

THE JOURNAL OF
CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE
DE L'ART CANADIEN

VOLUME V NO. 1 1980

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 V NO. 1 1980

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
Room V.A. 258
1395 ouest, Boul. Dorchester
Montréal, Québec, Canada H3G 2M5

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 donateur. 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 V NO. 1 1980

CONTENTS/TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES

Images of the Inuit in the Eighteenth CenturyRosalind Pepall 5

*Le retable de Saint-Grégoire de Nicolet et le problème
de la contrainte architecturale dans les ensembles
sculptés Québécois*Jean Bélisle 18

Les disciples de Daguerre à Québec 1839-1855 Nicole Cloutier 33

SHORT NOTES/NOTES ET COMMENTAIRES

Joseph Légaré et les indiensFrançois-Marc Gagnon 39

Un curieux problème d'attribution et de datation Nicole Cloutier 47

BOOK REVIEWS/COMPTES RENDUS 50

PUBLICATION NOTICES/NOTES DE LECTURE 75

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS/RENSEIGNEMENTS

AUX AUTEURS 77

ISSN 0315-4297

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

Printed in Canada
Imprimé au Canada

IMAGES OF THE INUIT IN THE EIGHTEENTH CENTURY

Exploration of Canada's northern limits attracted attention in Europe as early as 1576-78 when Martin Frobisher carried out his expeditions to the Arctic. He brought back to England an Inuit man and woman, and the drawings of them by John White are among the earliest visual evidence of these native peoples of Canada.¹ Adventurers continued to explore the Arctic in search of a trade route to the South Seas by way of a northern passage. Among the numerous published accounts of these voyages is the book by Henry Ellis entitled *A Voyage to Hudson's Bay by the Dobbs Galley and California in the Years 1746 and 1747*.² This book, published in 1748, is of particular interest because it contains two of the very few illustrations of the Canadian Inuit in seventeenth-and eighteenth-century accounts of North America.

Not until the nineteenth century was it usual to include a professional artist among the crew on a voyage. In the eighteenth century, the illustrations accompanying written travel accounts were provided by a trained artist at home who had never seen the subjects with his own eyes. The picturesque and decorative aspects of the illustrations were more important to the publisher than their anthropological accuracy. An examination of the engravings included in Ellis' book shows how the eighteenth-century European, and more specifically the English, chose to view the Inuit. The way the artist portrayed these people reflected the condescending attitude of the English. They regarded the Inuit as an uncivilized people whose habits and customs nevertheless provided much interest and often amusement.

At the time of the Ellis expedition in 1746, enthusiasm for seeking a North-West Passage had waned in the face of the insurmountable problem of breaking through the ice-packed northern waters. The main reason for the Ellis trip was to settle a dispute over the likelihood that an entry to the North West Passage lay somewhere along the west coast of Hudson Bay.³ As it turned out, this expedition, under the command of Captains William Moore and Francis Smith, was the last major trip to the Eastern Arctic undertaken from England until 1776.⁴

Unlike other voyages financed by royal patrons or trading companies, the funds for this trip were raised by selling shares in the venture. The organization and planning of the expedition were undertaken by a committee made up of wealthy merchants. Henry Ellis was sent, as the title page affirms, as the "Agent for the Proprietors in the Said Expedition." Another account of the voyage was published in 1748 by the clerk of the *California*, Theodore S. Drage.⁵ While useful as a comparison,

Drage's book includes only one illustration of an Inuit man, and it offers less visual information than the engravings which appear in Ellis' account.

A Voyage to Hudson's-Bay by the Dobbs Galley and California by Ellis includes nine copper-plate engravings of landscape, animals and the Inuit. Three of the illustrations are signed "J. Mynde fc.;" the rest are left unsigned. The map also includes the signature "J. Mynde sculp." Thus a number of questions arise. Was Mynde the artist as well as the engraver of the scenes in Ellis' Book? Was he also responsible for the unsigned engravings? Did he go on the voyage? In both Ellis' and Drage's accounts, no mention is made of an artist travelling with the expedition. As pointed out earlier, an artist was not an essential member of a voyage.⁶ The pilot usually had basic training in drawing, and he carried out the necessary draughts of land features and coastlines.

If Mynde was not on the expedition, someone must have at least sketched the scenes from which the landscape engravings were copied (fig. 1). For the illustrations of the Inuit, the artist may have followed the descriptions in the text and copied the clothing and the weapons from actual examples brought back to London by the crew. Apart from his duties as agent for the Committee, Henry Ellis was instructed to "make exact Draughts of all the new-discovered Countries, the Bearings and Distance of Head-Lands;" and to "mark the Soundings, Rocks, and Shoals upon the Coasts; . . ."⁷ Therefore Mynde may have used Ellis' drawings and records of land formations as models for the landscape engravings. The Committee's instructions also hint at the possibility that Ellis himself may have supplied the sketches for the other engravings in the book.

Little is known of the early life and training of Henry Ellis (1721-1806). *The Dictionary of National Biography* lists him as a "traveller, Hydrographer, and colonial governor."⁸ To be able to map out newly explored regions, he must have had some training in cartography and draughting. According to the scanty information available on his life, Ellis spent most of his years travelling and writing, except for a short stint as governor of Georgia in 1758 and later of Nova Scotia for a brief period from 1761 to 1763.⁹

As for the engraver, J. Mynde, even less is known. In the main reference works of European painters and engravers, he is given only brief mention as a London artist who flourished around 1760 and became known for his anatomical drawings and portraits. A contemporary, Joseph Strutt, noted that his prints had "very little merit to recommend them."¹⁰ Samuel Redgrave summed up Mynde's undistinguished career with the comment: "He lived to a good age, and was but an inferior

artist.”¹¹ Certainly in the eighteenth century, only the less talented artists worked as engravers. Indeed, the reputation of engravers was so low at the time that they were debarred from membership in the Royal Academy in England.¹²

Among the engravings in Ellis’ book, two portray the Inuit encountered by the men on the voyage. The first engraving (fig. 2) is divided into two sections. The upper part entitled, “Eskimaux making Fire and Striking Seals” depicts three Inuit in the foreground. A man and a woman at the centre of the picture are shown making the fire. To their right stands another Inuit woman with her back to the viewer so that the large hood and long train of her jacket are prominently displayed. Like the seated woman, she wears leggings tucked into high boots which taper down to small feet. A young child sits rather awkwardly in the top of the left boot. This group of Inuit is placed in a barren landscape of rocks or ice with no visible vegetation. In the background, to the right, another Inuit sits in a kayak on the water. In one hand he holds a paddle and in the other a harpoon and buoy raised to strike.

The Inuit illustrated in fig. 2 are those Henry Ellis and his colleagues met in the region of the Savage Islands on the north shore of Hudson’s Straits (fig. 3). To identify a certain tribe of Inuit by their location is confusing, since different tribes had similar customs and, because of their mobility, often maintained close connections with neighbouring tribes. The Inuit Ellis encountered in this region would probably have been either the Qaumauangmiut who inhabited the northern coastline around the Savage Islands, or the Nugumiut, a closely related group centred around Frobisher Bay.¹³ Both these tribes belonged to the more general heading of the South Baffinland group and in present day terms would be referred to as Frobisher Bay Inuit. Apart from relying on location to identify these Inuit, the manner of dress helps to situate them as an Eastern group. The very high boots worn by the women in the engravings were characteristic of South Baffinland dress.¹⁴ The long train at the back of the woman’s jacket was a feature of female dress among many Inuit groups and each visitor to the North was impressed by it. Ellis was no exception and noted this curious detail as well as the function of the high boots:

The Difference between the Dress of the Men and Women is, that the Women have a Train to their Jackets, that reaches down to their Heels. Their Hoods are also larger and wider at the Shoulders for the sake of carrying their Children in them more conveniently on their Backs, and

their Boots are a great deal wider, and are commonly stuck out with Sticks of Whalebone, because when they want to lay their Child out of their Arms, they slip it into one of their Boots, till they can take it up again.¹⁵

A later explorer, William Wales, on a visit in 1768 supported Ellis' account of the tall boots. Wales claimed he saw one woman with a child squeezed into each boot top!¹⁶

The clothing of the Inuit was made of either seal or caribou skins, and the borders were decorated with strips of skin of a contrasting tone. This type of decoration is evident in the border of the train of the standing woman (fig. 2). In his text, Ellis was very complimentary in his description of the women's skill at sewing and decorating their clothes in this way.

The hats are probably inventions, especially since Ellis met the Inuit in July, the warmest month. Inuit women rarely wore hats, rather they would pull up their hoods. In the text Ellis doesn't mention hats, but perhaps the artist, convinced of the unbearable cold of the North, was tempted to offer the women covering for their heads.

The features of the man and woman are well-defined. Since the artist had probably never seen an Inuit, he portrayed them with European features. In representing them with such large eyes, noses, wide mouths and small feet he was also following Ellis' less than complimentary description of their appearance:

These people are of a middle Size, robust, and inclinable to be fat, their Heads are large, Faces round and flat, their Complexions swarthy, Eyes black, small and sparkling, Noses flat, Lips big, Hair black and lank, Shoulders broad, Limbs proportional, but Feet extraordinary small. (p. 132)

The Inuit hunter in his boat was a popular image among European writers in the eighteenth century. In this engraving the kayak in the background shows the closeness and importance of the sea to these Baffinland Inuit whose activities take place at the edge of the water.

To illustrate the Inuit in the process of making fire is revealing, since their custom of eating meat raw was publicized by earlier writers. Ellis remarked on the origin of the word "Eskimaux" which he said came from the Indian words meaning "an eater of raw flesh." But the engraving and Ellis' account of making fire in the text proved that the Inuit knew how to start a fire and therefore they were not completely uncivilized. Although

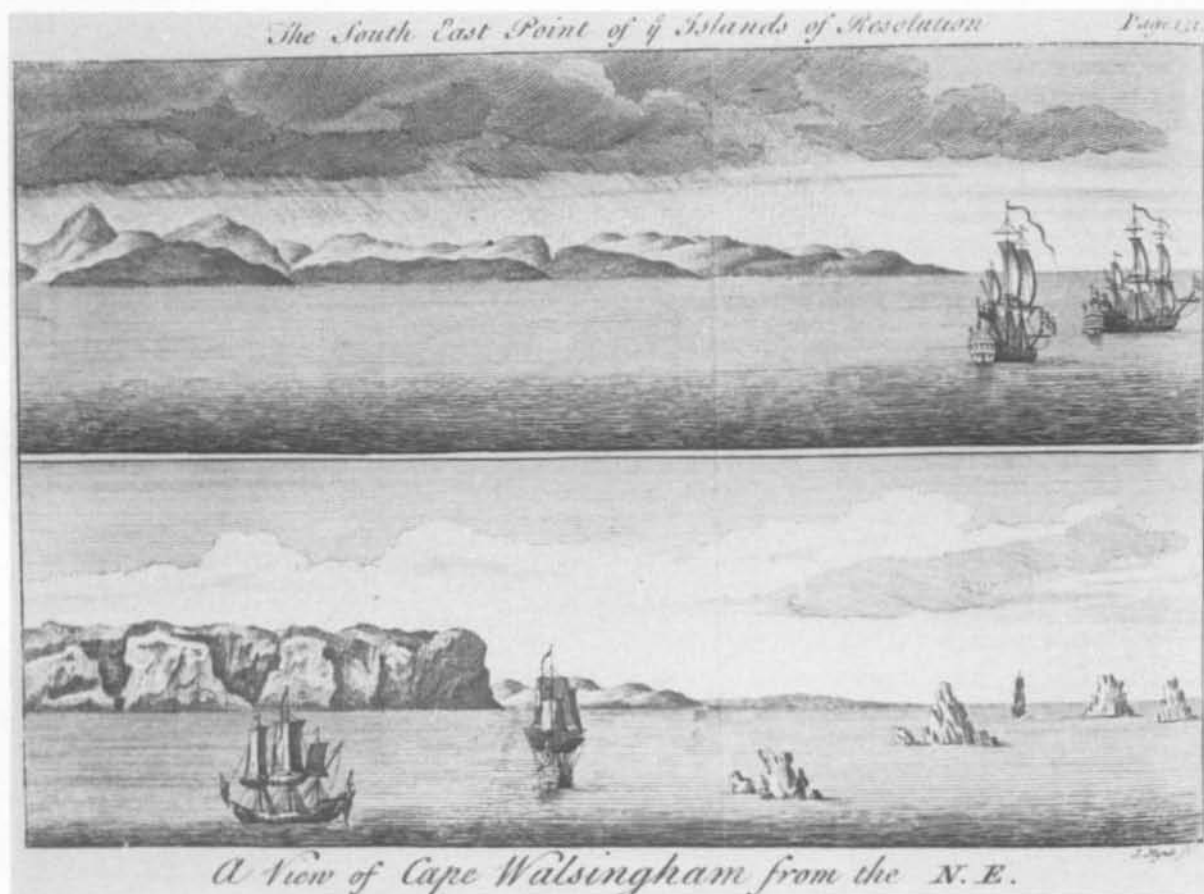


fig. 1. J. MYNDE, *The South East Point of Islands of Resolution and A View of Cape Walsingham from the N.E.*, engraving, 18.1 × 23.5, opp. p. 131, ELLIS, *A Voyage to Hudson's Bay*. (Photo: A Carrier)

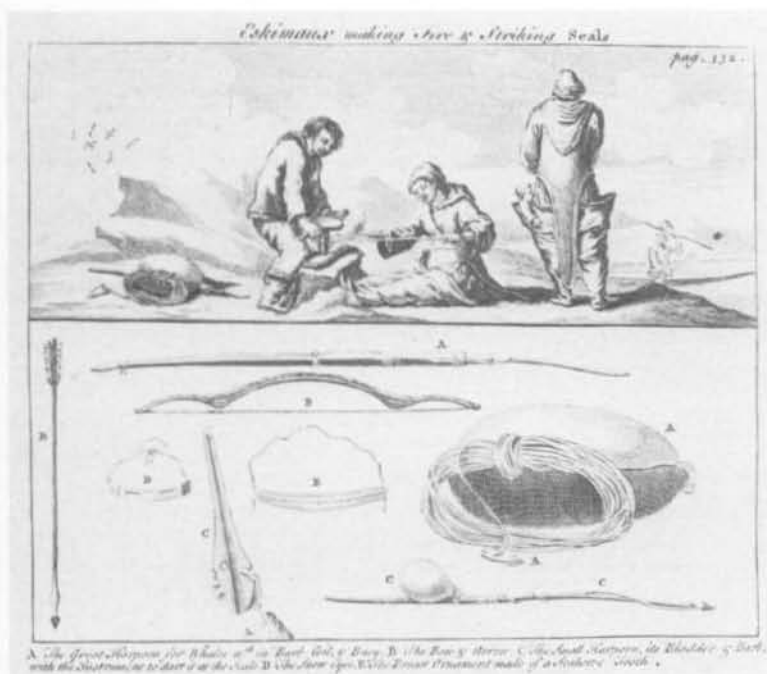


fig. 2. *Eskimaux making Fire & Striking Seals*, engraving, 18 × 20.3, opp. p. 132, ELLIS, *A Voyage to Hudson's Bay*. (Photo: A.C.)



fig. 4. engraving, 19.2 × 11.1, opp. p. 113, EGEDE, *A Description of Greenland*. (Photo: A.C.)



fig. 3. To Front the Title. A New Chart of the parts where a North West Passage was sought in the Years 1746 and 1747..., engraving (det.), ELLIS, A Voyage to Hudson's Bay. (Photo: R. Pepall)

their method of producing smoke by rubbing wood against wood and then using moss as tinder, as Ellis explained, was primitive, it revealed the ingenuity of the Inuit to make do with the few materials at hand.

The lower section of the engraving gives detailed drawings of different hunting weapons and other objects used by the Inuit. Each object is lettered and has a title. *A* represents *The Great Harpoon for Whales w.th its Barb Coil, & Buoy*. The harpoon was the principal hunting weapon of the Inuit and in structure was basically the same everywhere. As illustrated here, the large harpoon consists of a shaft (usually of wood) to which is attached a long point or foreshaft held firmly by thongs and rivets at one end, and a small pointed head is strapped to the opposite end. The shaft is strengthened by a tight seal thong running the whole length of the weapon. A small knob in the centre of the shaft acts as a support for the hand in throwing and holds the harpoon line.¹⁷

The companion piece to the harpoon is the large, oval buoy or float to which is attached the line rolled up in a coil and ending with a wide, flat barb. The buoy was made from an entire seal skin which was cleaned of any fur, sewn together, and then inflated. When in use the barb was attached to the foreshaft of the harpoon. When the weapon was thrown the foreshaft would bend thus fixing the barb into the animal. The released shaft would float to the surface of the water, while the animal was held by the float attached to the barb. The short point at the other end of the instrument was used as a spear for various purposes.

A slender, lighter harpoon was used for hunting small seals and is illustrated in *C*. The detachable head with barb is fastened to the shaft by means of a short line wound around the shaft and ending in a small round float made from a seal's bladder. These "bladder darts" were sometimes thrown with the help of a throwing board.¹⁸ The board represented in the engraving is shaped like a bat with a long neck. The shaft of the harpoon or spear was placed in the longitudinal groove down the centre and attached by a bone peg at the top. The throwing board was held in the hand, as illustrated, with a hole for the index finger and notches for the thumb and other fingers. The use of the board increased the thrust of the arm and extended the distance of the throw.

The Bow and Arrow in *B* were used for hunting caribou and small land animals. The bow was made from either wood, antler, or musk-ox horn. The double curve of the stave suggests that this example was constructed out of antlers and joined with lines of sinew.¹⁹

The Snow Eyes in *D*, were usually made from a piece of wood or ivory. With two slits for the eyes and a hollow for the nose, they were attached to the head by a thong. These snow goggles were worn in the Spring to

protect the eyes from snow blindness caused by the glaring sun reflected on the snow.

E shows *The Breast Ornament made of a Seahorse Tooth*. It has simple decorative markings in the form of two parallel lines with a row of geometric designs in between. A pendant hangs at either end of the walrus tooth where the neck thong is attached. Except for the occasional ear ornament, bracelet, or brow band worn by women in certain areas, the Inuit in the eighteenth century rarely adorned themselves. Kaj Birket-Smith claimed that necklaces were almost unknown with the rare exception of pectorals of pierced animal teeth or pieces of ivory or slate.²⁰

All the objects depicted in fig. 2 were probably copied by the artist from examples brought home by the crew of the expedition, since the detailing appears accurate. The engraving is unsigned and therefore it was not necessarily executed by J. Mynde. No earlier model for the Inuit group has as yet turned up. However, on close examination of the man in the kayak in the upper part of the illustration, his form and gestures bear a close resemblance to the position of the Inuit in an engraving from a book by Hans Egede, a Danish missionary in Greenland (fig. 4). Egede's book, *A Description of Greenland*, published in Danish in 1741 and in English in 1745,²¹ is mentioned a number of times by Ellis in his text. Another engraving included in Ellis' book shows the animals found in the Arctic regions (fig. 5). As proof of the artist's use of Egede as a source, four of the animals in the Ellis engraving, the *Sea Unicorn*, *Whale*, *Seal with a Cawl* and *Blackside Seal* are identical to those illustrated in Egede, only in reverse position (figs. 6, 7).

Copying engravings from earlier publications was common practice among eighteenth-century book illustrators. In the same way, the Ellis engraving (fig. 2) may have been the model for the unidentified print (fig. 8), unless they were both copied from the same source. The position of the figures in the two plates is identical, although in reverse. The only difference is that the standing woman (fig. 8) has been turned around to face the viewer. She pulls a fish out of her boot, providing a comical touch, not based on reality. The grouping of the Inuit and their activities in this scene bear too close a resemblance to the Ellis plate to be ignored. McGill University Libraries, Department of Rare Books and Special Collections has two copies of this hand-coloured, unbound print (fig. 8) which probably dates from the early nineteenth century on account of the method of engraving.²² The version in Ellis gives more detail in the clothing and would most likely have been published earlier.

In the second engraving from Ellis (fig. 9), entitled *An Eskimaux on the N.W. Side of Hudsons Bay*, a man and woman are shown standing facing

the viewer. The artist has portrayed the Inuit in their traditional roles, the woman as mother with her baby protruding from her hood, and the man as hunter with his bow and quiver of arrows. The Inuit family is placed in a setting of rocks or ice, devoid of plants or bushes. In the background between the people is a simple tent, and to the right lies a pile of rocks or snow blocks with rounded top and low entrance. The lower half of the plate entitled *An Eskimaux in his Canoe* situates the Inuit in similar surroundings of mountains and rocks.

As Henry Ellis himself observed, these Inuit differed from the ones he had met earlier on the Hudson Straits. This group whom Ellis met along the coast in the area of Whale Cove, would most likely have been Caribou Inuit, more specifically the Qaernermiut. The Caribou Inuit, as their name infers, spent most of the year inland, hunting caribou and musk-ox. In the engraving the man is carrying land-hunting weapons. For only two summer months would they go out toward the sea to hunt walrus and seal.²³ This was the main reason they differed in certain customs from the Inuit who were more dependent on the sea for survival.

From Mynde's illustration of these people certain differences in the clothing are apparent in comparison with the dress of the South Baffinland Inuit. The hairs of the jackets are more pronounced in this engraving. This may result from the engraver's interpretation or from the fact that the Caribou Inuit clothing was made from caribou rather than seal skins. The women's jackets in both groups have flaps before and behind, but the Caribou Inuit's is trimmed with a fur border. The tall boots of the Hudson-Bay woman are divided into a lower portion similar to an ordinary boot and an upper section or leggings attached to the boot. They extend up in diagonal fashion over the trousers and are fastened by a cord at the waist. Birket-Smith states that these boots were worn by women on journeys in cold weather.²⁴ The man wears the lower boot and trousers.

The representation of the Inuit headdress was clearly left to the imagination of the illustrator. The woman's coiffure is curious, since very few Inuit women had such curly hair. As mentioned earlier, women would not have worn hats in the summer, if at all. However, this Caribou woman's hair is probably piled in a bun on top of the head, a more common style among Inuit women in general. Ellis himself is probably responsible for the artist's portrayal of the man's shaggy appearance. A reference in the text supports this (pp. 232-33):

There is also another Circumstance in which these people likewise differ from those formerly mentioned, and that is

in wearing a Cap made of the Skin of a Buffalo's Tail; which, tho' it has a horrid Appearance, yet it is very useful in keeping off the Musketoos, which in this Country are excessively troublesome. It is true, that the Hair hanging over their Faces somewhat obstructs their Sight; yet then it is easily removed with their Hands; but if it was not for this Defence, those Insects would be insupportable here . . .

At first glance the man's hair falling into his eyes would seem to be his own natural hair. But according to the text, he is wearing a hat made from the tail of a buffalo. (Ellis has mistakenly called the musk-ox a buffalo; the buffalo did not venture that far north.)²⁵ The Inuit in the kayak in the lower half of the illustration displays the same straight strands of hair covering his face.

While fig. 2 depicted certain daily activities of the Inuit, in this engraving, the artist has represented their living accommodations. The tent of caribou skins was the summer dwelling of the Caribou Inuit, as indeed of almost all Inuit. The hut illustrated on the right was probably intended to represent the winter habitation, the snow igloo. However, the irregular blocks stacked randomly look more like stones than neatly piled, rectangular blocks of a real Inuit snow house. It seems odd to represent a summer and winter house at the same time, since the summer sun would have melted the winter igloo. Also these dwellings would not have been erected in the same location. A temporary house for each season was a necessity for these mobile people.

The artist may have intended the house to be of rocks since in the earlier days of the Thule Culture (900 A.D. to mid-seventeenth century) winter houses were constructed of rocks and whalebone ribs to support the roof. Franz Boas explained that the foundations of the early stone and whalebone houses were used over and over again each year by the Inuit.²⁶ The remains of these houses would have existed for Ellis to see, and as he says in the text (near Marble Island), "We found many Tracts of the Eskimaux . . .; and the Foundations of some of their Huts, which are built circular, and in the Form of a Bee-Hive, with Stone and Moss." (pp. 147-8) Here again the artist probably followed Ellis' text and then had to rely on his imagination to complete the form of the house.

The lower section of fig. 9 gives a closer look at the kayak. Ellis was impressed by the construction of these boats and by the dexterity of the Inuit in manoeuvring them with such speed. His praise of the design and efficiency of the kayak was repeated by contemporary writers.

According to Birket-Smith, there were different shapes of kayak, so that it was often possible to identify the district from which each came. The example illustrated in Ellis was typical of the light, narrow kayaks used by the Caribou Inuit. The curved, elongated prow is somewhat exaggerated, although certain models of the kayak found along the west coast of Hudson Bay did have long, pointed stern and prow projections.²⁷ It is probable that the artist had never actually seen a kayak, but perhaps followed rough sketches by a member of the crew.

Unfortunately one artist's image, though fanciful, was sometimes copied by another. The engraving by Mynde (fig. 9) is remarkably similar to a later one which appears in *A New Universal History of the Religious Rites, Ceremonies, and Customs of the Whole World* by William Hurd, (London: A. Hogg, 1788), (fig. 10).

Although the woman is shown in three-quarter view, her clothing and her pose with her right arm directed toward the child in her hood and the left hand on her hip resemble that of the Caribou Inuit woman. A key feature which connects the two engravings is the man's peculiar hair style. It is unlike any other representation of an Inuit's hair except that of Mynde's illustration. Again, although the position of the man (fig. 10) is different, the dress and bow and arrow relate closely to the engraving from Ellis. In the background, the Inuit paddling his kayak with its exaggerated prow also harks back to the Mynde engraving.

Other illustrations in William Hurd's book were modelled on earlier engravings. Therefore it is very possible that the illustrator was inspired by Mynde's engraving of the Caribou Inuit, published forty years earlier. Judging from the landscape with its trees and abundant vegetation, one can deduce that Hurd's illustrator had never visited the North. Embroidered with festoons and urns, the Hurd engraving is a charming, romantic look at the exotic savage. Not until the nineteenth century would the artist-on-the-spot give a more natural and accurate portrayal of the Inuit, if perhaps naively rendered.²⁸

In a comparison of the two engravings in Ellis' book, one notes that the elegant, classical pose and delicate features of the Caribou Inuit in fig. 9 contrast with the coarser physique of the Inuit of Hudson Strait. The woman in Mynde's engraving is almost refined compared with the hardy Baffinland woman. The Caribou Inuit man, despite his bushy head of hair, looks less rugged than his Hudson Strait relation. Ellis acknowledged certain differences in customs and dress between the two groups. But the dissimilarities in the physical representation of the Inuit may have been the result of two different illustrators. Whether or not both engravings were executed by the same man, the artist in his portrayal of

the Inuit had to rely both on the text and on his preconceived image of these people. The result is a picturesque not completely accurate view of Inuit life. However, the way in which the illustrator chose to depict the Inuit gives some insight into the European attitude toward these native peoples of Canada.

To understand how eighteenth-century writers and artists perceived the Inuit, it is necessary to realize that previous contact with them had been limited to a few explorers and traders. Rumours of the Inuit's cannibalism and murderous intentions had led to the European's fear and uncertainty concerning the behaviour of these northern people. In published accounts by travellers to the Arctic, illustrations rarely portrayed any interaction between the Europeans and the Inuit,²⁹ rather the Canadian native people were shown as curiosities to be observed from afar, displayed in their native dress and outdoor environment.

The engravings in Henry Ellis' *A Voyage to Hudson's Bay*... are no exception. The emphasis on the strange clothing of the Inuit suited the exotic image held by the Europeans. The curious details of dress proved amusing to the reader as well. For example, the child poking out of the mother's boot (fig. 2) was so foreign to the illustrator that he was unable to make the child look natural and comfortable. In the text, Ellis introduced his description of the Inuit by explaining that an account of their habits would be "entertaining" to the reader (p. 132).

In both engravings the Inuit are placed in a barren and uninviting landscape. In fig. 2, there is no evidence of dwellings or houses; the Baffinland Inuit carry out their activities in the open air, under no roof. This portrayal of the outdoor life suited the European idea of the Inuit's nomadic existence. They had no permanent settlements; they moved with the change of season. To the European mind only uncivilized beings would lead such an unpleasant life of wandering. Ellis himself criticized the unsettled state of the Inuit when he referred to "that Kind of vagabond Life to which this Whole Nation are addicted." (p. 139) In fig. 2 the Inuit dwellings have been included in the rocky terrain; however, a tent is hardly a permanent house.

Long accounts of the hardships faced by previous English travellers emphasized the severity of the winter and the bleakness of the land. The North was considered to be a place no-one would freely choose to inhabit, and the European feeling of superiority was partly based on the belief that only uncivilized peoples would want to live under such harsh climatic conditions. Thus the European expected the appearance of the Inuit to reflect the wild, rugged country which he inhabited. In contradiction with this feeling of superiority was the admiration for or perhaps

awe at the way the Inuit were able to survive the elements and to adapt their clothing and activities to suit the North. Ellis recognized this contradiction when he said:

From this long Account of the Severity of their Winter, it is natural for my Readers to conclude this Country, the most uncomfortable in the World, and its Inhabitants the most unhappy. But in fact however, they are very far from it.
(p. 180)

Underlying much of the British attitude to the Inuit is this conflict between admiration for the ingenuity and skill of the people and affirmation of the uncivilized and inferior nature of the Inuit. Ellis admired the "Spirit of Invention" in the design of their weapons, and he praised their dextrous handling of the harpoon and bow. Thus in his book each weapon is illustrated and described in detail. At the same time he noted that these weapons were crude and inefficient compared with the English gun.

Ellis suggested that if the Inuit were provided with improved, up-to-date hunting instruments, they would be useful in England's development of a whale and seal fishing industry. This opinion was shared by other Northern travellers who felt that England would benefit by employing the Inuit for trade purposes.³⁰ In other words, Ellis was encouraging more efficient exploitation of the Inuit.

While noting how useful the Inuit might be to the English and admiring their technical skills, Ellis dwelt on the Inuit's inclination toward theft and trickery and readiness to lend their wives. Ellis interpreted the latter behaviour as a desire to have children by the English, in order that the offspring would thereby bear the superior qualities of the British nation. In actual fact, the Inuit would lend their wives as a sign of friendship and good faith. By misinterpreting the Inuit's motives, Ellis supported his own image of the inferiority of these people.

The overall impression of the Inuit that the viewer is given from the engravings, supported by Ellis' text, is that of an inventive people who have adapted to the harsh conditions of the northern climate. Living such an existence, they could not be expected to be civilized. The artist has concentrated on the unique and colourful aspects of the Inuit life — the clothing, dwellings, kayaks, etc. The Inuit are shown making fire to cook meat rather than engaging in acts of barbarism. Their facial expressions are passive, not cruel. The rendering of the Inuit, while reflecting the superficial contact between them and the English, revealed a certain

confidence in the British attitude toward these native peoples of Canada. Rather than fearing the Inuit, the Englishman looked on them with curiosity, attracted by their decorative charm and unfamiliar customs. At the same time he confirmed their inferior status and refused to recognize that the Inuit had a culture of their own.

Rosalind Pepall
M.F.A. student in
Canadian Art History
Concordia University
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Wendell H. OSWALT, "The Eskimo People: The Earliest Accounts," *The Beaver* (Winnipeg: Autumn 1977), p. 22, mentions an illustration of 'Terra Nova' Eskimos published in Augsburg, Germany in 1567.

² Published in London by H. Whitridge, 1748. I would like to thank Mrs. Elizabeth Lewis of the Department of Rare Books and Special Collections, McGill University Libraries, for permission to reproduce the illustrations for this article. I also want to thank Mrs. Janet Sader of the Lawrence Lande Coll., McGill Univ. for her help in finding illustrations of Inuit in published sources.

