soi que ce chef ait été montré avec ses tatouages. Il ne fait pas de doute que Verelst a calculé ses effets et entendait faire tenir un "discours" cohérent à ses quatre représentations, "discours" que l'analyse structurale peut reconstituer en partie.

Malgré leur désir pieux et l'empressemement qu'on mit à le combler, il semble bien que l'entreprise missionnaire protestante auprès des Agniers de Fort Hunter n'eut pas de succès. Après quelques années, un ecclésiastique en faisait la remarque, "they sunk themselves into their brutal Life, and tho' they had seen this great City they were all Savages again". Il ne devait pas en aller de même à l'autre extrémité du Canada où une entreprise missionnaire sans précédent transforma les Indiens de la Côte Ouest en bons chrétiens. Aussi, les circonstances n'étaient pas les mêmes. Quand le Révérend William Duncan arriva au milieu des Tsimshian en 1857, il était bien déterminé à prendre tous les moyens pour y réussir. Il ne doutait d'ailleurs pas de ses capacités. "I never doubted for a moment that I should be able to subvert heathenism, and triumph over ignorance", déclarait-il le 10 juin 1863 dans un sermon où il revenait sur son expérience passée. Duncan était anglican, mais de tendance évangélique selon la réforme de John Wesley. Son zèle missionnaire le conduisit à adopter une solution que les Jésuites avaient expérimenté, il y avait longtemps au Paraguay et même en Nouvelle France: la *reductio*, c'est-à-dire le village de convertis, sans contact avec les Blancs, géré comme une théocratie par le missionnaire lui-même. En 1862, il conduisit ses fidèles tsimshians de Fort Simpson à Metlakat-

la, ancien site indien situé près de Prince Rupert, sur la côte. Il réussit à y créer un village de style européen quasi autarcique. S'éleva enfin au milieu du village en 1874, une énorme église de bois, flanquée d'une tour crénelée et de flèches, précédée d'un triple portique et renforcée sur les murs de la nef par des espèces d'arc-boutants rustiques. Cette église avait la réputation d'être "the largest church west of Chicago and north of San Francisco". 1200 personnes pouvaient s'y asseoir, je ne dis pas à l'aise, les bancs de bois semblent bien raides, mais convenablement.

L'église Saint-Paul de Metlakatla est la plus célèbre d'un grand nombre d'autres qui ponctuent encore le paysage de la Colombie Britannique. Un reportage photographique de John Veillette et de Gary White, accompagné de commentaires d'Harold Kalman, de Robin Fisher et de Warren Sommer vient d'attirer l'attention sur cette architecture missionnaire, à laquelle toutes les dénominations semblent avoir contribué.

Early Indian Village Churches révèle, en 73 exemples, une architecture à la fois humble (Metlakatla est exceptionnelle par ses dimensions) et, en même temps, curieusement triomphaliste. Que de tours à créneaux, de porches, de flèches et de pignons dans ces églises! Châteaux forts de la civilisation, ces églises un peu dérisoires dans leur ostentation, proclament la fin du "paganisme" et le triomphe de l'Évangile.

Comment expliquer le succès des missionnaires de la Colombie Britannique par rapport à l'échec de leurs confrères de l'est? La conjoncture n'était pas la même. Les missionnaires de l'ouest arrivèrent à un moment où les cultures indiennes venaient de subir non seulement l'assaut de la traite des fourrures avec lequel ils avaient su à peu près composer mais aussi celui de l'exploitation de la mine, le développement des centres urbains et l'installation des pionniers au sol qui s'avérèrent autrement dangereux pour leur survie. C'est

à la faveur, si on peut dire, d'une destructuration profonde des cultures indiennes que les missionnaires de l'Ouest purent donner du crédit à l'idéologie nouvelle qu'ils propageaient au milieu des Indiens. Comme l'indique clairement Robin Fisher, "some historians of Christian missions to indigenous peoples have argued that a degree of cultural disruption is a prerequisite for missionary success; only in a situation where old ways and values are proving ineffective or are being called into question will new ones be considered (p. 3)". Il faut croire que les Agniers avec lesquels l'Incorporated Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts avait affaire n'avait pas encore subi cette destructuration culturelle.

Robin Fisher s'interroge (pp. 8-10) sur les méthodes des missionnaires, sur ce qu'il appelle leurs "techniques missionnaires". Il insiste à bon droit sur la prédication et sur l'enseignement. Mais ces moyens verbaux n'étaient pas exclusifs de certains autres. Par définition, le missionnaire se transporte dans l'espace social des gens qu'il entend convertir. Au début, sa présence ne modifie que très peu cet espace social. En y introduisant une chapelle et des objets de culte chrétiens, il ne détruit pas aussitôt le réseau complexe des relations exprimées dans la contexture du village hôte. Mais peu à peu, il se trouve à substituer les lieux et les objets sacrés chrétiens aux lieux et objets indigènes, comme son discours substituait le mythe biblique (traduit d'ailleurs dans la langue de ses ouailles) au texte mythique indien. Cette substitution des lieux et des objets, sans mettre en question encore le contexte social indien, favorise le transfert des anciennes attitudes sur les nouveaux objets et dans les nouveaux lieux. Autrement dit, elle favorise les attitudes syncrétistes. Quand celles-ci apparaissent, on peut dire que le processus d'acculturation est enclenché. Il n'ira qu'en s'accentuant par la suite. Ce qui est remarquable dans le processus que nous décrivons, c'est qu'il est relativement indépendant du dis-

cours. Par leur seule présence, la chapelle, les tableaux, les statues, les objets de culte chrétiens commencent déjà leur œuvre d'acculturation. Il y a une tentative de "conversion par l'image". Il est frappant en effet, comme l'a noté Robin Fisher (p. 9), mais cela saute aux yeux de celui qui feuillette l'album de John Veillette et de Gary White, que le style de ces églises ne fait aucune concession à l'art indien. Il est complètement et uniquement européen. Le décor intérieur est tout aussi exclusif. La présence de deux totems à l'intérieur de l'église de Metlakatla (p. 9) n'est qu'une exception qui confirme la règle. Ces objets sont vidés de leur sens et réduits à l'état de simples motifs décoratifs.

Certes le modèle d'analyse que nous proposons ici a été élaboré, en ayant en vue la mission jésuite dans l'Est du Canada au XVII^e siècle. Mais les exemples de la Côte Ouest révélés par John Veillette et Gary White montrent que le processus de substitution, discret d'abord, plus insinuant ensuite, est totalisateur d'intention. L'introduction d'une seule gravure religieuse, la transformation d'une *maison longue* en chapelle annoncent et préparent celle de tout le village, puis celle de tout le territoire environnant. On n'a pas cru bon dans *Early Indian Village Churches* de reproduire quelques vues du village de Metlakatla. Les Archives provinciales de la Colombie Britannique en possèdent d'éloquentes qui montrent de longues files de maisons à pignons, toutes semblables les unes aux autres, alignées devant des trottoirs de bois et conduisant à l'église qui domine de sa haute silhouette l'horizon gris du bord de la mer. On se croirait dans l'une de ces affreuses villes à charbon du nord de l'Angleterre, décrite par Dickens, la pollution en moins. De par son mouvement, la mission vise à la substitution complète d'un espace social par un autre, jugé naïvement supérieur et plus "civilisé".

Le hasard de cette recension a voulu que j'aie à vous présenter en terminant *Peoples of the Coast* de George Woodcock,

publié l'an dernier à Edmonton. Ce n'est pas un très grand livre. L'auteur entend y faire oeuvre de vulgarisation. Il a de l'enthousiasme pour son sujet. Sa description d'un rituel salish à la fin du volume (pp. 209-214) est touchante. Mais son point de vue romantique ne rachète qu'à moitié son entreprise. Tombant dans le piège des catégories à la Malraux, il divise son ouvrage en deux grandes sections: "Before History" et "History Begins" ce qui revient à dénier l'Histoire aux Indiens et à en faire un privilège exclusif des Blancs. La première partie trace un panorama de la préhistoire, de la mythologie, de l'art et du chamanisme des Indiens de la Côte Ouest, pour aboutir un peu platement à la conclusion que la rencontre des Blancs et des Indiens a été "fatale" aux Indiens. Cela, on le savait. Mais pourquoi et comment en fut-il ainsi? Pour le savoir il faut lire des ouvrages plus critiques que celui de Woodcock. Heureusement, ces ouvrages existent. Le dernier en date, à ma connaissance est *Contact & Conflict. Indian-European Relations in British Columbia, 1774-1890* de Robin Fisher⁶ qui a écrit un maître livre sur le sujet. Mieux documenté, plus savant, moins bien illustré certes, le livre de Fisher va beaucoup plus loin que la présentation superficielle de Woodcock. Malheureusement, Woodcock risque d'être plus lu que Fisher. Il faut le regretter. Les problèmes soulevés sont trop importants pour ne pas souhaiter la plus vaste audience au livre le plus approfondi.

François-Marc Gagnon

¹ John C. EWERS, *Indian Life in the Upper Missouri*, University of Oklahoma Press, 1968, p. 76.

² Dont le portrait a été peint par Berczy, comme on sait.

³ Voir Annemarie DE WAAL MALEFIJT, "Homo Monstrosus", *Scientific American*, octobre 1968, pour une reproduction d'une gravure dans *l'Anthropometamorphosis: Man Transformed: or The Artificial Changing* (1653) de John Bulwer.

⁴ Voir les *Grands Voyages*, I, (1590), planche 3 repré-

sentant "un Weroan ou grand seigneur de Virginie."

⁵ Voir Samuel Eliot Morison, *The European Discovery of America. The Northern Voyages*, Oxford University Press, 1971, pp. 464-470.

⁶ University of British Columbia Press, Vancouver, 1977.

**BUILDING A HOUSE IN NEW FRANCE.
AN ACCOUNT OF THE PERPLEXITIES
OF CLIENT AND CRAFTSMEN IN
EARLY CANADA**

Peter N. Moogk

Toronto, McClelland and Stewart, 1977
144 pp., [illustré], \$9.95

Jusqu'à tout récemment, très peu de chercheurs se sont préoccupés d'analyser le phénomène de la construction domiciliaire en Nouvelle-France. En avertissement, l'auteur nous présente la perspective dans laquelle il situe son étude: l'aspect social y prévaudra quoique celui-ci aura inévitablement des répercussions sur les méthodes de construction.

Le lecteur, ainsi averti, n'a qu'à se laisser entraîner par une lecture aussi agréable qu'instructive. L'étude, divisée en six chapitres, est bien équilibrée. Le premier chapitre replace la maison urbaine dans son cadre urbanistique et légal. Le deuxième chapitre retrace l'évolution de la maison rurale dans la vallée du Saint-Laurent et en Acadie; les maisons de charpente de colombage pierroté ou bousillé de même que les maisons de pièces-sur-pièces y sont décrites et illustrées. Le troisième chapitre traite de la construction en milieu urbain soit à Québec, Montréal, Trois-Rivières et Louisbourg. L'auteur y présente les modifications apportées à la construction domiciliaire suite aux règlements administratifs et aux exigences climatiques. Le quatrième chapitre se veut une illustration d'un cas de construction urbaine. Bien documenté, ce chapitre nous dévoile l'orientation de l'auteur quant à l'aspect humain, c'est-à-dire qu'il y

aborde les désirs et les goûts manifestés par le futur domicilié. Le cinquième chapitre nous renseigne sur les constructeurs, leurs connaissances et leur façon de procéder. Le dernier chapitre enfin est consacré aux réparations et aux relations clients-constructeurs lorsque ces problèmes d'entretien surviennent.

L'étude est intéressante à plus d'un point de vue. Elle apporte non seulement de nouveaux éléments quant aux techniques de construction, par exemple la maison de colombage pierroté, mais aussi une nouvelle approche pour ce genre d'étude. L'auteur est, à notre connaissance, l'un des premiers à s'intéresser aux parties contractantes puisqu'il veut d'abord démontrer la dimension humaine qui se cache derrière la réalisation technique. C'est là, croyons-nous, où réside le principal intérêt de son texte et nous nous empressons de l'en féliciter. Cette étude est également abondamment illustrée et il faut souligner la qualité et la beauté des gravures qui accompagnent le texte. Par son aspect visuel, l'oeil y trouve son compte. Sur le plan littéraire, nous ne pouvons qu'admirer la plume de l'auteur; traiter d'un sujet aussi difficile avec humour et imagination tient presque du prodige.

Avant d'amorcer une critique détaillée de l'ouvrage de monsieur Moogk, il nous faut toutefois souligner certaines lacunes méthodologiques qui affectent l'ensemble de l'étude. Précisons d'abord que l'auteur ne nous expose pas sa méthodologie, ni son échantillonnage. Ne nous dit-il pas en introduction que "there are thousands of building contracts made between 1640 and 1760". Or, un relevé de son échantillonnage, tel que présenté en bibliographie, nous donne un grand total de 218 actes dont 118 pour la région de Québec, 84 pour la région de Montréal, 7 pour Trois-Rivières et sa région et 9 pour Louisbourg et l'Île Royale. Quelques rapports de jurés et autres documents concernant la construction complètent la documentation manuscrite. L'échantillonnage est donc fortement disproportionné puisque les mar-

chés pour Québec constituent 54,1% du total consulté alors que Montréal regroupe un pourcentage de 38,5 et que Trois-Rivières et Louisbourg ne fournissent même pas 8% des marchés consultés. Il est déjà permis de contester les conclusions de monsieur Moogk quant à la représentativité de ces deux dernières villes. De par son échantillonnage, l'ouvrage de Moogk reflète beaucoup plus les régions de Québec et de Montréal que l'ensemble de la Nouvelle-France, tel que le titre le laisse entendre.

Une autre lacune majeure de ce texte réside dans la faiblesse de la localisation. Tout au long de l'ouvrage, le lecteur éprouve de la difficulté à se situer. L'auteur fait souvent le passage entre Québec et Montréal sans tenter de montrer les similitudes et l'originalité de chacune de ces deux villes. D'où il ressort que le lecteur doive se contenter de généralisations, sans savoir si elles peuvent être applicables à telle ou telle région. Ainsi au troisième chapitre, en expliquant les différentes lois et règlements administratifs concernant la construction, Moogk choisit des exemples à Québec et en extrapole l'application à Montréal et même aux Trois-Rivières, sans nous indiquer si ces réglementations ont pu y avoir cours. Et, tout en nous présentant certaines exceptions, il n'explique pas le pourquoi de ces variantes régionales. Signalons cette même ambiguïté au sujet des constructions entre la ville et la campagne. Par exemple, Moogk émet l'hypothèse qu'une construction rurale, dans la plupart des cas, s'effectue sans qu'elle ne fasse l'objet d'un contrat notarié. Et partant il nous indique qu'une maison de pièces-sur-pièces coûtera en campagne moins de 250 livres (p. 34). Comment peut-il avancer ce coût? Si ce genre de construction est commune à la campagne et à "those of modest fortune", nous referee-t-il aux citadins? N'y aurait-il pas lieu de le croire lorsqu'à la ville il en coûte sensiblement le même prix pour le même genre de construction (p. 60). Plusieurs exemples, pour illustrer la construction rurale sont donc

choisis en milieu urbain.

Ces quelques considérations générales apportées, passons en revue les différents chapitres du volume. Nous aimerais, au préalable indiquer que notre critique ne portera principalement que sur la région de Québec et à l'occasion sur Montréal. À la lumière des remarques élaborées au sujet de l'échantillonnage de l'auteur, nous croyons qu'une critique limitée à ces deux régions ne fausse pas la discussion sur les conclusions émises par le professeur Moogk.

