

---

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

---

---

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

---



VOLUME VIII/1 1984

Cover/Couverture: **Paraskeva Clark**, *Trésors de Madrid*, 1937.

---

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

---

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

---

Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Études en arts, architecture et arts décoratifs canadiens

VOLUME VIII/1 1984

***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, Montréal

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'impôt seront envoyés.

***Editorial office/Bureau de la rédaction:*** Concordia University/Université Concordia  
VA 432  
1395 ouest, boul. Dorchester  
Montréal, Québec, Canada  
H3G 2M5

***Subscription Rate/Tarif d'abonnement:*** \$14.00 per year/annuel  
\$8.00 per single copy/le numéro

This publication is listed in the following indices/Index où est répertoriée la publication:

*Architectural Periodicals Index*, *ARLIS* (California, U.S.A.), *Art Bibliographies*,  
*Art Index*, *Canadian Almanac and Directory*, *Canadian Literary and Essay Index*,  
*RADAR* (*Répertoire analytique d'articles de revues du Québec*),  
*RILA* (Massachusetts, U.S.A.).

ISSN 0315-4297

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

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Canada; Bibliothèque nationale du Québec.

Design: Israël Charney  
Assistant: Richard Weston  
Translations/Traductions: Arlette Francière Beissel  
Brian Foss  
Marianne Thomas  
Word processing/Traitement de textes: Käthe Roth  
Typesetting/Composition: Logidec  
Printer/Imprimeur: Presses Élite

Published twice yearly by / Publiées deux fois l'an par: Owl's Head Press.

***Publishers/Éditeurs:***

Donald F.P. Andrus  
Sandra Paikowsky

***Editors/Rédacteurs:***

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

***Editorial Assistants/Assistants rédacteurs:***

Shelley Reeves  
Brian Foss

***Advisory Board/Comité de lecture:***

Mary Allodi  
Christina Cameron  
Alan Gowans  
Charles C. Hill  
Robert H. Hubbard  
Luc Noppen  
Jean-René Ostiguy  
John R. Porter  
Dennis Reid  
Douglas Richardson  
George Swinton  
Jean Trudel  
Moncrieff Williamson

**Articles**

Antoine Plamondon  
(1804-1895) et le tableau  
religieux: perception et  
valorisation de la copie et de  
la composition

1 John R. Porter

*Résumé*

25

Un nouveau regard sur  
l'ancienne chapelle Notre-  
Dame-du-Sacré-Coeur de la  
Basilique Notre-Dame de  
Montréal

26 André Laberge

*Résumé*

48

William Cornelius Van  
Horne, Art Director,  
Canadian Pacific Railway

50 Allan Pringle

*Résumé*

79

Modernité et conscience  
sociale: la critique d'art  
progressiste des années  
trente

80 Esther Trépanier

*Résumé*

109

## ***Reviews/Comptes rendus***

### ***Books/Publications***

- Jean B. Weir  
*The Lost Craft of Ornamented Architecture:  
Canadian Architectural Drawings, 1850-1930*
- Susan Wagg  
*Percy Erskine Nobbs: Architecte, Artiste,  
Artisan/Architect, Artist, Craftsman* 111 Giles Hawkins
- Margaret Carter  
*Early Canadian Courthouses* 114 Phyllis Lambert
- John O'Brian  
*David Milne and the Modern Tradition  
of Painting* 119 Lora Senechal Carney  
123 Gwendolyn Owens
- Elizabeth Collard  
*The Potters' View of Canada: Canadian  
Scenes on Nineteenth-Century Earthenware* 126 Donald B. Webster

### ***Exhibitions/Expositions***

- L'art de l'architecte: trois siècles de dessin  
d'architecture à Québec / Three Centuries  
of Architectural Drawings in Québec City* 127 Christina Cameron
- Private Realms of Light: Canadian Amateur  
Photography, 1839-1940/Le coeur au métier:  
la photographie amateur au Canada,  
1839-1940* 130 Yves Chevretil

### ***Publication Notice/Note de lecture***

- Gwendolyn Owens  
*The Watercolours of David Milne* 134 John O'Brian



fig.1 Antoine Plamondon, **Le Baptême du Christ**, 1858, huile sur toile, environ 290 x 141 cm, église de Neuville. (Photo: Inventaire des biens culturels du Québec – dorénavant PHOTO IBC.)



# ANTOINE PLAMONDON (1804-1895) ET LE TABLEAU RELIGIEUX: PERCEPTION ET VALORISATION DE LA COPIE ET DE LA COMPOSITION

Antoine Plamondon occupe une place privilégiée dans l'histoire de la peinture québécoise<sup>1</sup>. Né à l'Ancienne-Lorette en 1804, il fit son apprentissage artistique (1819-1825) avec Joseph Légaré de Québec pour aller ensuite parfaire sa formation (1826-1830) dans l'atelier parisien de Jean-Baptiste Paulin Guérin. De retour dans la capitale du Bas-Canada en 1830, Plamondon ne tarda pas à connaître le succès aussi bien comme portraitiste que comme peintre de toiles religieuses. C'est à son pinceau que l'on doit, entre autres, les fameux portraits de Cyprien Tanguay (1832) et de soeur Saint-Alphonse (1841), et les remarquables stations d'un chemin de croix destiné à l'église Notre-Dame de Montréal (1836-1839)<sup>2</sup>. C'est également celui qui se disait fièrement un "élève de l'École française" qui contribua à la formation des peintres François Matte et Théophile Hamel à compter de 1834. Polémiste redoutable au tempérament aussi vaniteux que belliqueux, Plamondon était très jaloux de sa clientèle et il ne ménageait guère ses concurrents, en particulier les étrangers. Apparemment désireux de réduire ses coûts d'opération, il décida en 1851 d'aller installer son atelier à Neuville où il allait continuer à peindre – avec un bonheur relatif – jusqu'au milieu des années 1880<sup>3</sup>. À sa mort survenue en 1895, il laissait derrière lui un oeuvre considérable qui, selon les données actuellement disponibles, compte pas moins de 257 tableaux religieux, 175 portraits, 16 scènes de genre, 10 natures mortes et 8 paysages<sup>4</sup>.

Depuis les années 1930, le renom d'Antoine Plamondon repose sur sa production de portraitiste, son oeuvre religieux étant généralement considéré comme peu intéressant et rarement digne de la cimaise des musées<sup>5</sup>. Or, le cas de cet artiste n'est pas unique. Encore aujourd'hui, il n'est pas rare de voir les comités d'acquisition de nos musées hésiter à acquérir des oeuvres religieuses sous prétexte qu'il s'agit de copies encombrantes et que le public n'apprécie pas de telles oeuvres car il est, pense-t-on, réfractaire à

une imagerie pieuse naguère omniprésente dans le milieu québécois. Une telle attitude n'est sûrement pas étrangère au fait que les quelques synthèses qui traitent de la peinture québécoise – ou canadienne – laissent très peu de place aux productions picturales religieuses réalisées après 1760. Les copies inspirées d'oeuvres européennes des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles étant perçues comme dénuées d'originalité, on préfère n'en pas parler ou en parler le moins possible car on est convaincu qu'il s'agit là d'une production alimentaire à laquelle devaient s'astreindre les artistes pour se tirer d'affaire<sup>6</sup>. Ce point de vue, c'est d'abord celui de l'historien de l'art Gérard Morisset qui, encore en 1960, écrivait ce qui suit dans le cadre d'un article intitulé "Un grand portraitiste: Antoine Plamondon":

Après son retour de Paris en 1830, il [Plamondon] peint ses tableaux d'église puisqu'il lui faut gagner sa subsistance; ce ne sont pas les plus intéressantes de ses oeuvres. Avant tout, Plamondon est portraitiste, et c'est assurément comme tel qu'il a peint des oeuvres remarquables par l'acuité de l'observation et la qualité de l'exécution<sup>7</sup>.

Comme le point de vue de Morisset a été adopté tour à tour par plusieurs historiens de l'art dont les Harper, Reid, Lord et Robert, il importe d'en mesurer la pertinence et le bien-fondé à la lumière d'informations de première main remontant à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette fin, tournons-nous d'abord vers le principal intéressé, Antoine Plamondon lui-même dont l'oeuvre est, rappelons-le, majoritairement dominé par les toiles d'inspiration religieuse. Or, contrairement à ce qu'affirme Morisset, il appert que notre artiste accordait beaucoup plus d'importance à ce genre de production qu'au portrait. C'est en tout cas ce qui se dégage clairement du commentaire que Plamondon fit paraître dans *Le Canadien* du 7 août 1833 en réponse au rédacteur du *Quebec Mercury* qui, lors de sa visite à l'atelier du peintre, avait eu le malheur de ne retenir que "some portraits of uncommon merit":

C'est ici, écrit Plamondon, que se montre toute la mauvaise foi de [...] l'éditeur du Mercury. Il y avait [à mon atelier] 9 tableaux d'histoire sacrée, dont 3 de grande dimension et 6 autres plus petits, et quelques portraits aux petits bustes. Pourquoi n'a-t-il pas fait la critique d'aucun de ces tableaux d'histoire suivant leur mérite? Pourquoi ne parle-t-il que de ces petits portraits qu'il dit être d'un rare mérite; pendant que c'étaient les moindres de mon atelier?<sup>8</sup>

Du côté du public, on manifestait également un intérêt considérable pour la copie et notamment pour les copies religieuses de Plamondon. Il suffit à cet égard de se rappeler l'accueil enthousiaste qui fut réservé à ses stations du chemin de croix de l'église Notre-Dame en 1839 pour saisir l'incidence capitale de ce genre de production sur son renom et sa réputation. Quelques années plus tard, *Le Canadien* publiera un extrait d'une lettre envoyée par une Québécoise séjournant en France à sa famille, extrait qui vient confirmer la perception positive de la bonne copie au sein de la bourgeoisie bas-canadienne:

Nous avons éprouvé, écrit-elle, un sentiment délicieux en voyant dans la Galerie Italienne, au Palais du Louvre, l'original de notre tableau de la Maîtresse du Titien. Le nôtre est une copie on ne peut plus exacte, par notre artiste canadien, Plamondon<sup>9</sup>.

On ne saurait s'étonner de l'intérêt que l'on portait alors à la copie quand on sait qu'en Europe à la même époque la copie de qualité s'imposait "comme une oeuvre d'art d'importance"<sup>10</sup>. On se rappellera à ce propos la réussite phénoménale du québécois Antoine-Sébastien Falardeau qui sut exploiter cette veine pendant une quarantaine d'années en Italie. Après avoir gagné le premier prix d'un concours de copies, cet artiste fut fait chevalier de l'Ordre de Saint-Louis par le duc de Parme et connut le succès essentiellement grâce à ses reproductions exactes des toiles des grands maîtres. De passage à Québec en 1862, Falardeau fut reçu de façon triomphale et la mise à l'encan d'une centaine de ses tableaux fut favorisée par l'accueil des membres de la bourgeoisie locale<sup>11</sup>.

