

PUBLICATION NOTICES/ NOTES DE LECTURES

PRINTMAKING IN CANADA THE
EARLIEST VIEWS AND PORTRAITS /
LES DÉBUTS DE L'ESTAMPE
IMPRIMÉE AU CANADA VUES ET
PORTRAITS

Mary Allodi

Royal Ontario Museum, Toronto, 1980
244 p., 121 illustrations en n. et b.
\$12.50

L'exposition *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada, vues et portraits* organisée par les soins de Mary Allodi et le catalogue qui l'accompagne publié sous les auspices du *Royal Ontario Museum*, constituent un bel exemple de la contribution que peut fournir une institution muséologique à l'historiographie d'un sujet¹. Comme l'a souligné l'auteur du catalogue, la documentation sur l'estampe au Canada, depuis les débuts de l'imprimerie dans ce pays jusqu'au milieu du XIXe siècle, est peu abondante et les écrits sont encore plus rares. Notre histoire est en voie d'écriture. Nous trouvons là une des raisons principales à l'absence de considération envers certaines techniques, dans les textes de référence, en comparaison avec les arts dits majeurs. Cependant, nous ne saurions accepter cette seule explication à des manques de notre histoire et nous croyons plutôt devoir admettre l'influence d'une méthodologie historique classique qui a perçu dans un rapport hiérarchisé les différentes disciplines de l'art. Il n'est donc pas étonnant que des préoccupations sur le développement d'un art, dans un contexte colonial, soient apparues aussi tard qu'au cours de la dernière décennie. Sous un régime politique colonial aussi particulier, la transmission des styles s'est effectuée souvent par l'intermédiaire d'un support artistique qui fut délaissé par les historiens, aux dépens d'autres formes d'art et ce n'est que maintenant que nous reconsidérons cet art, qualifié de mineur, dans une perspective élargie et sans distinction.

La présentation d'une centaine d'estampes regroupant des vues topographiques et des portraits, depuis 1781 jusqu'à 1850 environ, dépasse ce cadre d'exposition par la rareté de ses pièces et l'ouverture qu'elle offre à un domaine de la recherche si peu traité. L'exposition dans ce cas-ci est une véritable mise en présence publique des jalons d'une histoire dont il nous reste encore à retracer la continuité.

Si le conservateur a oeuvré avec originalité en réunissant pour une première fois ces planches, il n'en a pas moins été confronté à un problème méthodologique difficile à éviter avec le sujet en cause. Une question ressurgit toujours lorsque nous traitons des arts graphiques, c'est celle de la technique, parce que nous sommes renvoyés à une historiographie parallèle à cet art.

En optant pour une approche thématique, Mary Allodi a cherché à contourner cet écueil méthodologique qui risquait de perdre le lecteur du catalogue dans des détails se rapportant à l'histoire de l'imprimerie plutôt qu'aux oeuvres. Sa position était ainsi justifiée de limiter le propos à deux genres d'oeuvres aux seuls vues et portraits². Toutefois, nous nous étonnons que le conservateur n'ait pas senti la nécessité de donner les motifs de cette option, les sujets étudiés ayant pourtant d'autres fonctions que celle de «décorer la maison et le bureau» (p. XVII). Et, en l'absence d'une introduction historique plus complète, le doute est apparu d'un arbitraire possible pour soutenir ce regroupement des planches alors qu'un contexte social et politique était à l'appui de l'apparition de ces sujets dans l'histoire. Une des raisons qui pouvait être évoquée, entre autres, était celle de permettre une étude plus approfondie par la distanciation de l'iconique, du cadre historique de l'imprimerie. Mais l'importance de l'imprimerie demeure

et augmente aussi la difficulté de dégager, dans un premier temps, une chronologie des oeuvres de leur contexte de production. Mary Allodi a d'ailleurs reconnu la valeur inestimable des sources d'information que représentent les inventaires des imprimeurs ainsi que leurs livres de comptes. Malgré sa volonté d'analyser surtout des planches tirées-à-part plutôt que celles reliées, elle fut constamment obligée de revenir aux livres des imprimeurs de périodiques pour retrouver les noms des illustrateurs et ceux des graveurs.

La reconnaissance d'une chronologie préétablie par rapport à l'imprimerie et les considérations techniques de cette discipline contraignent le chercheur à reprendre une continuité de laquelle il faut soustraire la fonction d'un art et ses qualités spécifiques. Car contrairement à ce que l'objectif fixé pour cette étude laissait entendre (p. XVII), la plupart des planches du catalogue avaient déjà été repérées³. Certaines d'entre elles ont fait l'objet d'une étude iconographique élaborée et nous pouvions nous attendre à ce que cette information soit dépassée en faveur d'un approfondissement des thèmes. L'exclusion du sujet religieux des genres choisis pour étude, facilitait la tâche du conservateur, en évitant de ramener la recherche aux débuts de l'imprimerie au Bas-Canada. L'établissement d'une presse au Canada étant résolue, nous entrons dans une période d'expansion des techniques d'impression qui était favorisée par l'idéologie dominante du nouveau colonisateur, impatient de faire connaître ce territoire conquis. La vue topographique n'apparaît pas qu'avec le *Traité de Paris au Canada*, ce thème s'insère dans une tradition graphique que nous pourrions rattacher aux premières représentations du Nouveau-Monde dans les portulans. Certaines vues de Québec, par exemple, sont reprises d'une figuration de la ville apparaissant dans les cartouches des cartes géographiques françaises du XVIIe siècle. Celle gravée par Hochstetter (cat. no 2) n'est pas sans