Dans le premier chapitre, l'auteur nous replace dans les contextes légal et urbanistique qui régiront la construction domiciliaire en milieu urbain dans la vallée du Saint-Laurent. Nous aimerais toutefois apporter quelques précisions que suscitent certains des énoncés de monsieur Moogk au sujet de l'urbanisme.

Se basant sur les plans de Montréal et de Louisbourg, lorsqu'il fait référence au concept urbanistique qui a régi la croissance de Québec, l'auteur ne considère que l'agencement de type orthogonal. L'extension urbaine prévue par Chaussegros de Léry en 1752 pour la Haute-Ville de Québec ne serait que des "wishfull plans (p. 14)". Il y aurait plusieurs commentaires à faire; nous devrons nous limiter à quelques notes tout au plus. Si l'agencement du plan en damier apparaît comme l'idéal de la planification urbaine à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e, il n'en reste pas moins que l'urbanisation européenne n'a pas connu que ce genre de planification. Parmi ces genres d'urbanisme, notons le plan de développement de type radio-concentrique en vigueur en Europe du XV^e siècle au début du XVII^e siècle. Le plan radio-concentrique pourrait se définir selon le principe de la convergence des artères principales vers un point ou une place; deux variantes sont possibles suivant que les "rayons" soient ou non reliés par des anneaux. L'étude des plans de Québec au XVII^e siècle nous indiquent une telle convergence vers la

Place d'Armes et le château Saint-Louis, ce qui nous porte à croire "que le plan préétabli (celui de Montmagny) s'apparentait "à ce genre de développement. Force nous est d'admettre toutefois que cette velléité d'urbanisme du gouverneur Montmagny dut tôt "se soumettre aux accidents topographiques de la ville et fut dérouté par l'établissement des concessions religieuses¹". Il en ressort toutefois que les initiatives de Dollier de Casson ne furent pas "the first effective measures in town planning". Montmagny n'est pas seulement intervenu à Québec; aux Trois-Rivières, de concert avec Champlain, il refuse d'accorder la pleine jouissance d'une concession afin de ne pas "paralyser l'expansion du nouvel établissement²".

Monsieur Moogk aura sans aucun doute noté que les principales villes de la Nouvelle-France étant fortifiées, il se devait d'exister une relation entre la défense et les voies de communications. Or l'urbanisme des villes fortifiées européennes découle en fait de leurs enceintes. Cette dimension a complètement échappé au professeur Moogk. Cette relation urbanisme-besoins militaires prend une autre dimension quand nous savons par l'ordonnance royale de 1702 que l'ingénieur devait dresser également les alignements des maisons; le roi demande ainsi à l'ingénieur de planifier et d'ordonner la croissance de la ville. Sans vouloir trop insister sur cet aspect, nous aurions souhaité que monsieur Moogk nuance un peu plus ses affirmations notamment au sujet du "haphazard growth" de la Basse-ville de Québec. À ce sujet, nous portons à son attention le fait que la largeur de la rue Saint-Pierre avait été fixée à 24 pieds et qu'une place avait été aménagée à la Basse-ville avant 1663. Quant aux faubourgs, que signifie l'expression "substantial homes"? Ce n'est certes pas le cas du faubourg Saint-Jean à Québec. Nous ne croyons pas non plus qu'il s'agissait du cas de Montréal.

Somme toute, par ces quelques commentaires un peu trop laconiques

parfois, nous avons voulu démontrer que monsieur Moogk n'a pas saisi la dimension militaire (qui n'est pas la seule, nous en convenons) rattachée au concept urbanistique des villes de la Nouvelle-France. Et cette réalité urbanistique dépasse également les simples grillages orthogonal ou radio-concentrique de même que l'alignement des maisons pour déboucher sur l'architecture des édifices publics et même leur localisation. C'est la notion et l'implication du mot "ville" au XVII^e et XVIII^e siècle que monsieur Moogk n'a pas comprises, à plus forte raison du mot "capitale".

Faisant état de l'évolution des techniques de construction de la maison de bois en milieu rural dans son deuxième chapitre, l'auteur en arrive aux conclusions suivantes: dans les premières décennies du XVII^e siècle, l'habitation est construite en colombage pierroté, ce qui constitue la transposition en sol canadien d'un modèle français. Cette façon de procéder presque délaissée à la fin du XVII^e siècle fera place au pièces-sur-pièces. La transition, selon lui, se fait ainsi: "[...] the stone and mortar fill between the upright posts was replaced by wood so that one had an entire wall of vertical posts that were dressed on two sides or fully squared. In a later and unrecorded transition the wooden infill went from the vertical to the horizontal (p. 30)".

Or, ajoute-t-il, "round posts or squared timbers planted in the ground (pieux ou poteaux en terre) have been described as a common feature of housebuilding in New France. While this may be true for Acadia and the settlements of the upper Mississippi, it is not applicable to the area now known as the Province of Quebec. Barns and stables were built in this manner but it was regarded as unsuitable for a permanent human shelter (p. 32)". À propos du pieu ou poteau en terre, il affirme au préalable que les "Piquets whether framed or planted directly into the ground were the hallmark of the French fishing communities of

Newfoundland and Cape Breton (p. 30)". L'auteur semble faire une distinction entre piquets et poteaux en terre. À notre avis, piquet et poteau ou pieu ne font qu'un et reflètent une différenciation au niveau de la terminologie locale.

Par contre, l'affirmation de Moogk au sujet de la localisation du poteau ou pieu en terre demeure à notre avis très discutable. Il nie lui-même pour la vallée du Saint-Laurent le schéma d'évolution qu'il nous a proposé! À notre avis, une telle contradiction provient d'une carence documentaire. L'analyse de monsieur Moogk est basée sur deux genres de sources: les témoignages de contemporains tels que Boucher, Marie de l'Incarnation, Pehr Kalm et les marchés de construction. Une récente étude sur la chaumière québécoise³, nous révèle qu'à partir d'un échantillonnage de 132 maisons à toit de chaume dans la vallée du Saint-Laurent (monsieur Moogk considère le phénomène comme marginal ou plutôt comme une mesure temporaire), 49 d'entre elles sont construites de pieux (pieu debout, en terre ou de travers). Un tel exemple illustre fort bien la carence documentaire de l'auteur, puisque les résultats furent presque essentiellement tirés des inventaires après décès, source négligée par l'auteur; cet état de fait nous explique pourquoi le professeur Moogk ne fait pas état de la maison couverte en chaume et ne traite pas de l'aménagement intérieur de la maison autant rurale qu'urbaine.

Traitant enfin de la technique du pièces-sur-pièces, il conclut: "The pieces-sur-pieces house, so well adapted to the resources and climate of the country, was one of the great creative innovations of French Canada (p. 45)". Mais qu'apporte-t-il comme preuve à l'appui de cette affirmation? Se rendre compte qu'elle est mieux adaptée à notre climat, ceci ne constitue pas une preuve. Un tel phénomène d'adaptation n'est pas propre au Canada français, l'affirmer, c'est pousser un peu loin les conclusions. D'ailleurs, Moogk lui-même ne dit-il pas que ce type de cons-

truction se retrouve dans des pays du nord de l'Europe et en Scandinavie où l'adaptation s'est faite? Non! Pour l'auteur la preuve en est que les nouveaux venus européens ne connaissaient pas un tel modèle. Cette preuve, il ne l'insère même pas dans le texte, il la relègue dans une note (note 47, p. 48). Il aurait dû en faire l'objet d'une attention toute spéciale puisque selon sa conclusion, la grande innovation apportée à l'architecture canadienne est précisément cette technique de construction. Y a-t-il lieu d'accepter une telle affirmation? Nous savons qu'il existait des maisons de pièces-sur-pièces en Savoie⁴, quoiqu'il demeure encore difficile d'en fixer la chronologie exacte. Néanmoins un sérieux doute subsiste!

"From wood to stone" est le titre du troisième chapitre. Tel que laisse entendre le titre, l'auteur y traite de la transition entre le bois et la pierre comme utilisation du matériau de construction privilégié en milieu urbain. Dans son ensemble, la maison urbaine y est bien campée quant à sa construction et aux différents règlements locaux qui ont influencé sa conception. Nous aimeraisons ajouter quelques commentaires et même préciser certaines affirmations de monsieur Moogk.

Si, comme l'affirme l'auteur, "in the largest town of New France, wood did not yield to stone until the eighteenth century and the victory was far from complete", il y a eu passage du bois à la pierre, il n'est pas permis d'en douter. Nous aurions toutefois voulu connaître la démarche qui l'a conduit à la conclusion que "At Quebec contract for masonry buildings appeared in rapidly increasing numbers from the 1680's onward (p. 49)".

Un sondage dans l'inventaire des marchés de construction des XVII^e et XVIII^e siècles⁵, nous a permis de corroborer cette affirmation alors que de 1640 à 1700, 141 marchés concernent des constructions de bois (incluant le colombage) et 54 des constructions de pierre. Bien plus, pour la période 1680-1700,

nous obtenons un total de 105 marchés pour des maisons en bois et 45 pour des maisons en pierre. Il semble donc que la construction en maçonnerie prend son essor vers 1680.

Lorsque monsieur Moogk nous présente son raisonnement pour le XVIII^e siècle, il se montre peut-être même trop prudent! "Of 83 houses enumerated in 1737 and 1739, 46 or 55% were of masonry construction (p. 49)". Y avait-il seulement 83 maisons à Québec à cette époque? Ces données proviennent des papiers terriers du fief du Sault-au-Matelot et des propriétés de l'Hôtel-Dieu⁶. Or ces deux papiers terriers n'incluent pas la Basse-ville et la Place royale, haut-lieu du commerce ni les quelques constructions situées à l'extérieur de l'enceinte existante (qui n'est pas celle de Chaussegros de Léry).

Par ailleurs, au sujet des règlements de construction, le professeur Moogk semble se contredire en affirmant que: "The principal objective of building regulations for the towns of New France was not the preservation of street alignments or sanitation; it was protection against fires (p. 50)". Pourtant au premier chapitre il avait écrit que "More attention was given to upholding street allowances than to the regulations of vacant town lots. Laws for the maintenance of thoroughfares in the towns were passed in 1673, 1685, 1686, 1689, 1727, 1732 and 1735 (p. 16)". Rappelons à nouveau les impératifs militaires qui régiennent en bonne partie le développement de la ville, de même que les besoins commerciaux et nuancons la première affirmation: si le thème de la protection contre les incendies est le plus en évidence dans les règlements, cela n'exclut pas nécessairement les autres; ce serait faire abstraction des multiples ordonnances qui traitent de toutes ces facettes à la fois.

Affirmer par contre de l'ordonnance de Dupuy en juin 1727 que "the new principle contained in this code was that construction be durable and safe (p. 59)", c'est vouloir faire abstraction de la

multitude d'ordonnances et d'articles de la coutume de Paris qui ont tenté de régir la construction. La répétition des mêmes éléments d'un texte à l'autre nous indique cependant que ce principe ne fut pas respecté. Dans ce contexte, l'ordonnance de l'intendant ne doit pas être considérée comme une nouveauté mais plutôt comme une formulation plus complète et plus explicite de ce que contenaient les règlementations antérieures.

Monsieur Moogk énonce également quelques conclusions importantes au sujet des constructeurs dans ce chapitre; puisque le cinquième chapitre leur est consacré nous formulerons donc nos commentaires dans le cadre de la critique de celui-ci.

Le quatrième chapitre se veut une illustration de la construction de deux maisons à Montréal au XVIII^e siècle; retenons-en une assertion de l'auteur: "This contract with the mason betrays the impatience, confusion and poverty of Antoine Forestier and his wife (p. 80)". Le fait qu'un marché de construction ne précise pas les dimensions ni les autres éléments de la construction ne constitue pas une preuve de la pauvreté d'une personne. Il faut bien plus que l'étude d'un marché de construction pour énoncer une telle affirmation, quoiqu'il peut nous donner un indice de sa situation financière.

Nous reprenons dans la critique du cinquième chapitre tous les énoncés antérieurs à caractère socio-économique. Si nous suivons le raisonnement de monsieur Moogk au chapitre trois, nous devons voir dans la législation, la cause première de la transformation des modes de construction en milieu urbain. L'argumentation peut à première vue paraître séduisante, mais n'y aurait-il pas lieu de s'interroger également sur les "clients", donc en définitive se poser la question: qui sont les citadins et quel est leur statut social? L'auteur à tout le moins nous laisse entrevoir un reflet de cette préoccupation lorsqu'il nous

apprend que le coût est l'un des facteurs importants du choix du mode de construction.

De nombreuses questions toutefois méritent d'être relevées. Ainsi lorsqu'au deuxième chapitre, le professeur Moogk nous indique qu'il en coûte moins de 250 livres pour une maison de pièces-sur-pièces et qu'au chapitre suivant il nous apprend qu'il en coûte moins de 300 pour une construction identique en ville, pouvons-nous en conclure qu'il en coûte moins cher en milieu rural qu'à la ville? Fort de cette conclusion, si conclusion il y a, il nous est permis de poser la question suivante: existe-t-il une variation importante dans les coûts entre les différentes villes étant donné que des facteurs tels que la proximité ou l'abondance des matériaux et la quantité et la qualité de la main-d'œuvre peuvent varier? À cela, l'étude n'apporte aucun indice comme d'ailleurs elle n'apporte aucune précision sur la courbe temporelle des coûts. L'auteur nous indique que, règle générale, la population du XVIII^e siècle étant plus à l'aise, la grandeur des maisons augmente et par le fait même le coût. Or encore une fois, y a-t-il un rapprochement à faire entre la dimension d'une maison à Montréal et celle de Québec?

Deux pages seulement sont consacrées à l'étude économique de la construction domiciliaire et partant monsieur Moogk trouve le moyen de conclure sans ambages qu'il n'y a pas lieu de croire "that, at last, we have discovered evidence in masonry contracts of the commercial entrepreneurship (p. 60)". Un tel énoncé nous laisse perplexes. Et pourtant, 28 pages plus loin, Moogk ne semble pas reconnaître ses conclusions puisque, traitant des différents "large scale contractors", il énoncera que François de la Joue "was the embodiment of entrepreneurship". Poussant encore plus loin, l'auteur ira jusqu'à écrire que "The masonry contractors grew on institutional contracts and especially, on Crown contracts for fortifications. Do-

mestic houses became a sideline for the larger builder (p. 88)". Trop, c'est trop!