Au Québec, c'est surtout à partir de la Conquête que la copie commença vraiment à acquérir ses lettres de noblesse<sup>12</sup>. Sous le Régime français, il était courant d'importer de la métropole les toiles dont on avait besoin dans la colonie, ce qui, bien sûr, ne favorisait guère l'émergence d'une peinture locale. Privée par la Conquête de sa source d'approvisionnement traditionnelle en matière de tableaux d'église, l'ancienne colonie française dut dès lors apprendre à se suffire à elle-même dans le domaine de l'art pictural. C'est ainsi qu'avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique de la copie se trouva bien établie chez nous, le recours à des modèles-peints ou gravés – hérités de l'ancien régime s'avérant assez systématique. Isolés des grands centres de l'art européen et ne pouvant profiter des ressources d'une académie, plusieurs artistes québécois avaient acquis les rudiments de leur art par l'analyse et la copie des seules toiles et gravures européennes qu'ils

avaient à leur disposition. Forts de certaines recettes, il purent du même coup satisfaire le mieux possible les besoins de la collectivité, besoins qui ne cessaient de croître à mesure que se multipliaient les paroisses. Dans ce contexte, on comprend bien l'impact considérable que représentait, par exemple, l'arrivée à Québec des fameuses toiles de la Collection Desjardins en 1817 et 1820 puisque, du jour au lendemain, le bassin des modèles à imiter se trouvait singulièrement augmenté et renouvelé. Qui plus est, cet événement allait décider quelques artistes en herbe à entreprendre une carrière de copiste-portraitiste ou à faire éventuellement le voyage d'Europe afin d'élargir leurs horizons artistiques.

Dans le Bas-Canada de l'époque, il est évident qu'aux yeux du public en général une bonne copie valait bien un original, surtout lorsque cet original était défraîchi ou encore inaccessible. On se souviendra d'une part de la bonne affaire que fit Joseph Légaré lorsqu'il décida les marguilliers de Charlesbourg à lui remettre un tableau original italien représentant saint Jérôme en échange d'une copie de sa main<sup>13</sup>. D'autre part, l'arrivée des toiles de la Collection Desjardins créa une certaine frustration dans les fabriques et communautés dans la mesure où on ne réussissait pas à mettre la main sur un tableau convoité<sup>14</sup>. Dès lors, nombreux furent ceux qui se satisfirent d'une copie. Il faut dire que si l'on excepte un petit noyau de connaisseurs ou d'initiés, rares étaient ceux qui pouvaient vraiment apprécier la différence. C'est notamment ce qui se dégage d'une lettre que le renommé abbé Jérôme Demers adressa le 24 septembre 1825 au curé de Verchères:

Je viens de voir les quatre tableaux que l'un de nos jeunes artistes de Québec vient d'achever pour vous. J'espère que vous en serez content. Ces tableaux ne sont point sans doute des chef-d'oeuvres sortis des mains des Raphaels, des Lebruns, des Rubens, des Vandicks; vous ne devriez pas vous y attendre; mais tels qu'ils sont, ils auront l'avantage de vous plaire, et de plaire à vos anciens paroissiens, et je suis persuadé que celui de Messieurs les Grands Vicaires qui sera chargé de les examiner, permettra avec le plus grand plaisir de les exposer dans votre église<sup>15</sup>.

Plamondon pourrait bien être le jeune artiste dont parlait l'abbé Demers au début de sa lettre. Nous savons en tout cas qu'il sut exploiter les diverses ressources picturales de son univers immédiat aussi bien avant qu'après son séjour européen. De plus, ses copies directes et ses variations

à partir de toiles et de gravures admirées ou acquises sur le vieux continent contribuèrent à élargir le domaine visuel des Canadiens et leur connaissance relative de l'art européen des siècles passés. Plamondon favorisa ainsi une accélération du processus de rattrapage culturel par rapport à la tradition européenne. Le fait que son oeuvre religieux soit surtout constitué de copies est avant tout la résultante du contexte particulier que nous venons d'évoquer, encore que des facteurs d'un autre ordre aient parfois joué. Ainsi, les commanditaires imposaient souvent à l'artiste un modèle prestigieux à copier car on y voyait une garantie de qualité. Dans de tels cas, il fallait que la copie soit ressemblante pour être acceptée. En 1845, la fabrique de Chambly refusa un *Saint Jean-Baptiste* peint par Plamondon parce qu'il n'était "nullement ressemblant au modèle qui lui avait été remis"<sup>16</sup>. Il faut dire aussi que les fabriques étaient généralement trop peu fortunées pour songer à commander aux artistes des compositions originales qui, selon nos données, auraient coûté au moins deux fois plus cher que des copies. Pour reprendre une expression de Plamondon, les églises ne pouvaient payer les tableaux qu'elles faisaient faire "que sur le prix de la journée d'un manoeuvrier"<sup>17</sup>.

Est-ce à dire qu'un artiste comme Plamondon aurait eu une attitude plutôt négative face à la copie? Nous avons vu que non. En fait, ce fut tout le contraire. Pour l'artiste, la copie est indissociable du modèle dont elle découle et ce modèle est le plus souvent l'objet d'une admiration sans bornes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les collections des vieilles communautés religieuses – celle des Ursulines du Québec – et celles de certaines paroisses – v.g. Notre-Dame du Québec et Oka – jouent plus ou moins le rôle de musées. Les composantes de ces collections constituent en quelque sorte un idéal à poursuivre, à imiter<sup>18</sup>. Ainsi, la chapelle du Séminaire de Québec était un véritable écrin d'oeuvres de maîtres européens<sup>19</sup> incarnant des valeurs artistiques que prétendait défendre et repandre notre élève de l'école française. Il faut mesurer toute l'émotion que manifeste Plamondon lorsqu'il prend la peine de décrire et de commenter les tableaux de ladite chapelle pour le profit des lecteurs du *Journal de Québec* en 1850. Sous sa plume, les superlatifs se bousculent alors qu'il tente d'expliquer les qualités d'un bon tableau d'église. Écoutons-le décrire, par exemple, le *Baptême du Christ* de Claude-Guy Hallé (1653-1736), une oeuvre particulièrement appréciée par les copistes bas-canadiens:

Avançons au centre; tournez à votre gauche. Le ciel est ouvert, la lumière est resplendissante, une délicieuse petite co-

lombe fend les airs et s'arrête sur la tête de Jésus qui a les pieds dans le Jourdain et s'humilie ainsi pour nous monter à lui. Il n'est vêtu qu'à demi; admirez la beauté de ses chairs virginales, et cette tête penchée et adorable qui projette des rayons lumineux! Voici le fils de Ste. Elisabeth qui s'avance, – "c'est le plus grand des enfants des hommes". Cependant, voyez-le trembler en s'approchant de Jésus pour le baptiser. Oh! Jean-Baptiste que vous êtes beau, malgré que vos carnations soient brunies par l'ardeur du soleil! que les formes de votre corps sont nobles! que votre face pleine de bonté et de douceur, respire la confiance et l'amour du divin maître!<sup>20</sup>

Ce tableau du peintre français Hallé, Plamondon a déjà eu l'occasion de le copier à Saint-Michel de Bellechasse en 1842 et il le copiera à nouveau à Neuville en 1858 (fig.1). Si sa copie est à la hauteur de ses espérances, il considérera avoir atteint un idéal et ses contemporains associeront spontanément sa virtuosité à celle de son modèle. Ainsi l'artiste pourra-t-il, par la copie, s'élever et affirmer sa maîtrise. Pour Plamondon, le processus de la copie a d'ailleurs quelque chose de grave ou de sacré et il l'entoure d'une véritable aura de mystère. Quand il entreprend de copier la *Transfiguration* de Raphaël, il avise sa clientèle qu'il ne veut pas être dérangé jusqu'à ce que l'oeuvre soit achevée<sup>21</sup>. Non seulement crée-t-il une attente mais il valorise également la copie comme oeuvre d'art. Dans son esprit, la copie doit être peinte avec un profond respect du modèle, véritable objet de vénération. En guise d'illustration, arrêtons-nous un instant à l'entreprise que les autorités du Séminaire de Québec lui confièrent en 1844 et que commenta *Le Journal de Québec* dans sa livraison du 21 mars:

M. Antoine Plamondon vient de terminer la copie d'un tableau qui mérite certainement l'attention publique; c'est la copie du plus beau tableau, sans contredit de la belle collection des Messieurs du Séminaire de Québec. Ce tableau est un Saint-Jérôme. Depuis longtemps l'original qui est de Dulin, peintre français, et qui a été composé en 1717, menaçait ruine; la peinture tombait par morceau, et l'on voyait avec regret, s'effacer chaque jour une partie de ce véritable chef-d'oeuvre, qui avait été réparé en France et qui le fut encore à Québec. De sorte qu'une partie notable de la composition et du coloris avait disparu sous le mastic et des couleurs nouvelles qui ne s'harmonisaient nullement pour le dessin et le



fig.2 Anonyme, **Immaculée-Conception**, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, reproduction d'une photographie prise par J.E. Livernois avant la destruction de l'oeuvre dans l'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Québec en 1922. (Photo: John R. Porter.)



fig.3 François Baillairgé (1759-1830), *Immaculée-Conception*, 1800, huile sur toile, 196 x 138 cm, église de Saint-Pierre de l'Île d'Orléans. (Photo: IBC.)





fig.4 Antoine Plamondon, **Immaculée-Conception**, 1854, huile sur toile, environ 250 x 140 cm, église de Neuville. (Photo: IBC.)

coloris avec le reste du tableau. Si nous nous rappelons bien, une partie notable d'un des bras et d'une des jambes de Saint-Jérôme même avait été réparé. [...] Quand les messieurs du Séminaire virent qu'ils allaient perdre à jamais ce beau tableau, il se décidèrent à le remplacer par une copie; mais cette copie devait être parfaite et parfaitement conforme à l'original [...]. Or cette copie de notre artiste a été acceptée avec la plus grande satisfaction et on l'a jugée digne de remplacer un tableau que l'on voit disparaître avec la tristesse d'un amateur de la belle peinture<sup>22</sup>.

Contrairement à ce que laisse entendre l'article cité, le tableau de Pierre d'Ulin ne disparut pas. Après avoir quitté les murs de la chapelle pour être remplacé par la copie de Plamondon, il fut remisé ailleurs en attendant de pouvoir être restauré. Il échappa ainsi à la destruction lors de l'incendie de la chapelle du Séminaire le 1<sup>er</sup> janvier 1888, incendie au cours duquel la copie de Plamondon fut, elle, réduite en cendres. Notre vieil artiste fut sûrement affecté par la disparition de cette copie qu'il considérait comme particulièrement efficace si l'on en croit un passage pour le moins coloré tiré de sa longue description des tableaux de la chapelle du Séminaire en 1850:

Voyez, écrivait-il alors, comme tous ces pénitents se précipitent dans les confessionnaux; qu'y a-t-il donc? Ah! il viennent d'apercevoir ces anges qui sonnent la terrible trompette du jugement dernier, aux oreilles de St. Jérôme. Mais nous ne pouvons parler de cette représentation elle est de notre main [...] <sup>23</sup>.

L'attitude de Plamondon à l'égard de la copie semble avoir été partagée par d'autres artistes qui évoluaient alors au Bas-Canada<sup>24</sup>. Ainsi, lorsque Légaré mit en vente sa copie de *l'Immaculée-Conception* de Notre-Dame de Québec en 1849, il la décrivit sans ambages comme "un superbe TABLEAU D'ÉGLISE (...) d'une grande habileté d'exécution et d'une ressemblance parfaite avec l'original déposé au-dessus du grand autel de la Cathédrale de Québec"<sup>25</sup>. Le modèle de Légaré était une oeuvre prestigieuse que l'on croyait alors être de Murillo (fig.2), une oeuvre que l'on sait avoir été copiée également par Louis Dulongpré (1798-99), François Bailairgé (1800) (fig.3), Soeur Marie de L'Eucharistie et Plamondon lui-même (fig.4). À lui seul Plamondon copia l'ouvrage en question à au moins cinq reprises entre 1840 et 1860<sup>26</sup>.