³ The dispute was between Arthur Dobbs, an Irish member of Parliament, who had trade interests in America and a Captain Middleton who led a voyage to Hudson Bay in 1741. In 1670 the Hudson's Bay Co. had been granted the trade rights around the bay. Dobbs was among those who suspected that the company discouraged exploration of a North-West Passage which, if discovered, would lead to the break-up of their trade monopoly in the area. The dispute arose when Dobbs accused Middleton, of failing to thoroughly explore certain western inlets of the bay on his voyage in search of a northern route. Dobbs suggested that Middleton, a former employee of the Hudson's Bay Co., had conspired with the company in order to protect its trade monopoly. An account of this dispute is given in Glynwr WILLIAMS, *The British Search for the Northwest Passage in the Eighteenth Century* (London: 1962), p. 87.

⁴ In 1776 Richard Pickersgill set off from England for the coast of Baffin Bay. See: J.R. FORSTER, *History of the Voyages and Discoveries made in the North*, trans. from German (London: G.G.J. and J. Robinson, 1786).

⁵ Theodore S. DRAGE, *An Account of a Voyage for the Discovery of the North-West Passage by Hudson's Straits*, 2 vols. (London: Jolliffe, 1748).

⁶ Two examples are the artists: John Clevely who accompanied Captain C. Phipps' expedition to Spitzbergen in 1773, and Captain Lyon who executed the drawings for the account of Sir William Parry's second voyage in search of the North-West Passage in 1821-23.

⁷ ELLIS, p. 105.

⁸ Leslie STEPHEN, ed., *The Dictionary of National Biography*, XVII (London: 1889), pp. 278-79.

⁹ Beamish MURDOCH, *A History of Nova Scotia*, II (Halifax: 1865-67), pp. 403, 431-32. Even though Ellis was appointed governor of Nova Scotia, he never actually took up residence.

¹⁰ Joseph STRUTT, *A Biographical Dictionary of Engravers* (London: Robert Faulder, 1785), I.

¹¹ Samuel REDGRAVE, *A Dictionary of the English School* (1878; facsimile rpt. Bath: Kingsmead Reprints, 1970), p. 304.

¹² David BLAND, *The Illustrations of Books* (London: 1951), p. 53.

¹³ Franz BOAS, *The Central Eskimo* (1888; rpt. Lincoln Univ. of Nebraska Press, 1964), pp. 13-15.

¹⁴ Therkel MATHIASSEN, *Archaeology of the Central Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition*, "The Thule Culture and its Position within the Eskimo Culture" (Copenhagen: 1927), points out that the women's high boots were holdovers from the older Thule Culture and they gradually disappeared.

¹⁵ ELLIS, p. 136.

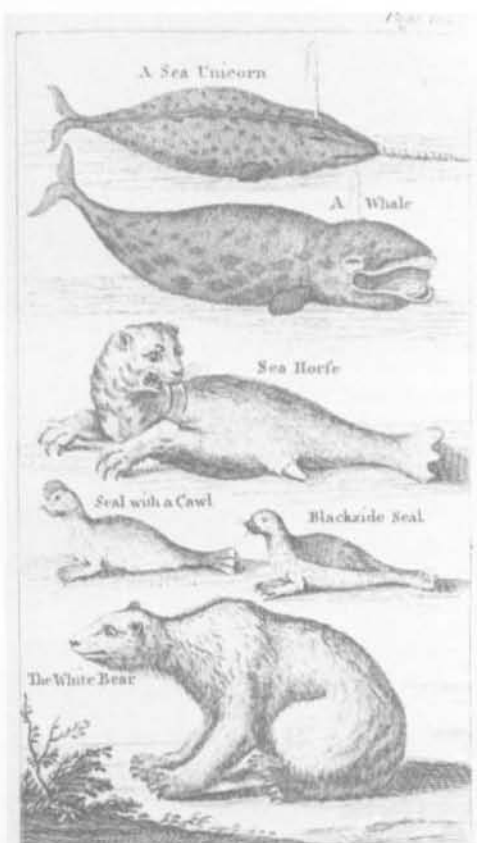


fig. 5. engraving, 17.5 × 10.3, opp. p. 134, ELLIS, *A Voyage to Hudson's Bay*. (Photo: A.C.)

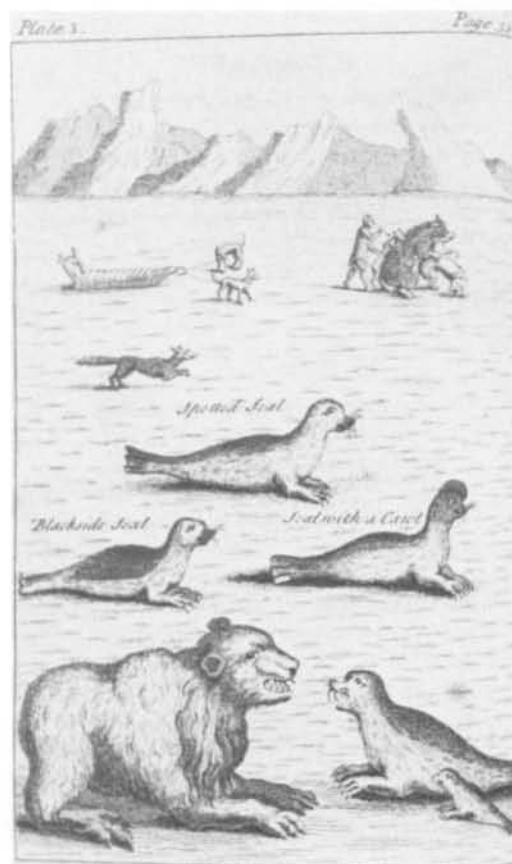


fig. 7. engraving, 19.2 × 11.1, opp. p. 59, EGEDE, *A Description of Greenland*. (Photo: A.C.)

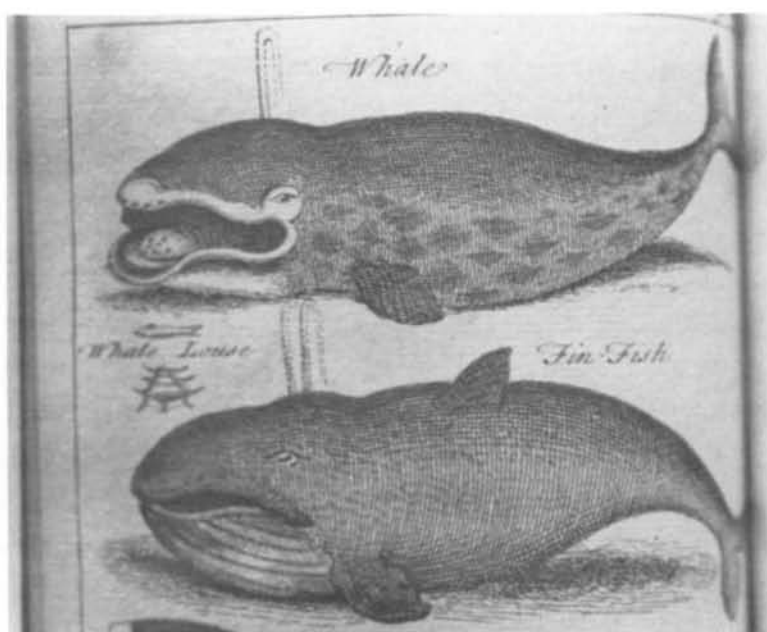


fig. 6. engraving (det.) opp. p. 69, EGEDE, *A Description of Greenland*. (Photo: R.P.)



Eskimauz

Manière dont les Eskimauz allument du feu

fig. 8. Amérique Septentrionale. Esquimaux. Manière dont les Esquimaux allument du feu, coloured engraving, 17.8 x 15.6, unbound and undated, McGill Univ. Rare Book Dept. (Photo: A.C.)



An Eskimauz on the N.W. Side of Hudsons Bay



An Eskimauz in his Canoe

fig. 9. J. MYNDE, *An Eskimauz on the N.W. Side of Hudsons Bay* and *An Eskimauz in his Canoe*, engraving, 17. x 12., opp. p. 232, ELLIS, *A Voyage to Hudson's Bay*. (Photo: A.C.)



fig. 10. Engraved for Dr. Hurd's Ceremonies & Customs of All Nations. Habits of **ESKIMAUX INDIANS**, natives of Hudson's Bay, among whom the **UNITED BRETHREN** have sent Missionaries, and formed Settlements, engraving, 30. x 17.5, opp. p. 659, HURD, A New Universal History.... (Photo: A.C.)

- ¹⁶ William WALES, *Journal of a Voyage made by Order of the Royal Society to Churchill River . . . in the Years 1768 and 1769* (n.p., n.d.), p. 109.
- ¹⁷ A diagram of a similar harpoon is illustrated in fig. 28, p. 80 of BOAS.
- ¹⁸ Kaj BIRKET-SMITH, *The Eskimos* (1936; rpt. London: 1959), p. 83.
- ¹⁹ BIRKET-SMITH, *The Caribou Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, V, part II (Copenhagen: 1929), p. 62, states that the double curve in the bow was particularly pronounced in the bows of antler.
- ²⁰ *Ibid*, part II, p. 93.
- ²¹ The English translation was published by C. Hitch, S. Austen, J. Jackson (London: 1745).
- ²² A search through French travel accounts to North America, published in the late eighteenth and early nineteenth centuries, has not as yet provided a clue to the date or identity of the published source of the engraving.
- ²³ By 1929 when Kaj Birket-Smith visited the area, he wrote that the Qaenermiut who used to meet the whalers at Marble Island and Fullerton stayed inland throughout the year with the exception of a few families. See: *The Caribou Eskimos* . . . part I, p. 63.
- ²⁴ *Ibid*, part I, p. 220.
- ²⁵ I have found no anthropological reference to musk-ox hats being worn by the Inuit as protection against insects to support Ellis' description. However, BIRKET-SMITH in *The Caribou Eskimos*, p. 213, mentions Ellis' comment and points out that it would have been the neck skin of a musk-ox, not the tail.
- ²⁶ BOAS, p. 139.
- ²⁷ See illustration in BOAS, "The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay," *Bulletin of the American Museum of Natural History*, XV, part I (New York: 1901), p. 77.
- ²⁸ Artists such as Captain Lyon, George Back, and James Ross.
- ²⁹ Bacqueville DE LA POTHERIE in his *Histoire de L'Amérique Septentrionale*, 4 vols. (Paris: Jean-Luc Nion, 1722) includes one engraving of Inuit trading with the Frenchmen. However, the main scene depicts the expedition's ships and crew. The encounter with the Inuit, tiny figures in the distance, takes place in the left corner background of the engraving. John White's famous depiction of Frobisher's fight with the Eskimos at Frobisher Bay, July 1577 is reproduced in colour as the frontispiece in S.E. MORISON, *The European Discovery of America, The Northern Voyage A.D. 500 — 1600* (Oxford Univ. Press: 1971).
- ³⁰ Joseph ROBSON who had lived in the Hudson Bay area for six years was a main proponent of the idea of employing the Inuit for whale and seal hunting. He wrote *An Account of Six Years Residence in Hudson's-Bay from 1733-36 and 1744-47* (1752; rpt. facsimile ed. Johnson Reprint Corp., 1965).

LE RETABLE DE SAINT-GRÉGOIRE DE NICOLET ET LE PROBLÈME DE LA CONTRAINTE ARCHITECTURALE DANS LES ENSEMBLES SCULPTÉS QUÉBÉCOIS

Lorsque nous examinons une décoration d'église, nous prenons pour acquis que cette dernière suit l'évolution autant de l'édifice qui l'abrite que celle de la mentalité de la population qui la paie. La décoration, selon cet énoncé, ne peut être conçue qu'après la construction de la structure de l'église. Les ajouts postérieurs deviennent ainsi l'expression du réajustement au goût du jour de la part d'une population locale. Cette démarche logique devient la constante dans la majorité de nos intérieurs religieux anciens.

Cependant, un certain phénomène de déplacement d'éléments de décors, surtout sensible au XIX^e siècle, nous incite à nous poser des questions sur la réalité d'une telle démarche. L'ouverture de nouvelles paroisses dans l'arrière-pays a amené les paroisses anciennes à se départir de certaines pièces de mobiliers «démodées» au profit de ces nouvelles églises de colonisation. Les églises de Sainte-Lucie de Doncaster¹ et de Notre-Dame de la Merci² dans les pays d'en haut, ont été meublées de cette façon et ceci à l'époque relativement récente du tournant du siècle. Physiquement, l'allure de ces églises déconcerte. Dans un ensemble très fin XIX^e, se retrouvent les vestiges anachroniques du XVIII^e siècle. Pensons également au célèbre tabernacle des Récollets de Trois-Rivières conservé dans la sacristie de l'église néo-gothique de Saint-Maurice³. Ces différents exemples sont classiques en ce sens que les éléments déplacés ne sont en fait que des pièces de mobilier facilement transportables. Le cas qui nous intéresse s'éloigne de cette constante par l'importance de l'élément déplacé. À Saint-Grégoire de Nicolet, il n'est pas seulement question du déplacement d'un tabernacle⁴ mais d'un retable complet (fig. 1).

Lorsqu'en 1802, Monsieur Noiseux, grand vicaire des Trois-Rivières soumet à l'évêque de Québec son plan pour l'église de Saint-Grégoire, il reprend en gros le plan de l'église de Boucherville⁵, construite l'année précédente. Suivant ce plan appelé couramment «plan Conefroy» du nom du curé de Boucherville, l'église se présente comme un édifice à transept terminé par un chœur semi-circulaire. À l'arrière de ce chœur se greffe une sacristie. Lors de sa construction en 1803⁶, le chœur de Saint-Grégoire est semi-circulaire. Or de nos jours, le retable principal qui s'y trouve est plat. Il apparaît donc comme certain que l'on n'envisage aucunement l'insertion d'un retable plat dans ce chœur, du moins à cette époque (1803). Jusqu'à ce moment la construction de l'église de

Saint-Grégoire suit la démarche traditionnelle que nous avons décrite précédemment.

De 1803 à 1805, Louis Bouillereau dit Comtois termine la maçonnerie de l'église⁷. En 1805, l'église est rendue au culte avec l'installation des bancs⁸ et d'un autel de fortune. L'église est bénie le 12 février 1806⁹. Le 3 août 1806, les marguilliers approchent le peintre Louis Dulongpré pour l'exécution de trois tableaux¹⁰. Au cours de cette même année, Alexis Blais et Pierre Cormier construisent la voûte de l'église¹¹. L'on peut dire que jusqu'à 1808 la démarche adoptée par la fabrique est classique et ressemble à celle de toutes les fabriques de ce début de XIX^e siècle.

On déroge pour la première fois à cette ligne directrice au cours d'une assemblée de fabrique. Les marguilliers, le 20 novembre 1808, émettent l'idée de l'acquisition du tabernacle «usagé» du révérend père Louis Demers, récollet¹². Cette idée devient réalité en 1809. Le tabernacle est acheté au coût de 650#¹³. L'année suivante, la fabrique acquiert, toujours du père Louis Demers, un retable complet pour la somme de 2600#¹⁴. En moins de deux ans, les paroissiens de Saint-Grégoire ont acquis à l'extérieur, les principaux éléments d'un décor d'église. Parallèlement, on confie au maître charpentier Jean-Baptiste Hébert, la construction d'un jubé¹⁵. Le tabernacle a dû être installé aussitôt acheté, dans l'église à la place d'honneur. Par contre, le retable que l'on achète en 1810 ne sera monté que deux ans plus tard, en 1812. Le 15 juin 1812 Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860) s'engage à créer un décor en intégrant le retable des Récollets¹⁶. Ce retard dans l'installation est principalement dû au fait que la structure du retable est complètement différente de celle de l'église. Son installation soulève ainsi de nombreux problèmes d'adaptation. Par contre, la mise en place du tabernacle est une opération simple sans problème majeur.

Il nous est difficile d'expliquer le pourquoi de l'acquisition de ces pièces usagées. Toutefois, nous croyons avoir trouvé certains éléments de réponse. Le coût total du tabernacle 650#¹⁷, est faible surtout lorsque l'on considère que le coût de la dorure du tabernacle de Marieville (Sainte-Marie de la Pointe Olivier) atteint 890# en 1813¹⁸. On peut affirmer que la fabrique de Saint-Grégoire fait une bonne affaire en achetant le tabernacle du père Demers. L'acquisition du retable de son côté n'est pas comme on pourrait trop facilement le croire une mesure d'économie seule. Au total, le retable coûte 2600# aux paroissiens de Saint-Grégoire¹⁹. À première vue, ce n'est pas cher; cependant il faut tenir compte du fait qu'Urbain Brien dit Desrochers reçoit 15,000# pour créer autour du retable un environnement sculpté de nature à le mettre en va-

leur²⁰. On peut donc dire que le retable et son «décor» coûtent en réalité, 17,600# à la fabrique. En 1813, soit un an après le marché de Saint-Grégoire, Urbain Brien dit Desrochers exécute pour l'église de Saint-Denis sur Richelieu un décor complet pour la somme de 17,782#²¹. Les coûts des deux ensembles sont presque équivalents. Le bas prix du retable ne peut entrer que partiellement dans l'explication du déplacement. Il nous paraît évident dans le cas de Saint-Grégoire, que les coûts seraient semblables avec ou sans le retable des Récollets.

Nous pouvons entrevoir la solution à ce problème, dans le fait que c'est la fabrique de Saint-Grégoire qui pose le premier geste. C'est elle qui demande au père Louis d'échanger son tabernacle²². La communauté paroissiale ne semble pas vouloir d'un quelconque tabernacle: elle veut le tabernacle des Récollets de Montréal. L'acquisition du retable, bien que dans la même ligne, a une connotation légèrement différente. Au cours de l'année 1810, la fabrique approche l'entrepreneur-sculpteur Louis Quévillon (1749-1823) pour exécuter un retable complet pour l'église de Saint-Grégoire²³. Quévillon remettant aux calendes grecques l'exécution de ce contrat, les marguilliers se tournent de nouveau vers le père Louis et lui achètent le retable principal de son couvent²⁴. L'acquisition de ce retable peut s'expliquer en partie par une certaine forme de dépit de la part de la fabrique. Il ne faut cependant pas attribuer au dépit seul l'acquisition du retable. Les mêmes motivations que pour l'achat du tabernacle doivent jouer.

La provenance du tabernacle et du retable nous semble très significative. Ces éléments viennent du couvent des Récollets de Montréal. Or, il ne faut pas oublier qu'au XVIII^e siècle, ce sont les Récollets qui desservent les Trois-Rivières²⁵. De plus, le père Louis Demers lui-même, a exercé longtemps son ministère dans la région de Nicolet²⁶. On peut présumer qu'il existe un sentiment d'attachement de la part des paroissiens à l'ordre des Récollets. Rappelons que les Récollets représentent une sorte de «clergé d'état». Ils sont venus en Nouvelle-France à la demande expresse des autorités civiles pour contrebalancer l'influence des Jésuites et de l'évêque de Québec²⁷. Ils représentent d'une certaine façon l'ancienne mère-patrie. L'attachement des paroissiens pourrait s'expliquer par une forme de sentimentalité à l'égard de certaines valeurs du passé. De nos jours, nous qualifierions cet état d'esprit de «conservation du patrimoine».

Le déplacement du décor de l'église des Récollets de Montréal à l'église de Saint-Grégoire de Nicolet n'est donc pas le fait d'un facteur isolé mais bien d'un ensemble de facteurs à la fois physiques, économiques et sentimentaux.

Le retable de Saint-Grégoire tel que nous le voyons de nos jours ne rappelle que de loin le retable des Récollets de Montréal (fig. 2). Les nombreuses modifications qu'il a subies en 1812, lors de sa mise en place dans l'église, ont changé substantiellement ses proportions. En observant attentivement le retable, nous pouvons détecter onze modifications.

Les quatre premières peuvent être qualifiées de modifications d'augmentation (fig. 3a). Le premier changement se situe au niveau de la corniche où nous remarquons un élargissement de l'entablement de l'ordre de 86 cm de chaque côté du retable. En effet, une rupture marquée des motifs décoratifs de la frise, ainsi qu'une séparation aux traits de scie de l'entablement, sont visibles à 1m53 de la partie centrale du retable. Nous devons préciser que toutes les modifications ont été exécutées de façon symétrique.

L'adjonction de deux pilastres sur les côtés extérieurs du retable, devient notre seconde modification. Ces deux pilastres sont d'ailleurs mentionnés dans le marché qu'Urbain Brien dit Desrochers passe avec la fabrique en 1812: «3. Deux pilastres semblable et parallèle à ceux du retable»²⁸. Toutes les composantes de ces pilastres sont en très bon état. Aucune pièce endommagée n'est visible. Ce n'est pas le cas pour les colonnes et les pilastres de l'intérieur qui ont eu à subir un déménagement de 120 km puis un remontage. Les deux pilastres de Desrochers se différencient des autres par leurs rudentures. Le motif de la rudenture centrale des pilastres et colonnes des Récollets, montre des feuilles de chêne entrecroisées. Sur les pilastres de Desrochers, ces feuilles de chêne se transforment en une végétation non identifiable. Vues de loin, ces différences dans le détail ne sont pas perceptibles. Les pilastres de Desrochers s'intègrent ainsi parfaitement au retable.

La mise en place de deux unités de piédestaux, appuyées à la partie centrale du retable constitue notre troisième modification. Ces deux unités sont composées de deux demi-piédestaux superposés. Comme pour les quatre autres unités de piédestaux, les deux nouvelles unités portent des motifs sculptés en bas-relief. Cependant le dessin de ces derniers est très simple en comparaison de ceux des autres unités. Les quatre motifs de la période des récollets sont très touffus alors que les motifs de Desrochers sont très légers.

La dernière modification d'augmentation se matérialise par un accroissement considérable de la surface de base sur les côtés extérieurs. Nous entendons par surface, le mur qui sert de fond et de support aux différentes pièces sculptées. Cette augmentation de surface atteint environ 16 m² soit 8 m² de chaque côté.

Une seconde forme de modification que nous pouvons qualifier de «modification de diminution» apparaît sur notre retable et ceci de trois façons (fig. 3b). Ces trois modifications sont moins perceptibles que les quatre précédentes mais tout aussi importantes.

La première de ces diminutions se situe au niveau de l'architrave de la partie centrale du retable. Nous remarquons à cet endroit que la bande inférieure de l'architrave a été presque complètement éliminée entre les deux abaque des chapiteaux.

La seconde modification nous ramène sur les côtés extérieurs des piédestaux de la partie centrale. À cet endroit, le cadre décoratif a été coupé de façon à permettre la mise en place de piédestaux supplémentaires sur les sections latérales.

C'est sous l'avancé de l'entablement du corps central que se retrouve notre troisième et dernière modification de diminution. À cet endroit, nous trouvons trois rosaces pendantes. La rosace centrale, la plus importante, a perdu le quart à peu près de ses éléments: ceux qui touchaient au mur du fond du retable.

Suite à notre examen du retable, une troisième forme de modification est apparue; le déplacement d'éléments (fig. 3c). Quatre éléments ont ainsi changé de place. Le premier de ces transferts est observable au niveau des frises latérales. La section de 66 cm la plus à l'extérieur de cette frise semble provenir du retour de celle-ci vers la partie centrale du retable. Ce décrochement de la corniche a justement un peu plus de 66 cm de profondeur. Actuellement, cette zone de la frise est la seule qui ne possède pas d'applique en bas-relief. Nous sommes en droit d'y voir la position originale de nos deux motifs sculptés.

Notre second déplacement pose un problème. Si l'élément déplacé est facilement repérable, sa position d'origine, elle, ne l'est pas. Nous faisons référence aux petits motifs qui se trouvent sur la frise entre la partie déplacée de 66 cm et celle d'origine. Ces deux motifs de 20 cm de largeur ne peuvent pour le moment être relocalisés. Il est possible qu'ils proviennent de l'ancienne corniche du chœur de l'église des Récollets. Nous ne pouvons être catégorique sur ce point.

Le troisième déplacement touche le surplomb de l'entablement de la partie centrale du retable. À cet endroit, on a remonté le dessous de l'entablement d'environ 23 cm de façon à former une sorte de caisson. C'est dans ce caisson que se trouvent les trois rosaces dont il a été question précédemment.

Le quatrième et dernier déplacement implique les deux pilastres qui ont été déménagés de l'extérieur des deux zones latérales vers l'intérieur

de ces mêmes zones. À l'origine, ils devaient se trouver sous l'entablement à l'endroit où ce dernier laisse voir une rupture de ses motifs décoratifs.

Avant de clore cette étape que nous pourrions qualifier d'étape d'observation physique, il convient de signaler une dernière modification d'augmentation. Cette dernière ne se retrouve pas sur le retable mais sur le tabernacle de Saint-Grégoire. Comme nous l'avons déjà précisé, le tabernacle fut acquis des Récollets de Montréal en 1809²⁹. Le tombeau qui sert de base au tabernacle a été sculpté en 1812 par Urbain Brien dit Desrochers³⁰. Le tabernacle se compose de deux grandes pièces: l'étage de la monstrance et du couronnement, et l'étage des prédelles (fig. 8). C'est au niveau de ce dernier étage que nous remarquons une modification d'augmentation. L'étage des prédelles se déploie sur 3m05 alors que celui de la monstrance atteint difficilement 2m67 de largeur. Cette différence de largeur ne peut s'expliquer que par un élargissement de l'étage des prédelles. Cet élargissement n'a pu être réalisé que d'une seule façon, en deux temps. Puisqu'il n'y a pas de motifs sculptés supplémentaires, seule la surface de base a été augmentée. On a détaché les appliques sculptées des prédelles originales puis on a reconstruit cet étage en modifiant la forme de la custode. Cette dernière, à l'origine de plan rectangulaire, se transforme en une structure de forme trapézoïdale. Ceci a pour effet de repousser les prédelles vers l'extérieur de 27,5 cm de chaque côté. Le tabernacle ainsi modifié paraît moins haut. Cet élargissement n'écrase le tabernacle qu'optiquement. Physiquement, il conserve la même hauteur. Ce point est très important comme nous pourrions le voir plus tard.

Toutes ces modifications n'ont qu'un seul but, répondre aux contraintes imposées par l'édifice. Cet aspect de la contrainte est primordial surtout lorsque l'on regarde un ensemble de sculpture ornemental. Puisque le bâtiment est, règle générale, conçu longtemps avant l'élaboration du programme de décoration, le sculpteur doit composer avec l'édifice qui lui est imposé. Dans le cas d'un retable déplacé, comme cela se produit à Saint-Grégoire, l'aspect de la contrainte devient double. Le retable des Récollets a été exécuté vers 1713³¹ soit près de huit ans après la construction du couvent de Montréal³². Ce retable a dû ainsi s'intégrer une première fois à l'église conventuelle et une seconde fois à l'église de Saint-Grégoire. Il porte donc témoignage pour les deux églises. Il nous permet d'imaginer le couvent aujourd'hui disparu, des Récollets de Montréal.

Toutes les modifications détectées tant sur le retable que sur le tabernacle, sont les résultantes de deux grandes contraintes. La première réside dans l'intégration d'un retable plat à la courbure d'un chœur semi-circulaire. La seconde se situe au niveau de l'accès à la sacristie. En

simplifiant, nous avons une contrainte d'ordre horizontal et une d'ordre vertical.

Le problème de l'intégration horizontale vient du fait que le retable des Récollets est plat et qu'à l'origine il était plus étroit. De nos jours, la largeur originale est très facile à retrouver. Il nous suffit de nous glisser derrière le retable, puis de nous hisser jusqu'à l'étage de l'entablement. À ce niveau l'entablement intégral des Récollets est parfaitement perceptible (fig. 4). Le mesurage de cet élément donne une largeur de 6m48 au retable de Montréal. Puisque le chœur de Saint-Grégoire mesure 12m de largeur, il devient évident que le retable de Montréal est beaucoup trop étroit. Si on ne veut pas trop le modifier, on devra l'intégrer à la courbure du chœur. Or, deux fenêtres se trouvent déjà dans cette partie du chœur (fig. 5). À moins d'obstruer ces fenêtres et ainsi d'obscurcir considérablement le chœur, on devra monter le retable dans l'arc formé entre ces deux fenêtres. La largeur maximale que pourra avoir le retable si on l'élargit, sera de 9m soit la largeur entre les jambages intérieurs des deux fenêtres. Pour insérer le retable à cet endroit, on devra l'élargir de près de 2m5. Compte tenu du rayon de courbure (6m) de la partie semi-circulaire du chœur, l'espace où le retable peut se déployer, élargi ou pas, n'a guère qu'un mètre de profondeur.

Si la courbure de la muraille pose un problème, celle de la voûte en pose un second. Est-ce que les 8m69 de hauteur de retable peuvent s'insérer dans le chœur sur le plan vertical? La voûte de Saint-Grégoire est une voûte en berceau dont le centre de l'arc se trouve approximativement à la hauteur de la base du tableau du maître-autel (fig. 6). La voûte ne peut ainsi se fondre en douceur avec la muraille. Il se crée au niveau de cette jonction voûte-muraille un angle visuel de près de 45°. Si on veut éviter que le sommet postérieur du fronton arqué du retable ne se retrouve dans la courbure de la voûte, on devra placer le retable à près de 2m du fond réel du chœur (de la muraille) (fig. 7). À cette endroit, le retable devra obligatoirement être élargi. L'espace nécessaire au retable lui crée presque naturellement sa place. Il se trouve approximativement au centre de ce mètre vital dont il a déjà été question. Il ressort de toutes ces observations deux points: premièrement, la position du retable des Récollets dans l'église de Saint-Grégoire, lui est imposée par la structure physique de cette dernière; deuxièmement, le retable ne peut être intégré s'il n'est pas élargi. Ces constatations étant faites, jetons un coup d'oeil sur la façon dont on a élargi le retable des Récollets.