Nous avons déjà souligné en introduction à cette critique la faiblesse de l'échantillonnage de monsieur Moogk. Et pourtant, en se basant sur 74 marchés de construction de maçonnerie, monsieur Moogk affirme qu'il n'y a aucun indice de l'entrepreneurship. Le contraire aurait été étonnant! Nous aurions cru indispensable que l'auteur avant de porter un jugement sur cette question, ait défini le concept d'entrepreneur. Si nous nous en reportons à son raisonnement, il existe deux paramètres auxquels sont assujettis les soi-disant entrepreneurs. Le premier concerne les gens de métier; le deuxième, ceux qui sont extérieurs aux métiers de la construction. Ainsi dans le second cas, François de la Joue peut être considéré comme entrepreneur puisqu'il est aussi marchand. La notion d'extériorité au domaine de la construction est donc l'un des paramètres qui régit l'admission au cercle privilégié des entrepreneurs. Par contre, le raisonnement du professeur Moogk nous apparaît très fragile en ce qui concerne les gens de métier. Nous présentant trois types de contrats, soit les marchés en bloc, les marchés à la journée et les marchés les clefs à la main, il en arrive à la conclusion que seule cette dernière forme de marché peut consacrer un entrepreneur, étant donné les différents services qu'il s'engageait à fournir. Or puisque ce genre de contrat est plus rare au XVIII^e siècle, Moogk en conclut que "the risk was removed from these ventures by a simple expedient. The expedient was payment à la toise (p. 60)". Ne sachant pas anticiper les impondérables, le constructeur préférerait ce genre de marché. D'ailleurs, poursuit-il, avant 1700 seulement le tiers des contrats sont payables à la toise alors que, de 1700 à 1735, la situation est inversée. Dans les dernières 25 années, la proportion est à peu près équivalente.

Monsieur Moogk se réjouira sans doute d'apprendre que, d'après un échantillonnage de 167 contrats de ma-

çonnerie domiciliaires pour la seule ville de Québec passés entre 1683 et 1758, nous avons constaté pour les mêmes périodes que son pourcentage ne s'avérait juste que pour 1701-1735; entre 1683 et 1700, 59% des contrats sont faits en fonction du paiement à la toise (total de 22 contrats) alors que la période 1736-1758 suit la même tendance, soit 58% (total de 86 contrats) des marchés privilégiant le même mode de paiement. Mais est-ce suffisant pour en conclure comme le professeur Moogk? Que non! Si l'auteur a peut-être raison quand à la construction domiciliaire, il n'en demeure pas moins que l'industrie de la construction comprend aussi les chantiers de fortifications et les édifices publics et conventuels. C'est à la lueur de la connaissance de tous ces chantiers qu'il faudrait porter jugement. Or si nous nous en reportons à l'aspect ces fortifications et en acceptant les paramètres de monsieur Moogk, c'est-à-dire le paiement à la toise, il n'y aurait aucun "large scale contractor" (y aurait-il ici une nuance qui nous échappe?) ou entrepreneurs ni en France ni au Canada puisque tous les contrats sont accordés au paiement à la toise. Il en est de même pour les édifices publics. Et pourtant un chantier de fortifications est une entreprise gigantesque qui draîne les efforts de 200 à 300 personnes toutes payées par (comment dire?) l'entrepreneur. Suivant le raisonnement de monsieur Moogk, Trostier Desauniers et Denys de Saint-Simon qui pourtant correspondent à l'un des paramètres (celui de l'extériorité) ne pourraient être considérés comme entrepreneurs. Le raisonnement est douteux.

N'aurait-il pas fallu au contraire replacer ces constructeurs dans leur contexte, c'est-à-dire non pas concevoir l'industrie de la construction basée sur des normes qualitatives, soit les services fournis, mais plutôt sur le quantitatif, soit le nombre de mises en chantier, le nombre d'engagements et les contrats d'apprentissage. Dans cette étude, il est intéressant de noter que, si l'auteur fait du paiement à la toise son cheval de bataille

pour tirer ses conclusions socio-économiques, il n'a même pas daigné s'attarder au coût des constructions qui est, de son propre aveu, l'un des facteurs importants du choix du mode de construction.

Nous aimerais relever deux autres points qui méritent, l'un d'être infirmé, l'autre d'être nuancé. Prétendre que les "larger builders" ou "large scale contractors" firent fortune avec les fortifications, c'est peut-être vrai, encore faudrait-il établir l'état de celle-ci. Mais inciter le lecteur à croire qu'ils ont tout de go été choyés par l'État, c'est commettre une grave erreur. Pour Québec, les contrats des fortifications sont accordés à des personnes solvables et qui ont fait leurs preuves dans la construction domiciliaire. Baillif qui construit la batterie Royale en 1691 et Jean Le Rouge le Cavalier du Moulin et une des portes de 1693, n'ont-ils pas reconstruit une bonne partie de la Basse-ville après l'incendie de 1682? Pour leur part, Guillaume Deguise dit Flamand et Charles Janson dit Lapalme ont oeuvré à sous-contrat pour Trostier Desauniers lors de la construction de l'enceinte de 1745.

Un dernier point, selon nous, aurait dû être nuancé: celui des dimensions des maisons. Si la maison du XVIII^e siècle a environ 30 à 40 pieds de façade sur 20 à 25 de largeur et qu'elle est plus grande, quelle grandeur avait-elle auparavant? Et surtout qui l'habite? Quant à Québec, existe-t-il une différence entre la Haute et la Basse-ville? Un relevé de quelque centaines de marchés de construction nous a permis de constater que si ces maisons de 30 à 40 pieds sur 20 à 25 deviennent monnaie courante au XVIII^e siècle en Haute-ville, elles l'étaient déjà dans les dernières décennies du XVII^e siècle à la Basse-ville.

Nous aimerais souligner également quelques détails qui, en cours de route, nous ont laissés perplexes. Ainsi il eût été préférable de jeter un coup d'oeil non seulement sur les traités d'architecture des constructeurs mais aussi sur leurs outils; il y a certes des planches qui en

illustrent mais elles ne sont d'aucune façon rattachées au texte. Par ailleurs, lorsque l'auteur décrit son chantier de construction des années 1750, il utilise l'anecdote de Louvigny de 1706; le scénario aurait pu se reproduire mais pourquoi ne pas l'avoir replacé dans son contexte? Dans ce texte, il n'y a aucune allusion aux systèmes de chauffage — élément essentiel de toute construction en pays nordiques — non plus qu'aux fours à pain.

Quant à sa conclusion, Moogk n'y traite presque exclusivement que de la technique du pièces-sur-pièces, quitte à nous offrir un petit message à saveur patriotique: "More than a house was built; a nation was also being built (p. 121)". On se serait attendu à plus. N'était-ce pas le temps d'introduire de nouvelles avenues de recherches telles que, sur le plan technique et partant social, les divisions des maisons et l'utilisation des différentes pièces par le biais notamment des inventaires après décès? Ces mêmes sources, combinées à une recherche sur les maisons presbytérales ne nous permettraient-elles pas de pénétrer dans l'univers mystérieux de la construction rurale? On ne peut non plus négliger une étude socio-économique portant sur la corrélation bâtiment/population par une étude notamment des baux. Somme toute, la recherche sur l'industrie de la construction n'en est qu'à ses premiers balbutiements; l'étude de Peter N. Moogk dans ce contexte n'en demeure pas moins valable puisqu'il a bien démontré l'évolution de l'architecture et a même dépassé ce cadre d'analyse diachronique pour aborder l'aspect social qui se dégage d'un marché de construction. Néanmoins le professeur Moogk, avant d'entreprendre une synthèse aurait-il dû limiter son champ d'intérêt synchronique et se restreindre à une seule ville; la richesse de son étude n'en aurait pas été amoindrie.

Yvon Desloges,
Alain Rainville

Agent de recherches
en histoire
Parcs Canada
Québec

Serge Saint-Pierre
Ethnographe, Groupe de
recherche en histoire
du Québec rural,
Québec

Notes:

¹ Marc LAFRANCE, "Evolution physique et politiques urbaines: Québec sous le régime français", *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine*, no. 3-75, Février 1976, pp. 3-23.

² Lucien CAMPEAU, *Les Cent-Associés et le peuplement de la Nouvelle-France*, (1633-1663), Bellarmin, Montréal, 1974, p. 77.

³ Pierre RASTOUL, "La chaumièrue québécoise", *Bulletin de culture matérielle/Material Culture Bulletin*, Musée national de l'homme, Collection Mercure, No. 21, Ottawa, 1977, pp. 19-41.

⁴ Jacques FRÉAL, *L'architecture paysanne en France: la maison*, Paris, Editions Serg, 1977, pp. 186-190.

⁵ Doris DROLET DUBÉ, et Marthe LACOMBE, *Inventaire des marchés de construction des Archives nationales à Québec*, Parcs Canada, Histoire et Archéologie, No., 17, 459 p.

⁶ A.J.H. RICHARDSON, "A comparative historical study of timber building in Canada," *Bulletin of the Association for the Preservation of Technology*, Vol. V, No. 3, 1973, p. 80.

et risquer de passer sous silence, volontaire ou non, bien des éléments essentiels du problème. L'entreprise de *L'avenir de la Colline parlementaire* était, sinon hasardeuse, du moins ambitieuse.

En guise d'ouverture, un bref historique, commençant par la "décision gouvernementale" du 20 juillet 1960, révèle le ton institutionnel que prendra cet ouvrage, basé en grande partie sur les rapports, textes et procès-verbaux officiels. Ce jour-là, le premier ministre Jean Lesage en annonçant la création par son gouvernement d'une commission chargée de l'embellissement de la ville de Québec, met en branle l'ensemble des mécanismes qui, en dix ans, bouleverront le tissu urbain de la vieille capitale.

Une brève incursion dans les événements antérieurs nous rappelle d'abord le rapport Gréber (1956) où déjà apparaît, comme disciple du "grand maître" français, l'architecte Édouard Fiset, puis la création en 1957 de la Commission d'enquête sur le logement derrière laquelle se profilent les intérêts de la Chambre de Commerce de Québec. Le rapport Martin présentant en 1961 les travaux de cette commission, considérera comme inadéquates les conditions de logement de 45% de la population.

C'est aussi en 1961 que se concrétise la "décision gouvernementale" par la création officielle de la "Commission d'aménagement de Québec" (C.A.Q.), dont le mandat et le territoire, contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, se limitent aux besoins d'aménagement du gouvernement provincial dans la ville.

De 1961 à 1965, l'influence majeure en terme d'urbanisme sera celle d'É. Fiset, nommé conseiller technique de cette commission. Cette même période entendra les premières protestations (celles d'André Robitaille et de Jean Cimon) contre l'absurdité d'une trop grande concentration des bureaux gouvernementaux à proximité du parlement. Elles seront sans effet. Mais, dès que les spéculateurs et promoteurs immobiliers protesteront, se sentant brimés par les propositions de l'urbaniste de la

*L'AVENIR DE LA COLLINE
PARLEMENTAIRE*
Claude Bergeron
Québec, Les Éditions du Pélican, 1974
150 p., 31 ill., \$4.95

En 105 pages de texte et 25 illustrations, faire l'historique du projet de réaménagement de la colline parlementaire, en critiquer le "concept général" tant dans son élaboration que dans sa mise en place, et enfin terminer par la proposition d'un nouveau concept, c'est vouloir rendre quadruples les bouchées doubles

commission qui avait déposé son rapport en 1963, le gouvernement réagira en doublant, en mars 1965, la C.A.Q. par le Comité Pratte. Ce comité introduira sur scène l'urbaniste J.-C. LaHaye. La grande faute d'E. Fiset avait été de vouloir laisser la préséance au vieux bâtiment du parlement qui devait, pour cela, dominer toutes les nouvelles constructions. Ces dernières devaient donc respecter des normes rigides de hauteur. Considérations esthétiques et spéculation foncière font rarement bon ménage...

Le Comité Pratte, par son expert LaHaye, vient renverser cette prétention par une proposition inverse où le vieux édifice sera entouré d'une muraille protectrice. Pour cautionner cette nouvelle orientation, on chapeautera la C.A.Q., en juillet 1965, d'un Comité directeur dont le coordonnateur sera J.-C. LaHaye et dont feront partie les directeurs des trois écoles d'architecture, de même qu'E. Fiset et quelques autres. Et revogue la galère, chacun y allant de son petit numéro. Le Comité directeur remet enfin à la Commission d'aménagement de Québec en juin 1969 le *Concept général de réaménagement de la colline parlementaire, 1967-1987*. La C.A.Q. n'aura d'autre but que de faire entériner ce rapport par un arrêté en conseil qui, en octobre 1969, lui confère le rôle de guide du réaménagement de la "colline parlementaire", laissant à la ville de Québec et à la Société d'habitation du Québec l'utilisation de ce "guide".

En se basant sur ce bref historique et en le répétant parfois, la partie centrale de l'ouvrage va consister en une analyse des différentes études d'urbanisme mises en parallèles à la fois avec les événements officiels ainsi qu'avec le sort réservé à la cité parlementaire, et aux quartiers avoisinants.

L'auteur se servira du *Concept général de réaménagement de la colline parlementaire, 1967-1987* comme "principe" de son analyse qui aborde en premier lieu la question de la centralisation des services gouvernementaux,

biais par lequel on apprendra qu'aucune planification des besoins du gouvernement en espace de bureaux n'a été entreprise et qu'en somme "[...] presque tous les rapports et les études qui pendant neuf années, ont été consacrés à l'édition de la cité parlementaire sont fondés sur une connaissance imprécise et incomplète des besoins qui étaient la raison des travaux entrepris [...] (p. 37)". Après cette révélation choc, les autres parties du chapitre consacrées aux aspects formels de la planification, comme la prédominance visuelle de la cité parlementaire, la silhouette de la ville, l'intégration et les perspectives, perdent de leur signification, même si l'auteur nous offre en pâture des perles de la littérature "urbaniste" de M. LaHaye, comme des "solutions convexes vers le bas" qu'en d'autres lieux on aurait appelées concaves, ou encore, le vieux édifice du parlement apparaissant comme "une gerbe de roses entourée d'un hémicycle d'épinettes bleues".

Dans un troisième et dernier chapitre, se donnant comme guide la nature et l'histoire qu'il considère comme des données objectives, l'auteur part à la recherche d'une solution. Incursion d'abord dans la tradition "urbaniste" de Québec où la forte densité, le regroupement étroit des maisons et la mise en valeur des sites naturels constituent les caractéristiques principales. Incursion, par la suite, dans l'Histoire, allant d'Athènes à l'hôtel de ville de Toronto, en passant par Rome, Louis XIV, la Finlande et Brasilia, incursion qui permet de déteindre une étude publiée en 1939 par Ridley et Nolting recommandant la décentralisation municipale dans les grandes villes américaines.

Cette recommandation, endossée par l'auteur, se traduit par la suggestion de disperser dans la ville des mini-centres gouvernementaux constitués d'un édifice accompagné soit d'une place, soit d'une terrasse, de sorte que "ces édifices apparaîtraient comme des points de repère caractéristiques autour desquels se

grefferaient les quartiers, pour jouer un rôle analogue à celui de la cathédrale et de l'hôtel de ville dans les communes médiévales (pp. 130-131)''.

De l'ambiguïté des intentions au refus de la dimension politique.

Si la lecture de cet ouvrage provoque une insatisfaction croissante, au fil des pages, les raisons de ce malaise sont difficiles à cerner. Origine-t-il des événements et des faits décrits dans leur incohérence et leur officialité? Cette insatisfaction vient-elle du rôle joué par les professionnels vis-à-vis du décalage entre les projets et la réalité? Est-elle attribuable à la mauvaise présentation de l'ouvrage ou à la démarche même de l'auteur qui oscille entre la lucidité et la naïveté? Sans doute, le malaise tient à tous ces points.