Ceci nous amène à parler de la part d'originalité inhérente aux copies réalisées par les artistes québécois. En effet, qui dit copie ne dit pas nécessairement servilité. En règle générale, une copie portera l'empreinte de celui qui l'exécute. Dans un tel cas, l'originalité de l'artiste se situe évidemment moins dans la création de formes nouvelles que dans l'interprétation de formes reçues. À partir d'un même modèle, deux artistes pourront arriver à des rendus nettement différenciés. Ainsi, la copie peinte par Bailly se distingue-t-elle facilement de celle de Plamondon réalisée à partir de la même source. La critique québécoise contemporaine semble avoir été très sensible à cette dimension du travail du copiste. Décrivant les stations du chemin de croix de Notre-Dame de Montréal exposées à la Garde-Robe de la Chambre d'Assemblée à Québec, un amateur insistera sur les qualités picturales propres à l'ouvrage de Plamondon :

Admirez donc, écrit-il, ce pinceau tantôt ferme et vigoureux, tantôt tendu et moelleux, quelquefois énergique et rapide comme la pensée qu'il exprime, quelquefois lent et paisible, sans être jamais timide ni traîné [...]

Et il ajoute plus loin :

Je voudrais m'arrêter un instant, non seulement sur l'expression des figures, mais encore et plus particulièrement ici sur le coloris, sur la beauté des draperies, sur leur harmonie, sur celle de tout l'ensemble, sur la correction et la perfection du dessin [...] <sup>27</sup>.

Pour réaliser les diverses stations de son chemin de croix, Plamondon avait puisé à différentes sources peintes ou gravées. Si l'on aborde l'ensemble de sa production comme copiste d'oeuvres religieuses, on constate que l'artiste avait une prédilection toute particulière pour certains artistes français et italiens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, bien que ses références picturales se soient échelonnées de la fin du XV<sup>e</sup> avec Léonard de Vinci jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> avec Pierre-Paul Prud'hon. Les diverses copies de Plamondon témoignent donc d'un décalage chronologique plus ou moins considérable. Ajoutons que les artistes dont il privilégiait les oeuvres étaient par ordre d'importance Raphaël, Jacques Stella – dont il confondait parfois les oeuvres avec celles de Poussin –, Mignard, le Titien, le Dominiquin, Guido Reni, Poussin et Rubens.

Ceci dit, il faut réaliser que l'artiste prenait souvent ses distances par rapport aux modèles sur lesquels il arrêta son choix. Dans le cas d'utilisation d'une gravure comme modèle, Plamondon n'avait d'autre choix que



fig.5 Antoine Plamondon, Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan, 1846, huile sur toile, environ 335 x 244 cm, cathédrale de Joliette. (Photo: Musée de Joliette.)



fig.6 François de Poilly (1623-1693) d'après l'oeuvre de Pierre Mignard, **Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan**, XVII<sup>e</sup> siècle, burin, 56 x 44,5 cm, monastère des Ursulines de Québec. (Photo: François Lachapelle.)



fig.7 Antoine Plamondon, *Les miracles de sainte Anne*, 1825, huile sur toile, environ 300 x 200 cm, église de Cap-Santé. (Photo: IBC.)

d'inventer le coloris. C'est ce que souligne avec à-propos le rédacteur du *Journal de Québec* relativement au *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan* achevé en 1846 pour l'église de Joliette (fig.5) et exécuté à partir d'une gravure de F. Poilly d'après une toile de Pierre Mignard (fig.6):

Ce tableau a onze pieds de hauteur sur au moins huit pieds de largeur: les personnages sont presque de grandeur naturelle. La composition est de Mignard; mais le coloris est dû entièrement au pinceau de Mr. Plamondon dont on connaît les ressources sous ce rapport. Les couleurs s'harmonisent très bien et l'oeil se repose avec satisfaction sur toute l'étendue de la scène qui se passe dans un hôpital. L'ensemble de la composition, qui se forme cependant de plusieurs épisodes, se groupe très bien. L'artiste qui a copié d'une chétive gravure et qui par conséquent a été forcé de tout créer, l'expression et le coloris, a saisi comme il faut le caractère distinctif d'un pestiféré et la langueur mortelle qui se peint sur sa figure et dans sa pose [...]<sup>28</sup>.

Ailleurs, Plamondon pourra ne retenir qu'une partie plus ou moins importante de la source iconographique utilisée. Ainsi, sa *Sainte Cécile* de 1878 conservée au Musée du Québec se résume-t-elle au personnage central de la composition bien connue de Raphaël. Ayant recours au même modèle, il s'était contenté de peindre quelques années plus tôt (en 1872) le seul buste de la sainte.

À l'instar de son premier maître, Joseph Légaré, Plamondon essaya très tôt d'intégrer dans une nouvelle composition des éléments empruntés à des sources iconographiques diverses<sup>29</sup>. Dans cette veine, signalons notamment *Les miracles de sainte Anne*, un tableau peint en 1825 pour l'église de Cap Santé (fig. 7). Il s'agit ici d'un véritable rébus qui témoigne d'une originalité certaine et d'une volonté de l'artiste de se démarquer de ses sources<sup>30</sup>. En prenant ses distances par rapport à ses divers modèles, Plamondon s'inscrit dans un processus d'appropriation – obligé ou volontaire – débouchant sur ce que nous nous permettons d'appeler une création<sup>31</sup>. En effet, par-delà une dépendance au niveau des composantes, l'ensemble peut être qualifié d'inédit. Ce type de production de l'artiste – collages ou tableaux-synthèses – témoigne bien d'un phénomène de récapitulation qui est fréquent dans la production québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle.



fig.8 Antoine Plamondon, *Sainte Lucie priant pour la guérison de sa mère sur le tombeau de sainte Agathe*, 1842, huile sur toile, environ 360 x 245 cm, église de Sainte-Luce-sur-Mer. (Photo: IBC.)



Au cours de sa longue carrière, Plamondon fut souvent aiguillonné par la concurrence étrangère. Comme il désirait absolument protéger son statut privilégié auprès des fabriques et communautés, il fut amené par moments à remettre en question ses conceptions picturales en matière de tableaux religieux. C'est ce dont témoigne un long article à sens unique de Joseph-Edouard Cauchon paru le 16 mai 1843 dans *Le Journal de Québec* à propos d'une composition de Plamondon intitulée *Sainte Lucie priant pour la guérison de sa mère sur le tombeau de sainte Agathe* (fig.8). Don d'un riche particulier, la toile en question était destinée au maître-autel de l'église de Sainte-Luce de Rimouski et elle porte encore l'inscription non équivoque que Plamondon y avait apposée pour affirmer sa paternité, soit "A. Plamondon inventit/1842". Cauchon, dont on sait qu'il était le confident et le mentor de l'artiste, concluait ainsi son commentaire partisan:

C'est la première composition proprement dite qu'il ait eu à faire. Bien des fois il s'est trouvé dans la nécessité de faire des changements importants dans les compositions, et toujours il a été heureux dans ses essais. Très souvent il a eu à composer le coloris tout entier, comme dans les quatorze tableaux du "chemin de la croix" pour la grande église de Montréal; et tout le monde sait comme il a plu, comme il a étonné par la richesse, par la magie de son pinceau, qui, dans chaque tableau se révélait sous des formes diverses et toujours plus ravissantes. Mais on dira que le coloris et la composition sont deux qualités bien distinctes, et que souvent un grand coloriste est un mince compositeur, et qu'un bon compositeur est quelquefois un faible coloriste. M. Plamondon vient aujourd'hui montrer sa composition aux incrédules, à ceux qui jugent de ce qu'un homme peut faire par ce qu'il fait habituellement, lorsqu'on ne lui a pas encore fourni l'occasion de mettre au jour tout son talent [...] <sup>32</sup>.

Il serait légitime de voir dans ce dernier passage une allusion au conflit qui, quelques années plus tôt, avait opposé notre artiste au peintre d'origine anglaise Henry Daniel Thielcke (1787-1874). Après avoir été élève de la Royal Academy de Londres, cet artiste avait entrepris sa carrière dans la capitale britannique où il avait exposé périodiquement des tableaux à sujets religieux ou mythologiques ainsi que des portraits<sup>33</sup>. À son arrivée à Québec en 1832, il pouvait à juste titre se croire l'un des – sinon le – peintres les mieux formés de la colonie. En février 1835, il mit en vente "Deux

tableaux originaux qu'il [avait] composés. Le sujet de l'un [était] le Crucifiement de notre Sauveur, celui de l'autre La Sainte Famille"<sup>34</sup>. En août de la même année, il exposa dans un local mis à sa disposition à la Chambre d'Assemblée "un St Jean Baptiste original en grand" auquel les rédacteurs du *Canadien* et du *Quebec Mercury* réservèrent un bon accueil<sup>35</sup>. Pour Plamondon, c'en était trop puisque Thielcke menaçait de faire une percée dans un marché qu'il se croyait acquis. Sous le pseudonyme de "Des Amateurs", il se porta à l'attaque du tableau de son concurrent étranger en le comparant avec celui de Claude-Guy Hallé accroché dans la chapelle du Séminaire de Québec. S'il encensa le second, ce fut pour mieux démolir le premier tant au point de vue du dessin que du coloris. L'assaut de l'"élève de l'École française" fut aussi dévastateur que sans nuance ainsi qu'on pourra en juger par l'extrait que voici:

Le maintien du personnage de St Jean a le caractère de la lâcheté et de l'indifférence; rien de plus monstrueux et de plus ridicule de le voir baptisant Jésus de la main gauche, et s'appuyant paresseusement la main droite sur la hanche. Sa colombe est des plus malheureuses; elle est vue en raccourci et se traîne sur une superficie absolument plate; la lumière rétrécie qui passe derrière sa queue, produit un effet que toute personne devinera<sup>36</sup>.

Cette attaque eut un effet désastreux sur la carrière québécoise de Thielcke. Plamondon ayant par la suite récidivé, le peintre anglais, exacerbé, décida en 1838 de lancer à son rival le défi que voici en vue du concours annuel de la Société littéraire et historique de Québec de 1839:

Monsieur, – Votre conduite, aussi bien que vos paroles, me donne lieu de supposer que vous vous flattez d'être au-dessus de moi comme artiste. Pour régler définitivement cette affaire et ne plus laisser de doute sur lequel de nous deux tient le premier rang, quoique je ne doute nullement que ce rang ne me soit dû, – [...] Je vous défie par le présent de produire "Un tableau d'Histoire original, et un Paysage d'après nature [...]"<sup>37</sup>.

Plamondon écrivit vraisemblablement une lettre en réponse à Thielcke mais le premier octobre 1838, en page 3 du *Canadien*, il demanda au rédacteur de ne pas publier sa correspondance en précisant ce qui suit:

Réflexion faite, je ne dois pas répondre à la note que m'adresse M. Thielcke dans votre numéro de Mercredi der-

nier, le public ayant apprécié la susdite note à sa juste valeur<sup>38</sup>.