Comme l'examen des modifications l'a montré, le sculpteur doit augmenter la surface du retable de 8m² de chaque côté. La présence des deux fenêtres va donner la solution à Desrochers. Ces deux fenêtres répon-



fig. 1. Vue actuelle du chœur de Saint-Grégoire de Nicolet. (Photo de l'auteur)

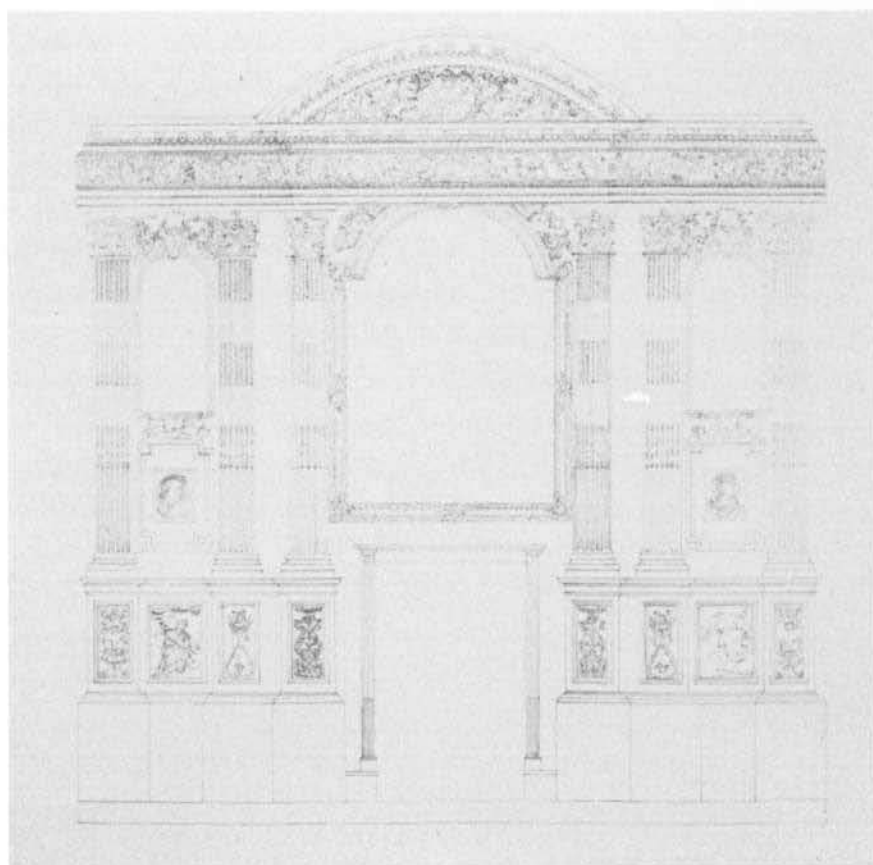


fig. 2. Henri BELISLE, *Retable de Saint-Grégoire de Nicolet*, relevé 1974. (Photo C. Bélanger)

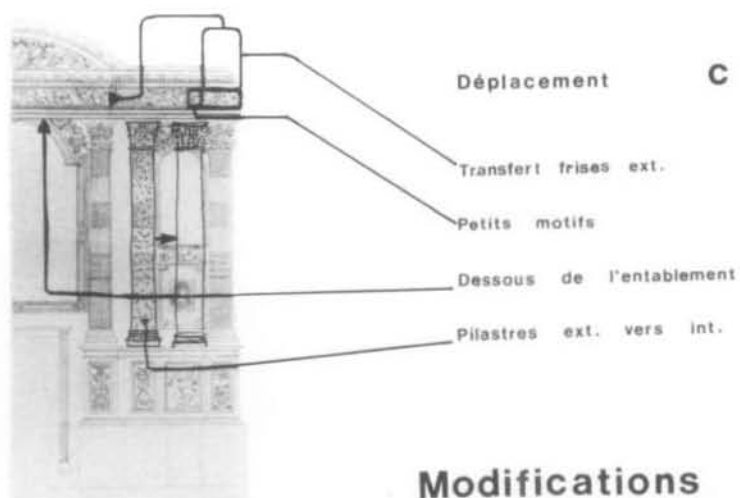
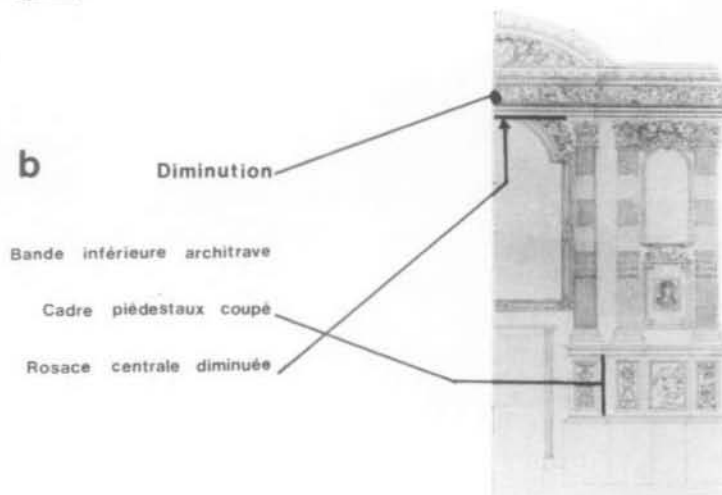
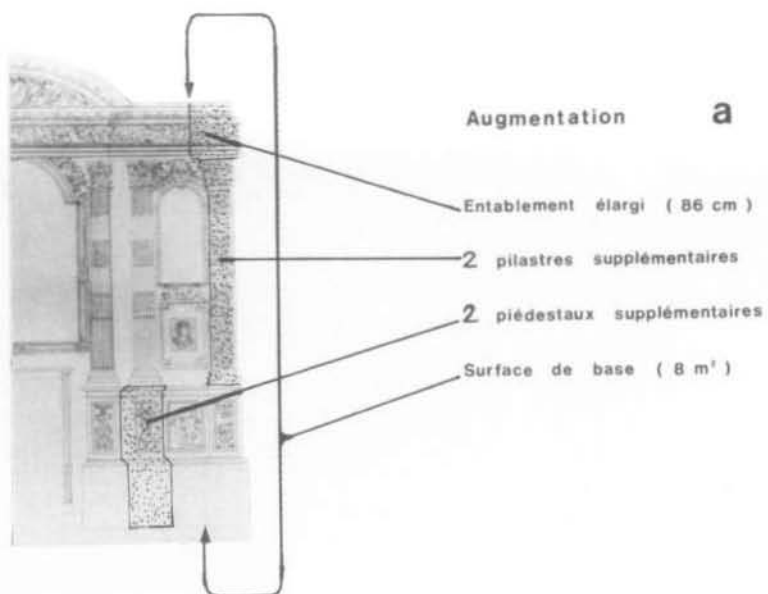


fig. 3. Modifications

dent au tableau du maître-autel. Ce dernier est flanqué de deux colonnes. On flanquera donc les fenêtres de pilastres. Les parties latérales du retable deviennent ainsi les traits-d'union entre la partie centrale et les unités de fenestration. La solution devient très simple. Il suffit à Desrochers d'ajouter une unité (pilastre-piédestal) à chacune des deux parties latérales. Ces parties latérales du retable deviennent ainsi beaucoup plus indépendantes de la partie centrale. Elles sont devenues symétriques en elle-mêmes. L'intégration du retable des Récollets à la courbure du chœur de Saint-Grégoire se traduit physiquement par une fragmentation de ses composantes. Les parties latérales ne servent plus d'appui à la partie centrale mais bien de trait-d'union entre cette dernière et le reste du chœur de l'église de Saint-Grégoire.

La seconde contrainte majeure se traduit par une série de modifications selon un axe vertical. Le problème réside dans la façon d'accéder à la sacristie. Lorsque Louis Bouillereau dit Comtois érige le corps de l'église en 1803³³, il place l'accès à la sacristie dans la muraille au fond du chœur, dans l'axe de l'église. Il suit en cela une tradition «récente», celle établie à l'église de Boucherville par le curé Conefroy. Cependant Comtois est bien loin de se douter que, lorsqu'il perce sa porte de sacristie, il crée un sérieux handicap au futur retable de Saint-Grégoire.

De façon à ne pas s'égarer dans des considérations nébuleuses, il convient de se tourner immédiatement vers le couvent récollet de Montréal de façon à voir comment on accède à la sacristie dans cette église. La contrainte imposée au retable lors de son intégration à Saint-Grégoire, apparaîtra d'elle-même. Malheureusement, nous ne possédons aucun plan ancien montrant l'aménagement intérieur du couvent de Montréal. Toutefois comme ce dernier est très semblable à celui de Québec³⁴, nous croyons pouvoir utiliser le plan de 1692 du couvent de Québec³⁵. Sur ce plan le maître-autel est appuyé directement contre le retable. Aucune ouverture n'est visible tant sur le retable lui-même, que sur le mur sur lequel il s'appuie. Les deux accès à la sacristie se trouvent dans les murs longitudinaux du chœur; tout près des deux chapelles latérales (fig. 9). L'accès du côté de l'épître porte l'inscription suivante: «colidor pour revenir du coeur à la Sacristie»³⁶. Il n'y a plus aucun doute. À Montréal la disposition est identique³⁷. Le retable de Montréal ne présente aucune ouverture. Le retable est plat, uni. Le maître-autel s'appuie directement sur le retable en son centre. La contrainte apparaît clairement. Il faut percer le retable en son centre et déplacer le maître-autel de Saint-Grégoire. Ce faisant, on change considérablement la vision de la nef de l'église. En éloignant le maître-autel de près de trois mètres, on change l'angle de vision des fidèles. On crée un angle mort qui affecte la vision du tableau

central. Pour le fidèle debout près de la sainte table, il manquera 50 cm au bas du tableau de Dulongpré³⁸. La seule façon de rétablir la vision sur ce 50 cm perdu, est de remonter le tableau. Pour réaliser cet exhaussement, on enlève une bande à l'architrave et on remonte le fond de l'entablement de façon à former un caisson. On élimine la partie arrière de la rosace centrale pour permettre au sommet cintré du cadre du tableau central, de toucher à ce fond. Tous ces changements modifient la verticalité de la partie centrale du retable. Ils n'affectent en rien les parties latérales, qui comme nous l'avons précisé, ont acquis une indépendance relative face à cette partie centrale.

Ainsi l'intégration du retable à la structure semi-circulaire du chœur s'attache essentiellement à l'aspect horizontal du problème alors que la création de l'accès à la sacristie touche surtout à l'aspect vertical de ce même problème: l'installation du retable des Récollets à Saint-Grégoire.

Suite à cette analyse, il devient possible de dégager le retable des Récollets de Montréal de celui de Saint-Grégoire. Le retable des Récollets se présente toujours comme un arc de triomphe, mais un arc de triomphe plus étroit (fig. 10). La partie centrale se trouve maintenant appuyée par les sections latérales. Les tableaux qui ornent ces deux sections sont repoussés vers le centre par les pilastres extérieurs. Nous n'avons plus 6 pilastres (ou colonnes) mais seulement 4. Le tabernacle et sa table d'autel s'encastrent entre les piédestaux de la partie centrale du retable.

Il n'est pas sans intérêt de remettre en question la provenance du tabernacle et du retable. Il s'agit de prouver cette appartenance au couvent de Montréal, en prenant à témoin l'iconographie propre aux deux pièces. Cette «étude» iconographique ne peut être que fort partielle étant donné l'importance des modifications qu'ont subies ces pièces.

En 1702, le sculpteur Charles Chabouillé (c. 1638-1707) termine un tabernacle pour les Récollets de Montréal³⁹. Il est fort possible, bien que cela reste une hypothèse, que ce tabernacle soit celui que nous trouvons à Saint-Grégoire. Ce tabernacle existait donc avant la construction du couvent de 1705⁴⁰. Le baldaquin formé par quatre volutes historiées représentant les quatre évangélistes (fig. 11), bien qu'inusité, se rattache assez bien à l'iconographie de l'ordre des frères mineurs. La monstrance pour sa part est beaucoup plus éloquente. Son iconographie la rattache à la tradition sulpicienne de l'adoration du Saint Sacrement⁴¹ (fig. 12). La composition de cette monstrance réfère à une esquisse produite vers 1643 par Jean-Jacques Olier, fondateur des Sulpiciens, pour son «*Mémoires autographes*»⁴². Cette esquisse fut gravée en 1643 par Claude Mellan (fig. 13) et distribuée dans toutes les communautés sulpiciennes dont probablement celle de Montréal⁴³. Comment expliquer la présence

d'une iconographie sulpicienne sur un tabernacle récollet? Nous ne pouvons être catégoriques. Toutefois, l'hypothèse où les Sulpiciens seraient les donateurs du tabernacle nous semble très intéressante. N'oublions pas que c'est à la demande expresse de Dollier de Casson (1636-1701), à l'époque supérieur des Sulpiciens, que les Récollets viennent s'établir à Montréal⁴⁴. Ces mêmes Sulpiciens vont de plus concéder dès 1681, un terrain aux Récollets⁴⁵. Lorsque Chabouillié termine le tabernacle, on mentionne ce dernier en ces termes: « . . . le tabernacle que ledy sr Chabouillié fait pour les révérends Pères Récollets sera achevé . . . »⁴⁶. Le tabernacle n'est pas fait pour les Sulpiciens mais bien pour les Récollets. Le tabernacle des Récollets aurait pu être pensé avec une iconographie sulpicienne parce que subventionné par ces derniers, mais destiné dès son origine au couvent des Récollets de Montréal comme contribution à l'établissement de leur ordre.

Les éléments iconiques du retable bien que moins nombreux en proportion, sont cependant plus loquaces. De part et d'autre de la partie centrale, nous trouvons deux bas-reliefs représentant à gauche la vierge Marie et à droite l'archange Gabriel (figs. 15, 16). Nous nous trouvons en face d'une annonce. Bien que nous trouvions assez fréquemment cette iconographie en France dans les couvents récollets⁴⁷, en Nouvelle-France l'image de l'annonce se retrouve autant dans les églises paroissiales que dans les chapelles conventuelles⁴⁸. La présence de l'annonce comme thème n'est pas probante à cent pour cent. Le retable présente un autre élément iconique beaucoup plus probant. Dans le fronton cintré nous voyons les armes de l'ordre des Frères mineurs (fig. 14); deux bras croisés, un nu et un habillé, surmonté d'une croix⁴⁹. La présence des armes des Récollets, qui sont une des branches de l'ordre des Frères mineurs, ne peut signifier qu'une chose: nous sommes en présence d'un retable de l'ordre des Récollets.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le retable et le tabernacle de Saint-Grégoire, une fois toutes les modifications éliminées, sont bel et bien le retable et le tabernacle des Récollets de Montréal⁵⁰. De la même façon qu'à Saint-Grégoire, le retable de Montréal est conçu à partir d'un certain nombre de contraintes. À Montréal aussi, l'édifice dicte ses conditions au sculpteur. Le retable de Montréal répond à deux contraintes majeures. La première, c'est la structure de l'édifice: les murs. Ceux-ci sont élevés à partir de 1705⁵¹ soit 8 années avant la conception du retable. Pierre Couturier (1665-1715) l'entrepreneur de la maçonnerie, impose au sculpteur à 8 ans de distance les grandes dimensions de son retable. À l'extérieur de l'édifice, la largeur du chœur atteint 8m23 (27') à la base des murs (fig. 17)⁵². Si on admet que l'épaisseur moyenne d'un mur d'église est

d'environ de 71 cm, la largeur du chœur à l'intérieur sera de 6 m 81. Nous savons que le retable ne couvre que 6m48 de ce chœur. Comme la hauteur de ce retable est de 7m77 sans compter le fronton cintré, son apparence ne peut être que celle d'un rectangle placé verticalement. La dominante de ce retable devient la verticalité alors qu'à Saint-Grégoire ce même retable présente une dominante horizontale. Dans les deux cas l'édifice dicte une dominante à son décor.

La seconde contrainte imposée au retable explique l'aspect très linéaire de son couronnement. Malgré la protubérance formée par le fronton cintré, l'entablement du retable est plat. Nous établissons la hauteur, à l'extérieur de l'édifice, des murs du chœur à 12 m. La différence entre cette hauteur et celle du retable (7m77) confirme l'existence d'une fausse voûte. Entre le sommet du retable et la «clef» de la voûte, nous avons un vide de 4m23. Ce vide ne peut s'expliquer que par la présence d'un chœur à chanter. La présence de ce genre de chœur pour moines est attestée pour le premier couvent permanent des Récollets de Québec; «une église avec une chapelle & sacristie derrière l'autel & un chapitre, un cœur au dessus»⁵³. Le second couvent de Québec, celui situé en face du château Saint-Louis, possède également un chœur à chanter au-dessus de sa sacristie⁵⁴. D'après la gravure de Richard Short (actif 1754-1766) représentant l'intérieur de l'église des Récollets (fig. 18), le sommet du retable est identique à celui de l'église de Montréal. Une lettre datée de 1857, nous apprend que l'église des Récollets de Montréal possédait elle aussi un chœur à chanter: «Nous aurions donc l'intention de placer cet instrument (un orgue) au-dessus de la sacristie, là même où les anciens Pères Récollets avaient le leur.»⁵⁶. La présence d'un chœur à chanter au-dessus de la sacristie semble être une constante de l'architecture conventuelle des Récollets de Nouvelle-France. Cette caractéristique architecturale devient une contrainte pour le sculpteur. Ce dernier ne peut créer d'ensemble pyramidal comme celui des Ursulines de Québec. Il doit créer un couronnement plat pour le retable. Par conséquent, tous les retables des Récollets auront un aspect très carré, anguleux. La voûte qui surmontera l'ensemble du chœur sera très étroite. Le chœur de l'église du Sault-au-Récollet à Montréal, présente ce genre de voûte: la dominante verticale apparaît très clairement.

Que conclure de tout ceci? Vers 1713, Jan Bloem (1688- après 1724) exécute le retable de Montréal à partir d'une série de contraintes qui donneront à son oeuvre un élancement vers le haut. La dominante est la verticale. En 1812, un second sculpteur, Urbain Brien dit Desrochers, insère ce même retable dans le chœur de l'église de Saint-Grégoire. Des contraintes d'ordre architectural différentes, vont lui imposer un change-

ment de dominante: celle-ci devient horizontale. Dans les deux cas, le résultat est cohérent et ne choque pas. Le travail d'Urbain Brien dit Desrochers n'en reste pas moins une nouvelle création. Nous nous rendons compte que la liberté du sculpteur est très réduite. Il ne peut s'exprimer que dans le détail puisque l'ensemble lui est dicté. Au fond, le maître maçon qui érige la structure, est autant l'auteur du décor que le sculpteur lui-même. La sculpture ancienne d'inspiration religieuse doit être envisagée comme un des éléments constitutifs de l'ensemble religieux. Aborder la sculpture en ne considérant que la «pièce» hors contexte devient une absurdité. Loin d'éliminer les études de type iconographique, nous devons les intégrer dans le contexte général de la création de l'église. Une sculpture en ronde-bosse d'une vierge à l'enfant peut être fort belle en elle-même, cependant si elle n'est pas considérée en relation avec l'ensemble pour lequel elle a été créée, elle ne signifie rien.

Nous devons repenser complètement notre approche du phénomène «sculpture» de façon à éviter le piège de la pièce pour la pièce. Il est évident que le cas Saint-Grégoire est un cas extrême. Toutefois, il existe plusieurs retables qui font état de problème similaire. Le retable des Ursulines de Québec étudié par Jean Trudel⁵⁷ présente lui aussi un sérieux problème d'intégration à rebours. Suite à la reconstruction de la chapelle au début du siècle, on a exhaussé la voûte. Le retable est maintenant trop petit pour la chapelle. L'effet qu'il produisait sur le visiteur s'en trouve considérablement diminué. On pourrait multiplier les exemples de ce genre mais ils ne feraient que confirmer ce que nous avons déjà dit.

Dans cette optique, le nom de l'artiste perd de son importance. D'ailleurs très peu d'ensembles sculptés sont signés. Le métier de sculpteur s'apparente ainsi, à celui du designer moderne. Il nous faut abstraire le détail quitte à y revenir, pour s'attacher à comprendre d'abord l'ensemble où toutes les composantes se répondent et se complètent. De cette façon, la sculpture ancienne d'inspiration religieuse cessera d'être une pièce de musée et retrouvera son explication dans l'ensemble pour lequel elle a été conçue.

Jean Bélisle
1979

École pratique des hautes études,
Paris IV (Sorbonne)

Notes:

- ¹ Gilles BRISSON, 1875-1975, *Histoire de Ste-Lucie-des-Laurentides*, (s.e.), 1975. Sur la photographie de la page 90, on aperçoit clairement les tombeaux à la romaine de trois autels anciens. Cette église fut construite en 1892. Les autels furent probablement donnés à cette occasion.
- ² Lors d'une visite à Notre-Dame de la Merci en 1975, l'auteur a retrouvé les autels sculptés par Joseph Pépin pour l'église de Saint-Jacques de Montcalm. Une photographie d'un de ces autels a été publiée dans la revue *Décormag* du mois de mai 1975, page 25.
- ³ John R. PORTER et Léopold DÉSY, *L'ancienne chapelle des Récollets de Trois-Rivières*, Bulletin no 18, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1971, p. 9 et ss.
- ⁴ Archives de Saint-Grégoire de Nicolet (dorénavant ASG), assemblée des paroissiens, 20 novembre 1808, documents, 1^{er} livre, p. 192.
- ⁵ Mariette FRÉCHETTE-PINEAU, *L'église de Saint-Grégoire de Nicolet (1802)*, thèse de Maîtrise en histoire de l'art, présentée à l'Université de Montréal, 1970, p. 27 et ss.
- ⁶ Archives nationales du Québec à Trois-Rivières (dorénavant ANQ-TR), gr. Joseph Badeaux, 8 mars 1803, marché de maçonnerie de l'église de Saint-Grégoire entre Louis Bouillereau dit Comtois et les syndics.
- ⁷ Archives nationales du Québec à Montréal (dorénavant ANQ-M), gr. N.B. Doucet, 12 septembre 1805, no 628, visite d'expert sur la maçonnerie de l'église à la requête de Louis Bouillereau dit Comtois. ANQ-M, gr. N.B. Doucet, 30 septembre 1805, no 656, quittance par Louis Bouillereau dit Comtois aux syndics de Saint-Grégoire.
- ⁸ ASG, Original, documents, p. 187, 12 décembre 1805, marché entre Jean-Baptiste Hébert et les marguilliers.
- ⁹ Mariette FRÉCHETTE-PINEAU, op. cit. p. 45.
- ¹⁰ ASG, Délibérations des paroissiens, 3 août 1806, documents, p. 188.
- ¹¹ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 23 septembre 1806, marché pour la voûte de l'église entre Pierre Cormier, Alexis Blais et la fabrique.
- ¹² ASG, Assemblée des paroissiens, 20 novembre 1808, documents, 1^{er} livre, p. 192, «En outre, il fut décidé que si le Rév. Père Louis voulait changer son tabernacle pour celui qui est dans l'église, il lui serait payé par les marguilliers six cent cinquante livres...»
- ¹³ ASG, Livres des comptes 1803-1862, p. 14.
- ¹⁴ ASG, Livres des comptes 1803-1862, p. 16
ANQ-M, gr. Peter Lukin (père) 20 juillet 1811, no 4772, obligation de la fabrique de St-Grégoire au Rév. Frère Louis Demers. La somme totale atteint 2600#.
- ¹⁵ ANQ-TR, gr. Jos-Marie Crevier Duvernay, 14 mai 1810, marché pour un jubé avec deux escaliers entre Jean-Baptiste Hébert et la fabrique.
- ¹⁶ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 15 juin 1812, marché pour la sculpture de l'église entre Urbain Brien dit Desrochers et la fabrique.
- ¹⁷ ASG, Livres des comptes 1803-1862, p. 14.
- ¹⁸ John R. PORTER, *L'art de la dorure au Québec du XVIII^e siècle à nos jours*, Garneau, Québec, 1975, p. 147.
- ¹⁹ ANQ-M, gr. Peter Lukin (père), 20 juillet 1811, no 4772, obligation de la fabrique de St-Grégoire au Rév. Frère Louis Demers. «...le prix en entier de la vente qu'il a fait ce montant à deux mil six cent Livres...»
- ²⁰ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 15 juin 1812, marché pour la sculpture de l'église entre Urbain Brien dit Desrochers et la fabrique.
- ²¹ Archives de Saint-Denis sur Richelieu (dorénavant ASD), Livres de comptes I, f 97, f 98v, f 100, f 101, f 105v, f 106 et f 106v, Livres de comptes II, f 1. En additionnant les paiements à Desrochers on obtient 17,782#.
- ²² ASG, Assemblée des paroissiens, 20 novembre 1808, documents, 1^{er} livre, p. 192.
- ²³ ASG, Documents I, p. 195, lettre de Louis Quévillon à la fabrique de Saint-Grégoire, 20 octobre 1810.
- ²⁴ ASG, Livres des comptes 1803-1862, p. 16
ANQ-M, gr. Peter Lukin (père), 20 juillet 1811, no 4772, obligation de la fabrique de St-Grégoire au Rév. Frère Louis Demers.
- ²⁵ Père Odoric-Marie JOUVE, ofm., *Les Franciscains et le Canada Aux Trois-Rivières*, Procure des missions franciscaines, Paris, 1934, 337 p.
- ²⁶ Mariette FRÉCHETTE-PINEAU, op. cit., p. 56.
- ²⁷ Archives nationales de France, Paris (dorénavant ANF), Colonies, C¹¹A, vol 3, f 39r et 39v, mémoire de Talon au ministre.
- ²⁸ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 15 juin 1812, marché pour la sculpture de l'église entre Urbain Brien dit Desrochers et la fabrique.
- ²⁹ ASG, Livres des Comptes 1803-1862, p. 14.

³⁰ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 15 juin 1812, marché pour la sculpture de l'église entre Urbain Brien dit Desrochers et la fabrique. «...de faire et parfaire... tous les ouvrages de Menuiserie et sculpture qui suit, Sçavoir, un grand autel qui est maintenant livrez, dont les Marguilliers sont satisfaits, ...» Le tombeau a donc été exécuté avant le marché du 15 juin.

³¹ ANQ-M, gr. Antoine Adhémar, 2 juin 1713, no 9242, engagement de Jean Jacques dit Leblond (Jan Bloem) aux R.P. Récollets de Montréal. Il n'existe pas de marché pour la sculpture du retable ni d'ailleurs pour quelques décorations que ce soit, pour le couvent des Récollets. L'engagement de Leblond pour un an aux Récollets comme sculpteur peut signifier l'exécution du retable mais ceci restera probablement toujours une hypothèse.

³² Le début de la construction doit se situer en 1705, bien que le marché avec Pierre Couturier soit perdu. Ce marché est mentionné explicitement lors d'une contestation judiciaire en 1706: «...après que luy Lepaillleur au nom a heu (les Récollets) mis sur le bureau le marché fait entre les r.p. récollets & luy Couturier sous seing pour le vingt deux mars mil sept cent cinq, signé de Clerin & P. Couturier...» ANQ-M, Régistre des audiences pour la juridiction de Montréal, vol V, 1702-1706, audience au 20 avril 1706, f 756v.

³³ ANQ-TR, gr. Joseph Badeaux, 8 mars 1803, marché pour la maçonnerie de l'église entre Louis Bouillereau dit Comtois et les syndics.

³⁴ Jean BELISLE, *Le mythe récollet; l'ensemble de Montréal*, mémoire de maîtrise présenté au département d'histoire de l'art de l'université de Montréal, 1974, 172 p.

³⁵ Archives départementales des Yvelines, Versailles, France (dorénavant ADY), Fonds Récollets, plan no 9, liasse 8, encre sur papier, 55 cm × 74 cm.

³⁶ ADY, Fonds Récollets, plan no 9, liasse 8.

³⁷ Jean BELISLE, op. cit. p. 115 et ss.

³⁸ Pour en arriver à ce 50 cm, nous avons mesuré la distance qui sépare le fidèle (placé à la hauteur de la balustrade) du retable. Nous obtenons 11 m. La hauteur de l'oeil se trouve à (en moyenne) 1 m 60 du sol. Nous avons replacé le tableau à sa position d'origine (abstraction). Nous avons ensuite calculé l'angle de vision pour la partie inférieure du tableau, premièrement avec le tabernacle collé au retable puis à sa position actuelle. Nous obtenons à l'instrument 10° tabernacle collé au retable et 11° tabernacle à sa position actuelle. La différence de 1° projetée sur le tableau constitue l'angle mort. Par simple calcul de mathématique on obtient 50 cm de perte de vision.

³⁹ ANQ-M, gr. Antoine Adhémar, 7 mai 1702, no 6089, accord entre Chabouillié et Rousseau.

⁴⁰ ANQ-M, Régistre des audiences pour la juridiction de Montréal, vol. V, 1702-1706, f 756v, audience du 20 avril 1706.

⁴¹ Jean SIMARD, *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle, les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*, Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval, no 2, Les presses de l'université Laval, Québec, 1976, p. 194, ill. 66.

⁴² Jean SIMARD, op. cit. p. 187 note 18.

⁴³ Jean SIMARD, op. cit., pp. 187-188.

Bibliothèque nationale, Paris, cabinet des estampes, Oeuvre de Claude Mella, 1643, Adoration du saint sacrement.

⁴⁴ Père Hugolin LEMAY, ofm., *L'établissement des Récollets à Montréal, 1692*, Imprimerie franciscaine, Montréal, 1911, 56 p.

⁴⁵ ANQ-M, gr. Claude Mauge, 26 octobre 1681, concession des Sulpiciens aux Récollets.

⁴⁶ ANQ-M, gr. Antoine Adhémar, 7 mai 1702, no 6089, accord entre Chabouillié et Rousseau.

⁴⁷ Père Fidèle DURIEUX, ofm., *Trois rétables franciscains du Périgord*, Imprimerie périgourdine, Périgueux, 1953, p. 8 et ss.

Lors de sa visite du couvent récollet de Sézanne (Marne) en 1974, l'auteur a repéré une autre annonce sur le tabernacle du maître autel du couvent.

⁴⁸ John R. PORTER, *L'iconographie de l'Annonciation au Québec*, Presses de l'université Laval, Québec, 1979.

⁴⁹ Père Odoric-M. JOUVE, ofm., *Les frères mineurs à Québec 1615-1905*, Dussault & Proulx, Québec, 1905, p. 37.

⁵⁰ ANQ-M, gr. Peter Lukin (père), 20 juillet 1811, no 4772, obligation de la fabrique de Saint-Grégoire au Rév. Frère Louis Demers.

⁵¹ ANQ-M, Régistre des audiences pour la juridiction de Montréal, vol. V, 1702-1706, f 756v, audience du 20 avril 1706.

⁵² ANQ-M, Plan no 581, Plan of the property belonging to the Fabrique of Montreal know as The Recollet Church, property for sale by J.J. Anton auctionner, on the 15th novr 1866, Montreal, 5th novr 1866, surveyed & Drawn by H.M. Perrault.

⁵³ ADY, Fonds Récollets, 26 septembre 1692, contrat d'échange entre Mgr de Saint-Vallier et les R.P. Récollets.

⁵⁴ ADY, Fonds Récollets, plan no 9, liasse 8, Plan du nouveau couvent au lieu de l'hospice, 1692.

⁵⁵ Archives Publiques du Canada, Gravure de C. Grignon d'après un dessin de Richard Short, éditée par Thomas Jefferys, London, 1761, *Vue de l'intérieur de l'Église des Récollets*.

⁵⁶ Archives de Notre-Dame de Montréal, Boîte 1857, 26 mai 1857, lettre de J.J. Perrault ptre de Saint-Sulpice. À cette époque l'église des Récollets sert d'église aux Irlandais catholiques de Montréal.

⁵⁷ Jean TRUDEL, *Un chef-d'oeuvre de l'art ancien du Québec. La chapelle des Ursulines*, Presses de l'université Laval, Québec, 1972, 115 pages.