En premier lieu, et pour n'avoir plus à y revenir, la présentation pose le premier terme d'une ambiguïté. S'il était important qu'un livre comme celui-ci soit fait, pourquoi alors en rater l'illustration par une mise en page plus soucieuse d'un esthétisme de collégien que de servir l'information? Les plans utilisés se présentent dans tous les formats, toutes les échelles, tous les graphismes et toutes les orientations, ne conservant comme dénominateur commun que leur illisibilité. Pour qui ne connaît pas Québec, il est impossible de s'y retrouver. Pour qui connaît, il est extrêmement difficile de faire les relations nécessaires d'une carte à l'autre ou entre les cartes et les photos de maquettes. Or, quand on traite de sujet aussi visuel que l'architecture ou l'urbanisme; quand on discourt sur des aspects aussi formels que la silhouette de la ville, la dominance des bâtiments, l'intégration; que pour se faire comprendre, on réfère à des illustrations, encore faut-il que ces illustrations traduisent la pensée. Or ici, le lecteur est placé dans la situation des aveugles de Breughel. Notons toutefois que les photographies, qui cherchent à témoigner de certaines pratiques urbaines à Québec, atteignent leur but, bien que là encore, elles souffrent d'un manque de référence spatiale.

Cette faiblesse du support graphique, cette absence de référence spatiale, viendront continuellement nuire à l'exposé de l'auteur qui, s'attachant particulièrement à l'aspect formel du développement urbain, fait de l'aménagement physique la trame essentielle de son propos. Car d'emblée, l'auteur nous avise qu'il compte faire une étude critique dans laquelle il s'efforcera "de présenter les objectifs, les projets et les réalisations avec une stricte objectivité [...]." Ce crible de l'objectivité lui permettra donc de déterminer si les objectifs visés sont "bons et appropriés", de porter jugement sur les travaux réalisés et de prédire de l'avenir. Ce crible aura toutefois des trous suffisamment larges pour lui permettre de faire ses suggestions d'aménagement, s'appuyant pour cela, à la fois, sur William Morris et sur les autorités municipales qui lui ont donné "l'assurance [...] que de telles suggestions seront toujours bien accueillies (p. 15)". Il nous avise par la même occasion qu'il "[...] n'entend pas aborder les aspects politiques du réaménagement de la colline parlementaire", et encore moins les relations qu'auraient pu avoir les promoteurs avec les autorités municipales. Fort heureusement, il existe "une étude très détaillée de ces problèmes" (les quatre cahiers d'analyse du groupe Ezop-Québec) qui permet à l'auteur de s'en laver les mains et de plonger dans son étude en se raccrochant à la bouée schizophrénique de l'objectivité scientifique.

Aux différents comités de citoyens, il faudrait demander de quelle façon leurs suggestions ont été reçues. Mais, de grâce, rendons au moins justice à W. Morris en le sortant de cette mésalliance. Car, s'il a théorisé sur l'esthétique, il ne s'en est pas moins engagé politiquement au point de devenir l'un des fondateurs du mouvement socialiste anglais, cherchant dans sa démarche à réconcilier les questions de politique et d'aménagement, d'architecture, de pouvoir et de justice sociale.

Dans une analyse de l'architecture ou

de l'urbanisme, vouloir fermer les yeux sur les forces économiques et politiques en présence revient à se placer volontairement dans la position du Petit Chaperon Rouge qui devra, tôt ou tard, l'histoire l'exige, demander au loup pourquoi il a de si grandes dents!

Loin de nous l'idée de prétendre ici que l'aménagement de l'espace ne répond que des deux seules variables qui seraient l'économique et le politique. L'espace possède en lui-même ses propres déterminants de même que, sur un autre plan, la pratique d'un art s'appuiera sur des bases théoriques et des données empiriques qui influenceront la facture et la forme de l'oeuvre. Les conditions d'émergence et de pratique d'un art seront non seulement assujetties à l'ensemble du contexte de l'époque mais inversement ce contexte est assimilé au point de devenir partie intégrante de l'oeuvre même.

De la pratique de l'irréel à la découverte de l'innommable.

Cette abstraction du contexte économique et politique confère à cette étude une allure surréaliste mais qui, en définitive, n'est pas si loin des événements vécus. L'auteur nous montre les urbanistes, ingénieurs, architectes, ministères, fonctionnaires, travaillant d'arrache-pied pour produire des rapports, études justificatives, plans d'aménagement qui devront façonner l'avenir de la ville. Et pendant que cette intense activité se déploie, des secteurs entiers sont condamnés, expropriés et démolis, comme nous le montre la partie du livre consacrée à la "Centralisation des services gouvernementaux". Là, nous apprenons qu'après six ans d'étude, les "[...] représentants du ministère des Travaux publics avouaient au Comité directeur qu'il n'existant aucune planification à court et à long termes des besoins du gouvernement (p. 37)". Et l'auteur de conclure, deux pages plus loin: "Le site de la haute-ville maintenant consacré à la cité parlementaire n'a pas été proprement choisi; on a tout simplement décidé qu'il

serait le lieu où se ferait le regroupement de l'administration de la province (p. 39)". Et voilà, après avoir écarté l'analyse politique, il faut, face au désastre, trouver un coupable. Qu'à cela ne tienne! Le langage nous propose cet affreux, cet évasif, ce perpétuel coupable, ce ON qui nous délivre de toute responsabilité et qui nous permet de nous indignier sans accuser personne: "On ne s'est pas davantage préoccupé [...] On ne précisait cependant pas [...] On prévoyait que des milliers d'habitants [...] (p. 41)".

Ce ON donc, cet innommable, détermine les quartiers à démolir, définit la silhouette de la ville et finit par imposer la concentration des édifices gouvernementaux sur la colline parlementaire, entourés de la Place Québec et de l'Hôtel Concorde. Et l'auteur de se demander: "Mais était-ce bien là une forme symbolique conforme à la nature et au rôle des gouvernements de notre époque? De plus, n'y aurait-il pas eu une solution mieux adaptée [...] (p. 122)".

Des symboles que l'on voit et de ceux qui s'imposent.

Ces questions ne servent que de prétexte à un détour dans l'histoire à la recherche d'une forme symbolique, incursion qui introduira une proposition d'aménagement. Mais n'aurait-il pas fallu plutôt s'attarder à une réflexion sur le symbole et ses conditions d'apparition? Bien sûr, le mouvement symbolique dans les arts nous a permis, avec le recul dont nous disposons, de prendre conscience de l'utilisation des symboles et de leur signification. Mais, ce regard à distance n'a pas pour autant déchiffré les conditions d'apparition et de production des symboles (la sociologie et la psychologie ont, pour leur part, amorcé ce travail); il en a par contre vulgarisé la notion et aussi conduit à des projections abusives, attribuant naïvement une intention de symbole à l'oeuvre d'une époque qui, elle, n'y avait jamais rien vu d'autre qu'une façon pratique et normale de faire les choses.

Alors nous est-il permis, par rapport à

ce livre, de poser la question: quel symbolisme cherche-t-on? Celui, conscient et volontaire que l'on voudra exprimer par la facture du bâtiment, l'ordonnance de l'aménagement, ou bien celui, réel et caché, qui transparaîtra malgré tout de l'ouvrage?

Avant d'analyser les propos et intentions des urbanistes, avant de considérer la solution d'une administration dispersée dans la ville, pourquoi ne pas regarder les illustrations qui nous sont proposées?

Figure 1. Québec, la ville vue du port.

Nous y voyons deux points dominants, le Château Frontenac et l'édifice Price; entre les deux, en contrebas, le Grand Séminaire. (La photo date probablement de la fin des années 50). Nous y voyons donc l'Église en premier plan, mais dominée d'un côté par les entreprises touristiques des chemins de fer du Canadien Pacifique où les intérêts dominants sont, à l'époque, la Banque de Montréal et le "Royal Trust", et de l'autre, par les intérêts financiers britanniques engagés dans les pâtes et papiers.

Figure 9. Vue cavalière de Québec vers 1700.

Cette gravure nous présente comme éléments dominants identifiés: les clochers des Récollets, des Jésuites et de la cathédrale. À l'extrême gauche, on aperçoit l'amorce de fortifications qui cherchent, sans doute, à "symboliser" l'État.

Figure 25. Côte de la Montagne et le bureau de poste.

Ici, ce qui nous est proposé comme "valorisation du site naturel" se traduit par l'accaparement d'une perspective par le gouvernement fédéral qui vient concurrencer l'Église, comme on le constate à la photo suivante.

Figure 26. Côte de la Montagne et l'évêché.

Figure 27. Côte de la Fabrique et la basilique.

Dans ces deux cas, on peut constater que la "valorisation du site naturel" était alors l'apanage de l'Église.

Fallait-il aller chercher plus loin? Les images ne sont-elles pas claires? Le pouvoir au travers des ans a toujours su accaparer les points dominants de la ville (de Québec ou d'ailleurs). L'esprit de l'époque a permis que cet accaparement se fasse d'une façon plus civique, plus esthétique dans le passé que maintenant, le pouvoir étant plus facilement identifiable à une institution ou à un individu; le pouvoir s'identifiant lui-même à un lieu et y trouvant souvent son fondement. Le constructeur était, quant à lui, plus conscient de servir ce pouvoir nettement identifié et accepté par la société de ces époques.

Et si l'on se retourne vers Québec en 1970, après dix ans de planification sans programme et de démolitions sans planification, qui domine la silhouette de la ville? En dehors de l'Édifice G du gouvernement, la Place Québec et l'Hôtel Concorde.

A partir de la révolution tranquille, on entre dans la fonction publique comme on entrait dans les ordres, à l'abri du gouvernement et de la convention collective, à la recherche des nouvelles cathédrales: Édifice G. Le capital s'internationalise et perd son identité: la Place Québec et l'Hôtel Concorde, symboles dominants d'une anonyme puissance où la symbolique du pouvoir a dépassé le pouvoir lui-même.

De la pratique de l'urbanisme aux réalités urbaines.

Retournons au texte, à la page 26, où le projet de la Place Québec entre en conflit avec les canons de l'urbanisme classique, au début de l'année 1965. Et l'auteur de nous dire "[...] que le premier ministre exigeait (13 septembre) un rapport le plus complet possible [...] dans les quatre jours qui suivaient. On s'attela à la tâche et, le 16 septembre, on mit au point une formule qui fut acceptée à l'unanimité [...] Le gouvernement provincial ratifiait l'entente le 17 septembre, et LES NORMES APPROUVÉES POUR LA PLACE SAINT-CYRILLE (devenue

plus tard la Place Québec) ALLAIENT SERVIR DE BASE AU RÉAMÉNAGEMENT DE TOUTE LA COLLINE PARLEMENTAIRE (les caractères gras sont de nous). Le jour même, le premier ministre fit part de ses décisions au public dans une conférence de presse".

Et voilà, tout y est! Ce petit paragraphe, cet instant de vérité, justifient l'existence du livre, mais par le fait même enlèvent toute raison d'être aux élaborations esthétisantes sur la forme, la silhouette et l'intégration. Tout est décidé entre les portes closes du cabinet des ministres, et la prose des urbanistes, et leurs maquettes apparaissent pour ce qu'elles sont, des concepts creux, des baudruches de couleurs vives servant à détourner l'attention du badaud et à masquer la réalité.

Ainsi, E. Fiset, architecte-urbaniste, président de la Chambre de Commerce, s'appuyant sur les grands principes de la Renaissance, éculés par deux siècles d'usure aux Beaux-Arts, viendra-t-il nous proposer ses "propylées"? ("Mais pourquoi alors confier un rôle aussi important à d'anonymes immeubles à bureaux [...]?" dira l'auteur à la page 47). Mais plus encore, au nom de ces mêmes principes, il viendra condamner des quartiers entiers déclarant qu'"[...] il y a peu à retenir du quartier du point de vue de l'esthétique; ni perspectives, ni harmonie, ni continuité, ni même de pittoresque, etc. [...]" (p. 41)". Ce qui ouvre la voie aux démolisseurs, le pic sanctionné par l'Académie, aux applaudissements de la Chambre de Commerce.

Et Jean-Claude LaHaye, son bouquet de roses à la main, entouré de son hémicycle d'épinettes bleues, vient présenter devant le Comité Pratte son plan basé sur des "raisons géographiques et symboliques". Et lorsqu'on lui demande quel sera "l'avenir économique de Québec si ses recommandations étaient refusées (p. 50)", l'iconoclaste n'hésite pas à piétiner ses roses et déclarer que "ce serait la mort de Québec".

L'ouvrage se refermera sur ses ambiguïtés. Les diverses suggestions d'amé-

nagement qui terminent cette étude sont, sans doute, valables: dispersion des équipements, respect du site, échelle humaine, réseaux pour piétons, petites places... Elles encombrent les tiroirs de tous les urbanistes et architectes bien intentionnés.

Mais, les propositions mises de l'avant découlent de présupposés qui s'éloignent fort des intentions d'objectivité annoncées au début. Ces présupposés, à la fois, nient la réalité et tendent à lui juxtaposer un monde idéal. L'auteur rejette le résultat obtenu à Québec comme ne correspondant pas à l'image de nos gouvernements et en vient à proposer un aménagement qui correspond à l'image qu'il veut en avoir.

Se baser sur un article de 1939 qui propose la décentralisation administrative dans les métropoles américaines, c'est d'abord oublier une très volumineuse littérature appuyée sur les nombreuses expériences qui se sont déroulées depuis. Assimiler l'administration provinciale à la Ville de Québec conduit à faire abstraction du reste de la province et pourrait ultimement mener à concevoir les bureaux du Conseil du trésor comme la "cathédrale" du quartier St-Roch, ou ceux du ministère des Terres et Forêts comme l'"hôtel de ville" du quartier St-Jean-Baptiste!

Nous ne pouvons plus nous payer le luxe d'une telle naïveté: l'hydre multicéphale qu'est notre appareil d'État se conforme aux pressions les plus fortes qui sont exercées sur lui. Québec a été victime d'une vaste opération de spéculation foncière dont les principaux acteurs, ayant su se faire entendre des gouvernements, sont parvenus à leurs objectifs. L'éveil d'une conscience civique ne s'est fait qu'au vu des résultats obtenus. Il lui reste à se faire entendre, et la portée de sa voix sera à la mesure de la justesse de son analyse.

Denys Marchand
professeur agrégé
École d'architecture
Faculté d'aménagement
Université de Montréal, Qué.

*THE DRAWINGS OF JAMES
PATTERSON COCKBURN: A VISIT
THROUGH QUEBEC'S PAST*
Christina Cameron and Jean Trudel
Gage Publishing, Toronto, 1976
176 pp., 163 ill., \$24.95

Within the Canadian topographical landscape tradition, the artistic production of James Pattison Cockburn ranks with that of Thomas Davies (c. 1737-1812) and George Heriot (c. 1759-1839). Cockburn deserves a monograph and catalogue *raisonné*. However, lest the title build unrealistic expectations, the authors forewarn the reader that this is not their intent. Rather they state two purposes. First, the authors attempt to provide a broad summary of Cockburn's career and social position and to explore briefly the extent to which these factors may have influenced his perspective of Quebec society. Second, this book is to function as a historical guide to modern day Quebec and its environs through a systematic arrangement of Cockburn's views with explanatory texts.

Obviously well acquainted with Quebec of today and the 1820's, Cameron and Trudel have organized Cockburn's drawings logically under the headings of General Views of Quebec, Waterfront, Lower Town, Upper Town, and Suburbs and Environs. The pictorial selection provides a generous sampling from public and private collections. Explanatory texts include handy cross-references to other illustrations related to the same place or person. The texts are at their best when discussing architectural and commercial history; they often intermingle the authors' and contemporary narrative to convey factual and fanciful observations in balanced proportions. The footnotes to Chapter Three are numbered to correspond to the illustrations and are unfortunately, at first glance, a confusing digression from those to Chapters One and Two.