Au-delà du mépris que son mot manifestait à l'endroit de Thielcke il appert que Plamondon, un copiste chevronné mais un peintre peu familier avec la composition de tableaux d'histoire originaux, ait préféré ne pas prendre de risques. Dans le concours proposé, le peintre anglais avait tout à gagner et Plamondon tout à perdre. Formé à l'européenne et ayant eu pendant plusieurs années à travailler selon les canons européens, Thielcke avait sûrement conscience du fort décalage qui existait entre l'art de la colonie anglaise et celui qui se pratiquait dans la métropole. Il avait connu d'autres horizons et pouvait mesurer l'originalité relative de ce que Plamondon appelait sa "peinture d'histoire". Dans le sillage de sa formation chez Guérin à Paris, ce dernier avait certes fait progresser la peinture canadienne mais sa production religieuse était foncièrement empreinte de conservatisme dans la mesure où, conformément à une pratique bien établie dans la colonie, elle s'articulait à partir de compositions héritées des siècles passés.

Bien que Plamondon ait réussi à enrayer la sérieuse menace que Thielcke avait fait planer sur lui, il semble bien que le conflit entre les deux hommes ait laissé des doutes dans l'esprit de certains amateurs quant aux capacités réelles du peintre canadien en tant que "compositeur". Ceci pourrait alors expliquer le passage du texte de Cauchon que nous citons plus haut. Quoi qu'il en soit, Plamondon jugea bon de faire suivre sa *Sainte Lucie* d'une nouvelle composition au mois de septembre 1843 afin de mieux convaincre les "incrédules". Il s'agissait cette fois d'une *Sainte Philomène*<sup>39</sup> dont Cauchon s'empressa bien sûr de vanter les mérites avec son enflure verbale coutumière (fig.9):

M. Plamondon marche évidemment vers la perfection, car, dans "Sainte Philomène" il a révélé plus de hardiesse dans le dessin, plus de pureté et d'élégance dans les formes, plus de grandiose, plus de nature, plus de noblesse dans l'expression; il se montre ici plus créateur et moins servile que dans Sainte Lucie, et on dirait que son talent se réchauffe au foyer de la composition<sup>40</sup>.

Quatre ans plus tard, lorsque Plamondon aura mis la dernière main au tableau intitulé *Tobie et l'ange* que lui avait commandé le mécène et collectionneur Denis-Benjamin Viger pour ses censitaires de l'Île Bizard, *Le Journal de Québec* dira qu'il s'agissait de la cinquième ou sixième composi-



fig.9 Antoine Plamondon, **Sainte Philomène**, 1843, huile sur toile, environ 274 x 175 cm, église de Saint-André de Kamouraska. (Photo: Fonds Gérard-Morisset, IBC.)

tion originale de notre artiste. Ce fut à notre connaissance la dernière fois que les journaux firent expressément mention d'une composition religieuse personnelle de Plamondon<sup>41</sup>. De fait, il semble bien qu'après quelques coups d'éclat comme "compositeur", Plamondon soit assez vite revenu à ses vieilles habitudes de copiste. À compter des années 1850, les tableaux religieux de notre artiste vieillissant témoigneront de plus en plus d'un déclin pour ne pas dire d'une dégénérescence. Sans nécessairement généraliser – car Plamondon a encore parfois de bons moments –, il est courant que son pinceau se relâche et que sa palette manque de finesse et d'harmonie. En quelque sorte dépassé par les événements, Plamondon ne contribue plus guère à l'évolution de la peinture québécoise comme il l'avait fait dans les trois premières décennies de sa carrière. Son conservatisme foncier accusé par la perte progressive de ses moyens prend désormais le pas sur la volonté d'explorer de nouvelles avenues picturales. Il devient dès lors un îlot de résistance au changement, un phénomène de persistance dont la production rejoint celle de certains ateliers communautaires comme celui des Soeurs du Bon Pasteur de Québec.

En terminant, il nous apparaît évident que dans la copie comme dans tous les genres il y a du bon et du moins bon, du meilleur et du pire. Mais par-delà les questions que l'on peut soulever en regard de sa qualité, il reste que la copie présente, à titre de phénomène artistique, un intérêt intrinsèque au chapitre de la diffusion des formes ou tout simplement comme véhicule iconographique. Qui plus est, la copie constitue à plusieurs égards une véritable aventure picturale, une aventure dont on se doit de tenir compte si l'on veut bien comprendre l'évolution de notre art religieux et de notre art en général. En effet, il serait illusoire et arbitraire de tenter de broser un portrait fidèle de l'univers artistique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle en en faisant abstraction. C'est par le biais de la copie que l'on peut aujourd'hui se faire une image de la composition de tableaux religieux disparus qui soulevèrent naguère l'admiration des artistes, des amateurs et du grand public. C'est par la copie de compositions étrangères anciennes que nos peintres ont pu contribuer à élargir l'univers pictural des Québécois et enrichir la tradition artistique de ce qui était encore une colonie. À l'instar de leurs confrères architectes, les artistes québécois du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont cessé d'assimiler des formes nouvelles et des influences de toutes sortes. Ce long pro-

cessus a contribué à la maturation de notre art pictural et ouvert la voie à de nouveaux progrès<sup>42</sup>.

**John R. Porter**  
Professeur d'histoire de l'art,  
Département d'histoire,  
Université Laval,  
Québec.

#### Notes

Texte d'une communication présentée le 12 février 1984 au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre d'un colloque tenu en marge de l'exposition *Antoine Plamondon (1804-1895) et le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal*.

<sup>1</sup> Voir notamment John R. PORTER, *Antoine Plamondon. Soeur Saint-Alphonse*, Galerie nationale du Canada, collection "Chefs-d'oeuvre de la Galerie nationale du Canada", no 4, Ottawa, 1975, 32 pages.

<sup>2</sup> Voir Yves LACASSE, *Antoine Plamondon (1804-1895). Le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal* (catalogue d'exposition), Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1984, 111 pages.

<sup>3</sup> *Le Canadien*, 2 juin 1851, p. 3.

<sup>4</sup> Lacasse, *op. cit.*, p. 104, note 173.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>6</sup> Cette attitude négative à l'égard de la copie est typique de l'âge contemporain. Dans le public comme chez les artistes, c'est l'originalité qui compte avant tout, de sorte que l'on dévalue systématiquement la copie et l'imitation. La situation était bien différente aux siècles passés alors que la copie constituait une pratique fondamentale du monde artistique, et ce, depuis l'antiquité. À l'âge classique par exemple, nombreux étaient les collectionneurs qui se plaisaient à acquérir des copies des chefs-d'oeuvre qu'ils avaient eu l'occasion d'admirer. À lui seul, Louis XIV se faisait fort de posséder des centaines de copies d'oeuvres de maîtres. Sur l'histoire de la perception de la copie, voir l'éditorial du no 21 de la *Revue de l'art* paru en 1973 (pp. 5-31). Ce dossier est signé par François CHAMOUX, Tania VELMANS, Louis GRODECKI, Marie-Madeleine GAUTHIER, Antoine SCHNAPPER, Bruno FOUCAUT et André CHASTEL.

<sup>7</sup> Gérard MORISSET, "Un grand portraitiste. Antoine Plamondon", dans *Concorde*, vol. 11, nos 5-6, mai-juin 1960, p. 14. Du même auteur voir également *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Charrier et Dugal, Québec, 1941, p. 63.

<sup>8</sup> *Le Canadien*, 7 août 1833, p. 1.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 21 février 1845, p. 3.

<sup>10</sup> LACASSE, *op. cit.*, p. 76; voir également CHAMOUX et alii, *op. cit.*, pp. 23-29.

<sup>11</sup> Voir "Le chevalier A.S. Falardeau" dans Georges BELLERIVE, *Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens* (2<sup>e</sup> édition), Beauchemin, Montréal, 1927, pp. 45-65; Raymond VÉZINA, *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*, Éditions Élysée, Montréal, 1975, tome I, pp. 230-234. Les journaux de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle signalent de temps à autre l'importation de copies européennes au Bas-Canada. Ainsi, un certain Henry Vasseur de Québec mit en vente "un assortiment magnifique de tableaux peints à l'huile" qu'il avait fait venir de Paris en 1837. Il s'agissait de dix-sept gran-

des copies de sujets religieux exécutées d'après des oeuvres de Philippe de Champaigne, P. Guérin, Le Brun, Rubens, Le Guide, Raphaël, etc. Voir *Le Canadien* des 23 juin (p. 2) et 20 octobre (p. 2) 1837.

<sup>12</sup> Voir John R. PORTER, "L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête", dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. vii, no 1, 1983, pp. 55-72.

<sup>13</sup> John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'oeuvre* (catalogue d'exposition), Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1978, pp. 25-26.

<sup>14</sup> De même, en Europe à l'âge classique, la copie permettait-elle couramment de rendre accessible un original en principe unique. Chamoux et alii, *op. cit.*, p. 20.

<sup>15</sup> Bibliothèque nationale du Québec à Montréal, Fonds J.M. Beauregard, boîte 6/10 (2), chemise Verchères, copie dactylographiée d'une lettre de l'abbé J. Demers au curé Kimbert, 24 septembre 1825.

<sup>16</sup> LACASSE, *op. cit.*, p. 104, note 184.

<sup>17</sup> *Le Journal de Québec*, 2 août 1862, p. 2. Voir également l'article de Napoléon AUBIN paru en page 2 du *Canadien* du 15 octobre 1847: "À l'exception des portraits de famille, les peintres ne reçoivent des commandes que pour de rares tableaux d'église pour lesquels encore on ne paie réellement que le prix matériel de la toile, des couleurs et les journées de travail de l'artiste sur le pied d'un manoeuvre badigeonneur [...]."

<sup>18</sup> À propos de l'ensemble de tableaux de l'église de la mission du Lac des Deux-Montagnes (Oka), voir John R. PORTER et Jean TRUDEL, *Le Calvaire d'Oka*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1974, pp. 92-93.

<sup>19</sup> Voir *Les Mélanges religieux*, 11 juillet 1848, p. 317.

<sup>20</sup> *Le Journal de Québec*, 23 février 1850, pp. 2-3 (repris dans *L'Ami de la religion et de la patrie* du 27 février 1850 [p. 1] et dans *La Minerve* du 28 février 1850 [pp. 1-2]).

<sup>21</sup> *Le Canadien*, 17 octobre 1832, p. 2.

<sup>22</sup> *Le Journal de Québec*, 21 mars 1844, p. 2.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 23 février 1850, p. 3.

<sup>24</sup> Dans le cas de Thomas Valin, par exemple, on lira avec intérêt un article paru le 23 octobre 1837 (p. 3) dans *Le Populaire* de Montréal et repris dans *Le Canadien* du 27 octobre 1837 (p. 2).

<sup>25</sup> *L'Ami de la religion et de la patrie*, 1<sup>er</sup> juin 1849, p. 2.

<sup>26</sup> À l'église de L'Immaculée-Conception (Montréal) en 1840, à Saint-Pierre-les-Becquets en 1844, à Neuville et à Saint-François de l'Île d'Orléans en 1854, ainsi qu'à Sainte-Marie de Beauce entre 1855 et 1860.

<sup>27</sup> *Le Canadien*, 6 décembre 1839, p. 2.

<sup>28</sup> *Le Journal de Québec*, 15 octobre 1846, p. 2.

<sup>29</sup> À titre d'exemple, voir PORTER, *Joseph Légaré ...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>30</sup> Gérard MORISSET, *Le Cap-Santé, ses églises et son trésor* (réédition critique), Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1980, pp. 47-49 et 138-139.