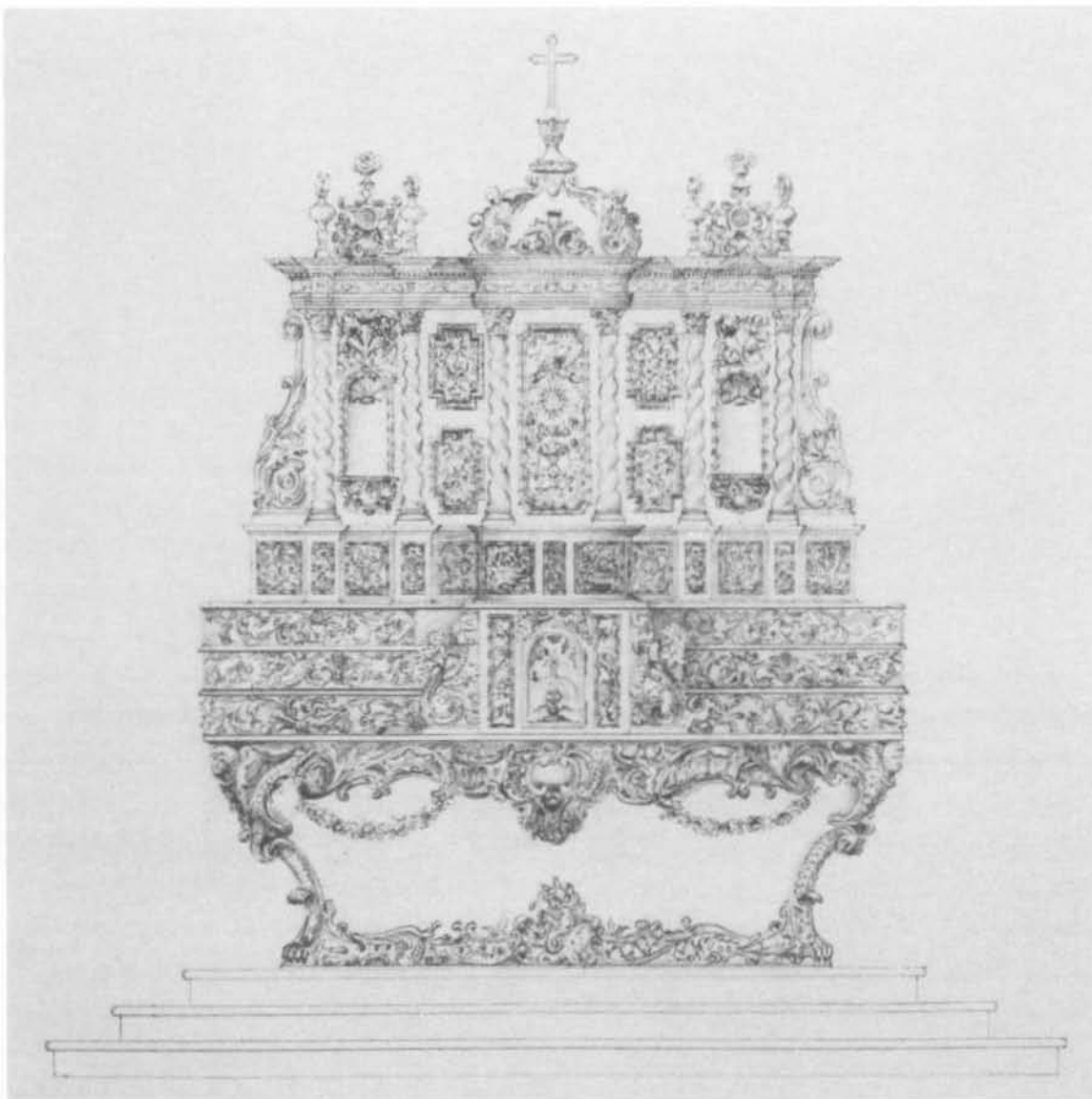


fig. 8. Henri BELISLE, *Tabernacle de Saint-Grégoire*,
relevé 1976. (Photo C. Bélanger)

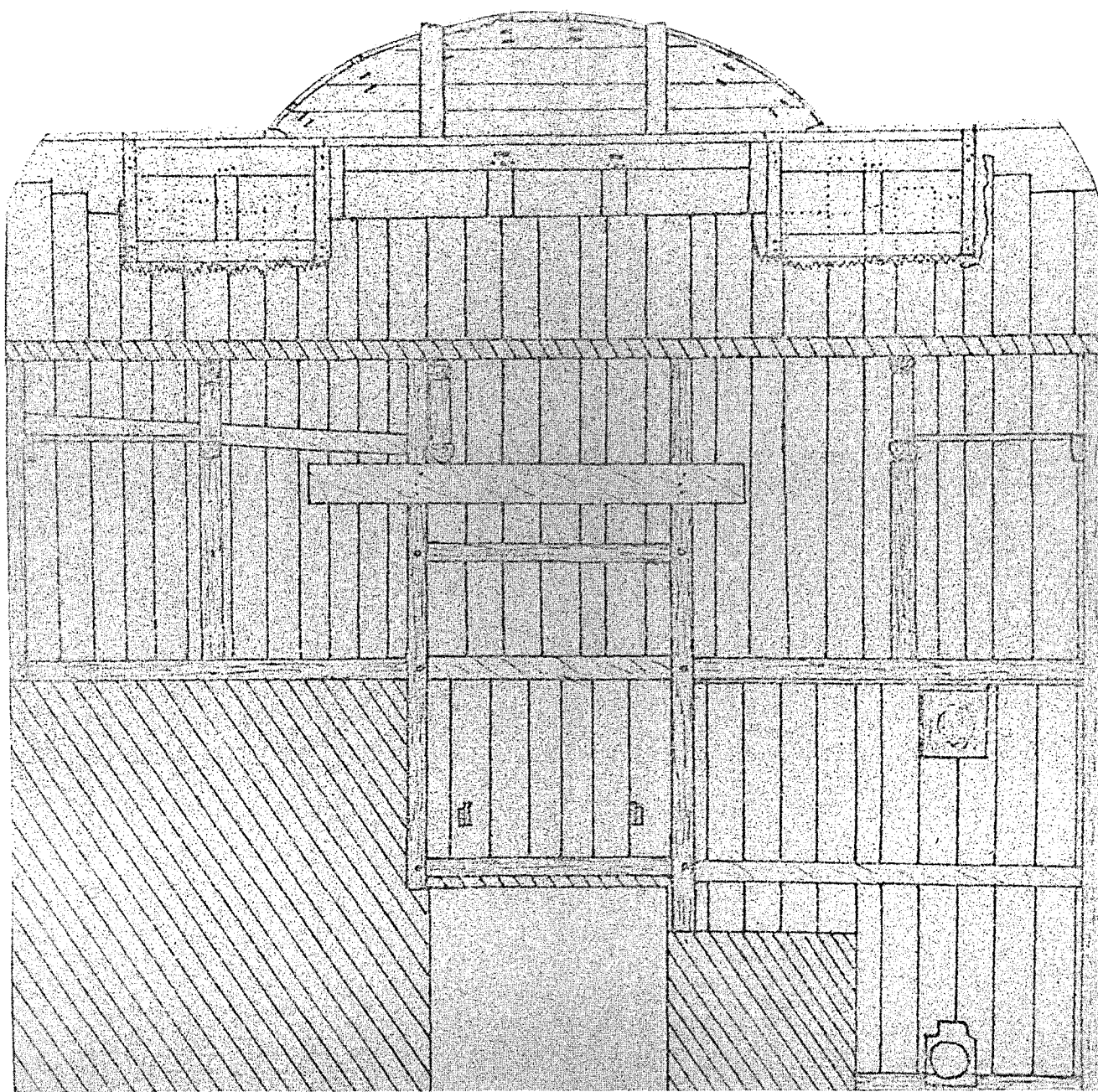
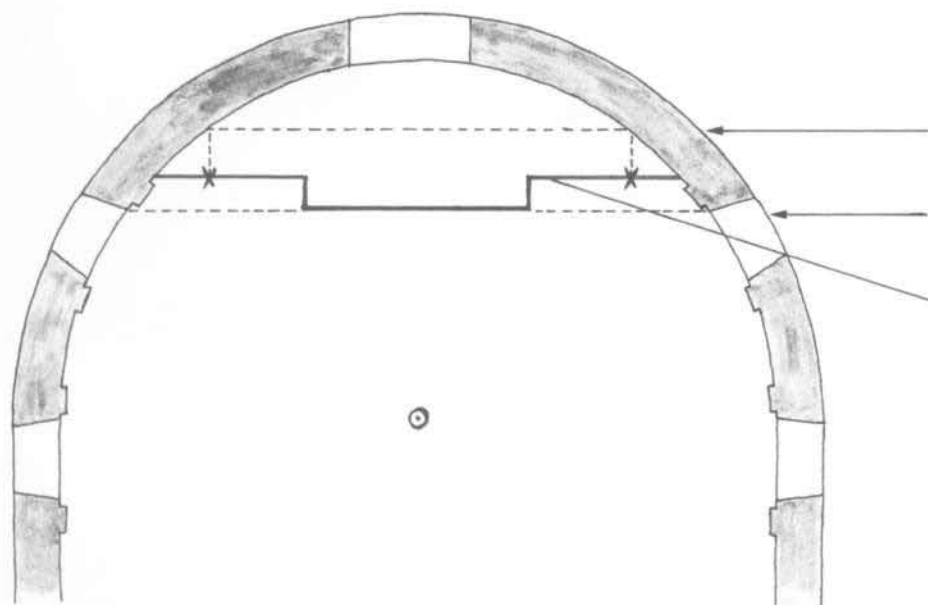


fig. 4. *Retable de Saint-Grégoire de Nicolet*, dessin de Jean BELISLE, relevé de l'arrière, 1974. (Photo de l'auteur)

Intégration a la courbure



Mètre vital
ou le retable peut
s'étendre

Fig. 5

Position actuelle
du retable

VOUTE EN BERCEAU Fig. 6

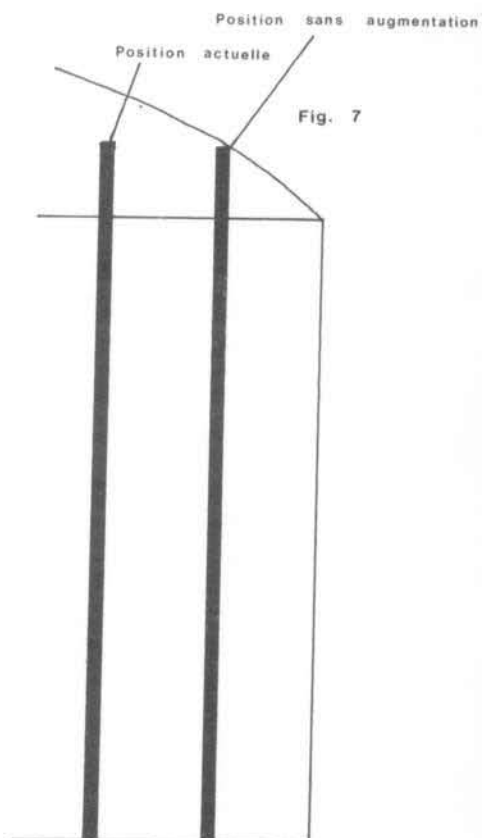
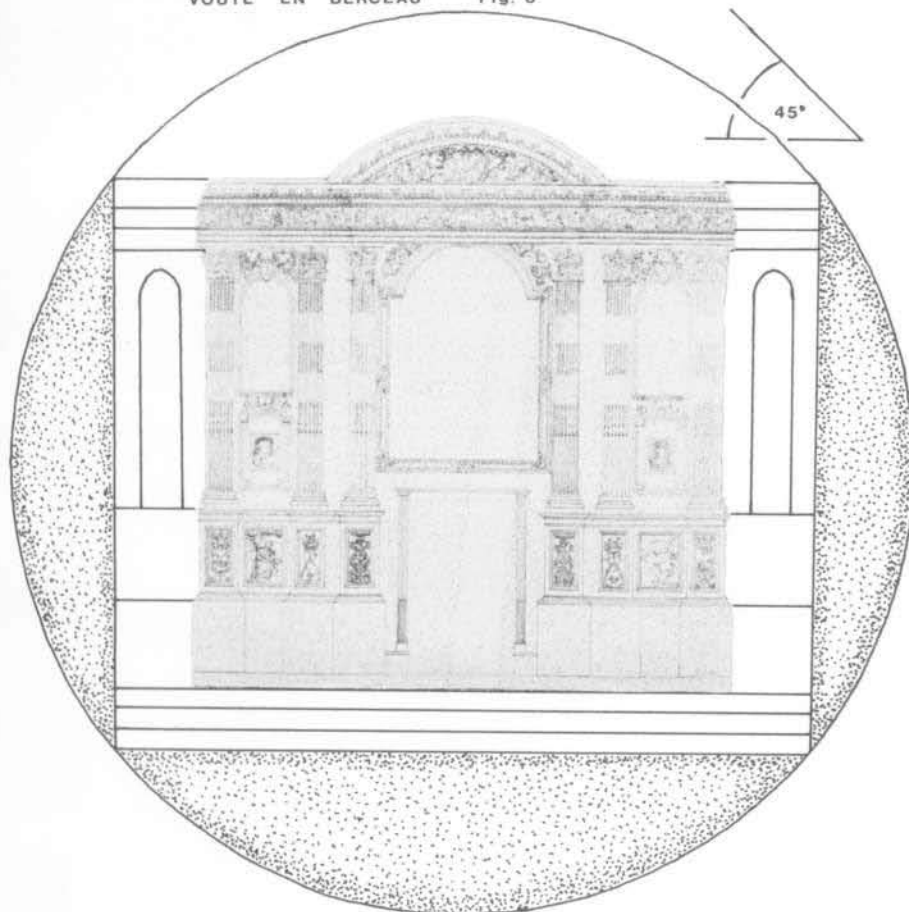


Fig. 7

figs. 5-7. Intégration à la courbure. (Photo C. Bélanger)

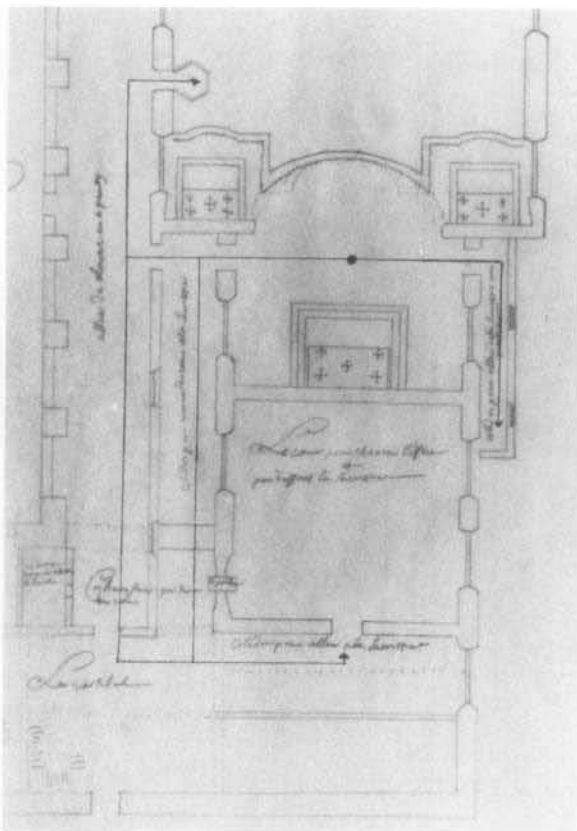


fig. 9. Couvent de Château, 1693, circulation, Archives départementales des Yvelines. (Photo de l'auteur)

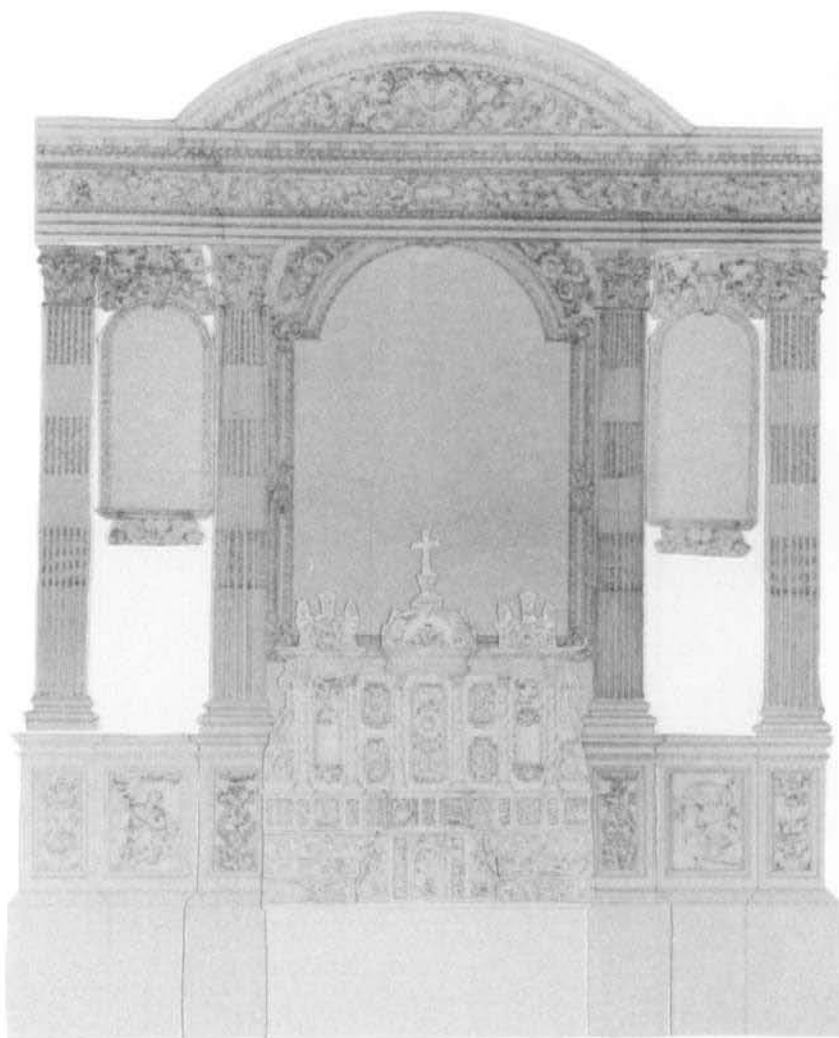


fig. 10. Le retable des Récollets de Montréal, reconstitution hypothétique de l'auteur. (Photo de l'auteur)

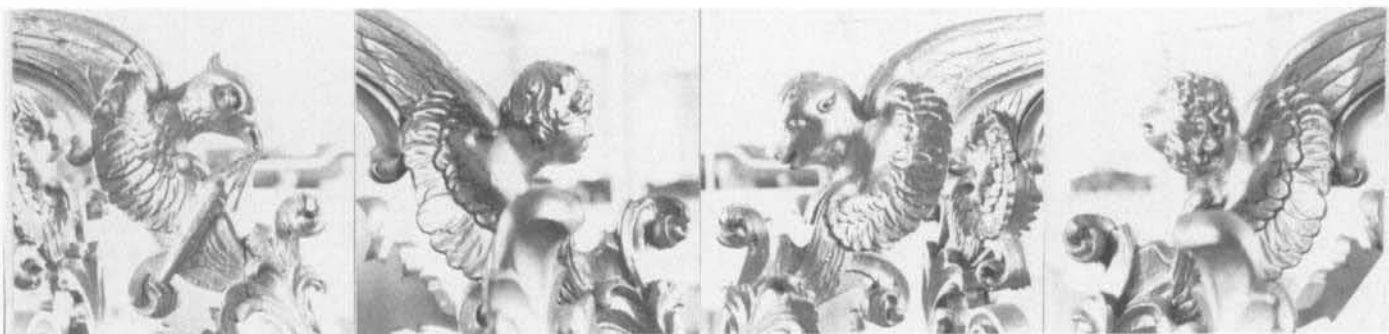


fig. 11. Les quatre évangélistes, le baldachin du maître-autel de Saint-Grégoire. (Photo de l'auteur)



fig. 12. Monstrance, tabernacle de Saint-Grégoire. (Photo de l'auteur)



fig. 13. Claude MELLAN, 1643, d'après un dessin de Jean-Jacques Olier, vers 1643, *Monstrance*, Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des estampes. (Photo B.N. Paris)

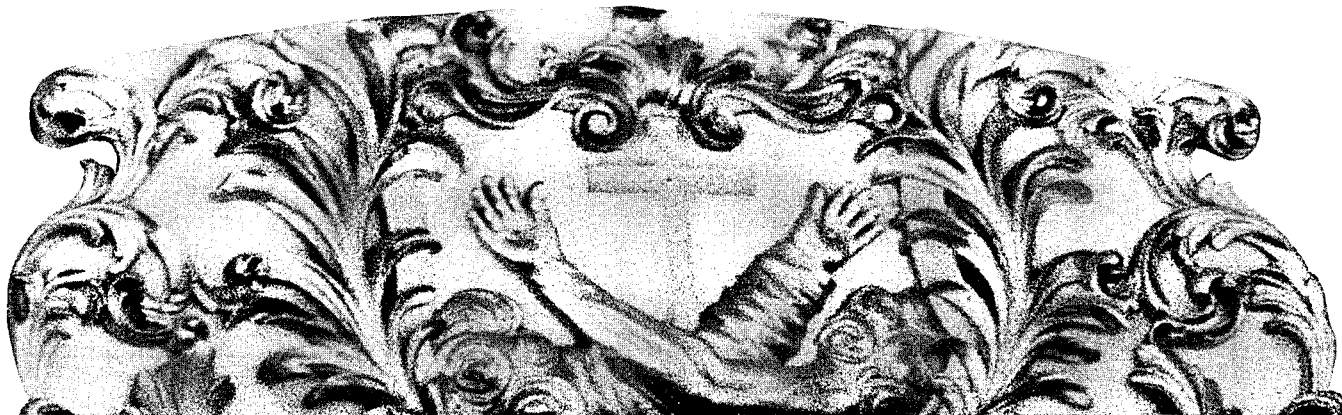


fig. 14. Armes des Récollets au fronton du retable de Saint-Grégoire. (Photo de l'auteur)



fig. 15. L'annonciation, Sainte Vierge, retable de Saint-Grégoire. (Photo de l'auteur)



fig. 16. L'annonciation, Ange Gabriel, retable de Saint-Grégoire. (Photo de l'auteur)

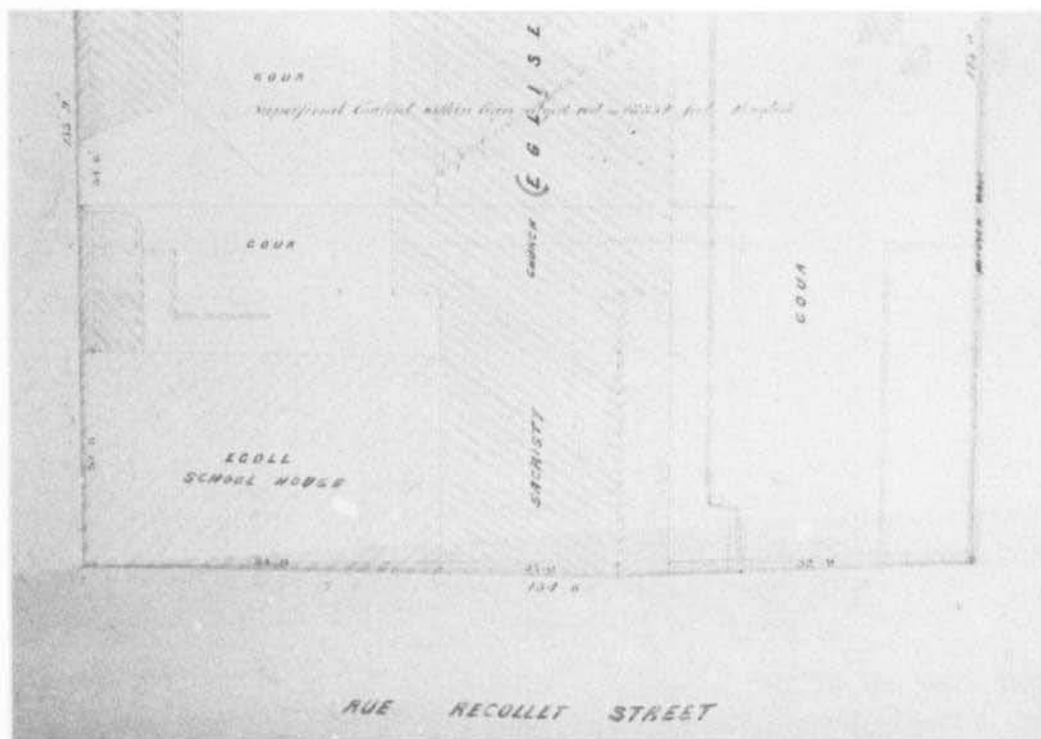


fig. 17 H.M. PERRAULT, *Plan des propriétés de la fabrique (Église des Récollets)*, 1867, Archives nationales du Québec à Montréal. (Photo de l'auteur)



fig. 18. D'après Richard SHORT, *Intérieur de la Chapelle des Récollets de Québec*, 1760, coll.: Archives publiques du Canada. (Photo A.P.C.)



fig. 1. Anonyme, *Portrait d'homme*, quart de plaque. Les différents éléments entrant dans l'assemblage d'un daguerréotype sous boîtier. De gauche à droite: boîtier, plaque, passe-partout, vitre, bordure métallique, coll.: Rodrigue Bédard. (Photo de l'auteur).



fig. 2. Anonyme, *Portrait de femme*, daguerréotype, quart de plaque, avant restauration, coll.: Nicole Cloutier. (Photo de l'auteur)



fig. 3. Anonyme, *Portrait de femme*, daguerréotype, quart de plaque, après restauration effectuée par Rodrigue Bédard, coll.: Nicole Cloutier. (Photo de l'auteur)



fig. 4. Anonyme, *Les finissants du Séminaire de Québec*, 10 juin 1851, daguerréotype, demi-plaque, coll.: Archives du Séminaire de Québec, (Photo de l'auteur)



fig. 5. Anonyme, *Quelques élèves du pensionnat*: Céline Touchette, M.L. Baillargeon, Flore Trahan, Harriet Wyse, Célanie Breton, 1855, daguerréotype, quart de plaque, coll.: Hôpital-Général de Québec, (Photo de l'auteur)



fig. 6. Anonyme, *Portrait d'un évêque*, daguerréotype, demi-plaque, coll.: Archives nationales du Québec, collection initiale. (Photo de l'auteur)



fig. 7. L.A. LEMIRE, *Soeur Saint-Anselme*, 1854, daguerréotype, demi-plaque, coll.: Hôpital-Général de Québec. (Photo de l'auteur)

LES DISCIPLES DE DAGUERRE A QUEBEC 1839-1855

Peu de découvertes ont produit un aussi vif intérêt que l'invention du daguerréotype en 1839. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1799-1851) venait de mettre au point un procédé photographique d'une précision et d'une qualité insurpassées jusqu'à nos jours. Bien que très fidèle, le procédé présente une image inversée de la réalité et un miroitement impossible à corriger. On ne peut voir un daguerréotype de face; on doit le regarder sous un angle ou le placer devant un fond noir pour apercevoir l'image. Cette plaque de cuivre recouverte d'une mince couche d'argent sensibilisée aux vapeurs d'iode et développée à l'aide de mercure est fixée dans une solution de sel marin. Ce procédé, contrairement à celui de l'anglais William Henry Fox Talbot (1800-1877) ne nécessite aucun négatif.

L'invention de Daguerre divulguée à Paris le 19 août 1839, fait le tour du monde en quelques semaines. Dès septembre, le journal de Québec *Le Canadien* donne un compte rendu détaillé de l'invention du daguerréotype¹. Les journalistes s'enthousiasment pour le nouveau procédé. On va même espérer qu'un Québécois puisse avoir l'honneur d'être le premier à utiliser cette nouvelle technique en Amérique.

Enfin nous offrons aux hommes de la science le procédé de M. Daguerre, dont les effets merveilleux font tant de bruit en Europe depuis quelques temps. Nous espérons que quelques-uns de nos chimistes, et cette tâche appartient surtout aux professeurs de cette science dans nos collèges, essaieront, d'après l'exposé que nous en donnons aujourd'hui, à produire le phénomène qui a excité l'étonnement de toute l'Europe savante. Nous nous ferons un plaisir de signaler les premiers essais qui se feront en ce genre dans le Bas-Canada. Nous mettrons un certain orgueil à ce que les premiers essais heureux faits sur ce continent le fussent en ce pays².

Cependant, cette gloire revient au Newyorkais D.W. Seager qui, dès le 16 septembre 1839 réussit un daguerréotype de l'église Saint-Paul³.

La plupart des grandes découvertes ou améliorations de la photographie des années 1840 ont été relatées par les journaux québécois. Grâce à ces témoignages, il nous est aujourd'hui possible de retracer les grandes

lignes de l'âge d'or du daguerréotype à Québec. C'est à l'automne 1840 que les Québécois peuvent se faire daguerréotyper pour la première fois. En effet, deux photographes itinérants américains, Halsey et Sadd s'arrêtent à Québec⁴.

La réussite d'un bon daguerréotype nécessitait, à cette époque, un temps de pose prolongé. Cette difficulté technique n'occasionnait aucun inconvénient pour capter sur la plaque d'argent un édifice ou tout autre objet inanimé. Par contre, il s'avérait très difficile d'obtenir qu'un modèle garde les yeux ouverts pendant près de quinze minutes. Les améliorations techniques apportées au procédé de Daguerre ont vite fait de remédier à ce problème. J.F. Goddard (vers 1795-1866) et Antoine Claudet (1797-1867) réussirent, dès 1841, à diminuer le temps d'exposition de quinze minutes à deux ou trois minutes. L'année précédente, Hyppolite Fizeau avait mis au point un virage à l'or, augmentant ainsi la stabilité de la plaque daguerrienne. L'extrême fragilité du daguerréotype requiert une manipulation très soignée; il faut éviter de le toucher ou de le frotter. Pour remédier à ce problème, on l'encastrait comme un bijou précieux dans un boîtier doublé de velours ou de soie. De cuir, de carton, d'écaille, ou de plastique⁵, ces boîtiers s'ornent de motifs végétaux, d'arabesques ou de formes géométriques. Ces boîtiers nous ont permis de conserver jusqu'à ce jour des daguerréotypes exécutés depuis plus de cent trente-cinq ans.

Un photographe polonais de passage à Québec en 1841 et dont l'identité ne nous est pas parvenue, se vante d'être l'élève de Daguerre. Il obtient un portrait à l'ombre en cinq minutes et au soleil en une minute et demie. D'après les commentaires des journalistes du *Canadien*, cet artiste ambulant offre aux Québécois des portraits de qualité supérieure à ceux de Halsey et Sadd.

Ce ne sont plus ces formes raides, ces traits durs et cassés, cette position tendue et forcée, cette nature occupée et tranchée comme le tranchant d'un outil, cette figure crispée comme une caricature que l'on observait dans les portraits de l'année dernière; ces défauts ont fait place presque en totalité à des formes plus arrondies, à des contours plus modelés, à des traits plus déliés, et par conséquent donnant l'expression vivante de la figure avec plus de vérité. La tête s'échappant sur un fond clair, comme la dispose le peintre habile, a plus de relief que les portraits de l'année dernière qui étaient comme des traits durs et inanimés tracés sur le marbre⁶.

En 1842, les journalistes de Québec s'enthousiasment unanimement pour la qualité des daguerréotypes de George W. Prosch, photographe américain de passage à Québec⁷. Déjà en 1841, Prosch avait réussi aux États-Unis un exploit remarquable en obtenant un daguerréotype en 25 secondes. Dans une lettre du 30 mars 1841, il décrit sa technique au célèbre daguerréotypiste américain Albert Sands Southworth (1811-1894).

Last Saturday I tried Bromine with the Iodine and was able to take picture in an ordinary room with diffused light in 25 seconds, without the Bromine it required 4 minutes⁸.

Prosch ne semble pas avoir utilisé son invention lors de son séjour à Québec puisque ses réclames publicitaires annoncent qu'il obtient ses portraits en quelques minutes⁹. George Prosch enseigna vraisemblablement la technique du daguerréotype à Frederic Wyse, parfumeur de Québec. En effet, près d'un mois après l'arrivée de Prosch à Québec, Wyse annonce dans les journaux l'ouverture de son atelier de photographie rue du Palais et offre à sa clientèle des portraits retouchés à la couleur.