While the book does not pretend to be

a monograph, this admission does not excuse the authors' failure to search out thoroughly and to cross-check primary and secondary sources for accuracy. Regrettably conjecture and errors sometimes replace sound historical conclusions. The most blatant example of shallow research is the reliance on a single document (Chapt. I, n. 1) to justify the name change from the traditionally accepted "Pattison" to "Patterson." A review is not the place to list all the sources untapped by the authors, however when these sources are studied collectively they prove conclusively, to this reviewer, that Pattison is indeed the correct name. Let it suffice to state the most indisputable source, the last will and testament of James Pattison Cockburn (PROB 11/2055, f 332, Public Record Office, London). Incidentally, following the first appearance of this undocumented yet intriguing tidbit in the authors' article, "Québec vu par Cockburn" (*Vie des Arts*, Vol. XIX, 76, automne 1974, pp. 55-57), at least one major gallery jumped early onto the "Patterson" bandwagon as evidenced by *The Ontario Community Collects* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1975).

Had their research been more exhaustive, the authors would have avoided the hesitancy in recognizing Col. John Cockburn, Royal Artillery as J. P. Cockburn's father and the erroneous conjecture that he probably married a Miss Patterson in New York (Chapt. 1, n. 2); errors in the birth dates of J. P. Cockburn's sons, James (31 May 1810) and Charles Vansittart (28 August 1812); and discovered that Cockburn first arrived in Canada in October 1822 not 1821; the name of his wife to be Elizabeth Johanna Vansittart not "Miss Vansittar" (p. 10); and the author of *A Voyage to Cadiz and Gibraltar...* (London: 1815) to be Sir George Cockburn (1763-1847) not J. P. Cockburn (p. 11 and Chapt. I, n. 7).

A succinct discussion is given of J. P. Cockburn's precision and meticulous attention to detail as being a reflection of

his military training in draughtsmanship. Cockburn's awkwardness in portraying figures in a landscape setting to the point where they sometimes border on caricature, is a valid observation. As an educated English gentleman, Cockburn had a predilection for the then voguish "Picturesque" so aptly advocated by Gilpin and by what one can judge, his perception of nature and customs was in keeping with his upper class station in Quebec society. There is a recurring, somewhat oblique suggestion that Cockburn's elevated social status caused him to be selective in whom and what he portrayed, at the near exclusion of the working classes within their everyday environment. This claim is quite unsubstantiated if a statistical comparison were made. One could also dispute the opinion that the on-the-spot pencil drawings, several of which in my view were possibly taken with a *camera lucida*, were necessarily intended "to be transformed later into water-colours" (p. 12). There is one drawing of the General Hospital (no. 145) signed E D which may possibly be more properly attributed to Elizabeth Durnford, daughter of Lt.-Gen. Elias Walker Durnford (1775-1850), then Commanding Royal Engineer in Canada. She is known to have kept an album of Quebec views that included several by Cockburn with whom she may have sketched and exchanged pictures.

A minor omission is that nowhere does the text state that the measurements of the drawings are given in inches and centimetres, height preceding width. The book design with its hard-cover, large format, and texts deliberately placed in the gutter all contribute to make the book of the "coffee table" variety rather than the purported practical historical guide. One marvels at the complete absence of maps to assist the tourist in his rambles. Another oversight is the lack of cross-references accompanying the black and white reproductions to indicate which ones are also reproduced in colour. There are a meagre

nine colour plates of poor quality and 154 black and white illustrations of fair quality sometimes making it difficult to pick out in the image what the authors are describing. The disappointing, mediocre quality of the plates and cumbersome format must be ascribed solely to the publisher and the design staff.

In summary, Cameron and Trudel have made a sensitive selection and commentary on Cockburn's drawings which is marred slightly by some suspect research. The authors together with the publisher have provided a rational organization to the drawings and texts. However, an overpriced "coffee table" volume does not a "guide-book" make.

W. Martha E. Cooke
International Programme
National Museums of Canada
Ottawa, Ont.

*CATALOGUE DES OEUVRES PEINTES
CONSERVÉES AU MONASTÈRE DES
AUGUSTINES DE L'HÔTEL-DIEU DE
QUÉBEC*

Marie-Nicole Boisclair
Québec, Ministère des Affaires
culturelles, Service de l'Inventaire des
biens culturels, dossier 24, 1977
194 p., ill. hors texte. Gratuit, sur
demande écrite.

Les catalogues des institutions, musées et collections privées sont des publications extrêmement rares au Canada. Combien de temps encore sera-t-il possible de se dispenser de ce genre de répertoire si l'on veut constituer "l'histoire" de l'art canadien? Gérard Morisset avait déjà marqué la voie en repérant dans les collections des institutions religieuses, des communautés, des fabriques, les œuvres des peintres, sculpteurs, orfèvres, sans cependant les publier de façon systématique. Mais en

plus de commander et de recevoir des œuvres d'art, les communautés religieuses ont contribué au développement des arts décoratifs par leur enseignement et leur pratique artistique. C'est ce double mouvement de collectionneur-producteur qu'il faudra bien analyser un jour en abordant les œuvres conservées dans les couvents, monastères et séminaires.

L'Hôtel-Dieu de Québec a toujours fait l'effort de faire connaître et de rendre accessible ses collections. Son musée est richement garni des pièces parmi les plus importantes de sa collection; les archives, sous la direction éclairée de Soeur Claire Gagnon, sont inventoriées et mises à la disposition des chercheurs. Maintenant, ce catalogue qui inaugure, nous l'espérons, une série de publications de ce type¹ se présente comme un modèle du genre. L'auteur nous fournit, en plus des dimensions et d'une indication sur l'état de conservation, un historique et une bibliographie de chaque tableau (sources manuscrites, imprimées, catalogues d'exposition). À cela s'ajoute l'inestimable rubrique des œuvres mises en rapport, où sont données les sources ou copies de l'œuvre étudiée. De plus, chacune des œuvres cataloguées est reproduite.

Mademoiselle Marie-Nicole Boisclair présente son catalogue en conservant l'ordre de l'inventaire permanent du Monastère de l'Hôtel-Dieu. Pour utile que soit cet ordre, qui permet de vérifier des lacunes dans la numérotation et d'éviter toute répétition, il nous est forcément de constater que cette présentation du catalogue rend son utilisation des plus difficiles. Pour localiser une œuvre il faut recourir constamment à l'un des deux index (iconographique ou onomastique) fournis à la fin du catalogue. Devant les difficultés que posent les attributions, un classement thématique se serait imposé, qui aurait fourni au lecteur les informations suffisantes lorsqu'il s'agissait de tableaux conçus en série, tels les numéros 16, 17, 19, 23, 24, 25 présentés dans cet ordre au catalogue.

L'index dit thématique présente à son tour des problèmes d'utilisation. Dans la section *Nouveau Testament*, l'on retrouve des sujets tels: Ange gardien, Mort de s. Joseph, SS. Coeurs de Jésus et de Marie, alors qu'il faut recourir à la rubrique *Le Christ* pour retracer des scènes de la Passion, ou à la rubrique *La Vierge* pour l'Annonciation et la Présentation au temple. Les apôtres ne sont mentionnés que dans la catégorie *Nouveau Testament* alors qu'ils devraient figurer sous la rubrique des saints, avec des renvois au *Nouveau Testament* lorsque c'est nécessaire. Que fait s. Anne (no 141) dans une scène de la Visitation? L'auteur aurait pu prendre la liberté d'uniformiser les titres des tableaux de même sujet, en indiquant en sous-titre l'appellation courante à l'Hôtel-Dieu. Une fois corrigé des erreurs dans les renvois aux numéros d'œuvres, des oubliés de titres, des répétitions et des mauvaises identifications de sujet, l'index thématique reste la meilleure façon d'utiliser ce catalogue.

Un historique de la constitution des collections eût permis de poser les jalons de l'évolution des acquisitions de l'Hôtel-Dieu, fournir les bases d'une étude du goût esthétique de cette institution et suggérer des pistes de recherche sur la façon dont ces collections ont pu influencer des artistes québécois.

La bibliographie aurait pu être complétée par la vérification de sources documentaires situées ailleurs qu'à l'Hôtel-Dieu de Québec, et notamment par la correspondance des abbés Desjardins chez les Ursulines. Enfin, que penser des illustrations? Le procédé de reproduction de ce catalogue est peu coûteux, mais les photos reproduites sont souvent inutilisables pour la recherche. Plusieurs œuvres sont mal photographiées (reflets, cadrage); de plus, elles ont toutes le même format, sans égard à leur importance. Les œuvres originales anciennes de la collection auraient dû être reproduites en plus grand.

Dans son avertissement, Mademoiselle Boisclair insiste sur la difficulté de



fig. 1. Attr. à Claude VIGNON, *S. Charles Borromée en prière*, sanguine et lavis de bistre, 32 x 21 cm., Musée d'Orléans, France. (Photo: Audio-Visual Dept, Concordia Univ.)



fig. 2. René LOCHON, *Vierge à l'Enfant avec S. Jean-Baptiste*, 1668, gravure sur métal d'après un tableau attribué ici à Noël Coypel, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris. (Photo: Bibl. Nat.)

fig. 3. Simon VOUET, *La Vierge et l'Enfant-Jésus*, huile sur toile, 80 x 62 cm., Musée des Beaux-Arts, Marseille, France. (Photo: Audio-Visual Dept, Concordia Univ.)



fig. 4. Nicolas BAZIN, *S. Antoine de Padoue*, gravure sur métal d'après un tableau de le Cyre (?), Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris. (Photo: Bibl. Nat.)

l'attribution de ces tableaux: œuvres en mauvais état, copies exécutées à partir de gravures, images qui "demeurent en quête d'auteurs". C'est bien là le problème le plus difficile que rencontre l'historien de ces collections. Avec l'aide du travail de Mademoiselle Boisclair et d'autres chercheurs nous parviendrons sans doute à connaître parfaitement cette collection. Voici quelques-unes des notes dont je dispose.

14. *Notre-Dame des Douleurs*. Une autre copie se trouve à l'archevêché de Montréal.

20. *Mort de s. Joseph*. J'attribue ce tableau à Pierre-Jacques Cazes (Paris, 1676-1754), en raison de similarités stylistiques avec d'autres de ses œuvres, entre autre *S. Pierre ressuscitant Tabithé* (Louvre).

40. *Père Casot*. La *Gazette de Québec* du 2 avril 1801 (p. 3, col. 2) offre en vente une gravure représentant le Père Casot, qu'il faudrait mettre en rapport avec cette œuvre.

53. *Mgr François Hubert*. Une autre version à l'Hôpital-Général de Québec.

54. *Mgr J.-O. Plessis*. Madame Lucille Ross, qui prépare un mémoire de maîtrise à l'Université Concordia sur l'iconographie de Mgr Plessis, a retracé pas moins de vingt versions de ce portrait, la majorité étant en rapport étroit avec celui de l'Hôtel-Dieu.

55. *Mgr Pierre-F. Turgeon*. L'archevêché de Montréal conserve un autre portrait de Mgr Turgeon, signé et daté en bas à gauche A. PLAMONDON 1835.

89. *La Cène*. Cette version n'est pas inspirée de la fresque de Léonard de Vinci.

90,91. *SS. Pierre et Paul*. Les œuvres de Philippe de Champaigne, qui sont la source de ces tableaux, ont été gravées également par Nicolas Bazin, Gilbert Filloœul et par un anonyme chez les Galle (Dorival, *Phillipe de Champaigne*, p. 151). L'attribution à Aide-Créquy repose sur une double représentation des apôtres conservée à l'église de la Baie Saint-Paul, avant l'incendie.

96. *S. Charles Borromée*. Oeuvre à mettre en rapport avec le dessin du Musée d'Orléans attribué à Claude Vignon (Tours, 1593 — Paris, 1670). (fig. 1).

99. *Vierge à l'Enfant avec s. Jean-Baptiste*. Nous souhaitons avec Mademoiselle Boisclair une étude et la restauration de ce tableau qui est fort probablement un original de Noël Coypel (Paris, 1628-1707) ainsi que le signalé l'inscription ancienne au dos de la toile et comme en témoigne également la gravure réalisée par René Lochon (B.N., Cabinet des estampes, Db 7, carton Noël Coypel). (fig. 2).

100. *Présentation de Marie au temple*. J'attribue ce tableau à Sébastien II Le Clerc (le Jeune), (Paris, 1676-1763) à partir d'évidences stylistiques. Voir *La mort de Saphire* (Louvre).

101. *Vierge à la rose*. Copie inversée du tableau de Simon Vouet (Paris, 1590-1649) conservé au Musée de Marseille. (fig. 3).

103. *Adoration des bergers*. Ce tableau est bien d'après Carle Van Loo comme l'avait déjà affirmé Claude Thibault dans *Trésor des communautés religieuses* (pp. 30-31, 33). Voir également le catalogue de l'exposition *Carle Van Loo* (Nice, Clermont-Ferrand, Nancy, 1977, no 54, p. 44). Le nom de Petit vient d'une mauvaise lecture de l'inventaire Desjardins et renvoie au format du tableau et non à son auteur.

104. *Nativité*. Une copie de ce tableau se trouve au Monastère des Ursulines de Trois-Rivières.

115,116. *Adoration des bergers. Adoration de mages*. Ces deux œuvres ne sont pas des cartons de tapisserie, cette technique n'ayant jamais été utilisée par les artistes ou les tapisseries. Ce sont plutôt des toiles qui, par un effet de trompe-l'oeil, cherchent à rendre l'impression de tapisseries terminées.

133. *La Mise au tombeau*. Copie inversée du tableau de Federico Barocci (Urbino, 1535-1617) conservé à Senigallia, dans l'église Santa Croce.

152. *S. Antoine de Padoue*. Seule la res-

turation de 1829 est de Louis-Hubert Triaud. Le tableau avait été offert à l'Hôtel-Dieu par l'abbé Robert vers 1803. L'abbé Philippe Desjardins le connaîtait, et Louis-Joseph s'y réfère dans sa lettre du 1^{er} janvier 1818. Le tableau s'inspire d'une gravure de Nicolas Bazin (B. N., Paris, Cabinet des estampes, Ed. 107 fol., Tome I, p. 32) d'après un tableau peint à Rome par le Cyre (?). (fig. 4). En plus de la copie partielle signalée par l'auteur, les Ursulines de Québec possèdent une réplique du tableau. D'autres copies à l'Hôpital-Général de Québec, aux églises de Deschambault et à la Rivière-Ouelle.

167. *La Vierge mettant s. Thérèse sous la protection de s. Joseph*. Le tableau a été donné par l'abbé Louis-Joseph Desjardins aux religieuses de l'Hôtel-Dieu en 1817, ainsi qu'en témoigne sa lettre du 1^{er} janvier 1818: "(...) Enfin J'ai gratifié nos Rev^{des} mères du Beau N° 80 — pour faire le pendant de leur S^t Ant^{ne}, qui en rougit (...)"'. (Bibliothèque du Séminaire Saint-Sulpice, Paris).

Ce catalogue de Mademoiselle Boisclair publié grâce à l'aide généreuse du Ministère des Affaires culturelles est une publication de la plus haute importance. Il faut louer la qualité de la recherche, l'initiative du M.A.C. qui l'a rendue possible et accessible. Ce sont des actions de ce genre qui permettent d'accéder à la connaissance du patrimoine.