<sup>31</sup> Cette façon de faire présente certaines analogies avec celles qui avaient cours à l'âge classique: "Le peintre se pénétrera des beautés d'ensemble d'une oeuvre ancienne et des principes qui en sont à l'origine mais il pourra aussi emprunter telle figure, tel groupe qui donne une image particulièrement heureuse de la belle nature". Chamoux et alii, *op. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> *Le Journal de Québec*, 16 mai 1843, p. 1.

<sup>33</sup> Communication de David Karel.

<sup>34</sup> *Le Canadien*, 4 février 1835, p. 4.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 19 août 1835, p. 2.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 2 septembre 1835 (transcription tirée du dossier "Antoine Plamondon", Fonds Gérard-Morisset, Inventaire des biens culturels du Québec).

<sup>37</sup> *Ibid.*, 26 septembre 1838, p. 2.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> octobre 1838, p. 3.

<sup>39</sup> Ce tableau est accroché dans l'église de Saint-André de Kamouraska.

<sup>40</sup> *Le Journal de Québec*, 27 [28] septembre 1843, p. 2.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 14 octobre 1847, p. 2. Ajoutons toutefois que l'église de Saint-Simon de Rimouski recèle un tableau représentant le saint patronyme de la paroisse et portant comme signature, en bas à droite, "A. Plamondon invenit [ou inventit] 1852".

<sup>42</sup> À ce propos, il ne faudrait pas oublier que le portrait – que plusieurs historiens de l'art ont perçu comme une production purement originale – ne fut pas totalement étranger à ce processus d'assimilation. Pour s'en convaincre, on pourrait rapprocher un tableau aussi fameux que le portrait *Soeur Saint-Alphonse* (1841) peint par Plamondon d'un portrait de religieuse (*Elisabeth Throckmorton*, 1729) réalisé par Nicolas de Largillière et conservé à la National Gallery de Washington. Il y a là une filiation qui, toute évidente qu'elle soit, n'enlève rien à la toile de notre élève de l'école française. De même, le célèbre *Autoportrait* de Plamondon demeure-t-il indissociable de la photographie à partir de laquelle il fut composé en 1882.



## ANTOINE PLAMONDON (1804-1895) AND RELIGIOUS PAINTING: THE ROLE OF THE COPY AND OF PERSONAL INTERPRETATION

Isolated from the centres of European art, the artists of Lower Canada were able to acquire the rudiments of their art, and at the same time to satisfy the needs of parish churches and of religious orders, by copying paintings and engravings brought to North America under the French régime. Before the end of the eighteenth century the practice of copying had become a common one in Lower Canada.

For various reasons, historians of Québec art have tended to neglect this phenomenon. In the case of Antoine Plamondon, for example, although his portraits have been much studied, more than half of his *oeuvre* consists of religious works, and Plamondon considered his copies of these historical scenes by other artists to have been of greater importance than his own original portraits. He perceived the copy as being intimately linked to the original, which was, in turn, an object of tremendous admiration. When satisfied with his copy, Plamondon considered it representative of the attainment of an ideal, while his contemporaries automatically associated his virtuosity in the achievement with that of the model on which it was based.

However, Plamondon did take liberties with the models on which he based his copies. When working from an engraving, for example, he was forced to invent his own colour scheme, and, in other cases, would retain only more or less important aspects of the iconographic significance of the original. Further, inspired by Légaré, he attempted to combine elements borrowed from diverse sources into new compositions. With the exception of six or seven works created between 1842 and 1852, he copied other art works consistently throughout his long career. He must therefore be considered to have contributed little to the evolution of painting in Québec from the time of his retreat to Neuville onwards.

As is true in other branches of art, copies can manifest varying degrees of quality, but they nevertheless have an intrinsic interest for the diffusion of forms or as iconographic vehicles. It would be both arbitrary and illusory to attempt to outline an accurate description of the art of nineteenth-century Québec without studying the phenomenon of the copy, since they were instrumental in the enlargement of the pictorial world of Québec and in the enrichment of the artistic tradition in what was still a colony. Like the architects of the time, painters ceaselessly assimilated new forms and influences of all types, and thus contributed to the maturation of pictorial art in the province, and to the opening up of new possibilities for its future.

Translation: **Brian Foss**

## UN NOUVEAU REGARD SUR L'ANCIENNE CHAPELLE NOTRE-DAME- DU-SACRÉ-COEUR DE LA BASILIQUE NOTRE-DAME DE MONTRÉAL

Depuis le sinistre de décembre 1978, la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal, qui ne subsistait plus que sous l'aspect de vestiges, fut restaurée et redécorée. Malgré cette reconstruction, la chapelle, située au chevet de l'église, suscite un intérêt et des éloges jamais vus auparavant. Renommée jusque-là pour son décor luxuriant tout en bois, ses qualités n'avaient néanmoins jamais fait l'unanimité. Depuis les années 1920 en particulier, les défenseurs de l'architecture moderne lui reprochaient l'"étonnante et inutile complication"<sup>1</sup> de son décor pour ne lui concéder que le seul mérite de son matériau, alors jugé noble. Ces critiques n'empêchaient cependant pas les pèlerins de se laisser envoûter par la richesse de ses formes, la patine de ses bois et la chaude polychromie de l'ensemble. Somme toute, elle était admirée et décriée au nom du romantisme et du rationalisme, et non pas tant pour ses qualités réelles. L'ancienne chapelle demeure encore mal comprise et cela à quelques années de son centenaire.

Ouverte au culte en 1829, l'église Notre-Dame était demeurée dans son état d'origine jusque vers 1874. L'intérieur fit alors l'objet de transformations importantes: la grande fenêtre du chevet fut supprimée, à cause de la forte luminosité qui en provenait, et remplacée par un retable grandiose. L'éclairage provenait d'ouvertures vitrées, percées dans la voûte de la nef, lesquelles s'intégraient à un nouveau décor inspiré de la Sainte-Chapelle de Paris. Une fois les travaux achevés, vers 1880, on constata que l'église était maintenant trop sombre. Puis on n'aimait guère la sacristie située au chevet de l'église, au niveau du sous-sol, et on souhaitait une chapelle particulière pour les mariages et les assemblées des congrégations<sup>2</sup>. La disparition de la grande fenêtre permettait d'envisager divers projets de construction à l'arrière de l'église. Après huit ans de réflexion, un projet se dessina, visant à remédier à ces inconvénients.

Le 15 avril 1888, les marguilliers de Notre-Dame font allusion pour la première fois au projet de construire une chapelle au chevet de l'église paroissiale.

Mr le curé, ayant représenté le besoin absolu d'une chapelle, vu que l'église de Notre-Dame n'a pas de crypte ou chapelle souterraine comme la plupart des grandes églises d'Europe, [...] Que la bâtisse occupée actuellement par les bureaux de la fabrique et les bâtisses adjacentes soient démolies et [...] qu'une chapelle soit construite sur le terrain de la fabrique et d'autres bureaux qui pourront être loués, le tout suivant des plans à être faits par MM. Perrault & Mesnard, architectes [...]³.

Ce projet comporte toutefois quelques contraintes: la chapelle doit être bâtie au niveau de l'église paroissiale et s'élever au-delà de l'ancienne fenêtre du chevet, afin d'en permettre la réouverture partielle. Le 12 août suivant, les architectes Perrault et Mesnard présentent des plans qui sont aussitôt approuvés⁴; débutent alors les travaux de démolition et d'excavation sur le site retenu⁵. Le projet apparaît vite trop coûteux, une nouvelle étude l'estimant à soixante mille dollars dont la moitié seulement pour les espaces à louer⁶. À cause de ce grand risque financier et du danger d'incendie qui résulterait de la proximité des magasins, on renonce alors à ces derniers ainsi qu'aux bureaux. Le 7 octobre de la même année, on décide de se contenter:

d'une sacristie, d'une chapelle et de nouveaux bureaux pour la fabrique, avec cour intérieure, et des plans de MM. Perrault & Mesnard modifiés dans le sens de la présente résolution étant produits, ils sont adoptés [...]⁷.

Il est cependant trop tard pour modifier radicalement le plan de l'ensemble, l'édifice conservera ainsi un certain caractère commercial.

En mars 1889, les fabriciens révisent les plans une dernière fois. Le coût de la chapelle s'avère encore plus élevé que prévu, le projet de relocaliser les bureaux de la fabrique près de la chapelle est donc abandonné. Ils seront logés dans un petit édifice construit près de la tour ouest de l'église⁸.

Les travaux de construction progressent rapidement par la suite. Dès juin 1889, la sacristie est inaugurée et, en janvier 1890, on passe les premiers contrats pour la finition intérieure de la chapelle. Des artistes-peintres (Joseph-Charles Franchère, Ludger Larose, Joseph Saint-Charles, Charles Gill et Henri Beau) sont invités à exécuter les tableaux

prévus dans les plans de la chapelle. En février, on retient les services des menuisiers Paquette et Godbout pour le décor intérieur et, en juin, ceux du sculpteur Arthur Vincent pour le retable. Ces travaux se poursuivent probablement jusqu'à l'été de 1891. Le 22 septembre, la chapelle est bénite: l'événement marque la fin des travaux majeurs. L'année suivante, on percera l'ancienne fenêtre du chevet de l'église pour en éclairer le chœur mais, faute d'amélioration, on refermera cette ouverture en 1898<sup>9</sup>.

Le projet d'ériger un édifice à bureaux, doté d'une cour intérieure couverte, vient sûrement des constructions de ce type qui avaient fait leur apparition dans le voisinage de l'église. À la fin des années 1880 on assiste, en effet, à un renouvellement de l'architecture autour de la place d'Armes, alors le quartier des affaires. Les édifices à bureaux qui surgissent innovent par plusieurs aspects: leur hauteur qui exige souvent des structures de métal, l'installation d'ascenseurs et parfois, la présence de cour intérieure couverte ou de puits de lumière, compte tenu de la profondeur des emplacements. C'est le cas notamment de l'édifice de la New York Life Insurance Company (511, place d'Armes, construit par les architectes américains Badcock, Cook et Willard en 1887), comprenant huit niveaux d'occupation hors du sol et des ascenseurs, sans cour intérieure cependant et dont la structure est de maçonnerie<sup>10</sup>. C'est également le cas de l'édifice de l'Imperial Insurance Company, entrepris peu après (1888-1889) par les architectes new-yorkais Clinton et Russell<sup>11</sup>, à l'angle de la rue Saint-Urbain et de la place d'Armes (fig. 1 et 2). Cet édifice, aujourd'hui disparu, comportait sept niveaux d'occupation hors du sol, une structure de maçonnerie avec charpente de fer pour les combles, des ascenseurs et, surtout, un puits de lumière de 19 pieds sur 65 pieds (5,80 m x 19,80 m), entouré de galeries en fer et en verre<sup>12</sup>. Innovateur à Montréal, ce puits de lumière sera repris assez fidèlement par Perrault et Mesnard, en 1892, pour l'édifice de la Banque du Peuple, rue Saint-Jacques (fig. 3)<sup>13</sup>.

Les marguilliers de Notre-Dame se sont sans doute également épris de l'église St. James de Montréal, alors en construction (1887-1889), d'après les plans de l'architecte A. F. Dunlop (fig.4). Cette église possède une structure de métal, à l'instar des nouveaux édifices à bureaux, et présente au chevet une large abside haute de deux étages, sur rez-de-chaussée, couverte d'une grande toiture et ornée de gables. Cette abside n'a pas de fonction religieuse, elle sert plutôt d'annexe à l'église. Elle abrite une vaste salle de réunion pourvue d'une tribune et des bureaux pour l'administration de

la paroisse<sup>14</sup>. Elle souligne, en fait, un début de synthèse entre l'architecture profane et religieuse.