Le soussigné ayant été instruit dans l'art ci-dessus par un des premiers artistes de New-York, est au fait des derniers perfectionnements et en possession d'un des instruments les plus parfaits, avec lequel il prendra des portraits soit seuls ou en groupes, paysages, vues d'édifices publiques, rue, etc. On peut voir des spécimens à sa résidence. A l'avantage qu'a ce procédé de produire nécessairement une copie exacte de l'original, il joint celui du peintre, en ce que celui-ci peut suppléer la couleur de rose de la beauté fanée et couvrir les rides de la vieillesse¹⁰.

Frederik Wyse peut être considéré, à juste titre, comme le premier photographe québécois. Il exerça ce métier à Québec de 1842 à 1845.

Après un séjour à Kingston et à Montréal où il a exécuté plus de 2,500 portraits, un dénommé Cyrus arrive à Québec en mai 1844. Selon ses annonces publicitaires, il obtient un daguerréotype en un temps de pose d'une seconde¹¹. De 1845 à 1847 plusieurs daguerréotypistes itinérants passent par Québec. Ils offrent à leur clientèle des daguerréotypes retouchés ou non, enchassés dans des boîtiers, des épinglettes ou des bagues. Il s'agit de Burrit, Sabins, Nixon, Carleton, Seavy et Parlin¹².

En août 1848, G.W. Ellisson après avoir fait une tournée aux États-Unis s'installe à Québec¹³. Jusqu'à sa mort en 1879, Ellisson allait être un des principaux photographes de Québec¹⁴. Bien qu'aucun daguerréotype du studio d'Ellisson ne nous soit parvenu, ses nombreuses annonces publicitaires nous incitent à croire à une importante production. A la même époque, deux daguerréotypistes de Montréal, Thomas Coffin Doane¹⁵ (1814-1896) et L.C. Michon¹⁶, installent des succursales à Québec.

L.A. Lemire, daguerréotypiste d'origine québécoise, ouvre un atelier à Québec au début des années 1850. Les journaux de Québec vantent les mérites de cet artiste.

A part des connaissances artistiques de M. Lemire qui sont une garantie pour les personnes qui l'emploieront, ce monsieur a d'autres titres pour lui mériter le patronnage des habitants de cette ville: il est Canadien, et comme tel il a plus de droits que les étrangers à l'encouragement de ses compatriotes¹⁷.

Quatre daguerréotypes de la collection de l'Hôpital-Général de Québec, dont trois vues de l'édifice, nous permettent de juger de la qualité technique et esthétique des oeuvres de Lemire. En 1854, il invente une nouvelle technique de polissage des daguerréotypes¹⁸. Il est très actif à Québec jusqu'à l'automne 1854, date de son départ pour l'Europe¹⁹.

Un grand pas a été accompli; la photographie s'est imposée dans les moeurs des Québécois. Le daguerréotypiste remplace de plus en plus le portraitiste et le miniaturiste. Des rapprochements thématiques et iconographiques s'imposent entre la peinture et la photographie. Les daguerréotypistes influencés par la peinture de portrait utilisent le même type de composition. Le daguerréotype de L.A. Lemire *Mère Saint-Anselme* présente beaucoup d'analogie de composition avec une huile sur toile exécutée par le peintre Antoine Plamondon (1804-1895) *Soeur Saint-Alphonse* (Galerie Nationale du Canada). Certains peintres utilisaient la photographie pour éviter à leur client une trop longue séance de pose. L'interaction de la photographie et de la peinture offre un nouveau champ de recherche aux historiens d'art et apportera certainement une meilleure connaissance de l'histoire de l'art.

Bien qu'il soit fascinant d'étudier les daguerréotypes des points de vue techniques et esthétiques, ceux-ci n'en constituent pas moins une représentation fidèle de la société d'une époque. Nos daguerréotypes sont des documents de grande valeur pour notre histoire de la photographie et

des documents historiques inestimables sur la ville de Québec et ses habitants.

Comme d'ailleurs partout à travers le monde, l'âge d'or du daguerréotype se termine vers 1855. Dès 1853, Mademoiselle Cochrane offre aux Québécois des photographies imprimées sur papier²⁰. En juillet 1854, G.S. Smith de New York offre ses services comme daguerréotypiste au 60 de la rue Saint-Jean²¹. Moins d'un an plus tard, il abandonne la technique de Daguerre pour l'ambrotype²². L'ambrotype a vite fait de remplacer le daguerréotype puisqu'il n'a pas le désavantage du miroitement inhérent au daguerréotype²³. Quelques photographes comme J.B. Livernois²⁴ continuent à utiliser le daguerréotype pour quelques années encore. Mais, l'ambrotype, l'impression sur papier et le ferrotipe prennent le pas sur le daguerréotype, photographie presque parfaite mais beaucoup trop fragile.

Nicole Cloutier
étudiante
doctorat en histoire
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Notes:

¹ *Le Canadien*, 13 septembre 1839, p. 1; 30 septembre 1839, p. 2.

² *Le Canadien*, 30 septembre 1839, p. 3.

³ *Le Canadien*, 14 octobre 1839, p. 2.

⁴ *Le Canadien*, 7 octobre 1840, p. 3.

⁵ Il s'agit du thermoplastique. On a utilisé ce plastique pour fabriquer des boîtiers de daguerréotypes vers 1854. Beaumont NEWHALL, *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, 1976, p. 129.

⁶ *Le Canadien*, 21 juin 1841, p. 2.

⁷ *The Quebec Mercury*, 20 octobre 1842, p. 2.

⁸ Lettre conservée dans la collection George Eastman House publiée dans Beaumont NEWHALL, *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, 1976, p. 122.

⁹ *The Quebec Mercury*, 13 octobre 1842, p. 3.

¹⁰ *Le Canadien*, 23 novembre 1842, p. 3.

¹¹ *Le Canadien*, 31 mai 1844, p. 3.

¹² Nicole CLOUTIER, *Le daguerréotype à Québec 1839-1855*. Coll. Documents d'histoire de l'art canadien, Galerie Nationale du Canada, Ottawa. À paraître.

¹³ *The Quebec Mercury*, 14 août 1848, p. 3.

¹⁴ J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1970, p. 106.

¹⁵ *The Quebec Mercury*, 24 août 1848, p. 3.

¹⁶ Robert W.S. MACKAY, *Mackays Quebec Directory for 1848-9*, p. 151.

¹⁷ *Le Canadien*, 23 septembre 1850, p. 2.

¹⁸ Ralph GREENHILL, *Early photography in Canada*, Toronto, Oxford Univ. Press, 1965, p. 25.

¹⁹ *Le Canadien*, 3 novembre 1854, p. 3.

²⁰ *The Quebec Mercury*, 27 octobre 1853, p. 3.

²¹ *The Quebec Mercury*, 8 juillet 1854, p. 3.

²² *The Quebec Mercury*, 19 mai 1855, p. 3.

²³ On confond quelquefois le daguerréotype et l'ambrotype. Dans ce dernier cas, le photographe dispose sur un fond noir un négatif de verre côté émulsion au-dessus. On obtient ainsi par une variante du procédé au collodion humide une image positive.

²⁴ *The Quebec Mercury*, 16 décembre 1854, p. 3.

SHORT NOTES/NOTES ET COMMENTAIRES

JOSEPH LÉGARÉ ET LES INDIENS*

Je ne me sens ni la compétence ni la force de faire un compte rendu complet du «catalogue raisonné» que John R. Porter, avec la collaboration de Nicole Cloutier et de Jean Trudel vient de publier, sous le titre de *Joseph Légaré 1795-1855 L'oeuvre*, pour le compte de la Galerie nationale du Canada (1978). La somme de travail considérable qu'il suppose, les «découvertes» de tous ordres — faits biographiques, sources iconographiques, interprétations — dont ce catalogue fourmille suffiraient à décourager quiconque de l'entreprendre. Aussi je me contenterai d'une simple note sur un aspect particulier de l'oeuvre de Légaré, à savoir l'iconographie indienne qui effleure çà et là tout au long de sa production.

Même s'il ne s'agit que d'un aspect particulier, je ne crois pas qu'il s'agisse d'un aspect quelconque de son oeuvre. Dans la mesure où l'engagement politique de Légaré l'avait amené à orienter une grande part de sa production au service de la cause nationaliste qu'il défendait, il n'est pas indifférent de se demander comment il s'est représenté les minorités indiennes de son temps. Si on mesure la force d'un mouvement nationaliste à son efficacité à mettre en échec le pouvoir colonial qui tente de l'étouffer, on mesure sa qualité, à la place qu'il fait aux minorités ethniques dans le nouveau projet collectif qu'il propose pour la majorité. Le problème qui se pose à propos de ces tableaux à sujets indiens me paraît être le suivant: Quels rapports entretiennent-ils avec la réalité indienne qu'ils prétendent représenter? Constituent-ils une sorte de reportage illustré comme ceux de Krieghoff ou de Kane dans le même temps? Il ne semble pas. La plupart de ses tableaux prétendent dépeindre des épisodes historiques ou imaginaires, appartenant aux premiers temps de la colonie française en Amérique. Il est vrai que son tableau intitulé *Edmund Kean récitant devant les Hurons* paraît relever de la catégorie du reportage. C'est certainement ce qu'implique John Porter en datant ce tableau «vers 1826», date du passage de Kean à Québec. Pourtant, Porter a découvert une esquisse non datée (le tableau ne l'est pas non plus) dans le *Cartable 159.G* du Séminaire de Québec, qui manifestement a servi de toile de fond au tableau. Ce fait ne suggère-t-il pas déjà la possibilité d'un lien plus lâche avec l'événement? Bien plus l'événement dépeint ici est-il authentique? Tout ce que l'on sait, c'est que le 5 octobre 1826 Kean distribua des médailles à quatre chefs hurons probablement de la Jeune Lorette et

*Une première version de ce texte a été donnée oralement lors du Colloque Légaré à Ottawa.

reçut d'eux un costume indien qu'il aimera porter à New York et à Londres. Mais a-t-il récité du Shakespeare, sur la pointe nord-ouest de l'Île d'Orléans, devant un groupe de Hurons médusés? Les journaux de l'époque qui parlent de tout, en ont-ils parlé? Si oui, pourquoi ne pas les citer? Sinon, peut-on encore parler de reportage?

S'il ne s'agit pas de reportage (ou de pur reportage) de quoi peut-il s'agir? L'esquisse du *Cartable 159.G* opposait les wigwams dispersés du campement indien au profil ramassé de la ville de Québec. Le tableau du Musée des Beaux-Arts de Montréal élaborait sur ce premier couple d'oppositions en mettant en contraste un canot indien et des voiliers européens. On retrouvera dans *Québec au soleil couchant* (c. 1835), les mêmes motifs chargés de la même signification. C'est bien la preuve qu'un paysage n'est jamais neutre; encore moins quand il sert de toile de fond à une scène, peut-être imaginaire, comme celle dont il s'agit ici. L'acteur anglais grimpé sur son rocher n'est-il pas dans la position d'un prédicateur annonçant la Bonne Nouvelle aux Indiens? Certes son discours n'est pas à contenu religieux, mais il n'en reste pas moins que c'est le discours de la «civilisation» adressé aux représentants de la «sauvagerie». L'option laissée aux Indiens ne saurait faire de doute: ils n'ont qu'à accourir pour l'écouter et donc à s'incliner devant toutes les manifestations du «progrès», dont le discours rimé de Kean représente à n'en pas douter aux yeux de Légaré la fine fleur.

Il n'est peut-être pas indifférent à notre sujet de savoir que c'est précisément au milieu du XIX^e siècle qu'éclatent avec le plus d'évidence les contradictions inhérentes aux projets blancs sur les Hurons de Lorette. D'un côté, on croyait pouvoir encore les intégrer au mode de vie des Blancs en les encourageant à l'agriculture. En 1830, le gouverneur James Kempt proposait de céder aux Hurons les terres arables autour de Lorette au lieu de leur imposer le défrichement des collines boisées de l'intérieur. Mais ces terres ne valaient pas grand-chose et les Indiens ne purent en tirer subsistance. La chasse restait péremptoire. Aussi, peu après, en 1851, les Hurons se voyaient concéder les 9,600 acres d'une réserve de chasse dite Cabane d'Automne dans le canton de Roquemont, sur un affluent de la rivière Sainte-Anne. Cette solution ne valait guère mieux. Bientôt l'environnement fut vidé de son gibier et la chasse rapporta de moins en moins. La seule option laissée aux Indiens de Lorette se révéla bientôt celle à laquelle ils tiennent encore aujourd'hui: le commerce des produits de l'artisanat indien avec les Blancs. Dès 1832, Bouchette en faisait la remarque, les Indiens de Lorette échangeaient des mocassins, des raquettes, des ceintures, des traînes sauvages, des bonnets et des mitaines de fourrure, des arcs, des flèches et des avirons con-

tre les commodités européennes¹. N'est-ce pas exactement la situation dont avait pu profiter Kean en échangeant ses médailles contre son costume huron? Dans les circonstances, n'est-il pas permis de conclure que le tableau de Légaré est très chargé idéologiquement et que loin de suggérer la «rencontre de deux civilisations» dans le «respect mutuel» comme le pense Porter (p. 33), il défend la thèse romantique du «bon sauvage» avide de s'incliner devant les manifestations du «progrès», prêt à reconnaître qu'il est «dépassé» et qu'il n'a d'autre choix que de s'effacer de la scène pour laisser la place aux Blancs et à «la civilisation».

Quoi qu'il en soit, le tableau d'*Edmund Kean* reste exceptionnel dans la thématique indienne de Légaré. Comme nous le disions, la plupart des tableaux de cette série prétendent raconter des épisodes appartenant à des temps révolus. Ces tableaux de Légaré relèveraient-ils de la peinture d'histoire? Si on entend par là une peinture tendant à donner une vue quelque peu objective du passé, on me permettra d'en douter. Je me sens personnellement en parfaite sympathie avec les représentants du ministère des Affaires indiennes qui sont venus lire une protestation contre l'image déformée de la réalité indienne proposée par ces tableaux, lors de leur présentation à la Galerie Nationale, à Ottawa. Il paraît clair que ces tableaux relèvent beaucoup plus d'une sorte de mythologie, où la réalité indienne n'est visée qu'à travers les préjugés blancs propres au milieu du XIX^e siècle. Aussi sont-ils plus révélateurs des conceptions de la bourgeoisie «patriote» du milieu du XIX^e siècle que de la condition indienne du même temps.

Mais c'est dire aussi que ces tableaux n'étaient pas complètement innocents, nous voulons dire, indépendants d'une certaine *praxis*. Dans quelle mesure n'ont-ils pas servi de «justification» au sort fait aux Indiens d'alors — voire même d'aujourd'hui où la pensée nationaliste, goûtant de plus près au pouvoir ressasse dangereusement les mêmes vieux arguments?

Tout «historiques» qu'ils se prétendissent, les tableaux de Légaré avaient en réalité une portée idéologique. Ils avaient bien un rapport avec la réalité indienne de leur temps; mais, je le crains, ce rapport était moins de description, que de prescription...

Que dire en effet des nombreux tableaux consacrés par Légaré au martyre des missionnaires jésuites? Le plus important est évidemment *Souvenir des Jésuites de la Nouvelle-France* (1843). Tableau commandité par le clergé du diocèse de Québec pour saluer le retour des Jésuites au pays «après plus de 40 ans» d'absence² et remercier l'un de leur père qui venait de leur prêcher la retraite pastorale. Les Jésuites dont ce tableau évoque le «souvenir» sont les martyrs de la «civilisation chrétienne» aux

maines de la «barbarie» indienne. Par la fenêtre qui s'ouvre sur la droite, on aperçoit une scène inspirée d'une gravure dans Charlevoix qui représente un épisode du martyr des pères Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant. En dérision du baptême, les Indiens versent de l'huile bouillante sur les missionnaires attachés aux poteaux de torture.

Le même thème revient dans *Le Martyre des pères Brébeuf et Lalemant* (c. 1843) où Légaré s'est inspiré plutôt de la gravure classique de Grégoire Huret illustrant les *Historiae Canadensis Libri Decem* (1664) du père François du Creux. Fasciné par ce thème, Légaré l'a encore traité dans *Le Martyre d'un père Jésuite* (c. 1843) qui introduit l'élément anachronique de suspendre des pièces d'orfèvrerie de traite aux Indiens assistant à la scène. Comme tous les anachronismes de ce genre, celui-ci n'est pas innocent. Il fait penser à la rouelle qu'on mettait au costume des Juifs dans les représentations médiévales de la crucifixion. Ce détail permettait d'étendre aux contemporains la responsabilité qu'on supposait aux ancêtres, avec les conséquences meurtrières que l'on sait.

On peut enfin rapprocher de ce groupe de tableaux, *Le Martyre d'une jeune Huronne*, reproduit au no 230 du catalogue de Porter. On notera dans ce tableau que l'un des bourreaux agit un chapelet devant sa victime alors que l'autre lui désigne le ciel de l'index comme pour lancer un défi au Dieu incapable de la sauver. Il n'y a donc pas d'équivoque sur le caractère chrétien de la victime et sur le sens de son sacrifice aux yeux du peintre.

Mais les Jésuites ont été bien vengés. Edmund Kean pouvait prêcher Shakespeare du haut de son promontoire sans crainte d'être scalpé. Les descendants de cette fière nation se contentaient maintenant d'échanger leurs mocassins contre les médailles de l'orfèvre «Smillie». Le combat de la «barbarie» et de la «civilisation» s'était terminé par la victoire de «la civilisation» sur «la barbarie». Le combat lui-même appartenait à l'histoire, au «souvenir» et en le ressassant au milieu du XIX^e siècle, Légaré ne témoignait que de l'inconscience de son passé colonialiste, occulté par le nationalisme naissant dont il s'était fait un si ardent propagandiste. Comment mieux justifier les excès de l'ancien pouvoir colonial français à l'égard des Indiens qu'en déformant leur image et en les présentant comme des «barbares» inhumains? D'autres tableaux de Légaré se chargeront de le montrer, à commencer par le premier dont la date soit bien établie, *Le Massacre des Hurons par les Iroquois* (c. 1828), qui, comme l'indiquait un journal de l'époque représentait «le caractère barbare des combats entre les Hurons et les Iroquois» (comme si nos combats de «civilisés» en était dépourvu!). Que dire de l'horrible — à tout point de vue — *Sauvage scalpant son prisonnier* du Musée de Vaudreuil? Ne touchons-

nous pas là le stéréotype à l'état pur dépourvu de tout apprêt esthétique, celui-là même qui hante la conscience du Québécois moyen bourré d'«histoire du Canada» depuis sa plus tendre enfance?

Mais il paraît que Légaré était capable d'objectivité et qu'à côté du «sauvage barbare» il sut peindre le «bon sauvage» (cf. Porter, p. 75), comme en témoignerait en particulier le dyptique, *Les Fiançailles d'une Indienne* (1844) et surtout le portrait de *Joseph Ourné* (c. 1844). Qu'en est-il en réalité? Le mythe romantique du «bon sauvage» subit au XIX^e siècle une modification importante. Alors que pour Jean-Jacques Rousseau, le concept de «bon sauvage» définissait la condition de l'homme vivant selon la nature, le XIX^e siècle en fait un stade dans le progrès de l'humanité vers la civilisation. Le concept rousseauiste est réinterprété en termes de temporalité, avec la conséquence que l'homme sauvage, «bon» ou pas, appartenait à un stade révolu de l'évolution humaine et comme tel voué à disparaître. On sait que vers la fin du XIX^e siècle, Lewis H. Morgan dans *Ancient society or researches in the lines of human progress from savagery through barbarism to civilization*, (N.Y., 1877), définira trois de ces stades: la «sauvagerie», caractérisée par le recours à la pêche et la chasse comme moyen de subsistance; la «barbarie» qui correspond à l'invention de l'agriculture; et la «civilisation» qui coïncide avec l'apparition des villes et de l'écriture.

En s'inspirant du récit *Kosato, le Pied Noir, Fragment d'une histoire à faire* du naturaliste français Pierre Boitard (1789-1859) paru dans *Le Castor* au printemps 1844, Légaré avait choisi aux dires du même journal (18 avril 1844) de mettre en contraste dans *Fiançailles d'une Indienne* et dans *Désespoir d'une Indienne* deux facettes de la «vie sauvage» définies comme «la suave mollesse et l'effrayante énergie». La première où l'on voit Kosato déposer aux pieds de sa maîtresse les produits de sa chasse correspondait à la «suave mollesse» et l'autre, où une Indienne pleure la mort de son mari tué par son propre beau-père l'«effrayante énergie». On soupçonne que Napoléon Aubin auteur présumé de l'article du 18 avril 1844, tenait cette interprétation de Légaré lui-même.

L'opposition entre «suave mollesse» et «effrayante énergie» est symptomatique. Elle implique que l'énergie du «sauvage» ne trouve à s'exprimer que dans la destruction. S'agit-il au contraire de construire, son énergie se dissipe et il n'est que «suave mollesse». N'est-on pas mis en présence du préjugé type de l'impérialisme colonial du XIX^e siècle sur la «paresse indigène». Pour ces hommes de la révolution industrielle, mettant tout leur espoir dans «les progrès de la science», tout refus de servir à leur grand dessein en y prêtant leurs bras, était interprété comme de la «paresse», ou, pour parler comme notre auteur, de la «mollesse». Leur

refus de participer par leur travail à l'ère du progrès n'était-il pas la preuve qu'il ne devait pas non plus jouir de ses bienfaits? Ou mieux n'était-ce pas le signe qu'ils appartenaient à une phase révolue de l'évolution de l'humanité, à une phase d'avant «la science et la technique» et que, comme tels ils étaient appelés à disparaître.

En représentant *Josephte Ourné*, son oiseau mort et ses poissons à la main, Légaré la représentait en chasserresse et donc liée aussi à un stade dépassé de l'évolution humaine.

Dépendant encore de la chasse et de la pêche pour subsister, ne possédait-elle pas le même instinct sanguinaire que celui que ses ancêtres mettaient à la guerre? D'où son air farouche, pour le dire en passant.

On sait ce qu'a de spécieux ce genre d'argument à propos des peuples chasseurs et leur soi-disant propension aux combats sanglants. S'il est une donnée de l'anthropologie contemporaine qui paraît bien établie, c'est que la guerre paraît avec le sens de la propriété et donc avec l'agriculture, avec la «civilisation». Elle a joué un rôle beaucoup moins important chez les peuples chasseurs, qui se contentaient souvent de combats purement symboliques³. Bien plus, la chasse elle-même ne présuppose pas une propension spéciale à la cruauté. Combien de peuples chasseurs ont développé des rituels d'excuse aux animaux que la nécessité les obligeait à tuer! C'est une vieille Indienne qui s'écria: «Pauvres poissons!» quand on lui expliqua quelques unes des conséquences écologiques du projet de la Baie James.

Il nous resterait à examiner, pour être complet, un tableau de Légaré mettant en scène un Indien mais dans un tout autre contexte. Il s'agit du célèbre *Paysage au monument à Wolfe* (c. 1840). John Porter a eu la bonne fortune de trouver la gravure qui est à la base de la composition de Légaré. Il s'agit d'une oeuvre d'Émile Carlier, d'après un tableau de Salvator Rosa représentant *Mercure endormant Argus*. Porter a raison de chercher dans le sujet mythologique de la gravure la clé de l'interprétation du tableau. Je ne m'accorde pas avec lui cependant sur les substitutions de personnages. Il identifie Argus à l'Indien et Mercure à Wolfe, rendant le sujet inutilement obscur. On sait que d'après la légende Jupiter convoitait la nymphe Io. Junon qui avait toutes les raisons de craindre les incartades égrillardes de son mari et convaincue que dans ce cas, il valait mieux prévenir que guérir, avait transformé la malheureuse Io en génisse et l'avait confiée à la garde d'Argus, le géant aux cent yeux. C'est alors que Jupiter s'en remit à l'astuce de Mercure et lui confia la mission de subtiliser la génisse Io, à la barbe d'Argus, après l'avoir endormi au son de sa flûte enchanteresse. C'est l'épisode qui avait excité l'imagination de Rosa. Il place Mercure à gauche de sa composition, Argus au centre et

la génisse à droite.

Dans le tableau de Légaré, l'Indien occupe la position de Mercure, la statue de Wolfe, celle d'Argus et la pointe du canot, celle de la génisse. Et c'est logique. Quel meilleur symbole de la puissance anglaise que le colosse aux cent yeux? Mais comme Argus, l'Anglais ne risque-t-il pas de s'endormir dans le souvenir de sa victoire? Cet Indien qui lui rend les armes, n'attend que le moment où la vigilance de Wolfe se relâchera, pour reprendre sa liberté, symbolisée par le canot.

L'Indien est donc réduit ici à une pure fonction symbolique. Il tient la place d'un sentiment: le goût de la liberté qui reste vivant au coeur des Fils de la liberté et de tous les vrais «patriotes». Il était assez courant d'imaginer que l'homme des bois vivait sans contrainte, «sans loi ni religion», pour que cette substitution symbolique parut naturelle à Légaré et à ses contemporains.

Mais qu'en était-il de la liberté des vrais Indiens à l'époque? Qui se préoccupait de leurs droits alors que la Rébellion de 1837 battait son plein? Comment pouvaient-ils se faire entendre? Ne pouvaient-ils pas prétendre à être autre chose que des symboles utiles dans la mythologie nationaliste naissante des Canadiens-français? En réalité, en les réduisant à l'état de symbole et de stéréotype, on venait de leur ôter la parole et pour longtemps. Une image, valut-elle dix mille mots, ne parle pas. Quand les Indiens reprendront la parole, on en croira pas ses oreilles. Cela vient tout juste de se passer. Le 14 décembre 1978, le Conseil Attikamek-Montagnais déclarait au Premier ministre René Lévesque, entre autres, ce qui suit:

Acceptez que nous puissions vous déclarer que si de votre côté, en tant que Québécois, vous ne vous considérez pas comme les mêmes Canadiens que les anglophones, vous pouvez également considérer que nous, les Attikameks et les Montagnais, nous ne nous considérons pas comme des Québécois.

Si vous luttez présentement pour faire respecter votre culture, votre façon d'être et votre autonomie vis-à-vis de ceux qui avaient pris le dessus sur vous, et pour pouvoir décider de ce que vous voulez être, comme vous l'entendez, de notre côté nous entendons également vouloir bénéficier de nos droits fondamentaux, comme nous en déciderons. Ces droits, nous affirmons les avoir et n'avons pas à les prouver d'après vos critères.

Tant que le soleil brillera.
Tant que les eaux des rivières couleront,
Tant que les herbes repousseront,
Il y aura toujours des Indiens.⁴

François-Marc Gagnon
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Christian MORISSONEAU, «Huron of Lorette», *Handbook of North American Indians*, Smithsonian Institution, Washington, 1978, vol. 15, pp. 389-393.

² Il est possible que le peintre ait voulu faire allusion à ce fait par un jeu de mot un peu lourd inscrit au bas de la gravure de Charlevoix: «J. LÉGARÉ Pinx./B. Retrouve SCULP./CHARLEVOIX». Ces Jésuites qu'on avait «égarés» viennent d'être «retrouvés».

³ La place nous manque pour montrer le caractère exceptionnel des combats entre Hurons et Iroquois au début de la colonie. Nous nous contentons de renvoyer le lecteur à la thèse célèbre de George T. HUNT, *The Wars of the Iroquois: A Study in Intertribal Trade Relations*, University of Wisconsin Press, Madison, 1940.

⁴ «Déclaration de principe des Indiens attikameks et montagnais», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. VIII, no 3, 1979, pp. 177-178.

UN CURIEUX PROBLEME D'ATTRIBUTION ET DE DATATION

Il arrive parfois aux historiens de l'art d'être confrontés à des attributions douteuses et à des datations incertaines. Une recherche récente¹ m'a mis sur la piste d'un curieux problème d'attribution et de datation.

Le musée de l'Historial de Sainte-Anne de Beupré conserve une très importante collection de peintures votives du XVII^e et du XVIII^e siècles sur laquelle de nombreux historiens se sont penchés. Dans ces études, on a très souvent inclus le tableau qui nous intéresse ici, sous le titre *Ex-voto de Dorval*. Il s'agit d'une huile sur toile de petit format, non signée et non datée de la collection des Pères Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beupré².

Cette oeuvre a, depuis plus d'un quart de siècle, été considérée par nos historiens comme un ex-voto du XVIII^e ou du XIX^e siècle. Gérard Morisset, dans un article sur les ex-voto de Sainte-Anne de Beupré, publié en 1950, attribue ce tableau à Paul Beaucourt (1700-1756). Il en publie d'ailleurs une photographie³. Curieusement, Morisset ne mentionne pas ce tableau dans ses ouvrages précédents dans lesquels il traite des ex-voto de Sainte-Anne de Beupré⁴. Sans donner ses sources, Claude Picher le date de 1860⁵. J. Russell Harper le date du XIX^e siècle⁶ et plus récemment Barry Lord admet que l'attribution à Paul Beaucourt est plausible⁷. Guy Robert lui conserve l'anonymat mais le date vers 1738⁸. Jean Simard maintient l'attribution à Beaucourt et le date vers 1740⁹.

J'ai vu ce tableau en octobre 1977. La fabrication industrielle du support ne fait aucun doute. La couche picturale ne présente aucune craquelure de vieillissement. De plus, les vêtements du bûcheron ne peuvent dater du XVIII^e siècle. Dans l'ensemble, le tableau se rapproche beaucoup plus de l'imagerie véhiculée par Edmond Z. Massicotte (1875-1929) que de celle du XVIII^e siècle. L'examen du tableau permet difficilement d'y voir une oeuvre datant au plus de quelques décennies.

Il a existé vraisemblablement un ex-voto dédié à Anne et représentant l'accident d'un nommé Dorval. Nous possédons quelques descriptions anciennes du tableau. La plus ancienne se trouve dans un inventaire des tableaux de Sainte-Anne de Beupré effectué en 1844.

Représente un nommé Dorval de Québec arrêté sous un arbre qui en tombant vient de lui casser la cuisse (Il reçoit du secours d'une manière surprenante par le moyen de son chien qui descendit au poste de Tadoussac portant un morceau d'écorce et qui conduisit ensuite vers son maître les hommes dont il avait attiré l'attention. Depuis il fut parfai-

tement guéri)¹⁰.

La même description est reprise dans *Le Courrier du Canada*¹¹, dans *La Gazette des Familles Canadiennes et Acadiennes*¹² et par le père Gosselin dans son *Manuel du pèlerin à la Bonne Sainte-Anne de Beupré* publié en 1879¹³. Et puis, le tableau disparaît sans laisser de trace. Les auteurs des guides de Sainte-Anne de Beupré n'en font plus mention après cette date. Dans un manuscrit datant de 1919, le père Edouard Lamontagne nous apprend que l'ex-voto a servi de modèle pour un médaillon au-dessus de la chaire de l'ancienne basilique construite en 1876¹⁴. Ce médaillon a été détruit dans l'incendie de l'édifice en 1922.

De façon certaine, l'ex-voto original avait disparu de Sainte-Anne de Beupré en 1919. En effet, le père Lamontagne décrivant tous les ex-voto de Sainte-Anne de Beupré, place le tableau qui nous intéresse parmi les tableaux disparus.

Sont disparus les ex-voto:

1. un petit tableau représentant le navire le St François . . .
2. Un petit tableau représentant grossièrement la forêt et un homme écrasé sous un arbre. La légende veut que cet homme soit Dorval et que cet accident ait eu lieu dans un bois aux environs de Tadoussac¹⁵.