Laurier Lacroix

Note:

¹ Les catalogues des collections des Soeurs grises, de la Congrégation Notre-Dame, des Sulpiciens et de l'Hôtel-Dieu de Montréal, encore à l'état de manuscrits, sont dûs à des initiatives privées. Ils devraient être complétés et publiés.

HORATIO WALKER 1858-1938
Dorothy Farr
Catalogue de l'exposition
Agnes Etherington Art Center
Queen's University, Kingston, Ontario,
1977
54 p., 32 pl., 8 fig., \$4.00

La présence d'Horatio Walker (1858-1938) sur la scène canadienne et mieux encore sur la scène québécoise tire à conséquences au début du siècle. Il est remarquable, par exemple, qu'en l'année 1900, l'Art Association of Montreal expose vingt-quatre tableaux de l'artiste qu'elle range au niveau des frères Maris. Hormis Charles Huot, aucun autre artiste canadien ne s'est vu accordé un honneur aussi grand à l'époque. Et lorsque, par la suite, de plus jeunes artistes ont cherché une expression distinctive, c'est bien à son exemple qu'ils se sont tournés du côté du terroir. On ne saurait donc mettre en doute le bien fondé de l'exposition rétrospective organisée par l'Agnes Etherington Art Center, la première depuis bientôt quinze ans.

L'exposition elle-même n'a sûrement pas manqué de faire réfléchir ceux qui l'ont visitée, mais elle n'est plus. Le catalogue préparé par les soins de Dorothy Farr, lui, demeure. On se devra de le consulter. Il apporte des renseignements précieux sur les œuvres exposées, titres des tableaux, leur provenance, leur histoire, etc. Cette partie documentaire, très difficile en l'occurrence, parce que les œuvres ont souvent changé de titre, semble très bien faite. L'auteur y démontre sa grande érudition, ses recherches exhaustives touchant à la bibliographie et aux expositions. Les seules frustrations que les lecteurs les plus exigeants pourront ressentir se rattachent au problème des tableaux qu'on semble avoir négligé de mettre dans l'exposition: le célèbre *A Canadian Pastoral* entre autres, anciennement au Carnegie Institute de Pittsburgh et récupéré à New York par un marchand montréalais, il y a une dizaine

d'années. Quant aux reproductions, sujet connexe, leur nombre paraît nettement insuffisant: trente-deux photographies en regard de soixante-seize œuvres au catalogue. Leur choix cependant s'avère judicieux. À tout prendre la qualité des œuvres ne méritait pas beaucoup mieux. Cinq ou six photographies additionnelles auraient suffi. Mais la qualité d'impression, par ailleurs, demeure indéfendable, même pas en alléguant que le chamois clair du papier réchauffe les tons gris. Par ce côté, évidemment, les reproductions paraissent moins froides et donc, plus fidèles à l'esprit de la peinture de Walker. Elles n'en sont pas moins bouchées et illisibles dans les parties sombres. L'encrage et le choix de la trame a-t-il été fautif? Trois exemples attirent particulièrement l'attention. À la page 14, le numéro 13 *Les boeufs à l'abreuvoir* (1899), un tableau de la Galerie nationale du Canada, passerait pour une abstraction en trois tons de gris. Le numéro 14, page 31, *Ploughing, the First Gleam* (1900, Musée du Québec) que l'on traduit par *labour à l'automne* (sic) fait disparaître complètement l'homme et sa charrue derrière les boeufs, sans parler des hautes herbes et des sillons fraîchement tracés, dans la partie inférieure droite du tableau. Finalement à la page 35, numéro 47, *Noce canadienne* (1930, Musée du Québec), ainsi titrée dans la section du catalogue, nous présente un cheval aveugle tirant derrière lui de mauvaises silhouettes humaines.

En dépit de ces erreurs et malgré le jeu discutable des petites illustrations grandeur timbre poste dans ses marges généreuses, le catalogue se présente agréablement dans le format d'un large rectangle vertical à couverture brune. Une photographie de l'artiste assis dans son atelier newyorkais agrémenté cette dernière. Quelques autres photos documentaires du genre sont dispersées au chapitre biographique. Ce dernier fait suite à une introduction où l'auteur situe le personnage dans l'histoire et explique le mythe attaché à l'autodidacte qui a fait

fortune et touché à la gloire aux États-Unis avant de venir s'établir à l'Île d'Orléans. Dorothy Farr rapporte comment Horatio Walker a été perçu comme le "Millet américain" et prétend que sa présence, à compter de 1907, a pu encourager les organismes artistiques du pays. Ce point de vue paraît assez juste et sa description du style dit "American Barbizon" bien en vogue aux États-Unis peu après 1880 ne manque pas d'intérêt. On aurait voulu cependant qu'elle montre clairement comment Walker ne saurait être classé comme un peintre de paysages tels Théodore Rousseau et Constant Troyon. Effectivement Horatio Walker ne semble rien comprendre à la peinture paysagiste nouvelle que représente l'œuvre des artistes de Barbizon. Il excelle dans la description de personnages et d'animaux dans des situations précises. Son témoignage, quoique enraciné de sentimentalisme, l'auteur le reconnaît, s'inspire, dans une certaine mesure de Jean-François Millet. Entre autres, une aquarelle, *L'arc-en-ciel* (1893, Musée du Québec), atteint une grandeur féérique semblable à celle que l'on rencontre parfois chez ce dernier. Mais il y a aussi chez Walker un côté Alfred Pinkham Ryder que l'artiste a bien connu. *La poste royale* (1909-1922) en témoigne.

Le texte principal du catalogue rédigé par Dorothy Farr compte près de vingt-cinq pages. Il débute par une biographie proprement dite et se termine par un chapitre consacré à l'analyse des œuvres. La biographie est très bien faite. Elle montre l'artiste à ses débuts chez les photographes Notman et Fraser à Toronto, recevant, entre autres, les conseils d'Homer Watson. On peut facilement suivre ses pérégrinations aux États-Unis et comprendre le déroulement de sa carrière comme ses habitudes de vie. Les événements qui expliquent sa notoriété sont précisés avec détails. Par ailleurs, le chapitre de ses relations avec ses collègues et amis québécois paraît trop succinct. Il aurait été intéressant de mentionner, tout au moins, les relations de

Walker avec l'École des beaux-arts de Québec. Les étudiants des deux écoles, celles de Montréal et de Québec se rendaient parfois visiter "le peintre de l'Île d'Orléans". Était-ce une tradition? Et l'auteur savait-elle que la visite de Maurice Denis au Canada en 1928 avait pour cause une invitation personnelle d'Horatio Walker?

L'analyse des œuvres sous le rapport de leur genre, de leur caractère stylistique et de leur contenu fait preuve de méthode et d'application. L'idée d'une comparaison illustrée (page 29) entre *l'Angélus* de Millet et *l'Ave Maria* (1900, Art Gallery of Hamilton) de Walker est sûrement louable. On ne saurait en dire autant des rapprochements qui suivent à la page 32. Parler d'un impressionnisme de plein air dans le petit tableau de 1910 *Fenaison* après avoir cité son admiration pour Cézanne paraît étrange. Et poursuivre ensuite la recherche du parfait exemple du renouvellement de sa palette dans la composition intitulée *De Profundis* (1916, Galerie nationale du Canada) le semble tout autant lorsque l'on oublie de comparer cette œuvre à *La poste royale* ou à *Noce canadienne*. Par ailleurs, ne fallait-il pas offrir une explication au fait que la grande toile de la Galerie nationale du Canada, *Les Vaches* (vers 1915), paraissait complètement isolée dans l'exposition. Une référence à la tendance américaine que Peter Birmingham qualifie de "cow craze" aurait stimulé la recherche d'une solution et enrichi une trop maigre bibliographie relative à cette composition étonnante et inusitée chez Walker.

S'entendrait-on parfaitement avec l'auteur sur le plan de l'appréciation définitive de l'œuvre d'Horatio Walker? Dorothy Farr cite sans trop discuter le point de vue des historiens et critiques contemporains ou anciens tels Peter Birmingham, Charles Caffin et Melvin Hammond. Les points de vues de Caffin et Hammond prouveraient des traces d'idéalisme ainsi qu'un souci d'enjolivement chez Walker. Du moins c'est l'interprétation que l'on pourrait donner de

la présence d'une "sauveur homérique" dans l'œuvre de l'artiste, ou encore, de caractéristiques virgiliennes. Et la virilité de son dessin finirait peut-être par faire voir un trop grand talent pour la caricature. Pourtant, on le veut à l'égal de Millet, de Corot et de Troyon! De toute façon conclut l'auteur, il "représente parfaitement les esthétiques de sa génération (p. 35)". Si l'on songe aux esthétiques partagées par des artistes créateurs et non pas seulement à celles d'une société retardataire, on pourrait en douter. Willard J. Metcalf (1858-1925) et J. H. Twatchman (1853-1902) sont aussi des contemporains de Walker. William Morris Hunt (1824-1879) et George Innes (1825-1894) ne le sont pas. Henry Ward Ranger (1858-1916) fut un compagnon de Walker sans pour cela vraiment partager son esthétique. Il aurait fallu mentionner le nom d'Homer Watson (1855-1936), dont les intentions se rapprochent considérablement de celles de Walker, et aussi brosser un bref tableau d'autres esthétiques en cours. Évoquer la présence de Charles Huot (1855-1930) à Québec, par exemple.

L'auteur omet ces distinctions et cherche de plus lointains filons. On ne saurait lui en vouloir de rattacher Horatio Walker au courant de la peinture des officiers britanniques au Canada, puis de celle de Cornelius Krieghoff. Cependant on s'éloigne alors passablement des paysages de Barbizon, car parmi ceux qui s'y opposaient en France plusieurs appartenaient à une tradition plutôt similaire.

Cherchant à cerner le caractère novateur de la peinture de Gustave Courbet comme celle des paysagistes français du deuxième quart du dix-neuvième siècle, Joseph C. Sloane, dans son livre *French Painting between the Past and the Present* (Princeton University Press, 1973), explique l'attitude des retardataires dans une phrase qui rejoindrait peut-être la pensée intime de Dorothy Farr au sujet de la position de Walker à l'intérieur de la tradition canadienne: "As subject of art, the dead and the distant were far

safer than the living and the near".

Jean-René Ostiguy
Conservateur chargé de recherches
(art canadien)
Galerie nationale du Canada
Ottawa, Ont.

**CLOCK & WATCHMAKERS AND
ALLIED WORKERS IN CANADA
1700 TO 1900**

John E. Langdon
Anson-Cartwright Editions,
Toronto, 1976
208 pp., \$8.00

John Langdon's latest book gives us a catalogue of Canadian clock and watchmakers from the French regime into the twentieth century. Readers of this *Journal* will know that the author has in the past contributed important work in the field of his special interest that of the making of hand-wrought silver by the craftsmen who worked in Canada from the late seventeenth century to the middle of the nineteenth century. He is the recognized authority in his field and to collectors and students alike his works are the bible on silver. *Canadian Silversmiths and their Marks 1667-1867* was published in 1960, followed by a second volume *Canadian Silversmiths 1700-1900* published in 1966. The second work contained additional information about the silversmiths, profuse illustrations, an index of silversmiths by cities and towns, lists of the silverworkers' initials and lists of designs of the maker's punchmarks or stamps. In 1968 Langdon brought out a small hard-covered book *Guide to Marks on Early Canadian Silver* of much use and comfort to collectors both for content and portability.

In 1970 Langdon gave us another invaluable aspect of the craft of wrought

silver with his *American Silversmiths in British North America 1776-1800*. In this book he dealt with the thirty-nine silversmiths who came to Canada with the Loyalists and initially settled mainly in the Maritime Provinces. At that time of low income and small population there was a limited demand for silver and making a living out of silversmithing was difficult. Langdon described in biographical sketches the movements and activities of these men; men such as Charles Oliver Bruff who was one of the most outstanding of the American silversmiths to make a contribution to the craft in Canada.

It is in the context of his previous contribution that this present listing of clock and watchmakers takes its full value. In each of Langdon's publications on silversmithing he has brought attention to the fact that many of the silversmiths had a second string to their bow, often that of clock and watchmaking. Over 4000 makers are listed alphabetically by name with their location and date in this new publication. There is as well, a geographical index giving the number of clockmakers in the different cities and towns of Canada. The information has been gleaned over a period of thirty years from census returns, Parish records, civil lists, city directories and commercial credit records.

In his introduction Langdon makes several significant points related to his compendium. The first is that the clock and watchmakers frequently extended their usual activities in other areas of metal work, such as gunsmithing, jewellery-making, repair of surveyors' instruments and locks, as a means of coping with hard times. One might speculate that cabinet-making was a useful side line for not a few such as the American late eighteenth-century clockmaker Simon Willard and the late nineteenth-century Ontario clockmaker Arthur Pequegnat.

The second point is the interesting degree of geographic mobility of the

craftsmen, particularly from East to West which reflected, as Langdon observes, the growth in population and expanding markets for time pieces. Both points are nicely expressed by the cover illustration of a circular watchcase paper of the well-known craftsman William Stennett. The paper identifies him as "Watchmaker, Jeweller and Silversmith" and the printed location of Kingston has been overwritten in pen and ink "King Street, Toronto."

This new publication is undoubtedly the definitive listing of Canadian clock-makers, the product of a life time of compilation in the course of research and study of silver in Canada. Without reference to style, type of mechanical techniques or materials used, it is nonetheless an infinitely useful hand book for the horologist, while the private collector will await the illustrated guide to Canadian clocks and watches; this definitive inventory is an essential precursor to further work of that kind.

Helena Ignatieff
Royal Ontario Museum
Toronto, Ont.

LETTERS TO THE EDITORS/LETTRES AUX RÉDACTEURS

J. Edward Martin's Short Note on Paul Peel's *After the Bath* in your *Journal*, Vol. IV, no. 2 (Spring 1977), p. 78, suggests that Marguerite, one of Peel's two children "apparently" could not have posed for the well-known painting as she would have been "too young." Birthdates for "Robert" and "Marguerite" are given as 1886 and 1888.

Peel married the Dane, Isaure Verdier, a fellow artist and miniature painter, in 1884 and had a son named Robert always known as *John* (22nd October 1886). In 1890 the children certainly seem to be of the right age and size for the well-known painting (Figs. 1, 2). The work is traditionally said to be of them, an opinion often repeated by newspaper reporters as well as by J. Lambert Payne who postulated an association with Peel that was "much more than that of a casual friend," who "loved him," and was "probably his closest friend;"¹ also by Fred Landon, librarian of the University of Western Ontario in 1944 who was a friend of the artist.² That Peel's children posed for the work was a point never disputed by Marguerite Peel during her long lifetime (she died around 1959)³ although she did debate other points, notably whether one of the versions of *After the Bath* was authentic [she felt it was not — and added, incidentally, that she had "copied many of Peel's paintings"]!

Peel enjoyed painting his family and did it often, witness his portraits of his wife (Fig. 3) or of his eldest sister, the sculptress Mildred Peel (later Lady Ross). The latter also posed for *The Marguerite* (location unknown) while his sister Clare posed as a tea cup reader in *The Fortune Teller* known as *Reading the Future* (Fig. 4).