La nouvelle annexe de l'église Notre-Dame ne fut guère modifiée avant l'incendie de 1978 (fig. 5, 6, 7 et 8)<sup>15</sup>. Elle nous permet donc d'apprécier la solution apportée à ce programme. Mitoyenne au chevet de l'église et à des édifices de la rue Saint-Paul, elle épouse en partie les contours du terrain et forme un rectangle irrégulier d'environ 125 pieds de façade, 100 pieds de face arrière et 175 pieds de largeur (38 m x 30,47 m x 53,33 m). Ses murs extérieurs sont de pierre alors que toute la structure intérieure est de bois. Ses deux faces visibles, donnant sur la rue Saint-Sulpice et sur le jardin des Sulpiciens, sont très dépouillées. La première, construite en pierre de taille, s'élève sur trois niveaux largement ajourés, un traitement caractéristique de l'architecture commerciale. Elle est surmontée d'une toiture en pente dont l'égoût est brisé par deux gables qui, en plus de signaler à ce niveau les portes du rez-de-chaussée, sont un rappel du gable situé au centre des longs pans de Notre-Dame. Avec quelques étages de plus, peut-être représentés dans les plans initiaux, l'annexe aurait pu s'inscrire dans la continuation de l'église tout comme à St. James dont l'influence paraît indéniable. Côté jardin, on a cherché davantage à économiser en ayant recours à de la maçonnerie grossière. L'élévation présente deux niveaux d'ouvertures qui correspondent aux surfaces d'occupation. Les fenêtres en forme de T, à l'étage, vont de pair avec le décor intérieur de la sacristie, conçu dans le style des halls gothiques anglais<sup>16</sup>. Enfin, entre les deux versants de la toiture, une claire-voie fait saillie en forme de croix latine, recouverte d'une toiture à double versant.

À l'intérieur, du côté de la rue Saint-Sulpice, le rez-de-chaussée comporte des bureaux où logent les services de la fabrique depuis le début du siècle seulement: leur fonction d'origine est inconnue. Selon le projet initial, ce niveau et ceux situés au-dessus auraient été mis en location. À l'arrière des bureaux de la fabrique, du côté de la rue Saint-Paul, s'étalent quelques locaux et une vaste salle de réunion (ill. 9). Le décor originel de cette dernière, dissimulé lors des rénovations de 1955, s'inspirait des structures de métal<sup>17</sup>. La jonction en V entre les colonnes et les poutres du plafond rappelait la forme des consoles des charpentes métalliques et la marquetterie du plafond en forme de X ou de losange reproduisait les deux principaux types de contreventement utilisés dans les structures d'acier<sup>18</sup>. À défaut de pouvoir réaliser une charpente métallique, l'architecte en a imité une à l'aide d'un matériau traditionnel.



fig.1 L'ancien édifice Imperial, situé sur la place d'Armes à Montréal. (Photo: extraite de *Montreal of To-Day*, Montréal, Dominion Publishing, 1896, p. 65.)

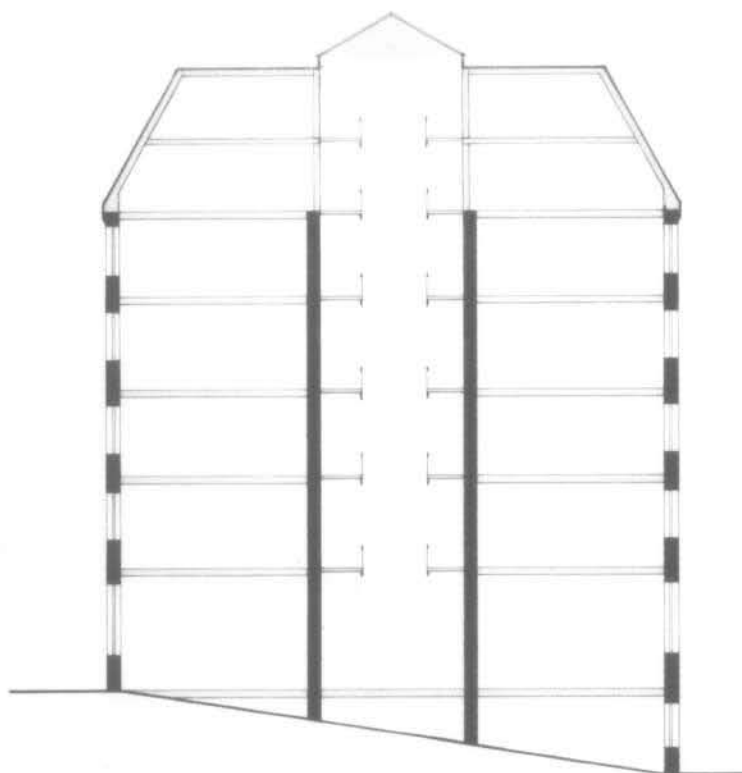


fig.2 Restitution hypothétique d'une coupe transversale de l'édifice Imperial. (Dessin: Claude Lachance.)

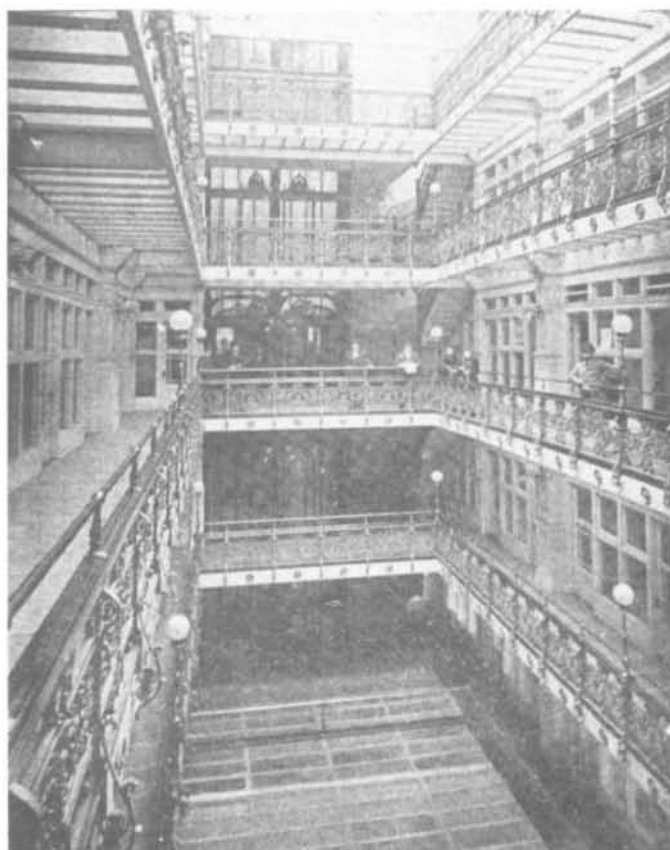


fig.3 Le puits de lumière de la Banque du Peuple. (Photo: *La Revue Canadienne*, vol. XXXI, 1895, p. 92.)



fig.4 Vue ancienne de l'église St. James de Montréal. (Photo: *Montreal Old and New*, Montréal, International Press Syndicate Publishers, 1915, p. 119.)

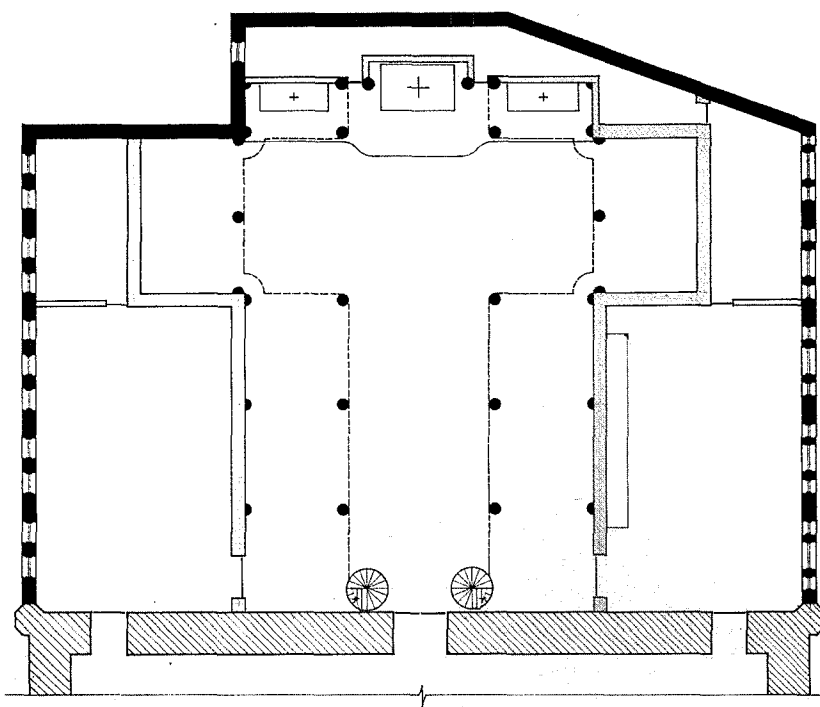


fig.5 Vue ancienne de l'édifice qui abrite la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Cœur (façade rue Saint-Sulpice). (Photo: Montréal, Inventaire des Biens Culturels [MIBC], 76-274(5).)

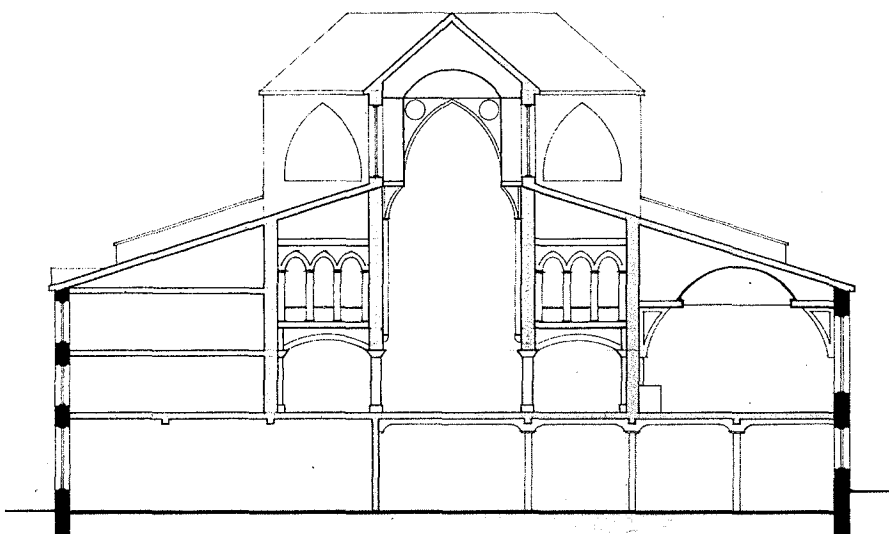


fig.6 Vue ancienne de la basilique Notre-Dame et de l'édifice qui abrite la chapelle (face arrière). (Photo: *Le diocèse de Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, 1900, p. 43.)





*fig.7* Restitution hypothétique du premier étage de l'édifice qui abrite la chapelle. (Dessin: Claude Lachance.)



*fig.8* Restitution hypothétique d'une coupe transversale de l'édifice qui abrite la chapelle. (Dessin: Claude Lachance.)