Mais alors, quel est donc ce tableau actuellement dans la collection de Sainte-Anne de Beupré? Cette huile sur toile a été commandée vers 1945-1949 par le Frère Bruno Lizotte, O. Ss. R., à un peintre amateur du nom de Joseph Boivin (1874-1960). Selon les propos du Frère Lizotte, ce tableau a été exécuté par Joseph Boivin d'après le récit de l'événement que le Rédemptoriste lui fit lire dans les archives¹⁶. Ceci expliquerait que son tableau colle si bien à la description de l'événement que font les chroniqueurs du XIX^e siècle. L'ex-voto de Joseph Boivin n'est même pas une copie de l'ancien ex-voto. L'ex-voto original avait disparu depuis au moins vingt-cinq ans lorsque Boivin exécuta son tableau vers 1945-1949.

Plusieurs fausses datations et de nombreuses attributions erronées sont malheureusement véhiculées dans les publications sur l'art ancien du Québec. Cet exemple n'en est qu'un parmi tant d'autres; mais une erreur de plus de deux cents ans méritait d'être corrigée . . .

Nicole Cloutier
étudiante
doctorat en histoire
Université de Montréal
Montréal, Qué.



fig. 1. Joseph BOIVIN, *Ex-voto de Dorval*, vers 1945-49, huile sur toile, 40.4 cm par 55.6 cm, non signé, non daté, coll.: Monastère des Pères Rédemptoristes, Sainte-Anne de Beaupré. (Photo: Archives de la Basilique Sainte-Anne de Beaupré, B-II-B 4686)

Notes:

¹ L'auteur prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'iconographie de Sainte-Anne dans laquelle elle étudie les ex-voto de Sainte-Anne de Beaupré.

² Ce tableau se trouve actuellement dans les appartements du père Samuel Baillargeon au Monastère des Rédemptoristes de Sainte-Anne de Beaupré.

³ Gérard MORISSET, «Les ex-voto de Sainte-Anne de Beaupré», *La Patrie*, 23 juillet 1950, p. 46.

⁴ Gérard MORISSET, «La peinture en Nouvelle-France», *Le Canada français*, novembre 1933, pp. 209-226.

Gérard MORISSET, *Peintres et tableaux*, Québec, Les éditions du Chevalet, 1936.

Gérard MORISSET, *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941.

⁵ Claude PICHER, «Les ex-voto», *Canadian Art*, juillet-août 1961, n.p.

⁶ J. Russell HARPER, *La peinture au Canada*, Les Presses de l'Université Laval, 1969, p. 17.

⁷ Barry LORD, *The History of Painting in Canada*, Toronto, N.C. Press, 1974, p. 27.

⁸ Guy ROBERT, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Québec, Iconia, 1978, p. 17.

⁹ Jean SIMARD, *Un patrimoine méprisé. La religion populaire des Québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 58, ill. 29.

¹⁰ Archives de la basilique Sainte-Anne de Beaupré (dorénavant ABSAB), PA-15-d/b.I/892-I. *Inventaire des biens meubles et immeubles appartenant à la fabrique Ste Anne du petit Cap, fait en 1844*, manuscrit, p. 3.

¹¹ Anonyme (un pèlerin), «La fête de la Bonne Ste Anne», *Le Courrier du Canada*, 1^{er} août 1870, p. 2, no 7.

¹² Anonyme, «Le culte de la bonne sainte Anne au Canada», *Gazette des Familles Canadiennes et Acadiennes*, 30 avril 1872, p. 321, no 7.

¹³ David GOSSELIN, *Manuel du pèlerin à la Bonne Sainte-Anne de Beaupré*, Québec, J.A. Langlais, 1879, p. 57, no 13.

¹⁴ ABSAB, PA-32-A/b.I/1043. Édouard LAMONTAGNE, *Documents sur Sainte-Anne de Beaupré*, manuscrit, p. 162.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ABSAB, B-11-B/b.I/126. Asselin, Jean-Pierre, *Mise au point sur un présumé ex-voto à Sainte-Anne de Beaupré*, texte dactylographié, 2 p., 17 mai 1968.

BOOK REVIEWS/COMPTES RENDUS

EXPLORING VANCOUVER 2

H. Kalman and J. Roaf (photography)
Univ. of British Columbia Press,
Vancouver
304 pp., 375 ill., paperback \$7.95

Harold Kalman's lively text and John Roaf's commendable photographs will certainly attract those with an interest in architecture to an "active participation" in the city-scape of Vancouver. The striking front cover, illustrating the Hudson's Bay Company Store ("Chicagoan," begun 1913) and Sear's Tower (tame post-Modernism, 1974) reflected in the smoked glass skin of the Pacific Centre ("Mieseian," 1969), a roll-call of the major commercial styles to be found in Vancouver, straightway whets the appetite and, as Kalman rightly exhorts in the "Introduction," reminds the pedestrian to "remain alert" for the myriad visual experiences of the city. On the back cover are schematic maps holding out the promise of many such sights, supported by the considerable variety of architectural designs obvious from a brisk march through the generously illustrated pages of the book.

The emphasis on the visual, essential in a popular guide, is sustained in a series of fine plates which precede the "Introduction" and in another group which separates the "Glossary" and "Bibliography" from the "Indices." These provide a remarkably good survey of the historical range, character and texture of Vancouver architecture and represent the only major addition to the first edition of 1974. Following the "Introduction" comes the first of six walking and four driving tours, appropriately starting in "Gastown," the original nucleus of the city, and ending atop Burnaby Mountain at the Simon Fraser University, its distant acropolis if not necessarily its chief temple of learning. The eager tourist is supplied with annotated maps of his impending itineraries and brief histories of the respective areas, written,

it would appear, with his impatience in mind. That is assuaged by a succession of informative and pithy commentaries on a selection of the more remarkable buildings situated along the various beats and served by Roaf's photographs which, as Kalman fairly claims, render the book "an illustrated record" for the stationary or distant student. This more scholarly side is continued by the data provided on the architects, dates and methods of construction, styles and sources and sundry points of architectural interest. The amateur can consult the "Glossary" when temporarily halted by a technical or historical term, loitering, as it were, along his literary route. He is then invited further into the realm of the professional student by a sensible "Selected Bibliography" on the history of architecture, the province and the city. Lastly he can retrace his steps through the "Architect" and "General Indices."

Exploring Vancouver 2 is a handsome and reasonably priced book. The University of British Columbia Press has produced a guide with a binding that permits full exposure of the pages and promises to survive many metres of exploration. Moreover it is still sufficiently small to be held in the hand or stowed, only briefly of course, in the mackintosh pocket. Given the obvious differences in quantity if not also the quality of architecture in the cities, it deserves to join the ranks of the "tall" walking guides published in the United States, beginning with Gebhard and Winter's *Guide to Architecture in Los Angeles and Southern California* (Santa Barbara, 1965 and 1977). In endeavouring to ensure that those architectural historians attending a conference in the "City of the Angels" did not overlook most of the fascinating buildings which intersperse its profligate freeways, Gebhard and Winter created an admirable format clearly adopted by Kalman and Roaf. Unlike their Californian progenitors, however, they

have limited the growth of this revised and enlarged edition. Apart from the groups of photographs mentioned above, and minor alterations to the text, the additional material comprises some twenty-two new buildings and a half-dozen new photographs. Nor, happily, is the list of Vancouver demolitions quite so gruesome, although that foe of the humane city, Mammon, still stalks the streets of Vancouver as elsewhere.

There exist, perhaps, some less positive differences between *Exploring Vancouver 2* and the latest edition of Gebhard and Winter's *Guide*. The uninitiated tourist of Vancouver does not enjoy the benefit of a resumé of the changing pattern of the architectural styles that have influenced its development over the last hundred years. His comprehension would also be enhanced by a fuller review of the planning policies operating in Vancouver since its incorporation in April 1886. As Kalman notes, the activities of realtors, from the directors of the C.P.R. upward, or downward, have largely determined its present appearance. Against their habitual severely restricted aims, some more enlightened officials and citizens' groups have fought, aided, in a wider topographical context, by the sublime forms massed by the "Divine Architect." One photograph absent from the book is that of the view of the central area from the Spanish Banks wherein the tower blocks, haphazardly placed and generally tawdry close up, almost seem to have been arranged so as to create a climax about the crest of Burrard Street: A Western San Gimignano, so to speak, basking in the gratuitous glory of the encircling mountains.

Two other suggestions for the compilation of the "Introduction" to future editions may be offered here. The first is for the insertion of material on the economic, sociological and cultural reasons behind the increasing significance assumed by the city in both the Canadian and North American context over the last fifteen years. The second is a review of those talented architects who have

been or are numbered among its citizens. While Kalman's disinclinations to elevate "architect-designed buildings on a special pedestal" is understandable (and a guide-book so constituted would become an amputated and lopsided history of architecture), the text could bear a somewhat fuller treatment of the leading Vancouver-based architects and firms. The evident quality and independence of their best work sustains the author's contention that the local "buildings should not be judged on whether they are good Toronto or bad Toronto." When Vancouver was still a small but wealthy outpost of Empire, Samuel Macclure and his partner Cecil Fox (a pupil of C.F.A. Voysey) designed a number of fine houses (the five most important are listed by Kalman) that achieve a distinctive blend of contemporary American and English domestic architecture. More recently, Arthur Erickson, formerly in partnership with Geoffrey Massey, has evolved a sensitive and, where applicable, monumental interpretation of fundamental eastern and western architectural traditions in a series of public and private buildings. He has carried that more picturesque and imaginative, yet orderly style, to Toronto and Ottawa, nominally the financial and bureaucratic capitals of Canada; these days it is not only oil and natural gas that flow eastward! Indeed, one lacuna in this second edition is a photograph of Erickson's new Courthouse complex. Whatever the justice of his attempt to popularize the Law by integrating the Courts (and some government offices) into a bevy of attractive public spaces, the scheme is an intriguing inversion of the prevailing pattern of urban redevelopment. Where the norm is still for tall and impersonal structures, it is low, inviting and verdant; the great sloping glass roof and descending reflecting pools literally drawing down the sky and sun to the pedestrian level. Even if the edition could not have been delayed for a photograph of the Courthouse complex, others of Erickson's West Vancouver houses de-

serve inclusion, such as the Graham and Eppich houses. As to the firms, an appraisal of the McCarter and Nairne, and variously named Sharp, Thompson, Berwick and Pratt partnerships would, for example, broaden the account of the growth of Vancouver. Both have participated in this process with considerable success, the latter since the 1920's, mainly by localising current North American architectural fashions.

One Parthian shot regarding the overall estimation of the city afforded by Kalman: a description of the local environment and climate, or climates (the average annual rainfall is much higher in North Vancouver than elsewhere) would help the visitor or student to assess better "how well" local "designers have met these conditions," which he rightly considers to be basic to the just criticism of architecture.

Turning to the commentaries, additional information on the relative efficiency of the larger commercial structures would not have been misplaced. This would permit a more complete comparison of, say, the MacMillan Bloedel and Royal Centre blocks, to the advantage of the former according to the building manager, although he acknowledges the existence of maintenance problems deriving from the concrete construction and articulation. That is not to suggest that Kalman does not address himself to functional issues, as exemplified in a nicely ironic piece about the General Post Office, replete with an abandoned underground conveyor belt to the C.P.R. Station and an unused rooftop heliport. The factual material in the commentaries is consistently reliable and such alterations as could be proposed are relatively inconsequential. For instance, the term "Neoclassical Revival" seems less appropriate than "Academic Classicism" or even "Beaux Arts" to define the Merchants' Bank or F.M. Rattenbury's Provincial Court House (the first design for which newly discovered correspondence indicates was drawn in 1903 and not 1906.)

The selection of buildings, no less than terminology, involves personal preference and this reviewer would have been inclined to add some buildings to the present list. Among these are the suave, round-edged aluminum and glass office tower at 1090 West Georgia; the triangular brick B.C. Central Credit Union Building erected at one end of the False Creek redevelopment zone, between the approach roads to the Granville and Burrard Bridges; the "Mendelsohnian" Royal Bank at Granville and Broadway; the fortified glasshouse Imperial Bank of Commerce at the intersection of 10th and Sasamat (there are sterling Bank branch buildings in the city); and, fearful for its future, a modest but pleasantly quirky apartment block in the West End, Gilford Court, adjacent to the Sylvia Hotel. Nor is this reviewer as enthusiastic about the architectural quality of the domestic structures and use of space in the False Creek Development. Also he can add one more candidate for the "In Memoriam" section: the B.T. Rogers Coach House, bulldozed to "create" a parking lot for the restaurant which now occupies the Rogers mansion, with the prospect of yet another poorly constructed condominium in the future. To that category might also be committed the aborted embryo of Erickson's boldly elevated Federal Office project.

Finally, it should be stressed that the above remarks are more by way of suggestions for revisions to a third edition than criticisms of the second. Kalman and Roaf have compiled an admirable literary and visual portrayal of Vancouver's "urban geography."

R.W. Liscombe, Ph.D.
The Department of Fine Arts
University of British Columbia
Vancouver, B.C.

*DANIEL FOWLER OF AMHERST
ISLAND 1810-1894*

Frances K. Smith

Agnes Etherington Art Centre, Queen's
University, Kingston, 1979.

192 pp., 101 ill., \$9.00

During recent years, the Agnes Etherington Art Centre in Kingston has sponsored a series of one-man exhibitions of deceased Canadian artists. This ambitious programme has embraced such men as J. Harlow White, J.P. Cockburn, George Heriot and William Brymner; more are proposed for the future. Recently Daniel Fowler's name was added to the ever-growing list. This latest exhibition, organized by Frances K. Smith of the gallery staff, is a more mature version of a Fowler show held some years ago. Her re-examination is accompanied by a most ambitious and commendable catalogue which incorporates significant research material unearthed as a background to the presentation. Similar publications have accompanied all of the exhibitions and cumulatively provide a sizeable and important body of Canadian art literature. The Agnes Etherington's record of achievement in historical Canadian exhibitions and catalogues must surpass that of any other comparable gallery during a similar period, and indeed be the envy of the nation's largest institutions.

Two aspects of the catalogue provoke comment. One portion of the publication deals with the actual Fowler exhibition; but it also includes the artist's autobiography written on Amherst Island near Kingston during his later years; it has been transcribed from a manuscript in the possession of descendants, of which only two chapters previously were available to art historians. It is a remarkable one-hundred page narrative wherein Fowler shrewdly examines his own artistic roots and attitudes to art. He outlines his English training and its shortcomings, castigating with blunt honesty the fallacy of substituting sheer technique for an examination of nature as a

basis for art. It continues with a setting down of what must be the only real first-hand account by an artist from Canada of his reaction to the Pre-Raphaelite movement of the 1850's. With rare insight, he describes the shock of realizing the group's achievement, particularly their discovery of truth in simplicity and nature as contrasted to the artificiality which had crept into English painting of the mid-century.

The autobiography continues by dealing with many incidents in the artist's own life, in the Canadian art world, a discussion of exhibitions, art criticism and contacts with patrons and fellow artists. The whole is couched in a highly readable style that happily blends informative detail, philosophical insight, and anecdote. It is not surprising to find that Fowler, in his own lifetime, had literary efforts accepted for publication. Surely this is one of the most lucid revelations of a painter's life written by a creative artist in the Canadian scene during the nineteenth century. The editor has added numerous annotations. One wonders how this manuscript has remained so long unpublished in its entirety, and whether other similar documents remain to be discovered!

The exhibition and autobiography are complementary. The whole speaks eloquently of the new men and new forces burgeoning in Canadian painting during the Victorian years. Particularly strong at the time were new British influences and their adaptation to the local scene. Earlier portions of the autobiography look back at Fowler's youthful English career. Then he turns to his life and work as it developed in the Canadian context. This "Janus" aspect is reflected in the exhibition selection where the organizer, in mirror-like proximity, has placed various English period paintings beside later Canadian interpretations of the same subject. Many thousands of newcomers were arriving at eastcoast ports on the immigrant ships to seek a fresh life, new opportunities and a liberalism denied them in Europe. Artists were

among them: *The Last of England* painted by the Pre-Raphaelite, Ford Madox Brown, pictures himself sailing away to Australia; it is not mere rhetoric. Many artists came to Canada, C.J. Way, John Fraser, Otto Jacobi, F.M. Bell-Smith and Wm. G.R. Hind. Like Fowler who emigrated for health reasons, all brought with them tradition, technique and a certain sophistication and outlook rooted in the old world. Fowler's watercolour studies of flowers and game are executed by an expert technician in standards demanded and excelled in by Britishers. Yet on arrival in Canada, all artists had to undergo certain major re-adjustments. Fowler comments in particular on the qualities of the clear Canadian atmosphere; it gave him a new appreciation of colour in both landscape and still-life painting.

Without consciously setting out to do so, Fowler discloses much about Canada's artistic life and art organizations as he and the other newcomers gradually fitted into their niches beside their artistic confrères. He and the immigrant artists constituted a lively sector of the evolving art establishment. Active among them were such native-born painters as Lucius O'Brien, Homer Watson and Henry Sandham. Fowler's paintings appeared in exhibitions of the Art Association of Montreal, Ontario Society of Artists and the Royal Canadian Academy. Indeed he was so highly respected that his name was suggested for the presidency of the Academy. The list of titles of his paintings and details of sale reflect how artists in these corporate art establishments relied on ever-increasing patronage for their income from enthusiasts who purchased the secular "subject" painting in either watercolour or oil.

Other features in the catalogue demand comment, not because they are innovations but more particularly because they are part of a new high standard now prevalent in art publications, contrasted with those of a quarter of a century ago. An essay summarizes the conclusions

from the probing into Fowler's output. All the paintings in the exhibition are reproduced in black and white, accompanied by appropriate documentation. There is a chronology of the artist, an extensive bibliography, and an exhaustive listing of all Fowler's exhibited paintings. The whole must serve as an invaluable aid to a further understanding of his art and an admirable reference book for all wishing to further investigate this man, a most respected painter in Victorian Canada.

The mention of two minor points may seem like a sour afterthought. Meaningful innovations must always be welcome. Yet a lay-out which deviates from the norm, such as relegating captions to the bottom of the page, seems only to confuse and adds no aesthetic improvement. Selection of the cover colour-plate must have been a frustrating experience. Certainly the one chosen is a key work in Fowler's output, one which he regarded himself in the highest terms. Yet, as Frances Smith points out, it is faded and robbed of that "rich and brilliant . . . colouring" singled out as significant by contemporaries and still admired in many paintings. Perhaps some fresher example might have done more justice to Fowler's abilities in this respect and been more meaningful to those unfamiliar with his paintings other than the *Hollyhocks*.

J. Russell Harper
Alexandria, Ont.

LIONEL LEMOINE FITZGERALD
(1890-1956): THE DEVELOPMENT
OF AN ARTIST

Catalogue accompanying an exhibition organized and circulated by the Winnipeg Art Gallery 1978 - 1979. Patricia E. Bovey and Ann Davis Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. 1978. 128 pp., 108 ill. paperback: \$8.95, hardcover: \$19.95 An edition in French published simultaneously.

This 1978 - 1979 travelling exhibition and its accompanying catalogue is the first of its kind since the 1958 FitzGerald retrospective organized by the Winnipeg Art Gallery and the National Gallery of Canada two years after the artist's death. Ann Davis and Patricia Bovey are to be commended for the research in the catalogue, especially for their investigations into FitzGerald's various stylistic sources. Charles Hill's work on the artist for his 1975 *Canadian Painting in the Thirties* exhibition and catalogue was a major step forward in creating interest and enthusiasm for FitzGerald's work. This most recent exhibition has given Canadians a further opportunity to view the art of this Winnipeg painter, the last member to join the expanded Group of Seven.

The exhibition catalogue has its weaknesses and problems, most stemming from the authors' apparently arbitrary decision to divide the text into three thematic essays: Patricia Bovey's "The Man" and "Some European Influences on his Work" and Ann Davis' text "A North American Artist." These topics seem to have been invented for the writers' own convenience rather than being dictated by the nature of FitzGerald's *oeuvre*. A better approach would have been to discuss the artist's life and work in a single, extended essay, touching upon influences as they occurred chronologically. As a result of the three distinct sections, the catalogue is rather disjointed. Passages of FitzGerald's writing are quoted twice and nine works are re-

produced twice. The integrity of the layout suffers also as blank pages and floating reproductions not keyed to any text are used to separate the essays.

Bovey's writing style is a little halting and often pedantic in tone. She tends to romanticize FitzGerald in her essay "The Man" which, granted, is a pitfall difficult to avoid when dealing with such a reclusive artist who lived simply, was wholly dedicated to his art and teaching and is revered by so many former students. In her enquiries into his European influences, Bovey manages to deal with all the artists and groups FitzGerald ever discussed in his writings. But because these are many, she considers each source in only a cursory way. Her points about Millet, Seurat and Impressionism are convincing, but her understanding of Cezanne and the Russian Constructivists is meagre. In most instances, her ideas about what FitzGerald derived from the work of the various artists mentioned are not fully developed.

Davis' essay on the American influences on FitzGerald gives the topic a broad-brush treatment as well, which is perhaps the best that can be hoped for in a catalogue that discusses these ideas for the first time. Davis seems to have difficulty expressing her thoughts clearly and makes some rather ambiguous statements. For example, she writes: "FitzGerald achieved some of his greatest works through this relentless pursuit of clear, linear forms." She does not state what is great in FitzGerald's greatest works, or even identify these works. Furthermore what precisely is meant by "clear, linear forms"? Her division (within her essay) of the artist's *oeuvre* into four periods is sound, however, and forms a useful tool for study.

The authors' main failing is that they confine themselves to dealing with FitzGerald's work on a formal level only. All affinities to other artists' work are demonstrated on a superficial visual level only, never with regard to content. Other than formal, stylistic ones, no search is made for any qualities in other artists'

work to which FitzGerald himself may have responded. Davis and Bovey both quote liberally from FitzGerald's letters and diary. Although it is desirable to have the artist's thoughts available in published form, the passages are not always well integrated with the authors' text. At times Davis and Bovey skip over FitzGerald's expressions of deep and profoundly spiritual ideas without comment so that the quotations seem out of context in their own writing. Sometimes the writers come close to delving a little more deeply, but then stop. For example, Davis writes: "FitzGerald found universality in his own backyard," whereas she could have said that he created universality *from* his own backyard and have thus launched into a discussion of his content.

Several errors plague the catalogue and detract from its scholarly tone and aspirations. Bovey writes that FitzGerald was impressed by Seurat's *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* while in New York. The painting has been in the Chicago Art Institute since 1926 and the artist commented on it in his diary when he was visiting Chicago. Ten illustrations are given the wrong catalogue number in their captions, and numbers 80 and 81 on p. 64 are confused. In the acknowledgements, Grace Thompson of the FitzGerald Study Centre is called "Gail" and Irene Heywood Hemsworth, FitzGerald's friend and former pupil is referred to as "Irene Helmsworth Hayworth." The footnotes referring to each other's catalogue essays are left with "00" as page references and a work dated 1950 is given the date 1959 in the caption (number 77, p. 98). On p. 60 Ann Davis refers to the artist as "Fitz" with no quotation marks.

The state of research on FitzGerald has advanced since the publication of this catalogue. Kevin Forrest completed his Master's thesis at Carleton University, entitled *The Prints of Lionel LeMoine FitzGerald* in 1979. He proves that FitzGerald did not etch but only engraved, thus changing much previous catalogue in-

formation. As well, Forrest brings up FitzGerald's interest in the art and writing of William Blake which explains the source for FitzGerald's 1942-43 figure drawings; Bovey and Davis do not mention Blake but rather speculate that these stem from FitzGerald's contact with Kenneth Hayes Miller twenty years earlier.

Some viewers unable to get past the restraint in FitzGerald's work, find it hard to enjoy. This catalogue with its excellent reproductions, biographical detail and complete bibliography should help to break down such a barrier and aid in revealing the beauty and richness in FitzGerald's work. In the sense that it does open doors for further exploration and appreciation of FitzGerald's *oeuvre*, the catalogue is a laudable contribution to the literature of Canadian art history.

Liz Wylie
M.F.A. student in
Canadian Art History
Concordia University
Montréal, Qué.

PAUL-ÉMILE BORDUAS
(1905-1960) BIOGRAPHIE
CRITIQUE ET ANALYSE
DE L'OEUVRE.

François-Marc Gagnon,
Éditions Fides, Montréal, 1978
650 pages, 141 ill. n. et b., XXVIII ill.
coul. \$25.00

*Miscellanées*¹

Pour le dire succinctement et un peu d'une manière paradoxale, je qualifierais ce livre d'incomplet, en ajoutant aussitôt que c'est ce qui fait son intérêt. C'est donc dire d'emblée que j'ai aimé ce livre mais qu'il m'a laissé insatisfait.

F.-M. Gagnon s'intéresse depuis assez longtemps au «cas Borduas» et cette

grande étude a en quelque sorte été amorcée et annoncée par une quinzaine d'articles, parus depuis 1969. Toutefois, même s'il est petit à petit devenu le *spécialiste* de Borduas, l'auteur ne prétend pas par la publication de ce livre faire *autorité*². Au contraire l'originalité de son approche interprétative, et je dirais même le laxisme de son application, nous montre qu'il est encore possible de faire beaucoup à propos de cette oeuvre et à partir de la riche et abondante documentation que nous fournit le livre³. En outre, cette monographie n'est pas une célébration; c'est-à-dire qu'elle n'est pas inutilement ou faussement élogieuse et qu'elle rend justice à l'esthétique même de l'artiste, à toutes ses ambiguïtés, plutôt que de présenter un portrait hagiographique de Borduas et d'en faire, par exemple (avec trop d'opportunisme), le symbole du «dilemme culturel québécois».

Ce livre est intéressant à plusieurs titres et peut rejoindre un public vaste et varié: ceux qui veulent faire connaissance avec Borduas, ceux qui veulent en savoir davantage sur une oeuvre dont on a déjà beaucoup parlé, ceux qui s'intéressent à l'histoire du Québec, ceux qui s'intéressent plus précisément à l'histoire de la peinture ou, encore, ceux que les problèmes spécifiques à l'histoire de l'art et à ses méthodologies préoccupent. C'est sur ce dernier point que je m'arrêterai particulièrement car ce n'est pas tellement ce qu'on peut apprendre sur Borduas lui-même qui m'intéresse dans cette monographie mais plutôt *comment* l'auteur nous apprend des choses. En d'autres termes, ce n'est pas le «contenu» mais la «forme» de l'étude qui sera retenue, pour autant que cette dichotomie soit possible et que la forme ne s'investisse pas dans ce contenu.

Gagnon annonce d'entrée de jeu par un sous-titre le double projet de son livre: *biographie critique* et *analyse* de l'oeuvre (c'est lui qui souligne les deux termes dans son épilogue); il nous indique ainsi en quoi son travail veut se distinguer des traditionnelles monogra-

phies d'artiste qui lui «ressemblent» et s'intitulent très souvent: «la vie et l'oeuvre de...». L'articulation des deux types d'étude reste toutefois davantage celle d'un développement parallèle même si tout au long de l'ouvrage alternent les propositions documentaires historiques et analytiques interprétatives. Les deux plans de recherche progressent du reste selon l'ordre chronologique et les différents «moments» de chacun des développements se laissent aisément repérer car ils suivent une distribution plutôt stable: étape de production, description du corpus, étape de diffusion, analyse du corpus. Dans certains cas les questions de diffusion se mêlent au problème de la fortune critique de l'oeuvre. La fin de l'étude où, devant l'abondance de la documentation, l'auteur semble *laisser l'histoire se raconter d'elle-même* montre clairement que l'esprit fondamental du livre est une volonté «historique». Cela sous-entend chez Gagnon l'idée d'une certaine «objectivité» par l'établissement de faits précis, l'exactitude de la datation, etc. C'est du reste ce désir de *reconstitution* «fidèle» qui a dominé la structure même de l'étude en favorisant la présentation selon l'ordre chronologique. Mais peut-il en être autrement lorsqu'une étude essaie d'être à la fois historique et théorique?

La biographie

Sur ce point, il faudrait être aussi documenté que l'auteur, sinon plus, pour pouvoir chicaner un point ou l'autre de ses observations. Je ne prétends pas avoir cette compétence, ni d'ailleurs d'intérêt pour ce genre d'argumentation, même si la découverte d'un quelconque document récent m'entraînerait à des corrections. Cependant, sur ce point, je me permettrai quelques remarques de méthode. Tout d'abord quant à l'idéologie générale de l'approche historique et ensuite quant au travail même de Gagnon. Il est assez illusoire de croire pouvoir séparer l'histoire et la critique⁴. L'empirisme et le positivisme de la traditionnelle histoire de l'art *historienne* sont

souvent assortis d'une méfiance à l'égard de la théorie. Ce n'est certes pas totalement le cas de Gagnon puisqu'il propose lui-même, aussi, une approche interprétative. Mais présentée comme complément à la démarche historique, la partie théorique est fortement distinguée de la première et semble suggérer qu'il n'y a pas contamination entre les deux. Cependant, il est permis de douter de l'«objectivité» de la démarche historique car dans la *neutralité* recherchée (naïvement, réellement ou par feinte) se glisse subrepticement une interprétation, une idéologie, donc une attitude théorique et critique. La démarche reconstitutrice empirique n'échappe pas à la subjectivité de son auteur. Dans plusieurs cas, selon la *qualité* des informations recueillies, Gagnon souligne: «ainsi ici, il faut conjecturer...». Cette prudence ponctuelle, et juste sans doute, sous-entend par conséquent que dans les autres cas nous sommes plus près de la «vérité réelle». Celle-ci semble effectivement obtenue par le recouplement de sources variées. L'abondance devient ainsi souvent un élément de preuve. Je relèverais cette question de *quantité* car l'«effet de réel» me semble s'y rattacher. «L'histoire hypothétique n'est plus historique, parce que c'est une histoire qui aurait perdu le sens du contingent» déclare Gagnon (p. 467). C'est pourquoi la section biographique est abondamment farcie de références et de notes: on n'avance pas d'un pas (dans la vie de Borduas), je dirais d'une ligne (dans le texte), ou presque, sans preuves documentaires. Mais cette surcharge a quelque chose à voir avec ce que je nommerais «la pulsion ou la compulsion de l'archives». Une telle attitude n'est pas mûe par le seul attrait de la découverte occasionnelle ou exceptionnelle, mais adjoint au plaisir de la trouvaille une assurance que l'objet de l'analyse n'a pas été *créé*, mais bien *re-créé* par l'auteur. Il ne faut cependant pas négliger l'accroissement d'informations et, quant aux faits, le rapport de justesse que produit ce genre de recherche; mais il faut aussi,

tout en reconnaissant qu'elle est nécessaire, être conscient des limites et du statut de la documentation historique. L'afflux documentaire⁵ ne doit pas faire oublier que toutes ces sources sont manipulées, *travaillées* par celui qui les utilise et qui ne fait pas que les juxtaposer. Biographie *critique*: en le soulignant Gagnon insiste sur la dimension idéologique (au sens général du terme) de son travail. Ce serait une attitude profondément idéologique (au sens fort, marxiste) que de prétendre au contraire en l'absence de théorie, de critique ou d'idéologie dans la démarche historique ou dans toute forme de transmission de savoir. Être *scientifique* ne signifie pas être neutre mais être rigoureux dans les buts comme dans les moyens.