rappeler une configuration de Québec donnée par Jean-Louis Franquelin, hydrographe du roi de France, à la fin du XVIIe siècle. La vue topographique rejoignait un but scientifique, une représentation précise des côtes et du pays, tout en étant d'un caractère militariste. Les graveurs canadiens ne se sont pas soustraits à ce style topographique dont ils étaient tributaires. La qualité formelle de ces planches comme leur valeur sémantique restent à être situées dans une histoire de l'art au Canada. Comment dissocier le style linéaire et froid de certaines vues de ville de d'autres réalisées en Nouvelle-Angleterre à la même époque, et qui semblent démontrer un mode de représentation particulier et propre à ces gravures. Dans cette catégorie de la vue topographique, il existe pourtant différents styles entre la vue romantique, proche de l'aquarelle paysagiste anglaise du début du XIXe siècle, et l'esquisse militaire rendue dans un esprit utilitaire.

L'approche de Mary Allodi, articulée à partir de la chronologie, demeure dans l'emprise d'un discours historique distant du système pictural. La relation des faits historiques, une fois citée, l'incursion dans le champ iconographique aurait dû suivre. Avec le portrait nous entrons dans un univers hautement signifié sur le plan social. Une méthode plus analytique du représenté aurait révélé certains déterminismes socio-culturels à l'objet signifié et aurait orienté l'étude dans une voie peut-être plus déterminante pour la découverte du sens à porter à cet art.

Depuis l'âge classique du portrait gravé en France au XVIIIe siècle, les conventions stylistiques avaient été établies d'une manière presque impérative. L'éloignement du graveur en Amérique, son métier souvent peu affirmé laissaient une ouverture à une représentation moins stéréotypée qui démontrait, par ailleurs, un rapport autre au sujet. Peut-être est-ce dans cet écart à un mode représentatif conventionnel

qui se situe le sens d'une différence dont nous avons encore à évaluer la signification? Entre le portrait naïf de l'abbé Hubert (cat. no 7) et celui plus sentimental de Napoléon Aubin (cat. no 61), une histoire s'est instaurée, visible au niveau formel comme sur un plan technique. Mais il se peut que nous ne maîtrisions pas encore la matière que représente les arts graphiques pour que nous nous permettions des recoupements entre les images et des considérations d'un ordre symbolique. Tant que la question de l'ordonnance des faits se rapportant à cet art n'aura pas été posée sans confusion, nous nous reposerons sur la chronologie pour donner une ordonnance dans le temps à l'apparition de ces planches. Cependant, nous négligerons une de leur fonction première qui a été la transmission des styles et nous assisterons à une séparation, comme dans ce catalogue, entre l'histoire de la technique et l'étude descriptive de la planche. Le catalogue de cette exposition devient un ouvrage de référence pour la somme d'informations qu'il contient et pour être une première publication sur le sujet des débuts de l'estampe au Canada. La méthode muséographique, qui consiste en l'identification, le repérage des lieux de conservation (bien que certains lieux de conservation qui étaient connus et qui auraient bien dû y figurer aient été omis) et la bibliographie rattachée à chacune des planches, est constituée avec minutie et en fait un ouvrage à retenir.

Louise Dusseault-Letocha
directrice
Musée d'art contemporain
Montréal, Qué.

Notes:

¹ La traduction du titre est ambiguë parce qu'il est difficile de comprendre pourquoi l'on a insisté sur le terme d'«estampe imprimée» créant une redondance alors que le titre anglais était très général.

² Cette distinction appelle plusieurs nuances puisque l'on retrouve également des gravures de mode, une scène allégorique et deux sujets religieux.

³ Il faut mentionner ici l'excellent travail de Marie Tremaine, ainsi que mon mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal et déposé aux Archives publiques du Canada, en 1977, intitulé *Les origines de l'art de l'estampe au Québec*.

THE GALLERY SCHOOL 1939-1980 A CELEBRATION

Shirley Yanover:
Art Gallery of Ontario, Toronto, 1980
63 pages, 59 ill., \$2.00

Art education in Canada is becoming aware of its past and is searching for its roots. Its history coincides in time with that of the educational programme of the Art Gallery of Ontario. Shirley Yanover has written an account of the Gallery School on the occasion of its fiftieth birthday, tracing its development from its origins in the twenties to its present day active and varied role as an educational department.

An important person in the history of the Gallery School and in the history of Canadian art education was Arthur Lismer. Lismer was responsible for setting up the children's art classes at the Art Gallery of Ontario in 1930. From 1930 to 1938 he organized and ran a large range of educational activities which included public lectures, extension exhibitions, and gallery tours. His main contribution, however, to Canadian art education, was his work with children. It is Yanover's account of the Lismer years, and her quotations from the people who worked with him, that gives this little book its place in the work of documenting the roots of contemporary art teaching in Canada.

Inspired by Franz Cizek and the writings of John Dewey, Lismer believed in allowing the children to paint from imagination and express their own ideas. Supported by grants from the Carnegie Corporation, he experimented with programmes, ways of organizing classes and motivating art activities. He emphasized creativity and "free expres-