*fig.9* La salle de réunion sous la chapelle dans son état d'origine. (Photo: Archives de la paroisse de Notre-Dame.)



*fig.10* Vue de la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur vers 1900. (Photo: Montréal, Collection particulière.)

Au premier étage, la chapelle s'élève au centre sur plusieurs niveaux, tout comme le puits de lumière de l'édifice Imperial. Elle est flanquée, à droite, des sacristies en enfilade et, à gauche, d'une salle qui, après avoir connu diverses affectations, abritera le musée de Notre-Dame en 1937<sup>19</sup>. Au-dessus de cette salle, se trouvaient des pièces ayant surtout servi de dortoir aux membres de l'Adoration nocturne et qui ont été supprimées lors de la restauration de 1978, afin de donner plus de clarté au musée. L'exemple de St. James a certainement justifié ce rapprochement des espaces pour le travail et pour le culte.

L'édifice décrit dans ses grandes lignes, nous pouvons maintenant nous attarder sur ce qui en constitue l'élément majeur: la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur (fig. 10, 11, 12, 13 et 14). Autrefois, l'étroitesse et la hauteur de l'espace n'étaient pas sans surprise, la richesse et l'originalité du décor demeuraient sans pareil au Québec. Plusieurs historiens ont tenté d'en identifier l'origine, en mettant l'accent sur le décor au mépris de l'espace. Olivier Maurault parle ainsi d'un style "gothique fleuri" ou "flamboyant"<sup>20</sup>. Franklin Toker, pour sa part, reconnaît le style de quelques éléments, mais oublie ce qui en a permis la synthèse<sup>21</sup>. C'était en fait un type particulier d'espace et de décor: une architecture inspirée de celle des passages couverts, modelée dans un style alors en vogue et dont les éléments de maçonnerie, de métal et de verre étaient rendus dans le bois.

Sise au centre de l'édifice, la chapelle avait été conçue selon un plan en croix latine peu étendu: long de 90 pieds et large de 85 (27,40 m x 25,90 m)<sup>22</sup>. La nef de plan basilical ne comptait que trois travées étroites et était interrompue par un transept fort élevé, avec bas-côtés aux extrémités seulement; le chœur n'en prolongeait guère la perspective, avec une seule demi-travée de long et un renforcement dans le mur du chevet pour le maître-autel. En revanche, la chapelle se développait sur quatre niveaux en hauteur. Des grandes arcades, à arc segmentaire et colonnes trapues, supportaient une tribune, fermée par des arcades à arc brisé et un réseau d'intrados polylobés empruntés au style gothique italien. La maçonnerie de brique et de marbre de ces deux niveaux, simulée par le traitement texturé des écoinçons, était caractéristique du même style. Au-dessus, une suite de tableaux ornait la nef et les transepts. Enfin, la claire-voie, desservie par une coursière en surplomb, éclairait le lieu à elle seule.

En outre, l'élévation présentait une structure complexe pour le support de la fausse-voûte. Des colonnettes prenaient appui sur des culots feuillagés au niveau des grandes arcades et montaient jusqu'aux tableaux, pour

supporter des consoles. Celles-ci portaient, en plus de la coursière, des arcs-diaphragmes brisés que surmontaient les linteaux à extradors segmentaires. Sur ces derniers, reposait la fausse-voûte décorée de petits caissons et interrompue, à la croisée, par une coupole carrée. Cette fausse-voûte et sa structure reproduisaient en fait une riche verrière soutenue par une charpente de fer ou de fonte, façonnée d'après le style gothique perpendiculaire anglais. Aux arêtes des diaphragmes de la charpente et des parois de la chapelle, s'ajoutaient des motifs floraux, tirés du gothique *Decorated* anglais, qui contribuaient à animer davantage ce décor.

Pour accuser la présence du chœur et affirmer davantage le plan en croix latine, un chœur des religieux avait été suggéré dans le renforcement du chevet, par un effet de perspective que créait la juxtaposition de consoles et d'arcs diaphragmes. Ce subterfuge ne donnait cependant pas le résultat escompté puisqu'on sentait bien la proximité du mur. L'ordonnance du retable, en plus de mettre en valeur le maître-autel, devait renforcer cette illusion. Abstraction faite d'une copie d'un tableau de la *Pentecôte* d'après Charles LeBrun, on retrouvait la réplique d'un *screen* ou de la clôture qui marque l'entrée du chœur dans les églises anglicanes de cette époque. Le calvaire, qui la surmonte généralement, avait été remplacé ici par une nouvelle trilogie formée de la vierge Marie et des archanges Michel et Gabriel. Outre le retable, près de vingt statues de saints, juchées à des endroits inhabituels, soulignaient l'emplacement du maître-autel<sup>23</sup>. Ce décor de bois n'était pas peint mais teinté dans une gamme de tons mordorés, rehaussés de quelques drapés peints couleur pourpre et bleu clair. Cette finition, en créant une chaude ambiance, atténuait la vraie nature des formes et invitait au recueillement.

Avec ses éléments gothiques italiens et anglais, le décor s'inscrivait dans un style éclectique qui a vu le jour en Angleterre, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: le *High Victorian Gothic*. Ce style avait été introduit au Canada avec la construction du parlement d'Ottawa (1859-1866)<sup>24</sup>; Perrault et Mesnard l'utilisèrent couramment pour l'architecture de leurs églises. La chapelle en constitue d'ailleurs l'un des sommets et l'une de ses dernières grandes manifestations au Canada. Toutefois, l'emploi simultané de maçonnerie, de métal et de verre ne constituait pas tant l'apanage des églises de ce style, mais bien celui des édifices publics et profanes<sup>25</sup>. La chapelle, à part son retable, n'avait donc rien d'un prototype de l'architecture religieuse du *High Victorian Gothic*.

De fait, avec son plan étroit, ses élévations luxueuses et symétriques et sa fausse-voûte imitant une verrière, il ne manquait plus à la chapelle que des commerces pour que s'y trouvent réunies les caractéristiques des passages couverts, telles que décrites par Johann Friedrich Geist<sup>26</sup>. On peut d'ailleurs rapprocher facilement le décor de la chapelle d'un projet de ce genre, datant de 1868, pour la ville de Brighton (Angleterre) (fig. 15)<sup>27</sup>. Ce type d'édifice à caractère commercial a vu le jour à Paris vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et connaissait un regain d'intérêt en Angleterre dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, suite à la publication, en 1868, d'un reportage sur la *Galleria Vittorio Emanuele II* de Milan. Construit trois ans plus tôt, ce passage couvert retenait l'attention par son gigantisme, son plan cruciforme, son dôme à la croisée et la richesse de son décor. Plusieurs projets de passages couverts, inspirés de près ou de loin de ce modèle, ont vu le jour par la suite dont certainement celui qui a servi d'exemple pour la chapelle, vu le plan cruciforme et la présence d'une coupole à la croisée<sup>28</sup>. Toutefois, les passages couverts étaient toujours éclairés par le toit et non par les claires-voies, un autre exemple aurait donc servi à cet effet.

Le choix d'un modèle semblable s'explique certes par son plan étroit, qui convenait à l'espace disponible, et par le caractère religieux que pouvaient lui conférer les éléments gothiques et l'exhubérance du décor, ce dernier trait s'inscrivant dans une tradition québécoise. Ce choix manifeste surtout un engouement pour les formes nouvelles issues de l'emploi du métal et un désir de s'écarter, un tant soit peu, des formules conventionnelles dans l'architecture religieuse. Cette recherche d'innovation avait cependant ses limites. Des raisons d'ordre pécuniaire et de convenance ont amené le rejet du métal et motivé l'exécution en bois du décor de la chapelle.

Dotée d'éléments structuraux apparents en fer, la chapelle aurait effectivement constitué une exception, non seulement à Montréal, mais dans tout l'Occident. Quelques églises européennes, tout au plus, possédaient une structure de métal entièrement ou partiellement apparente et celles-ci, imitant de près le style gothique, ne présentaient guère d'innovations formelles. Seule l'église Saint-Augustin à Paris (1860), se rapproche sensiblement de la chapelle, bien que l'espace y demeure conventionnel<sup>29</sup>. Peut-être a-t-elle encouragé la réalisation d'un décor semblable à Montréal en lui servant de précédent au simple niveau formel. À part la maçonnerie et le métal, seul le bois pouvait conserver à un tel décor le rôle structural de ses formes, quoiqu'en hypothéquant son existence.



fig.11 La nef de la chapelle, 1976. (Photo: MIBC, 76-236(28).)