Pour conclure sur ce point, je remarquerai dans cette biographie de Borduas une qualité qui n'est pas la moindre: elle est celle de l'artiste, peintre et écrivain. Dans la documentation ramassée, qui sans doute accumula des informations de tout ordre, n'a donc été retenu que ce qui était pertinent à la compréhension de la production picturale de Borduas. Cette sélection opérée par l'auteur spécifie la portée de la biographie: elle est proposée comme outil pour l'analyse et ne sert pas de simple toile de fond. Il en est ainsi lorsque, par exemple au moment de la parution de *Refus global*, des références au contexte socio-économique et culturel sont convoqués. La dimension sociologique reste cependant la partie négligée de l'analyse de Gagnon et mériterait d'être plus poussée⁶.

Le structuralisme

L'originalité et l'apport réel de cet ouvrage ressortit principalement à l'emprunt que fait Gagnon aux recherches structuralistes pour l'analyse de l'oeuvre de Borduas. Ce choix «méthodologique» résulte d'une lecture enthousiaste des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss. Gagnon semble emprunter davantage l'esprit général et les thèmes, spatiaux et temporels, plutôt que la méthode d'analyse de l'anthropologie structurale⁷. Il

est d'ailleurs prudent à ce sujet et avoue dans son avant-propos avoir fait du modèle structuraliste «un emploi (...) peut-être intempestif et brouillon». Je ne crois pas qu'il ait trahi les préceptes de l'analyse structurale; mais l'application réelle n'a été faite qu'à l'occasion, lorsque la matière s'y prêtait plus aisément⁸. Ce qui manque toutefois au travail de Gagnon c'est une réflexion critique sur son emprunt méthodologique. Il ne s'agit peut-être pas, véritablement, d'un emprunt de méthode mais plutôt d'une certaine attitude épistémologique qui, parce qu'elle n'est pas encore chose courante en histoire de l'art, aurait mérité d'être théorisée. Certes, sa fécondité est implicitement démontrée par l'analyse elle-même, mais l'auteur ne nous montre pas en quoi son approche nouvelle peut être généralisée ou quels en sont les points de résistance. Seules quelques faibles escales théoriques (par ex. pp. 190, 201, 225) relèvent au passage l'avantage de l'approche structurale. Mais, comme la méthode historique, le structuralisme implique une position spécifique de l'analyste par rapport à son objet et, donc, ne va pas de soi. D'autant plus que, posant la question de la *signification*, une telle approche transforme la série des faits en histoire en leur donnant du sens.

À ce propos, je relèverai ici, comme seul exemple, un moment où les conclusions de l'analyse de l'oeuvre contaminent l'objectivité du travail de l'historien. Il s'agit du chapitre sur Provincetown et de la réaction de la critique à l'exposition de la *Passedoit Gallery*. Gagnon dit: «La meilleure critique est peut-être celle du *New York Herald Tribune* (...) une simple description des tableaux exposés, sans chercher à les interpréter» (p. 335), et un peu plus bas: «La critique new-yorkaise (...) n'était arrivée à définir que bien imparfaitement la spécificité de ses propositions. Il est difficile de lui faire grief cependant, le contexte historique canadien lui échappant et ses propres limitations venant y faire obstacle». Tous les problèmes sont ici

rassemblés. Nous sommes en 1954, Gagnon a établi les grandes lignes significatives de la peinture de Borduas par une interprétation minutieuse des oeuvres importantes de 1942, 1948, 1951-1953. La *meilleure* critique, en 1954, est celle qui donne la *description* des tableaux; on pourrait croire que c'est ici l'historien qui reconnaît une valeur documentaire à cette critique. Ce n'est pas tout à fait le cas car cette critique vaut parce qu'elle ne cherche pas à *interpréter* les tableaux. Elle l'aurait fait qu'elle l'aurait *mal* fait comme le reste de la critique new-yorkaise. C'est donc ici l'analyste, qui a (bien) défini la *spécificité des propositions* de Borduas, qui juge. Cette spécificité qu'il s'est définie est interne (comme l'a révélé l'analyse structurale) et externe (son rapport au contexte canadien décrit par l'auteur). La critique américaine a évalué la peinture tandis que Gagnon comprend le peintre québécois dans son évolution. Il raconte plus loin la réaction de la critique montréalaise: à l'inverse, elle comprend l'aventure du peintre mais ignore (presque) ce que la peinture devient dans sa version contemporaine la plus avant-gardiste. Nous oscillons donc ici entre l'écriture de l'histoire de Borduas, de l'histoire du Québec et de l'histoire de l'art où s'entrecroisent des problèmes de critique et d'esthétique. C'est toute l'ambiguïté du livre de Gagnon qui ressort ici, autant dans ses méthodes que dans son corpus.

«Borduas appartient à l'histoire et, s'il peut parler encore à notre temps, c'est dans la mesure où les problèmes agités du sien ont une portée universelle...» conclut Gagnon à la fin de son étude; mais il ne soulève ni n'analyse explicitement la portée générale des problématiques de l'oeuvre de Borduas ou encore de sa nouvelle approche interprétative. Sans faire nécessairement de lui le paradigme de la peinture du milieu du XX^e siècle, je dirais cependant que la question de la *figuration* qui est au coeur de sa production fait justement de Borduas un cas intéressant pour la théorie picturale. C'est ce que je voudrais maintenant

montrer, très brièvement, à partir de certains éléments suggérés implicitement par l'ouvrage de Gagnon.

Le bricolage

Au plan analytique, Gagnon utilise trois types d'approche: la statistique, l'analyse structurale et la description formelle. Aucune de ces approches n'est cependant appliquée d'une façon continue. Donc, ce qui manque à son «analyse de l'oeuvre» c'est une unité méthodologique. Comme l'auteur est d'abord historien, il s'est laissé conduire par la nature des oeuvres plutôt que de garder la distance théorique dont assure pourtant la stricte analyse structurale. Par exemple, à propos de la première période qui s'étend jusqu'au *Portrait de Madame G.* (1941), Gagnon déclare: «Le caractère traditionnel de cette production invitait que nous l'abordions selon les méthodes habituelles de l'histoire de l'art» (p. X). Je crois qu'il fallait au contraire, en bon structuraliste, refuser l'invitation. Ou bien transformer la problématique iconographique et les traces d'influences stylistiques en théorie structurale.

On sait combien la notion de *bricolage* est fondamentale chez Lévi-Strauss comme composante du récit mythique. Le bricolage c'est la structure même du rapport entre des éléments, en quelque sorte puisés «*ready made*» ici et là, c'est la relation qui signifie. L'iconographie (le deuxième niveau de l'analyse iconologique de Panofsky) repère les motifs empruntés et détermine leur lieu d'origine. De même, l'analyse stylistique repère les «manières» empruntées (symboliste, cubiste, etc.). Selon l'analyse structurale, ce travail (historique) reste stérile si la démarche n'est pas menée un peu plus loin pour préciser *comment*, dans l'espace clos du tableau, ou d'une série de tableaux, ces motifs et ces manières sont *organisés*. La mise en scène spécifique des motifs choisis et d'une certaine manière représentés est la *mise en signes* qui rend signifiant le tableau. La thématique, la stylistique ou la symbolique (au

sens littéraire) ne sont que les composantes (statiques, mais aussi affectées bien sûr d'un coefficient plus ou moins élevé d'intertextualité) de la structure (dynamique relationnelle) qui les rassemble. La structure est le lieu de l'invention, de la fiction, si elle existe, donc de la signification.

Par ses statistiques (pp. 126-129, 152-153) à propos des peintures surréalistes (1942) et des huiles automatistes (1942-1943), Gagnon esquisse une théorie intéressante quant au rapport existant entre le format du tableau (vertical, horizontal), la formule de composition (portrait, nature morte, paysage) et les thèmes représentés (personnage, animal, objet, etc.). Il souligne avec justesse que le format adopté au départ joue un rôle déterminant dans l'élaboration subséquente du motif. Il relève aussi pertinemment le fait que Borduas, malgré une disparition apparente de la «figuration», ne rompt pas avec la tradition formelle des grands genres picturaux. En d'autres termes, Borduas investit de contenus nouveaux des matrices formelles stéréotypées. Mais il subvertit cependant le rapport entre le thème iconographique et la formule compositionnelle (par ex. un portrait dans la formule nature morte). Il peut paraître outrancier de parler de thème iconographique dans le cas de ces tableaux «abstraits». C'est ici que les titres des oeuvres viennent en aide à l'analyste. Nous reviendrons plus loin sur ce point. Retenons pour le moment qu'ils désignent en général un élément du tableau qui se détache de ou dans la composition, suggérant ainsi la persistance de l'illusion du cube scénographique. La conception du tableau comme *scène* résiste donc, même si le contenu du spectacle change.

Ces deux chapitres sont à mon avis les plus intéressants du livre parce que les plus riches en possibilité théorique. J'ai ailleurs⁹ démontré comment la composition des tableaux new-yorkais (1953-1955) restait fondamentalement figurative. En empruntant à C.S. Peirce ses catégories de signes, on peut en effet

nuancer plus subtilement la différence qui existe dans le degré de figuration, c'est-à-dire d'*iconicité*, des «abstractions» de Borduas et ceci même pour les dernières toiles en noir et blanc¹⁰. Dans les premiers tableaux qui s'éloignent de la figuration réaliste, les formes qui se détachent du fond et que les titres nomment conservent des traits suffisamment analogiques pour signifier comme *image*, c'est-à-dire comme signe iconique renvoyant à l'objet représenté par ressemblance formelle, ou qualités formelles phénoménologiques. C'est effectivement ce qui subsiste dans les peintures surréalistes; la reprise de Borduas lui-même, qualifiant plus tard ces toiles de cubistes, démontre bien que la transformation était celle de l'espace et non de l'iconographie proprement dite, l'image restant assez aisément référentielle au monde connu (évidemment moins directement que dans les tableaux antécédents plus franchement mimétiques). Quant aux toiles automatistes, comme ce sera le cas des oeuvres new-yorkaises, elles conservent plutôt une analogie par la structure générale de la composition, c'est-à-dire à cause de l'ordre de distribution des groupes ou motifs, et se présentent alors comme des icônes *diagrammatiques* de paysages ou de natures mortes. On aurait aimé que Gagnon continue à faire les mêmes statistiques jusqu'à la fin de la production de Borduas. On y aurait vu que les tableaux restent toujours «descriptifs» ou, plus exactement, référentiels, iconiquement ou symboliquement. Les formules «paysage» et «nature morte» (celle du «portrait» semble abandonnée) auraient pu ainsi être précisées: on y aurait remarqué, sans doute, une préférence pour les tableaux *narratifs*: paysages et natures mortes abstraites *historiées*. C'est à cette structure narrative qui persiste — Borduas ne renonce pas à raconter par la peinture — que renvoient si explicitement les titres des oeuvres. Le contenu référentiel du spectacle renvoie peut-être moins, petit à petit, à l'ordre du monde, mais la référence extra-picturale

existe qui n'abolit pas la fonction traditionnelle du tableau de représentation.

Les titres

C'est donc l'ordre imaginaire ou onirique de Borduas, l'ordre désiré et créé symboliquement par la peinture, que Gagnon cherche à analyser. Mais il ne vise pas tout à fait juste en analysant les titres des oeuvres¹¹. Pour un néophyte de l'analyse structurale les titres sont plutôt séduisants. Ils peuvent d'ailleurs à juste titre être considérés comme des «mini-mythes» (p. XI), c'est-à-dire plus précisément comme de petits récits. Sérialisés, ils peuvent aussi en effet démontrer que, malgré les variations de surface, ils suivent en profondeur une même structuration¹². Mais cette trame de signification découverte dans les titres n'est pas essentiellement ni exclusivement celle de l'univers imaginaire que Borduas exprime dans ou par sa peinture. Gagnon le note pourtant souvent, les titres sont donnés par Borduas après coup, ils sont des associations verbales éveillées par les «images» ou les «configurations» des oeuvres d'abord exécutées sans motifs préconçus. Le titre de Borduas est par conséquent une première *lecture* des formes picturales. Métalangage interprétatif, le titre, comme lecture, est donc une construction de signification. Cette première lecture n'est pas, ne peut pas être sans restes car le visible excède le dicible (de là, peut-être, le renoncement du peintre, à la fin de sa vie, à *dire* le tableau par un titre¹³). Ce qui importe est sans doute ce qui reste, le non-dit indicible du tableau, son propre.

Donc en analysant structurellement les titres Gagnon analyse la structure de signification que *Borduas introduit dans ses oeuvres*. Autrement dit, *l'analyse* de l'oeuvre de Borduas par Gagnon est une lecture faite à partir de la grille interprétative élaborée par Borduas lui-même, grille qui est plus ou moins dénotative ou connotative selon les cas¹⁴. Borduas, par ses titres, ne souligne peut-être pas la dimension la plus révolutionnaire ou transformatrice de ses oeuvres puisqu'il

n'a, pour dire, que ce que sa culture verbale lui permet. Il faut voir dans les titres une *tentative* de traduction linguistique de la fiction picturale¹⁵. Comme on le verra plus loin à propos des oeuvres, Borduas reste peut-être aussi dans ses titres, inconsciemment, reproducteur de l'idéologie même dont il essaie pourtant avec violence de se libérer.

Gagnon ne tient pas vraiment compte de l'écart qui s'instaure entre le tableau et son titre, de cet écart où s'inscrivent des gains et des pertes comme dans toute traduction. Le *signifié* qu'il trouve dans les titres «est susceptible d'une représentation visuelle» dit-il (p. XII). Ceci inverse la procédure analytique et fait, une lecture borduasienne de Borduas. C'est du reste ainsi que tout au long de son étude la lecture des tableaux est guidée par l'analyse des titres qui sont déjà une lecture des tableaux. Pourtant la structure des tableaux est analysable indépendamment¹⁶. La comparaison des deux analyses ne se conclurait pas nécessairement par l'adéquation que propose Gagnon. La lecture de Borduas, reprise par Gagnon, n'est peut-être pas celle qui rend le plus justice au désir investi dans l'oeuvre.

Pour souligner, du même coup, le rapport du titre au tableau et l'imprécision¹⁷ de certaines analyses, je prendrai l'exemple des célèbres *Carquois fleuris* (1947). Selon Gagnon, le titre est «une *métaphore* typique de l'écriture automatique»¹⁸. Notons d'abord qu'il serait plus exact de parler d'oxymore plutôt que de métaphore puisque l'apposition de «fleurs» à «carquois» crée une juxtaposition de termes opposés (comme dans les exemples classiques: obscure clarté ou soleil noir). D'ailleurs, dans un premier temps, «carquois fleuris» peut se comprendre littéralement, sans recours à la figure de rhétorique, puisque les deux termes peuvent être rapprochés dans la réalité si, par exemple, ces carquois sont célébrés comme des «trophées d'une ancienne victoire». L'effet rhétorique dépend donc, spécialement dans ce cas, du contexte; à entendre d'une manière restreinte,

le tableau, et plus large, une série de titres (et les tableaux correspondants). Cette série, les premières toiles de 1947, semble selon Gagnon caractérisée par ce genre d'opposition; mais il est assez difficile de cerner, dans un bref examen, les isotopies sémantiques des variables opposées. Quoi qu'il en soit, nous arrêtons ici l'analyse du titre en précisant cependant que l'effet de l'oxymore n'est pas de neutraliser mais au contraire d'exacerber la situation oppositionnelle de l'assemblage. Il n'y a donc qu'un seul signifié, mais *poétique* ou, si l'on veut, paradoxal ou para-logique, qui est la *tension* elle-même, établie par la forme de l'expression.

Quant au tableau, il semble plus justement métaphorique. La métaphore résulte de deux opérations, l'une soustractive et l'autre additive. Le rapprochement de deux termes étrangers supposent l'existence d'un troisième: le trait partagé ou échangé, selon l'auteur de la métaphore, entre les termes juxtaposés. La métaphore est donc un transfert (par l'esprit) de signifié (par ex. la force du lion à l'homme dans «cet homme est un lion»). Dans le cas de la métaphore picturale, la situation est plus complexe car l'opération métaphorique doit se produire sur le signifiant lui-même, c'est-à-dire sur ce que voit le spectateur. Cet ensemble de taches colorées dans le tableau *forme* un carquois d'où sortent des flèches et/ou un vase d'où sortent des fleurs. Autrement dit, coexistent dans une seule icône (forme analogique) deux images perçues en alternance continue et/ou simultanément. La métaphore signifie (comme on a dit d'un nez célèbre qu'il était «un pic, un cap, une péninsule») quelque chose comme «un carquois *en forme* de vase de fleurs» ou vice versa. Mais la métaphore visuelle peut très difficilement se rendre textuellement, sinon par la paraphrase ou le mot-valise. Borduas ne veut pas renoncer à l'une ou l'autre de deux images évoquées, également, par les formes dans le tableau et, par une formule économique, il choisit un terme dans chacune des représenta-

tions: le contenant dans l'une et le contenu dans l'autre. «Aux flèches ont été substituées des fleurs», mais dans le titre seulement. De ce point de vue, le texte est le résultat de deux synecdoques qui nous éloigneraient alors de l'oxymore originelle et, dans un tel cas, de la série des oppositions binaires des oeuvres de 1947.

On le voit par cet exemple, le titre est réducteur par rapport au tableau et, de plus, il crée une situation conflictuelle (si l'oxymore existe) que le tableau ne propose peut-être pas. Si l'on s'en tient cependant à la relation entre le titre (mise en évidence du binarisme par la linéarité textuelle) et la forme qu'il nomme dans le tableau (simultanéité des images superposées), on remarquera alors que les deux éléments du titre renvoient, par contiguïté, aux éléments picturaux absents dans le titre, à cause de la métaphore picturale. Bref le titre ne *décrit* pas, ou pas seulement, une forme dans le tableau mais *indique* aussi, ou plutôt, son autre, là, possible à voir ou impossible à ne pas voir¹⁹.

Le Refus global

Ayant consacré aux titres, c'est-à-dire aux textes, une si grande attention, on s'étonne que Gagnon n'ait pas appliqué son approche structuraliste au *Refus global* puisqu'il est en quelque sorte le crédo artistique de Borduas. Texte-manifeste, le *Refus global* est propice à l'analyse structurale car les oppositions binaires y abondent et sont explicitement marquées. Mais il faudrait y indiquer non pas tellement comment Borduas est critique ou révolutionnaire ni contre quoi il s'oppose mais plutôt comment l'idéologie qu'il attaque est active au sein même de son texte, et de sa pensée, puisqu'il n'a pour outils de combat que ce que cette idéologie lui a enseigné, transmis, car il en est effectivement le produit. Ceci est à cerner au niveau même de la langue et des concepts qu'elle recouvre et dont il dispose pour sa lutte. Borduas n'a pas, comme Gauvreau, bouleversé et réinventé la forme même de son langage

parce qu'il est avant tout peintre.

L'analyse structurale du *Refus global* ne peut tenir dans l'espace de ce commentaire, mais j'en indiquerai quelques orientations²⁰. L'axe sémantique le plus fondamental opposerait Dionysos à Apollon. Cette première opposition se préciserait ensuite à la faveur d'Éros comme objet de la quête. La situation de manque est le résultat des effets de l'emprise de l'Église, du savoir, de la vérité supposée, de l'argent. Pour contrer cet état de fait Borduas propose le travail du poète, de l'artiste qui s'oppose au calcul et à la raison par le sentiment, la spontanéité, le risque, le vertige, la générosité, l'excès, etc. Bref, l'Homme contre la Culture, c'est-à-dire la Nature contre la Culture, ce qui sous-entend ensuite le Rêve opposé à la Conscience. Pour spécifier ce que recouvre vraiment la notion de création dans le manifeste et ce qu'elle doit exactement à l'inconscient, il faudrait préciser quels sont les concepts de Temps et d'Espace dans le texte et aussi quelle est la conception du corps. Ensuite, on pourrait comparer la structure de signification du manifeste à celles des titres et des oeuvres. On pourrait alors pointer les ambiguïtés de la pensée et de la production de Borduas, définir plus adéquatement son esthétique et évaluer la portée théorique et critique de son oeuvre.

Une telle étude apporterait des éclaircissements généraux sur les contradictions qui animent la peinture au milieu du XX^e siècle. L'analyse structurale de *Projections libérantes*, qui est un texte plus autobiographique, révélerait par ailleurs comment l'histoire de la peinture est vécue spécifiquement au Québec, à travers Borduas comme cas de transition et de renversement. Tous ces problèmes sont touchés par Gagnon, mais plutôt par l'approche historique, et ne sont pas analysés en profondeur.

Les tableaux

Après ces rapides suggestions, il nous faut enfin remarquer que Gagnon n'a

pas explicitement distingué l'analyse formelle des tableaux et l'analyse structurale. Sauf dans les chapitres sur les premières oeuvres abstraites, l'analyse des oeuvres est une très classique description formelle. Ainsi, à la fin, lorsque la composition des tableaux est extrêmement dépouillée et que les titres ne sont plus référentiels, Gagnon se retranche derrière l'abondante documentation et laisse en quelque sorte l'analyse se faire au second degré, ou en deçà de lui. Cependant, ce qu'il retient de ces critiques qu'il compare, nous montre que malgré l'économie chromatique et le minimalisme compositionnel les derniers tableaux perpétuent, à la manière des oeuvres précédentes: une conception traditionnelle du tableau. C'est-à-dire que ces oeuvres ont justement la même structure que la peinture classique de représentation: elles positionnent le spectateur en un point précis ou il se limite à n'être qu'un oeil²¹. Le spectacle présenté est peut-être apparemment moins précis, l'espace plus ouvert à la connotation, l'écran plus favorable à la projection fantasmatique, ou encore la symbolique plus idéelle ou absolue, mais le tableau reste une scène où quelque chose se joue qui est à voir exclusivement. Même les derniers tableaux²², avec des équilibres asymétriques, supposent l'immobilisation du spectateur en un point de vue pour que le tableau *fonctionne*. Pour le dire brièvement, la peinture de Borduas refoule le corps, le mouvement du corps.

Si ses intentions esthétiques sont sincèrement plus subversives, c'est donc qu'il est involontairement agi, ou régi, par une idéologie. Cette force qui le contrôle est justement celle contre laquelle il lutte farouchement par sa peinture. Il en avoue d'ailleurs, sans réellement s'en apercevoir, l'existence et l'efficacité lorsqu'il déclare, se croyant libre, n'avoir que des «pensées de peintre»²³. Mais il est un peintre cultivé; il n'est pas libéré de sa culture de peintre, même s'il a proposé un changement iconographique radical. C'est précisément dans la structure formelle des oeuvres que l'on peut

retracer les avatars d'une théorie classique de la représentation picturale; dans ce que Gagnon appelle au début de son étude les formules compositionnelles et que je nommerais, parce qu'elle est applicable à toutes les formules, donc parce qu'elle est plus profondément structurale, la *matrice narrative*.

Gagnon observe judicieusement que: «Même «automatiste» (nous dirions plus encore parce qu'«automatiste»), la création artistique ne part jamais de rien et sur chaque tableau nouveau pèse le déterminisme d'un conjoncture créée par les tableaux antérieurs» (p. 226). Mais ce déterminisme culturel est encore plus profond que le montre Gagnon par l'évolution et les constantes de la structure interne de l'oeuvre de Borduas. La structure interne de l'oeuvre est *structurellement* en rapport (même s'il s'agit d'une radicale inversion) avec la structure extérieure qui la contient, c'est-à-dire celle de la société.

L'art et la critique

Nous touchons là à un des problèmes complexes du structuralisme et à ce qui en marque les limites. La structure d'un corpus défini est analysable en soi mais cette même structure est elle-même *historique*, c'est-à-dire qu'elle est déterminée et n'a de sens que contextuellement. Elle est critique si elle est déterminante historiquement. Il est cependant assez difficile de concilier les démarches historique et structuraliste. Dans chaque cas, il faut sacrifier l'autre pour accomplir scientifiquement l'approche choisie. Mais cette mise entre parenthèses qui est opératoire n'est que temporaire et ne peut pas être ignorée. Il faudrait encore ajouter que le métalangage critique-théorique, qu'il soit historique ou structuraliste, est lui aussi historique et construit.

Ce dernier point est sûrement le moins discuté par Gagnon; cependant, le bricolage qu'il propose en juxtaposant les approches historique et structuraliste mérite à lui seul d'être retenu. En paraphrasant et en déplaçant un peu le sens de

l'observation de Gagnon sur la valeur de l'oeuvre de Borduas, je dirais que le *Borduas* de Gagnon appartient maintenant à l'histoire québécoise et que s'il peut avoir une portée universelle c'est dans la mesure où les problèmes qu'il agite forcent les historiens d'art à s'interroger sur les limites de leurs méthodologies habituelles.

Pour conclure, j'ajouterais ceci, comme rappel et à la faveur de la peinture: si le mythe est une forme de langage symbolique qui permet à l'homme de se réconcilier avec les forces qui le dépassent et avec lesquelles il cherche à communiquer, l'art n'est pas un mythe. C'est pourquoi, parce qu'il signifie en exprimant la puissance de l'imaginaire sans autre référence que lui-même, et parce qu'il ne réconcilie pas mais excite, l'art résiste vraisemblablement au binarisme de la logique structurale. Le mythe est une construction de l'esprit, l'art est l'expression d'une jouissance: c'est-à-dire le désir du jeu qui déjoue avec plaisir les systèmes, donc la théorie. Par conséquent, après l'analyse, qui n'est qu'un *commentaire*, l'important est ce qui reste.

René Payant
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Cette première partie reprend pour l'essentiel certaines observations faites lors d'un compte rendu plus général de ce livre dans *Lettres québécoises*, n° 15, été 1979.

² Techniquement, cela n'empêche évidemment pas d'autres études, plus ou moins pertinentes, d'être publiées. Mais nous savons d'autre part que Gagnon lui-même encourage tout type d'intérêt sur ce corpus; à preuve, la variété des collaborations qu'il sollicite pour le numéro spécial sur Borduas paru dans *Artscanada*, nos 224-225, déc. 1978 - jan. 1979.

³ Plus de cinquante pages présentent une section documentaire. Elle comporte un répertoire des expositions auxquelles Borduas a participé; on y trouve pour chaque exposition la liste des oeuvres exposées, celle des oeuvres reproduites au catalo-

gue lorsqu'il en existe un et celle des critiques ou comptes rendus. Suit une bibliographie qui regroupe l'ensemble des textes publiés de Borduas, la liste des parties de sa correspondance qui ont déjà été publiées et les études sur Borduas classées par livres et articles et catalogues d'exposition. S'ajoutent la liste des oeuvres reproduites en couleur (XXVIII planches) et celle des oeuvres reproduites en noir et blanc (141), avec toutes les coordonnées actuellement disponibles sur ces oeuvres.

⁴ Cf. H. ZERNER, «L'art», dans *Faire l'histoire*, tome 2: *Nouvelles approches*, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, Paris, 1974, pp. 183-202; et surtout M. DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

⁵ Pour être à mon tour un peu maniaque pour les détails, je me demanderais ceci: est-il nécessaire de citer *toutes* les sources. En plus d'alourdir considérablement, cette accumulation, que Gagnon pratique surtout avec les références aux journaux, me semble un peu inutile. Il parle d'«indices objectifs», mais soulignons qu'il n'y a d'indice, ou de signe, que pour qui cherche quelque chose. Et celui-ci a déjà, au moins intuitivement ou hypothétiquement, défini son objet. L'accumulation peut produire une surenchère de l'effet de vérité, mais quelques documents suffisent à établir les faits. Du reste, en annexe, toutes les sources sont compilées et peuvent être au besoin consultées, pour vérification. J'ajoute encore ceci: pour les citations des articles des journaux, il est peut-être pratique d'avoir la page, mais la référence aux colonnes me semble extrêmement superflue, d'autant plus que Gagnon ne les donne pas systématiquement.

⁶ Par exemple, dans l'orientation suggérée par M. FOURNIER et R. LAPLANTE, «Borduas et l'automatisme: les paradoxes de l'art vivant», BORDUAS, *Refus global / Projections libérantes*, réédition Parti Pris, Montréal, 1977, pp. 101-146, où il est démontré que le scandale provoqué par la publication de *Refus global* est davantage dû à la position sociale de Borduas, spécifiquement sa position dans le champ des institutions d'enseignement, plutôt qu'au contenu esthétique du manifeste.

⁷ Je n'insisterai pas sur cette absence de rigueur structuraliste car l'intention de Gagnon n'est pas de proposer son livre comme *modèle*. Le développement d'un structuralisme pictural et, d'une manière plus générale, d'une sémiologie picturale demanderait plus des bases théoriques en linguistique et en sémantique structurale.

⁸ La résistance de l'ordre chronologique témoigne d'ailleurs du fait que le projet structuraliste n'est pas fondamental car c'est précisément une des qualités de ce genre d'analyse de ne pas suivre nécessairement l'ordre linéaire du développement du récit et de favoriser un ordre plutôt diachronique

qui, en quelque sorte, est la négation de l'histoire et, du coup, la mise à nu de la structure organisatrice.

⁹ «*The Tenacity of the Sign (Borduas in New York)*», *Artscanada*, revue citée, pp. 31-38. On peut maintenant consulter en français les références qui y sont faites à la théorie de C.S. PEIRCE: *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978.

¹⁰ Après avoir pris connaissance du texte cité en note 9, Gagnon a intitulé son étude récente de ces tableaux: «*The Death of the Sign*», *Artscanada*, revue citée, pp. 48-55. Mais il reprend le contenu déjà proposé aux derniers chapitres de son livre: l'économie chromatique est *symbolique*, au sens peircien, c'est-à-dire qu'elle renvoie, arbitrairement, à un extérieur que le tableau représente par une composition spécifique, «avec de plus en plus de contrôle dans la disposition des taches ou des plans...» (p. 455). Les monochromes échapperaient peut-être à ce statut symbolique si on en accentuait la lecture *matérialiste* et si on oubliait la référence à Klein (p. 452). Mais le traitement de la matière inscrit sur la toile une forme de quadrillage qui, même s'il *indique* le tableau comme objet et non comme signe, suggère que par le léger bas-relief «le peintre demande aux seuls accidents de la matière accrochant la lumière physique de définir l'espace» (p. 452) et qu'il «médite sur les aires privilégiées du tableau: le haut et le bas, la périphérie et le centre, le mouvement (ascension) et le repos, etc.» (p. 253). Il faudrait relire ici, à propos de la valeur sémantique-symbolique de ces positions sur le plan, W. KANDINSKY, *Point, Ligne, Plan*, Médiations-Gonthier, Paris, 1970. Gagnon ajoute: «Mais un changement radical est introduit à partir des monochromes. Les tableaux, à une ou deux exceptions près, ne sont plus titrés. Ils ne sont même plus signés. Le discours qui les avait accompagnés depuis le début (...) s'arrête. La peinture de Borduas devient un monde muet» (p. 453). Je ne le crois pas; sa peinture reste *signe*, c'est-à-dire «image parlante». Le métalangage s'arrête cependant, peut-être parce que l'image est le Verbe même, faisant coïncider le signe et sa référence (auto-référence) comme signification...

¹¹ Dans les remarques qui suivent, il ne s'agit que des titres après 1942.

¹² Par ex.: «Ces titres ne sont pas sans introduire un élément important que l'analyse ne saurait négliger. Bien que donnés après coup, ils se réfèrent presque toujours à un élément visuel présent dans l'oeuvre et ne paraissent pas gratuits...» (p. 129).

¹³ Le premier pas du renoncement étant la description numérique ou la datation: coordonnées de la naissance, incapacité de dire ce qui est né.

¹⁴ Il serait par exemple intéressant de comparer, de part et d'autre du *Refus global*, l'orientation et le

champ sémantique-symbolique des connotations dans les titres.

¹⁵ On sait l'écart substantiel qui existe la plupart du temps lorsque des peintres tentent de dire verbalement le contenu esthétique et théorique que leurs oeuvres expriment pratiquement.