Certainly Peel's son, John, appears in other works such as the *Portrait of a Young Boy* (Fig. 5), probably done around 1891 when he preferred to wear that particular sailor suit and straw boater (see Fig. 6, a photograph of 1891 where

clothes, hat and even the stance of the child seem similar). John, in his sailor suit, is the child in Peel's studio photograph "rediscovered in 1928" and often published since then.⁶

As a corollary, it is perhaps worthy of note that *Before the Bath* (The Hospital for Sick Children, Toronto)⁷ done in 1892 and thus dated after *After the Bath*, shows children that are older, presumably Peel's children two years later. A photograph taken in Chicago after the artist's death and his wife's move to that city shows the children possibly in that year (Fig. 7). A glance at this photograph suggests why Peel so often painted his own children. As is said of his treatment of living models, they were "marvelous in the extreme."⁸

Joan Murray
Director
The Robert McLaughlin
Gallery
Oshawa, Ont.

Notes:

¹ J. Lambert PAYNE, "Reminiscences of Paul Peel," *The Gazette* (Montreal), 21 May 1937.

² Arthur R. FORD, "Over the Week-end," *The Free Press* (London), 7 August 1944, p. 41.

³ "Willed by Artist's Daughter, Paul Peel Paintings Bequeathed to Museum," *The Free Press* (London), 21 April 1959.

⁴ "Paul Peel's Daughter Spurns 'After the Bath' Endorsed by Sir Wylly," *The Mail and Empire* (Toronto), 4 March 1936.

⁵ PAYNE, *op. cit.*

⁶ "Lost Likeness of Paul Peel Rediscovered," *The Globe* (Toronto), 8 November 1928, cited in *Paul Peel 1860-1892* (London, Ontario: London Public Library and Art Museum, 1970), unpaginated.

⁷ This work was titled *The Twins* in 1922. See "A Civic Art Collection for London," *The Free Press* (London), 18 December 1922.

⁸ For this comment, see "Londoners Get Prized Painting," *The Free Press* (London), 31 July 1926.

Luc Noppen's article 'Evolution de l'architecture religieuse en Nouvelle-France: le rôle des modèles architecturaux', *J.C.A.H.*, IV, no. 1, pp. 45-60 provides me with an opportunity to respond to his references to certain of my speculations concerning *La chapelle du palais épiscopal* and also to comment upon his theories concerning the evolution of church architecture. With respect to the latter, it seems important to me that the facts revealed by the archaeological work of Michel Gaumond at Saint-Joachim in 1963¹ need to be accommodated in a satisfactory general account of the development of church architecture in Quebec. Saint-Joachim reveals the central problem of the design of parish churches in the eighteenth and nineteenth centuries, which was that they were soon outgrown by the population. How could a church be expanded was therefore an urgent matter throughout the country and possibly the chief reason for the building of new churches. My argument in this respect has four points:

1. Saint-Joachim shows in its original plan of 1685, to be a simple rectangle with an apse (practically the so-called "Maillou plan"). To this, side chapels or transepts were added at a later date and finally the nave was extended in length. Thus, it seems to me the model of a simple rectangle with an apse, Number III (fig. 21) in Luc Noppen's table, deserves to be moved up into an earlier position, parallel with *Notre-Dame-de-la-Paix* and possibly labeled *Notre-Dame-des-Anges* or la *chapelle des Ursulines*, whichever would seem appropriate as a model. On the other hand, as nearly every parish church was preceded by a mission chapel, which was most likely a simple rectangle or a rectangle with an apse, such a plan may well be basic and very ancient. It may, in fact, be still surviving in the form of ceremonial boundary chapels that seem to comprise the essence of Quebec churches.
2. To accommodate growth beyond extensions, a second or third church could be built on a larger scale, as Luc Noppen indicates many were built following examples of prestigious churches in Quebec City. Sainte-Famille is a very beautiful and possibly classical example of such a solution. But increasing all of the dimensions of a traditional church to suit the requirements of the nave, where the problem lay, inevitably increased the sanctuary that was not itself so necessary to be enlarged.
3. The Recollet church on Place d'Armes offered an attractive solution to this particular problem. There, a wide nave is combined with a narrow sanctuary. Saint-Jean and Saint-François are beautiful examples of parish churches designed upon such a model. But, the solution resulted in problems with the roof that departed from the classical simplicity of a consistent roof slope rising from a continuously level wall plate, as shown in the older churches and brilliantly at Sainte-Famille. Different roof slopes over nave and sanctuary solved the problem of the level wall plate but made clumsy junctions where the two slopes merged, until some clever late eighteenth-century carpenter (who was it?) thought of reintroducing transepts whose ridge, brought to the level of the main ridge, provided a cross roof that permitted different roof slopes on either side, all rising from the same level.
4. This solution required combining the Jesuit and Recollet plans. Saint-Mathias (Rouville) could be a fully developed example; Saint-Jean-Port-Joli could be termed transitional.

Thus, in my opinion, Luc Noppen's theory should be extended further in time, possibly even to include the columned churches of the nineteenth century and expanded to include an analysis of the volumes of churches as well as their plans.

With respect to the chapel of the Palais



Fig. 1. Original photograph inscribed recto:
*born 22nd October 1886. Taken April
1890/Robert Peel; verso: Ladies
Perfumed/Calendar 1890./Compliments of E.
W. Hoyt & Co., Lowell, Mass./Proprietors of
Hoyt's German Cologne and Rubifoam.* (Photo:
A. Shives, Vancouver, B.C., the
great-great-nephew
of Paul Peel)



Fig. 2. Original photograph inscribed verso:
Ladies Perfumed Calendar 1890.
(Photo: A. Shives, Vancouver B.C.)



Fig. 3. Paul PEEL, *The Artist's Wife*, 1885, oil on
canvas, 49.6 x 62.3 cm., Coll. The Robert
McLaughlin Gallery, Oshawa, Gift of K. R.
Thompson, 1970. (Photo: The Robert
McLaughlin Gall.)



Fig. 4. Paul PEEL, *Reading the Future*, 1883, oil on
canvas, 30" x 22 $\frac{3}{4}$ ", Coll. The Vancouver Art
Gallery. (Photo: Vancouver Art Gall.)



Fig. 5. Paul PEEL, *Portrait of a Young Boy*, oil on canvas, 51" x 38½",
Coll. London Public Library Board.



Fig. 7. Inscribed recto: *Harrison's Studio, Chicago*; verso: *Paul Peel's Children and Harrison's Studio Central Musichall, State & Randolph, Chicago*. Presumably taken after the artist's death in 1892 when Peel's wife took up residence in Chicago.
(Photo: A. Shives, Vancouver B.C.)



Fig. 6. Original photograph inscribed verso: *A Reubensboomer/Paris, Mars 10, 1891*. From left to right: The artist's sister Mildred, the artist's wife Isaure, Paul Peel. In the foreground are John and Marguerite, the artist's children. (Photo: A. Shives, Vancouver B.C.)

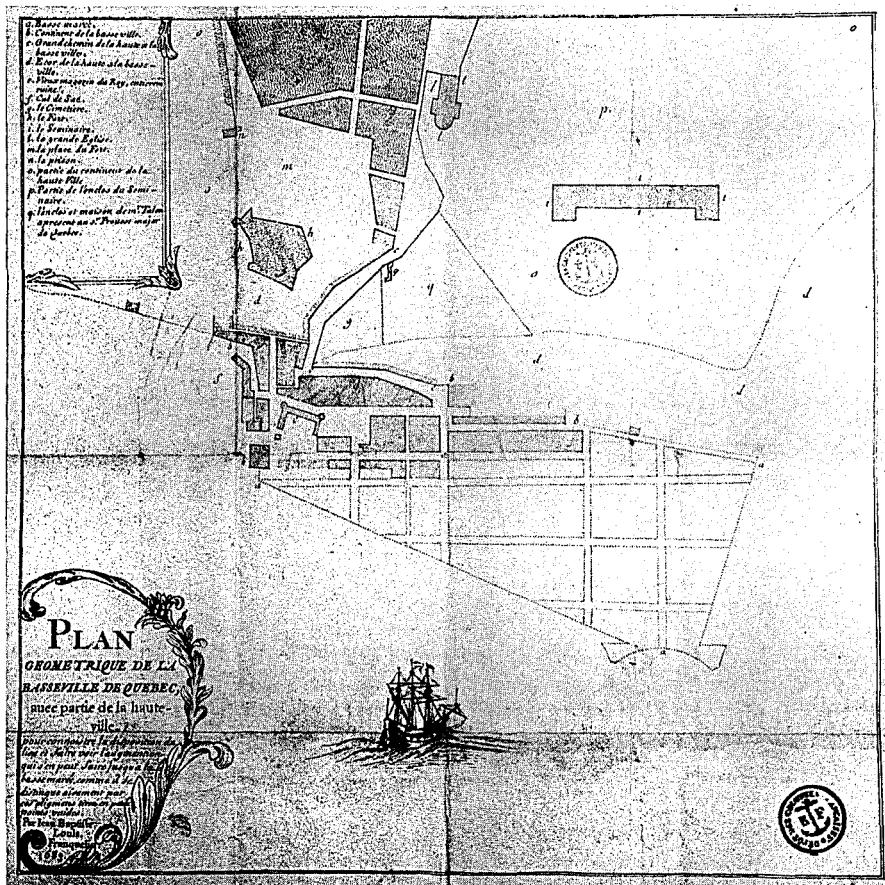


fig. 1. Jean-Baptiste Louis FRANQUELIN, *Plan Géométrique de la basseville de Québec avec partie de la hauteville*, 1683. (Photo: Canadian Architecture Coll., Redpath Library, McGill Univ.)

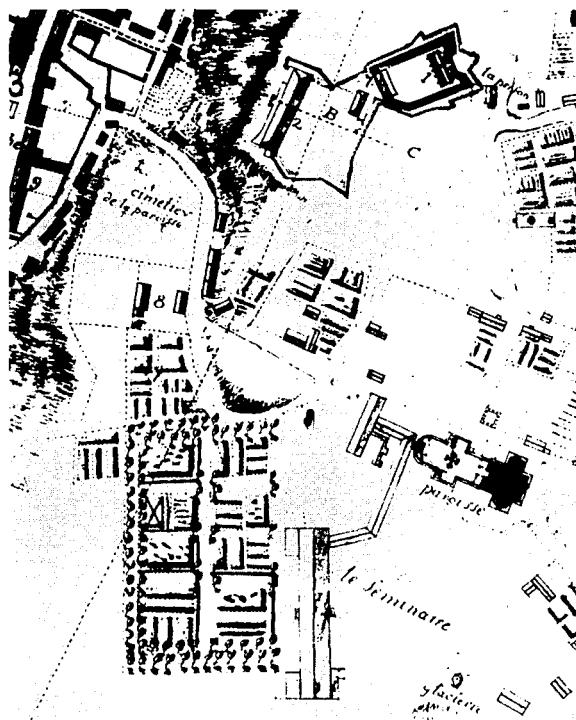


fig. 2. VILLENEUVE, Québec en 1685 (détail), reproduit par Marcel TRUDEL, *Atlas historique du Canada français*, Québec, 1961. (Photo: Canadian Architecture Coll., Redpath Library, McGill Univ.)

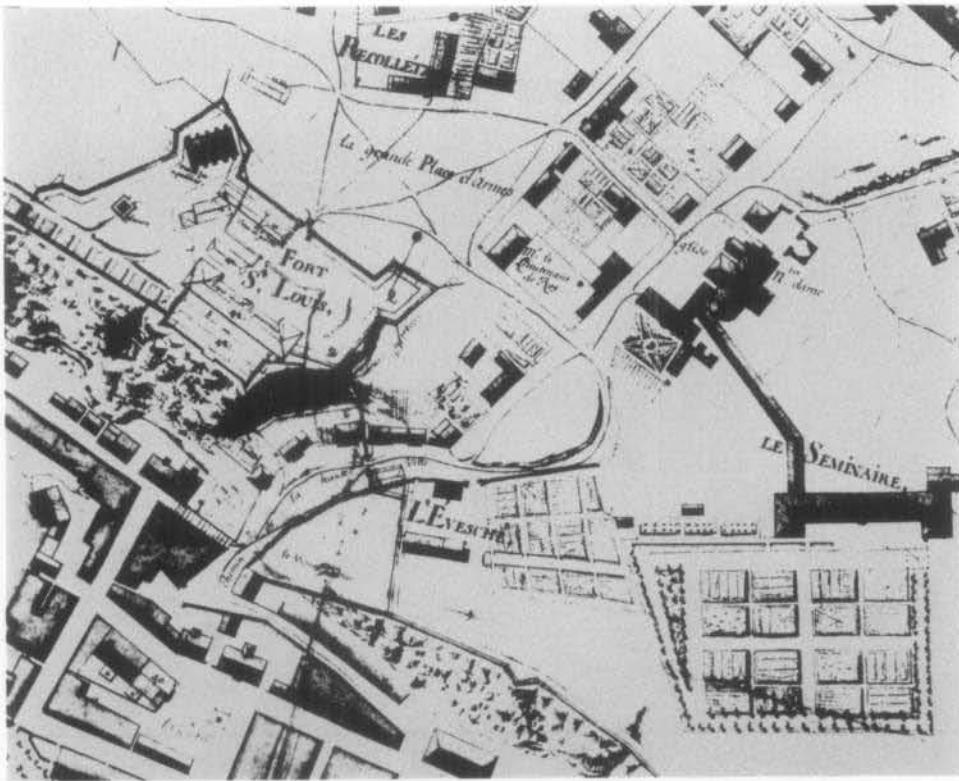


fig. 3. VILLENEUVE, *Plan de la ville de Québec en la Nouvelle France*, c. 1692, (détail), (Photo: Canadian Architecture Coll., Redpath Library, McGill Univ.)

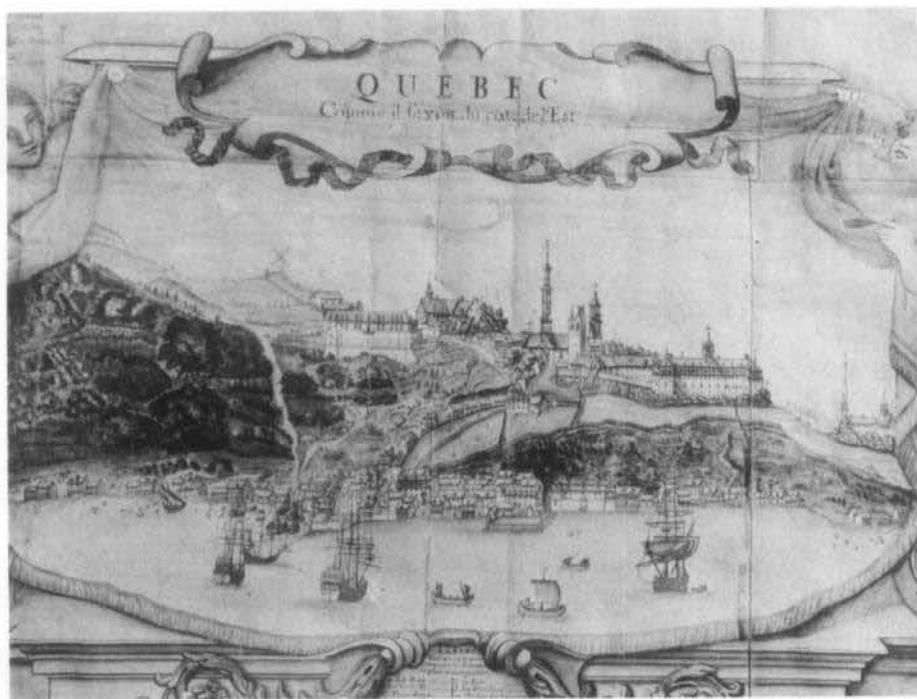


fig. 4. Jean-Baptiste Louis FRANQUELIN, *Québec comme il se voit du côté de l'Est*, 1688, reproduit par Monique DE LA RONCIÈRE, *L'amitié franco-canadienne*, Paris, 1967. (Photo: Canadian Architecture Coll., Redpath Library, McGill Univ.)