¹⁶ Cf. par exemple «*The Tenacity of the Sign...*», art. cité.

¹⁷ L'analyse structurale des titres, telle que l'a tentée Gagnon, suppose une connaissance plus approfondie de la sémantique structurale; la condensation impliquée dans le petit récit qu'est le titre rend la tâche difficile même au sémanticien d'expérience. Il convient donc ici d'insister encore plutôt sur l'heureuse hardiesse de l'entreprise que sur ses faiblesses.

¹⁸ «... qui consiste à rapprocher deux éléments opposés dans la réalité: ici, la guerre et les fleurs, comme si cette *neutralisation* d'un signe par l'autre au plan verbal renvoyait plus efficacement que l'évocation d'un seul signifié (...) au caractère plastique de l'objet représenté. Notons toutefois qu'un carquois fleuri est un instrument de guerre *détourné de sa fonction normale*. Aux flèches, ont été substituées des fleurs» (p. 202). C'est moi qui souligne.

¹⁹ On pourrait croire que les titres de Borduas réduisent, comme première lecture, le champ des connotations, mais cette brève analyse peut au contraire suggérer que le titre n'est qu'un embrayeur qui ouvre la porte à l'imaginaire du lecteur-spectateur. Gagnon n'a pas analysé cette dimension ouverte de l'oeuvre de Borduas mais, répétons-le, plutôt la clôture de sa lecture par ses titres.

²⁰ Extraites d'un travail en cours sur ce manifeste à partir de la *Sémantique structurale* de A.J. GREIMAS, Larousse, Paris, 1966.

²¹ Sur ce problème de l'immobilisation du corps et de l'idéologie de la représentation, voir R. PAYANT, «Jackson Pollock: la libération de la peinture», dans *Jackson Pollock*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979.

²² Les monochromes, encore une fois, échappent peut-être à ce système.

²³ Cette lettre de Borduas où il explique comment il peint sans idées préconçues est analysée, au passage, dans «*The Tenacity of the Sign...*», art. cité.

MODERN PAINTING IN CANADA.
MAJOR MOVEMENTS IN TWENTIETH
CENTURY CANADIAN ART
Terry Fenton and Karen Wilkin
Edmonton, Hurtig Pub. in co-operation
with The Edmonton Art Gallery, 1978.
119 p., 52 col. illus.
\$18.95

Modern Painting in Canada is an important book, the significance of which lies in its treatment of twentieth-century Canadian painting using the method of modernist analysis, in which "the new" is seen as a pivotal attribute. Because this is the first important example of formalist analysis brought to bear on modern Canadian art, its contribution to the development of more rigorous and intelligent art writing in Canada is unquestionable. The book's structure is a series of seven short essays: five by Terry Fenton and two by Karen Wilkin. The sequence of the essays (or statements) is determined by the authors' adherence to the theory of the inevitable, dialectical evolution of art as advocated by Clement Greenberg. This explains why, by necessity, there is no mention of the less influential painters or groups who were active during the past eighty years. Because of their exclusion, the authors avoid the question of the integration of the successive stages in the development of Canadian art.

The authors' own active participation in the Canadian art world gives authority to their desire to focus on the effects (both positive and negative) of the long-standing quarrel between the nationalist and internationalist painters. This particular emphasis, along with the authors' often pointed remarks on the art produced, results in essays with a healthy spirit of iconoclasm. Ideas are frequently put forward which perhaps have been thought but certainly never spoken by other writers. This is most evident in Fenton's observations on the enduring eloquence of the Contemporary Art Society paintings, the limitations of David Milne and the effects of the polarity

caused by Lyman's insistence on pure content-less painting. Wilkin's analysis of the differences between Montreal and Toronto art since the 1950's is equally provocative.

But despite their infusion of new ideas into the historiography of Canadian art, the book has its failings. While it may be possible to say that "modern painting in Canada developed hand in hand with Canadian nationalism," to combine their history of nationalism with modernist critical analysis of the art movements is unavailing. The authors, on the face of it, advocate Michael Fried's statement that the history of modern painting "may be characterized in terms of . . . an increasing preoccupation with problems intrinsic to painting itself."¹ But if this premise is joined to the tenets of political philosophy, it is doomed to failure, or at least a weak compromise, unless the whole question is treated in the broader framework of art historical methods. To appreciate nationalism, with all of its societal and historical determinants, demands a thorough consideration of the extrinsic values of art, including content in the traditional sense of the word. Emphasis on intrinsic qualities alone prohibits the raising of issues inexorably tied to nationalism: patronage, collecting, subject matter, symbolic values, function, etc. If one believes art is "a social act inextricably entangled with a history which . . . is itself not evolutionary in its development,"² then the dialectical process in explaining art's own evolution cannot explain its relationship to nationalism.

The authors, particularly Fenton, have apparently tried to adapt the paradigm of the aesthetic conflict in American art during the 1930's and apply it to a Canadian context. But to quote Fenton on Lyman's "failure" perhaps the "art scene" is still "too frail to bear it." The history of the deep and political factionalism in Canada is labyrinthine. To be sure, Fenton is aware of the inadequacy of his presumed model and bends over backwards to compensate for its short-

comings. But in doing so, he often makes confusing and contradictory statements.

The most striking example that affects the book's argument is the question of the "modernism" of the Group of Seven. Given the artists' didactic aim of promoting nationalism in both their choice of subject matter and in their polemics, can they therefore be considered "modernists?" They did adopt the styles of Post-Impressionism, Art Nouveau graphic design and the devices of the New English Art Club and combined these with nationalistic content. But did Thomson really "claim Canada for modern art?" Or, rather, did he and the Group produce a parody of modernism which was only rectified by the bare-bones aesthetic of Lyman's Contemporary Art Society? In the context of a purist history of modernism, would not the Group be relegated to the same kind of obscurity to which the authors banish the Canadian Art Club and the Canadian Group of Painters? While the Group of Seven certainly offered a more modern alternative to the paintings of the Royal Canadian Academy establishment, do they truly merit this new mythic status?

With this in mind, one wonders about the omission of James Wilson Morrice. Fenton, in one essay, dismisses him by saying only that "although he was Canadian-born, he saw Canada through European eyes." In the following essay, he goes on only to say that "in the 1920's and 1930's, many of the best Canadian artists were expatriates. James Wilson Morrice, the Canadian Post-Impressionist who introduced French modernism to Montreal, died in Tunis in 1924." There is no further explanation for Morrice's ostracism. (It could not be because of his death date for Thomson had died seven years earlier.) Such an attitude is rather perplexing because Morrice embodies all the characteristics of an archetypal modernist painter. That "he saw Canada through European eyes" is irrelevant given the authors' approval of other internationalist artists. Morrice's place in Canadian art was well estab-

lished by John Lyman's early defense of him as a *Canadian* painter. Lyman, in fact, felt that he was more "French" than Morrice, and interestingly was also the victim of "forced" exile, in 1913.

That Morrice was by necessity an expatriate was Canada's failing, not his. To quote Fairfield Porter:

...until the second World War American culture was predominantly the product of amateurs, while those artists who wished for professional status expatriated themselves. These could not carry the burden of native indifference and hostility: abroad their status alone commanded respect. Respected in Europe, they were on the defensive here against the popular suspicion that they made aristocratic claims. At home, the American artist could be professional at the cost of provinciality, ...³

These statements are equally descriptive of the period situation in Canada. Morrice was our first modernist painter in terms of form, content and ambition. His influence as a role model for Canadian artists is only the first reason why he has remained a seminal figure in Canadian art history and practice to this day.

The book presents many other ideas which could be debated, but the cogency of the arguments put forth by the authors is not helped by the apparently hurried and rushed editing of the essays. Threads are missing between paragraphs which only leave the reader helplessly frustrated. Confusion also occurs when one attempts to relate the fuzzy full-page colour reproductions to the text; or tries to fathom why the biographical section contains entries on artists not mentioned in the essays, and omits painters who are discussed at relative length. While a ready explanation may be that the book evolved from the exhibition catalogue of *Modern Painting In Canada*, the Edmonton Art Gallery, 1978, it

is still the authors' responsibility to make this publication read as a piece.

The sequence of the essays is established by virtue of the dialectical method. But given the limited space which the writers bemoan in the preface, one wonders why the same factual statements are frequently repeated. Also, one questions why the authors devote so much time to general issues which may have only a tenuous relationship to the particular problems at hand. This is an unfortunate weakness of Wilkin's instructive "Montreal and the Collective Unconscious" where a lengthy and over-simplified discussion of Surrealism allows for only a few token sentences on Borduas, without analysis of his painting.

The authors are at their very best when discussing that issue directly related to modernist criticism: painting's internal artistic logic. But too often they fall into the predictable, over-worked rhetoric used to explain the premise of the inevitability of art. This is most evident in Fenton's "Western Canada and the Emma Lake Workshops." His defense of Greenbergian "taste" could have been better stated without the clichés and verbiage. Fenton generally seems to be uncomfortable in dealing with any kind of regionalist painting and covers what appears to be his biases with Talmudic reasoning. Another example of the weakness of the linear progression model occurs in Wilkin's comments on the evolution of Jack Bush. To neglect noting his contacts with the Abstract Expressionists and Gottlieb detracts from a fuller understanding of his stylistic morphology. Similarly there is no mention of the orientation of Toronto painting towards graphic design since the time of the Group of Seven and nurtured thereafter by the Ontario College of Art.

In conclusion, the authors' downfall is in their unsatisfying attempt to link nationalism with the development of modern art in Canada. Despite their evident success in the use of modernist criticism, they appear much less at ease in hand-

ling the methods of contextual art history.

Sandra Paikowsky
Concordia University
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Michael FRIED, *Three American Painters* (Harvard Univ.: Fogg Art Museum, Boston, 1965), p. 5.

² Jeremy GILBERT-ROLFE, rev. of *Progress in Art*, by Suzi Gablik, *Artforum*, Nov., 1977, p. 70.

³ Fairfield PORTER, *Art in its Own Terms, Selected Criticism 1935-1975* (New York: 1979), pp. 251-52.

QUEBEC AND RELATED SILVER AT
THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS

Ross Allan C. Fox

Wayne State University Press, Detroit,
1978.

176 pages, 109 illustrations. \$12.00

L'ouvrage de Ross Fox est un très bel exemple de catalogue d'une collection restreinte mais importante. On doit lui créditer de nombreux aspects positifs tant pour la présentation que son contenu. Le livre est très beau, la mise en page soignée, les illustrations abondantes et d'une excellente qualité. Relié carton, le livre s'utilise facilement comme ouvrage de référence. Le plan clair et ordonné est avantageusement complété par un glossaire très bien fait et un index utile.

Le corps de l'ouvrage est constitué par 47 notices de catalogue qui codifient, décrivent et analysent autant de pièces d'orfèvrerie. Base de l'ouvrage, ces notices sont de loin la partie la plus intéressante et novatrice. À toutes les étapes de l'étude de l'objet Ross Fox a déployé une méthodologie sophistiquée, d'une gran-

de rigueur intellectuelle, augmentée de recherches fouillées sur l'objet étudié. Dans ses fiches techniques Fox innove en historiographie canadienne en introduisant deux données scientifiques: le poids de chaque objet et la composition physique de l'alliage qui nous informe rigoureusement sur la présence de 14 éléments divers. Non content de présenter à nos yeux ébahis cette avalanche de données, Fox les utilise avec le plus grand bonheur dans la discussion de plusieurs attributions. Nous devons le féliciter de s'être astreint à cette tâche exigeante qui jette un éclairage nouveau sur plusieurs oeuvres.

À la suite des données habituelles qui nous informent sur l'objet (dimensions, poinçons, provenance, bibliographie), Fox ajoute une description minutieuse de la construction et de la décoration de l'objet. Il s'y astreint avec discipline et méthode, dans un vocabulaire technique toujours très juste. Malgré le côté rébarbatif de ces descriptions, on y apprend beaucoup sur le métier de l'orfèvre et le vocabulaire décoratif de l'objet. C'est sur ces bases solides que vient se greffer une analyse fouillée de l'objet, passant en revue les différents aspects de l'historique, l'attribution, le style, les poinçons, et la datation de l'objet dans la carrière de l'orfèvre. Fox y fait preuve d'une connaissance approfondie des sources de documentation et d'un amour profond pour cet art. Ses comparaisons avec d'autres objets plaisent par leur justesse et surprennent par les recherches fouillées qu'elles ont exigées. Le tout nous est livré dans un texte sobre, clair et précis. Ces notices constituent désormais un modèle à suivre.

Il est toutefois surprenant de noter que cette approche minutieuse s'est quelque peu relâchée dans la description des poinçons. Fox omet systématiquement de relever les points inclus dans les poinçons. Chez plusieurs orfèvres il existe quelques variantes de leurs poinçons où les points jouent un rôle de différenciation important. Cette lacune est compensée par la reproduction photographi-

que systématique de tous les poinçons, habituellement d'une excellente qualité. Fox a de plus le courage d'illustrer plusieurs poinçons douteux, oeuvre de faussaires habiles qui ont réussi à tromper la vigilance de plusieurs collections publiques et privées. Même si ce sont là de faux poinçons, il n'en demeure pas moins que les oeuvres sont anciennes. Je partage entièrement l'opinion de Fox sur tous les faux poinçons qu'il reproduit, ainsi que sur les poinçons HP (fig. 51) et PH (fig. 36). Dans ces deux derniers cas Fox émet tous les doutes possibles sur l'authenticité de ces poinçons sans toutefois conclure à leur fausseté. J'ai aussi rencontré ces deux mêmes poinçons sur des objets qui n'avaient pas pu être fabriqués par Pierre Huguet, Henry Polonceau ni Henry Peacock. Je classerais donc désormais la navette no 27 ainsi que le bénitier no 38 sous *Anonyme*. Un autre détail que néglige Fox est la dimension du poinçon qui dans certain cas nous permet de départager l'attribution entre deux orfèvres qui portent les mêmes initiales (mais ce serait peut-être là trop faciliter le travail de nos faussaires!). À titre d'exemple citons la tabatière attribuée à Paul Morand (p. 109, no 34). J'ai relevé le poinçon reproduit (fig. 46) sur un autre objet; il est plus gros d'environ 2 mm que celui attribué habituellement à Paul Morand. D'autre part le style de l'objet diffère sensiblement des oeuvres de Morand et se rapproche beaucoup de l'orfèvrerie coloniale anglaise aux Indes. Quelques-uns de ces objets fabriqués aux Indes et rapatriés en Angleterre ont été par la suite revendus au Canada et attribués à des orfèvres canadiens. J'attribuerais donc ce poinçon et cet objet à un orfèvre des Indes¹.

Toujours au chapitre des poinçons, Fox met de l'avant une hypothèse fort discutable. Afin de dater les objets du *Detroit Institute*, il compare leurs poinçons avec des poinçons similaires du même orfèvre. Laurent Amiot par exemple (p. 44, no 10) a utilisé plusieurs variantes de son poinçon aux initiales LA. L'hypothèse de Fox voudrait que deux

objets qui portent la même variante aient été fabriqués à la même date. Cette hypothèse est loin d'être prouvée puisque l'on sait que plusieurs orfèvres utilisaient simultanément des poinçons différents, et parfois sur un seul et même objet!

Comme nous l'avons dit plus haut, les notices constituent le squelette de l'ouvrage. Fox leur a greffé quelques textes d'introduction, les biographies d'orfèvres et deux appendices. Le deuxième appendice sur l'analyse des alliages est absolument sans reproche et apporte une dimension fort intéressante à l'étude. Par contre tous les autres textes sont beaucoup plus discutables tant au niveau des sources que des interprétations proposées. L'histoire de la collection du *Detroit Institute* et les causes de l'intérêt qu'on y a manifesté pour les arts du Canada français sont abordés d'une manière très superficielle. Fox oublie même de mentionner la contribution de Marius Barbeau, Gérard Morisset et Louis Carrier à l'exposition de 1946. Il aurait été intéressant de connaître le fruit des recherches de Fox dans les archives de Détroit, et d'inclure un texte sur les orfèvres du Canada français qui s'y sont établis.

La préface est loin d'être de la même qualité que les notices. On y retrouve quelques discutables clichés historiques sentimentaux qui n'ont pas leur place dans une telle étude: les pauvres petits colons qui sont abandonnés par la France dans un environnement hostile, puis submergés par d'antipathiques anglophones (p. 9). Ensuite Fox propose son catalogue comme une introduction générale à l'histoire de l'orfèvrerie au Québec. L'intention est louable mais le but n'est pas atteint. D'une part la collection du *Detroit Institute* est trop parcellaire. D'autre part les courts textes de fond *Silver and Society*, *The Silversmiths* et *Silver Inventories*, basés sur des sources de seconde main, n'effleurent que quelques aspects de la question. Honnête, Fox s'en excuse à l'avance; ce qui demeure tout de même insuffisant. On aimerait en connaître davantage sur les orfèvres,

leur origine, leur formation (apprentissage et compagnonnage), leur carrière et les conditions d'exercice de leur profession qui sont tout à fait particulières au Québec. On aurait souhaité en savoir plus sur le marché de l'orfèvrerie et l'impact de la conjoncture politique et économique sur la production de l'orfèvrerie. Chacun de ces points fondamentaux pourrait faire l'objet de multiples développements qu'il serait trop long d'énumérer ici. À cet égard Fox ne sort pas des sentiers battus.

L'apport le plus fécond est l'étude des origines stylistiques de l'orfèvrerie au Québec. Fox y déploie quantité de remarques fort intéressantes qui révèlent une approche originale. Toutefois, certaines réserves doivent être faites si on ne veut pas distordre la réalité historique. Le phénomène stylistique ne s'applique qu'à une infime portion de la production et du marché. Par exemple, de 1760 à 1790, 73 orfèvres ont travaillé au Québec². De ce nombre, environ une dizaine font une carrière prolongée et produisent des oeuvres qui peuvent être analysées stylistiquement. Les quelques soixante autres, qui se sont adonnés principalement à l'orfèvrerie de traite, échappent entièrement à cette approche formelle.

Plus loin (p. 17) Fox introduit le concept de deux écoles artistiques distinctes entre Québec et Montréal. On y reconnaît les théories de Gérard Morisset. Cette hypothèse prête à discussion. L'étude des migrations d'orfèvres entre 1760 et 1790 apporte certaines nuances³. Les orfèvres les plus productifs sont les sédentaires, ceux qui ont oeuvré longtemps dans la même ville. Ce sont les Ranvoyzé, Amiot et Sasseville à Québec, les Cruickshank, Huguet, Marion et Morand à Montréal. Le concept d'école s'applique mal à des oeuvres aussi différentes que celles de Ranvoyzé et Amiot, ou de Cruickshank et Huguet. Si on veut parler d'école qu'on le fasse en rapport avec la transmission des connaissances entre maître et apprenti, et non selon la géographie. D'autre part, les éléments

novateurs qui ont fait évoluer les styles sont les migrations d'orfèvres et les importations. Finalement, à cette époque, Québec perd ses orfèvres au profit de Montréal qui les fait mieux vivre. Plusieurs de ceux qui ont appris leur métier à Québec, ou qui y ont travaillé longtemps, déménagent vers Montréal et apportent avec eux leur formation stylistique, ce qui explique ce que souligne justement Fox en l'appelant influences multiples (*cross-influences*). Le concept d'une école québécoise et montréalaise n'est qu'une caricature sommaire d'une réalité historique infiniment plus complexe.

La partie la plus inégale de l'ouvrage concerne les biographies des orfèvres. Dans quelques cas, surtout pour les orfèvres actifs à Détroit, Fox publie des informations inédites qui se révèlent fort utiles pour une meilleure connaissance de leurs carrières et pour une meilleure évaluation de leur activité dans cette ville. Citons Jean-Baptiste Bequette, Jean-Baptiste Piquette, Dominique Riopelle (Réopelle sur son poinçon) et Louis Robitaille. Bien que les autres biographies soient habituellement adéquates et plus précises que celles publiées jusqu'à ce jour, plusieurs lacunes auraient pu être comblées ou des détails corrigés par une lecture plus attentive des dossiers de l'Inventaire des biens culturels à Québec. Comme il n'est pas possible de relever ici toutes les données qu'il faudrait corriger ou ajouter dans plusieurs biographies d'orfèvres, nous nous limiterons à quelques cas représentatifs.

Par exemple, il est intéressant de savoir que Michel Forton a eu un apprenti en 1795, James Sullivan, à qui il a fait suivre des cours de dessin chez François Baillairgé⁴; de plus Fox ne mentionne pas la date du décès de Forton qui est le 11 février 1817⁵. Dans le cas de Pierre Foureur dit Champagne, Fox lui attribue ce poinçon PC en lettres carrées dans un rectangle. Plus loin il mentionne qu'un instrument de paix (incidemment conservé au Musée du Saguenay à Chicoutimi et non à la Mission Indienne de Mis-

tassini) peut lui être attribué, mais il oublie de mentionner que son poinçon, fort différent, se lit comme suit: P, un point, C, en lettres cursives dans un cartouche quadrilobé⁶. Peut-on alors attribuer ces deux poinçons au même orfèvre? Si non, lequel est celui de Pierre Foureur?

Le cas de l'atelier de Pierre Huguet dit Latour est beaucoup plus complexe et les informations de Fox sont discutables. Pierre I, né à Québec en 1749, est déménagé à Montréal en 1769. Aucun document ne prouve qu'il produit de l'orfèvrerie de traite en 1778 comme le rapporte Fox, d'après Morisset. En septembre 1781, désigné comme maître perruquier, il engage simultanément deux orfèvres: François Larsonneur⁷ et Simon Beaugrand⁸ pour fabriquer de l'orfèvrerie de traite. Larsonneur avait été l'apprenti de Joseph Lucas à Québec en 1775⁹. Son apprentissage terminé il trouve de l'emploi à Montréal auprès de Huguet. Pour sa part, Simon Beaugrand avait peut-être appris son métier auprès de Dominique Rousseau ou de Pierre Foureur dit Champagne, avec qui il était lié. Lorsqu'en 1785 Pierre Huguet prend Michel Létourneau comme apprenti, il se déclare désormais «orphèvre»¹¹. Comment interpréter cette mutation, voilà tout le problème. Pierre Huguet a-t-il appris le métier de ses compagnons? Tout semble le laisser croire. Par la suite, il a fait un commerce important d'orfèvrerie, supporté par de multiples apprentis et compagnons.

Le cas de Louis Huguet dit Latour est fort différent. A-t-il été le maître et le chef d'atelier de son frère Pierre comme le prétend Fox? Apprenti de Schindler à Québec en 1766, il déménage à Montréal vers 1775 où il se marie en janvier 1776. Dominique Rousseau assiste à ce mariage. Donc la présence à Montréal de Huguet et Rousseau nous est connue par le même document. Est-ce là coïncidence? Né à Québec en 1755¹², Rousseau avait 17 ans lorsque Louis Huguet eut complété son apprentissage avec Schindler en 1772. Rousseau aurait-il été l'apprenti de

Louis Huguet avec qui il aurait déménagé à Montréal vers 1775? D'autres documents nous prouvent que Rousseau côtoyait Simon Beaugrand et Pierre Foureur dit Champagne. Quelles furent leurs relations avec Louis Huguet?

Par la suite, la carrière de Louis Huguet nous est connue par seulement deux autres documents: il assiste au mariage de son frère Pierre en 1788¹³, puis s'engage en 1792 à Jacques Lacelle pour aller travailler de son métier à Détroit¹⁴. Peut-on déduire, comme le fait Fox, qu'il fut chef d'atelier de son frère Pierre? Par ailleurs on peut présumer que Pierre II, fils de Pierre I, fut chef de l'atelier dès 1788, et non en 1792 comme l'affirme Fox. En effet dans son testament de 1812 Pierre I lègue à son fils toute la boutique et les outils, ainsi que plusieurs autres biens, «voulant récompenser & reconnaître les bons services que lui a rendus le d^e St Pierre Huguet Latour son fils depuis vingt quatre années¹⁵.» Pierre II était donc âgé de 26 ans en 1788, date à laquelle il aurait pris l'atelier en charge après une période d'apprentissage qui aurait pu débiter en 1781 sous l'égide de Larsonneur et Beaugrand. Donc Louis Huguet n'a pu être chef d'atelier entre 1788 et 1792. L'aurait-il été entre 1781 et 1788? Il est difficile de le soutenir puisque Pierre I avait engagé en 1781 deux orfèvres déjà formés dont il aurait pu apprendre le métier; Pierre I se déclarait d'ailleurs lui-même orfèvre en 1785. Je crois donc que cette hypothèse faisant de Louis Huguet le chef d'atelier de son frère Pierre doit être rejetée jusqu'à ce que des sources d'archives nous la laissent supposer. D'autant plus que le salaire annuel pour lequel s'engage Louis Huguet à Jacques Lacelle en 1792, 600 livres, est le revenu moyen d'un ouvrier, donc un salaire bien dérisoire pour un ancien chef d'atelier. Pour terminer, citons la date exacte du décès de Pierre II qui est le 13 septembre 1828¹⁶, et non 1829 comme le soutient Fox.

En dernier ressort, l'ouvrage de Ross Fox apporte sans contredit un renouvellement dans l'historiographie, par l'in-

troduction de méthodes scientifiques, la rigueur des fiches techniques des objets, la justesse des descriptions morphologiques et stylistiques, la qualité et l'abondance des comparaisons suscitées pour expliquer chacune des oeuvres. Bourré de renseignements, d'un plan clair et ordonné, d'une utilisation facile et agréable, on aura avantage à recourir souvent à cet ouvrage de référence. Par contre on devra utiliser avec discrimination les textes d'introduction, qui répètent des clichés, ainsi que les biographies d'orfèvres où on relève plusieurs détails incorrects ou lacunes importantes. Avec cette étude, Ross Fox figure désormais parmi les trop peu nombreux spécialistes de cette discipline au Canada.

Robert Derome,
Conservateur intérimaire de
l'art canadien ancien,
Galerie nationale du Canada.

Notes:

¹ Wynyard R. WILKINSON: *Indian Colonial Silver, European silversmiths in India 1790-1860 and their marks*. London, Argent Press, 1973.

² Robert DEROME: «Les migrations d'orfèvres au Québec 1760-1790», conférence prononcée dans le cadre du colloque *L'art du Québec au lendemain de la Conquête*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 29 octobre 1977.

³ *Ibid.*

⁴ Archives nationales du Québec à Québec (dorénavant ANQ-Q), Greffe Alexandre Dumas, 27 mars 1795.

ANQ-Q, Archives privées, Fonds François Baillargé, *Journal de 1784 à 1800*, 8 et 26 juin, 11 juillet, 21 août 1795, pp. 158-159.

⁵ Inventaire des biens culturels du Québec, Québec, Centre de documentation, Fonds Morisset, (dorénavant IBC) dossier Michel Forton, fiche 03027. Voir aussi *The Quebec Mercury*, vol. XIII, n° 7 (18 février 1817), p. 55.

⁶ Ce poinçon est reproduit dans Marius BARBEAU, *J'ai vu Québec*, Librairie Garneau, Québec, 1957, non paginé.

⁷ Archives nationales du Québec à Montréal (dorénavant ANQ-M), Greffe Antoine Foucher, 15 septembre 1781, n° 4732.

⁸ ANQ-M, Greffe Antoine Foucher, 17 septembre 1781, n° 4735.

⁹ ANQ-Q, Greffe M.A. Berthelot d'Artigny, 20 avril 1775, n° 164.

¹⁰ ANQ-M, Registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église Notre-Dame, 24 janvier 1780, f° 3 v°; 27 février 1783, f° 45. ANQ-M, Greffe Jean Delisle, 20 janvier 1780, n° 298.

¹¹ ANQ-M, Greffe Jean-Baptiste Desève, 21 août 1785, n° 3.

¹² IBC, dossier Dominique Rousseau, fiche 07344.

¹³ ANQ-M, État civil, Pointe-Claire, 16 novembre 1788.

¹⁴ ANQ-M, Greffe Louis Chaboillez, 24 juillet 1792.

¹⁵ ANQ-M, Greffe Louis Chaboillez, 14 juillet 1812, n° 10,351.

¹⁶ ANQ-M, État civil Notre-Dame de Montréal, 13 septembre 1828, fol. 171 *verso*.

PUBLICATION NOTICES/ NOTES DE LECTURE

CANADIAN ILLUSTRATED NEWS (MONTREAL): INDEX TO ILLUSTRATION

Vol. 1-III, 1869-1871, Compiled by
Andrea Retfalvi, Research Librarian,
Edited by Professor W. McAllister
Johnson, University of Toronto,
Department of Fine Art.
1977-, \$5.00 per vol.

The first three of a projected twenty-eight volume index to illustrations in the *Canadian Illustrated News* has recently been published. The index volumes correspond in numbering with those of the original which was bound in two volumes each year. Each volume of the index is made up of three sections. The first is an index to engravings as given in the original publication, the second a comprehensive list of engravings in order of appearance, and the third section is made up of topical indices to section two. Some of the topical categories are: "Artists," "Current Events," "Fashions," "Photographers," "Portraits" and "Topography." Also in the comprehensive list of engravings (section two) the dimensions, the date of the issue with pagination and, whenever possible, the name of the artist, are given.

This index should occupy shelf space in the reference section of all Canadian Libraries, and would be a useful purchase for individuals with special interests in the history of Canadian art and illustration, the history of costume, as well as political and social historians interested in representations of important events and the political and military leaders who helped shape those events. The index represents a proper tribute to one of Canada's first, but unfortunately, relatively short-lived illustrated periodicals.

The Canadian Illustrated News, first published in 1869, appeared every Saturday, and was published by the Burland-Desbarats Lithographic and

Publishing Co. in Montreal. The format as well as the content of the periodical is closer to the English illustrated magazines, particularly *The London Illustrated News* and *Graphic Magazine*, rather than the American examples, such as *Century Magazine* and *Harper's*. Unlike the American periodicals, which also gave considerably more credit to the artist-illustrator, the *Canadian Illustrated News* was primarily a source of visual information complemented by short notices rather than lengthy articles. These short notices seldom yield a great deal of useful information on the state of the arts. For example, a regular feature bearing the deceptive title "artistic" is little more than a gossip column.

Some of the subjects covered by the illustrators and photographers, both of whose works were transcribed by the wood-engraver, range from International Exhibitions, domestic, commercial and industrial architecture, to portraits of illustrious politicians, cartoons and caricatures, as well as sports events, topography, exploration, western expansion and picturesque landscape.

A large portion of the illustrations is more important as straight-forward representation of current events, rather than as outstanding examples of the graphic art of the artist-illustrator and wood-engraver. At times the shortage of talented artists is made evident by editorial announcements soliciting "artists and amateurs" to submit work suitable for the nature and character of the periodical. In these advertisements the prospective contributors were assured that payment for the chosen works would be competitive and that submitted illustrations would be promptly returned to the sender. Previous to these announcements Henry Sandham, one of the more gifted artists associated with the periodical in the 1870's, had moved to Boston and begun working for American illustrated magazines. It is obvious that

Canada, with its relatively small population and limited readership, could not offer the kind of support found in both England and the United States. The rapid growth of urban centers like New York and London offered an ever-expanding readership to support this type of periodical.

In 1882 several announcements appeared in the *Canadian Illustrated News* appealing to subscribers to pay their dues. Both the advertisements for artists to submit work and the appeals to subscribers seem to point toward some of the critical problems that finally caused the periodical to go out of business in 1883.

Hardy George
Faculty of Fine Arts
Concordia University
Montréal, Qué.

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 oeuvres 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'oeuvre 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'accompagne.
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.