éiscopal, I must quarrel with Luc Noppen. Its origin remains a mystery. While it could have been the work of Baillif, there is no real evidence that it was. In proportion, it resembles the Maillou plan, perhaps because they are both chapels. In its relationship to the rest of the building, it resembles the way all chapels were connected to religious houses. Notre-Dame-des-Anges, la chapelle des Ursulines and l'église du couvent des Récollets on Place d'Armes are alike. Henri Têtu, the historian of the Palais épiscopal² offers no positive information as to when the chapel was built or who designed it, except to say that it was built before 1700, when Le Roy Bacqueville de la Potherie reported visiting it. Contrary to Luc Noppen's statement, the chapel is not mentioned in any of the celebrated agreements concerning the palace prepared by the notary Genaple.

Têtu relates the Bishop bought an old house, that had been once occupied by Jean Talon, from "M. Provost le major de Quebec." It was said to be the most comfortable and commodious house in Quebec in 1688. It was, however, too close to the parish cemetery to suit the Bishop who immediately set about acquiring the cemetery. He had work performed involving stone, lime and sand, as soon as he took possession of the house. Têtu comments that there were many agreements describing this, but mentions only one with a carter who delivered building materials and concluded that the work consisted in walling the property. Têtu was evidently convinced that Franquelin's plan (Fig. 1), which he used as an illustration in his "histoire," showed an insignificant house. Surely no one would do much with it while waiting to build a new palace. But in the meantime, Têtu relates that the Bishop set up a chapel in his tiny palace. He uses italics in his text to record his disbelief that ordinations and a diocesan synod to which all the clergy were summoned, were held "*dans la*

chapelle du palais." If Têtu had had Villeneuve's plans of Quebec of 1685 (Fig. 2) and 1692 (Fig. 3) and if he had seen the beautiful illustration made by Franquelin in 1688, showing prominently the house the Bishop had bought from M. Provost (Fig. 4), he might not have been so sure that there were no other possibilities in the development of the Palace, even more in character with Saint-Vallier and his circumstances, that would also fit the scraps of evidence as convincingly as his assumption did. Space does not permit the agreements prepared by Genaple to be quoted fully but allow me to make the following summary of the ones I know:

- (a) "10^e x^{bre} 1690, Marché de maconnerie pour le pallais Episcopal de Quebec, par le s^r Baillif." This concerned "le portail encommencé de la cour du pallais Episcopal — [et la] muraille pour lenceinte dud. pallais Episcopal — [et la] muraille qui sera nécessaire pour enfermer le cimetiere atenant." Têtu believed the "portail" to be the ornamental gate into the court from the public road.³ In *Church Architecture in New France*, Alan Gowans⁴ sees it as a façade and quotes the words of the agreement extensively in his footnote 108. In *The Old Architecture of Quebec*, Ramsay Traquair⁵ considered the words of the contract to apply to the façade of the chapel glimpsed in Richard Short's view of the Palace. Now Luc Noppen indicates agreement that "le portail de la cour" could describe a doorway onto the court. This suggests that the chapel could have been an early extension of the old house, completed with a handsome façade in 1690. This is a proposition Têtu could not have accepted on the basis of Franquelin's plan of the old house showing its position on the site to bear no possible relationship with the later chapel (Fig. 4).
- (b) "10 Janvier 1693, Marché pour la

- bastise du pallais Episcopal entrepris par le s^r baillif." This concerned the building of new living quarters for the Bishop. It was called "le nouveau pallais Episcopal" in the introduction of the agreement, as quoted by Luc Noppen, but in the precise description of the work to be undertaken, it is described as "la partye dud. pallais que le dit entrepreneur elevera cette presente année 1693 du costé de l'ancien cimetière;" where there is the stipulation that to obtain a high basement, "la voûte susdite aura dix pieds sous clef, le convexe dicelle sera élevé de deux pieds plus haût qu'est le plancher d'en bas du premier étage ou rets de chaussée de l'ancien pallais dans lequel mondit Seigneur Evesque est présentement logé." This indicates parts called "nouveau" and "ancien" having a two foot difference in their ground floor levels. Significantly, there is no mention of a chapel.
- (c) "12 9^{bre} 1693, Marché po^r. la charpente du pallais Episcopal." This is an agreement with "Jacques Bedard charpentier pour le batiment Episcopal que mondit Seigneur Evesque fera construire de maçonnerie en cette ditte Ville l'esté prochain: c'est à scavoir un comble droit de bon assemblage debout despinette de soixante et six pieds de long et vingt sept pieds de largeur acroupe par un bout ayant trois lucarnes à la capucine de chacun costé d'iceluy." This defines the extent of Baillif's work at the time to a part or possibly a sum of parts equal to 27' x 66'. Chaussegros de Léry's survey of the building⁶ shows that with the exception of the chapel, it is consistently 27' wide and there are several discreet masonry portions that could be, or add up to be, 66' feet in length. The masonry was to take two years to build; the first year was to be spent upon the foundations and vault; the second, 1694, would be spent on the superstructure and the roof. It was in the summer of 1694 that the Bishop placed the first stone of the new palace. Têtu relates that it was found at the south end of the principal part when the building was demolished in 1854 — nowhere near the chapel.
- (d) "26^e Octobre 1697, Marché de Maçonne P. avec les nommez Mailiou pour une aile du pallais Episcopal." This is the agreement with Joseph and Jean Maillou for the wing that reaches the road and includes the inclined ramp between the two courts. It is clearly an extension of the work begun by Baillif as it involves the repetition of some of the stipulations that had applied to Baillif's work almost as though it had been the beginning of the wing. The Mailou were warned to preserve a symmetry with the size and alignment of the windows roof lines and so on and their ground floor over a high vaulted basement was to level with the floor of the apartment now occupied by the Bishop. While this last remark implies that the Bishop had moved out of "l'ancien pallais," the inference that the old palace was demolished can only be an assumption, although it was logical if Franquelin's plan was to be believed as Têtu did, in my opinion, possibly in error.
- More agreements may be hidden away and the famous drawings, only three in number, may yet be found to clarify the problem, but in the meantime, we must allow the possibility that the palace was not entirely designed by Baillif in 1693 and that it may not have been a half-built baroque composition as it appeared to Le Roy Bacqueville de la Potherie, who was probably too polite to imagine that a building called a palace with an axis at one end was anything but incomplete.
- Anyone who enjoys an historical architectural puzzle should have a look at the Franquelin and Villeneuve plans of

Quebec that show the house that became a palace and then examine the plans made by Chaussegros de Léry and draw their own conclusions.

John Bland
MacDonald Professor of Architecture
School of Architecture
McGill University
Montreal, Que.

Notes:

¹ Michel GAUMOND, *La première église de Saint-Joachim 1685-1759* (Québec: Service d'archéologie, Ministère des Affaires culturelles, 1966).

² Mgr Henri TÉTU, *Histoire du Palais épiscopal de Québec* (Québec: 1896).

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Alan GOWANS, *Church Architecture in New France* (Toronto: 1955), p. 52.

⁵ Ramsay TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec* (Toronto: 1947), pp. 86-87.

⁶ J.C.A.H., IV, no. 1, 1977, fig. 2, opp. p. 45.

influences in Canada at that time.

It was pointed out by some of the scholars and a number of lecturers that a study of this magnitude had not been attempted before, on either side of the Atlantic.

It was not ever intended to be a Symposium in which group sessions were held, or where individual groups across the Country would gather and exchange new research and information. The latter project is an excellent one which might possibly be undertaken.

Symposia were intended to re-educate the already-educated. Knowledgeable participants in senior positions from major institutions across the country, were invited to attend and in turn, expected to take the knowledge gained through the Symposia, back to their institutions.

To this end one of the conditions set by The Macdonald Stewart Foundation was that simultaneous translation be provided and that the lectures be taped so that this material could be made available, on request, to delegates and educational institutions across Canada, in both English and French. To further this, the resumes of the various speakers have been published in the *Canadian Collector* in both languages and sent to every attending delegate. This material is also available to the public.

The 'social ceremony' or 'attendant rites' (as expressed in your editorial) were carefully planned as part of the entire programme to illustrate the entertainment, food and social customs of the time. The flowers used in the floral arrangements, much from private gardens, had been carefully researched and arranged in the style of the period.

Omitted from your comments was the fact that carefully researched recorded music which related particularly to Canada, from the Music Archives, National Library in Ottawa, was used as a background for silent film clips of Canadian origin of the period from 1894 to World War I. In addition, a continuous slide presentation of archival material

Thank you for your interest in Symposium '77 and your comments which appeared in *The Journal of Canadian Art History*. I would like to clarify some points as it would seem from your remarks that you have missed the objectives of Symposium '77 and the two that preceded it.

Symposia were originally developed as a comparative study beginning with the external influences and ending with the expression, or non-expression in some cases, of these influences on Canada at the period under study.

They were not intended to be a [sic] Symposia on art history although art history was a portion. They were intended to cover the visual and decorative arts, architecture and life style of the period. Symposium '77 was planned as a study of cultural expression in the U.K., Europe and the U.S.A., between 1880 and 1914 and the interpretation of these

from the Eatons of Canada Collection was supplemented by the use of the 1901 catalogue, as a text relating to typical domestic usage of the era.

No mention was made of the two major public Exhibitions mounted particularly for the Symposium, one at the McCord Museum which published an excellent catalogue giving a record and source material of the period, or the other Exhibition at The Montreal Museum of Fine Arts. In addition, the excellent essay and catalogue on Art Nouveau by Yvonne Brunhammer that was re-published and made available to delegates and donated to major art galleries, or "Dossier 25" specially prepared by Phyllis Lambert and Robert Lemire, on the old buildings of Montreal.

An Advisory Committee representing The National Gallery of Canada, Montreal Museum of Fine Arts, McCord Museum, University of Montreal, McGill University, the Universities Art Association of Canada, the Society for the Study of Architecture in Canada, and other institutions, (approximately eighty in total) listed in the back of the Symposium Programme, considered both the roster of speakers and content.

Speakers, contrary to your statement, brought forth new research in support of their thesis, and have already been requested to forward their text with this new research, to colleagues in other institutions. As a fairly long time span was to be covered in this Symposium, the decision was made to allow a "question and answer" period only if a speaker finished before his or her allotted time.

Constructive criticism is always most welcome; however, I felt compelled to answer some of the comments made by you and endorsed by your colleague, Sandra R. Paikowsky. I note that your published comments are at variance with the Questionnaire returned by you at the end of the Symposium, and as you probably are not in possession of this material, I return a copy for your files. Your fellow editor who endorsed your critique was not a registered del-

egate and I feel that comments made by a non-participant greatly dilute the strength of your criticism.

Again, thank you for your obvious and concerned interest in Symposium '77. If another Symposium is to be undertaken, I would be delighted if you would serve on the Advisory Committee.

Mrs. Marian Hahn Bradshaw
Director
Symposium '77

Reply:

It is evident that in the matter of the definition of the term "Symposium" the publishers of this Journal and Mrs. Bradshaw agree to differ.

We were of course aware of the exhibitions staged by the McCord Museum and the Montreal Museum of Fine Arts concurrent with the Symposium; in no way does this fact alter the concerns of The Journal related as they are to the programme, speakers and nature of the discussions of the Symposium proper.

While Ms. Paikowsky was not a registered delegate to the Symposium, nevertheless access to the lectures was advertised for the price of a ticket of admission; we are surprised to read in Mrs. Bradshaw's letter that this however would not seem to entitle a member of the audience attending a symposium to participate in discussions at the time, or to comment upon them after the event.

The notes entered by one of the publishers upon the single page questionnaire made available to the delegates (and sketched in while the Symposium was still underway) do not appear to be at variance with the expanded consideration of the Symposium as published in the last issue of The Journal; In fact they formed the substance and core for that Publishers' Note.

NOTICES/AVIS

I am currently investigating early works by the noted Canadian portraitist, Wyatt Eaton (1849-1896), being particularly anxious to trace two canvases: a famous view of the Krans homestead (in the Eastern Townships, Quebec) with John Krans perched as a cowboy atop a rail fence, calling in his herd from the distant fields; and a portrait of Philip Krans, John's brother, in the trade c.1974 but since vanished. If anyone has information concerning these or other paintings, drawings, letters, documents, etc. from this period of Eaton's career, would they kindly contact me at the address below. All replies will be treated in confidence.

Jennifer C. Watson
Assistant Curator/Registrar
The Robert McLaughlin Gallery
Civic Centre, Oshawa, Ont.
L1H 3Z3

ERRATA: VOLUME IV NO 1 1977

- P. 1, 3^e paragraphe, dernière ligne, lire "intéressante."
P. 6, first paragraph, first line, read "sixteen."
P. 14, 2^e paragraphe, ligne 7, remplacer par: "distingués, lorsque les autres parties de l'Amérique Septentrionale ne peuvent..."
P. 18, 1^{er} paragraphe, ligne 5, ajouter: "nos gloires de..."

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

1. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively.
2. Please sign the manuscript with your full name and the name of the institution with which you are associated.
3. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals etc.
4. 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.
5. 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.
6. Permission to reproduce photographs, personal letters etc., must be obtained by the author prior to submission.
7. Clearly indicate the artist, title, location and medium on gummed labels attached to the back of each photograph and drawing.
8. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.
9. Drawings are to be done with India ink on white paper.
10. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned.
11. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.

RENSEIGNEMENTS AUX AUTEURS

1. Le manuscrit doit être dactylographié à double interligne et paginé.
2. L'article doit être signé du nom de l'auteur, accompagné du nom de l'institution à laquelle il est attaché.
3. Les noms des œuvres d'art, les titres de livres, les noms des périodiques doivent être soulignés.
4. On s'inspirera du *Modern Language Association Style Sheet* pour la présentation des notes et références bibliographiques.
5. L'auteur doit déjà s'être muni des autorisations de reproduire tous documents et/ou illustrations au moment de la présentation de son article.
6. Les photographies doivent être en noir et blanc sur papier glacé, si possible de format 8" x 10". Dans la mesure du possible, les photographies seront originales. Dans le cas contraire, on indiquera la source des reproductions. Chaque photographie devra être clairement identifiée (artiste, titre, lieu, médium, dimensions, crédit photographique, etc.) au moyen d'une étiquette collée au verso. On indiquera également au verso le sens dans lequel l'œuvre doit être reproduite.
7. Les dessins doivent être faits à l'encre de Chine sur papier blanc.
8. L'article doit être accompagné de la liste des illustrations, avec leur identification précise.
9. Les photographies et les illustrations originales seront rendues à l'auteur. Mais, en cas de publication, le manuscrit original ne le sera pas.
10. L'auteur assume toute responsabilité quant au contenu de son article et des références qui l'accompagnent.
11. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction, doivent être accompagnés des frais de poste de retour. La Rédaction décline toute responsabilité en cas de perte ou dommage des manuscrits qui lui sont soumis.