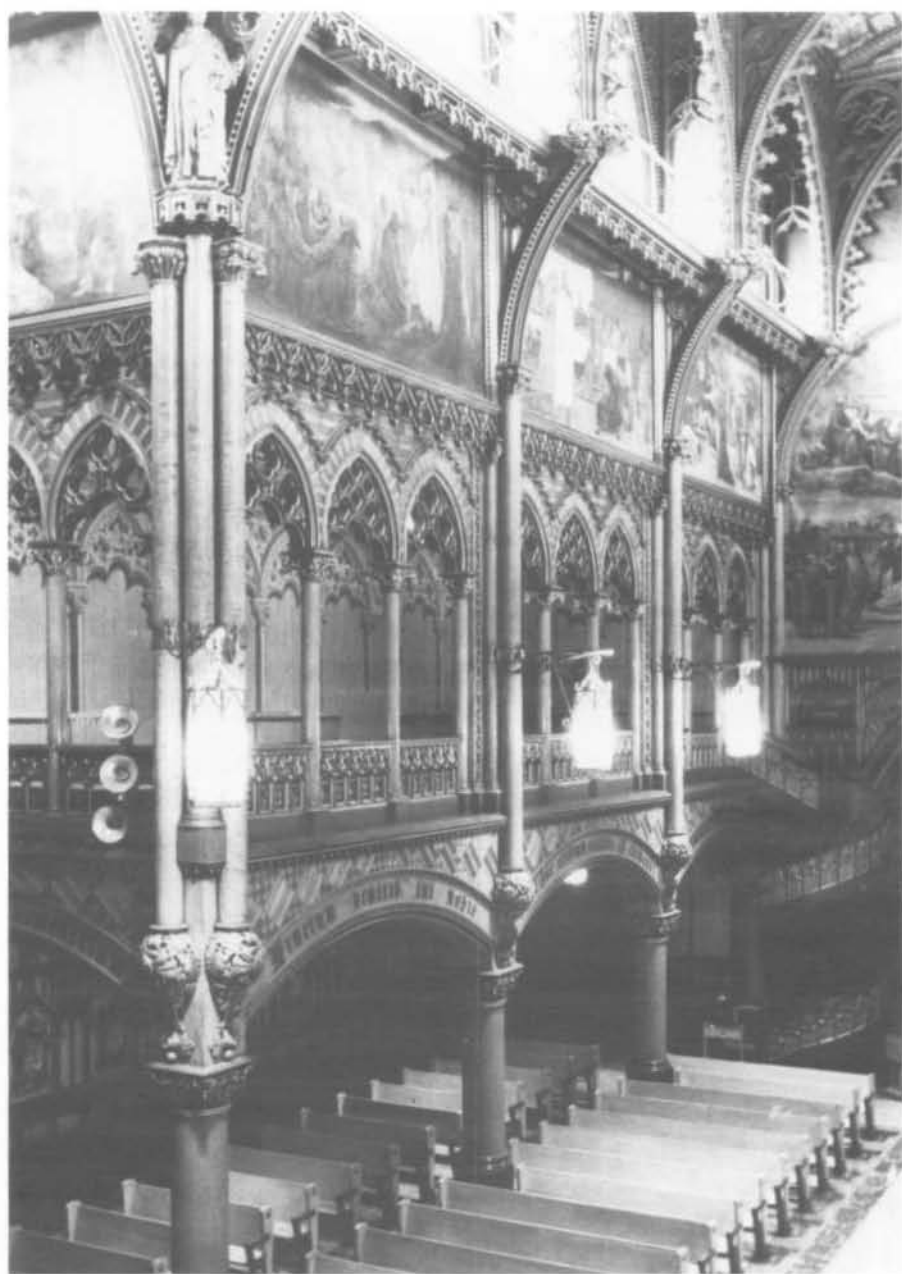
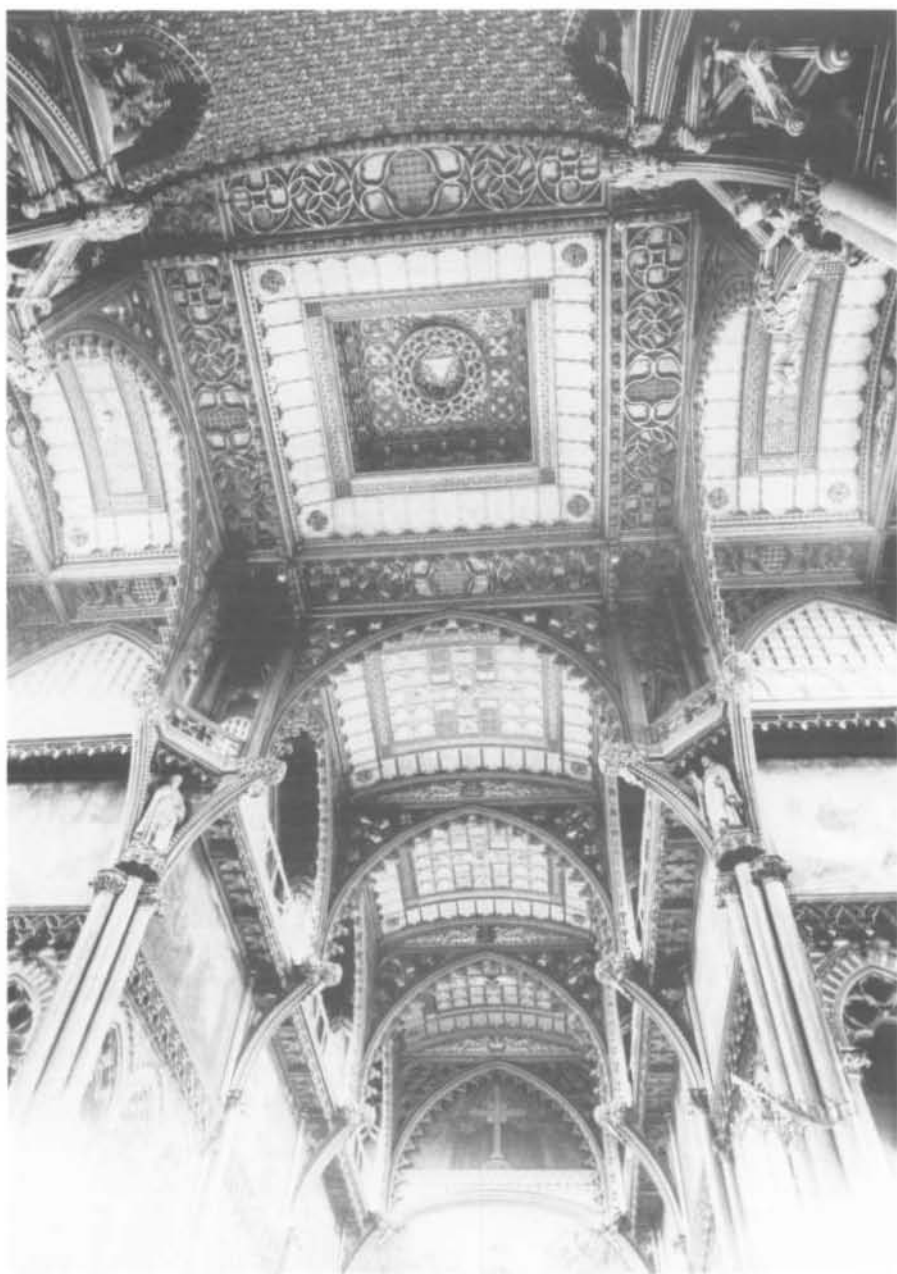


fig.12 Vue partielle sur la nef, 1976. (Photo: MIBC, 76-237(21).)



fig.13 Le croisillon gauche de la chapelle, 1976.(Photo: MIBC, 76-237(30).)





*fig.14* La voûte de la chapelle, 1976. (Photo: MIBC, 76-237(20).)

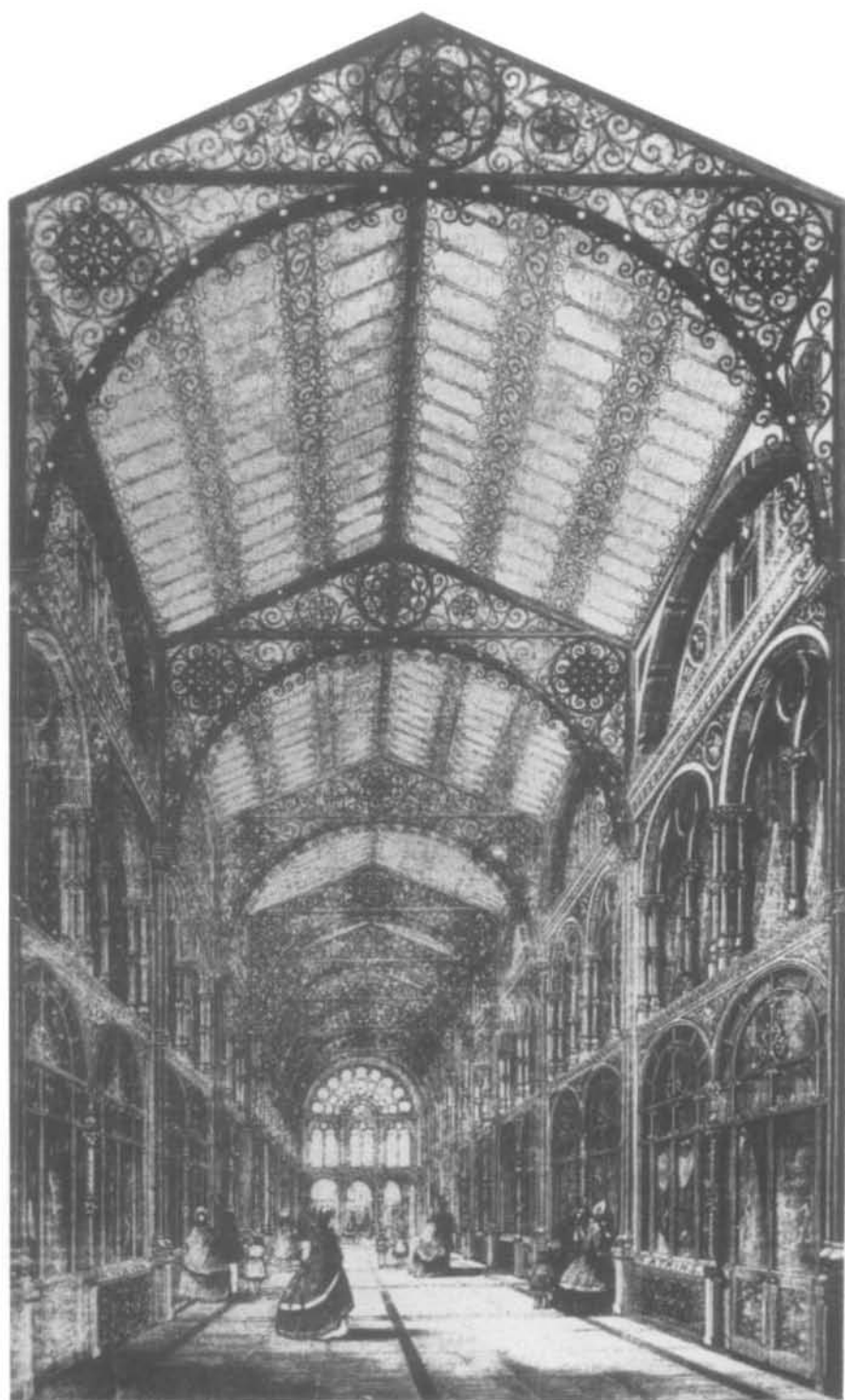


fig.15 **Projet d'un passage couvert pour la ville de Brighton**, publié dans *The Builder* en 1868. (Photo de G.F. GEIST, *Arcades*, Cambridge, 1983, p. 191.)

L'emploi du bois se justifiait facilement dans le contexte québécois, où la sculpture sur bois était associée depuis longtemps à la décoration des églises. Considéré comme une tradition dont les origines remontent au Régime français, cet art avait connu un renouveau à Montréal au début du XIX<sup>e</sup> siècle; le décor intérieur des églises était alors presque entièrement de bois sculpté, peint et doré. Vers 1850, cependant, le plâtre avait supplanté ce matériau. Puis à la fin des années 1870, suite à la réalisation du retable actuel de Notre-Dame, l'emploi du bois sculpté connut un regain de ferveur pour se limiter, toutefois à des meubles liturgiques somptueux ou, à des retables imposants, souvent peints. Le décor de la chapelle s'inscrit donc dans ce dernier courant et en constitue même le sommet. Toutefois, le décor n'est pas peint, mais il est teint. Ainsi, le bois est davantage mis en évidence et, avec l'ornementation du chœur, il masque le modèle commercial du décor et rend encore plus convaincante sa nouvelle signification.

En dépit de l'espace qu'elle occupe, la chapelle a peu en commun avec les puits de lumière. Elle prend essentiellement modèle sur une architecture semblable, retenue pour sa nouveauté et la richesse de ses formes. Puis, elle est modifiée pour tenir compte de sa nouvelle affectation: la pratique du culte. Non seulement l'auteur des plans a maintenu les éléments variés de son modèle, mais en plus il a transposé un type d'édifice commercial pour qu'il figure un édifice religieux. On se retrouve donc en présence d'une composition éclectique vraiment exceptionnelle. Pour mieux saisir cette composition, il convient de s'interroger sur les architectes de la chapelle.

La réalisation de l'annexe de l'église Notre-Dame a été dirigée par la société d'architectes Perrault et Mesnard, fondée en 1880 par l'association de Maurice Perrault (1857-1909) et d'Albert Mesnard (av. 1870-v. 1906)<sup>30</sup>. Perrault était le fils de l'architecte et arpenteur Henri-Maurice Perrault auprès duquel il avait acquis sa formation d'architecte, qu'il compléta par des études en génie civil. Mesnard était aussi l'élève de Perrault père et avait travaillé avec lui à titre de dessinateur jusqu'à son association avec Perrault fils.

Dès le 14 avril 1888, les fabriciens de Notre-Dame avaient retenu les services de Perrault et Mesnard afin de poursuivre les travaux laissés en suspens par la mort de Victor Bourgeau, architecte de la fabrique depuis 1850 environ<sup>31</sup>. Ces architectes ont été préférés à d'autres, parce qu'ils avaient déjà de nombreux édifices importants à leur actif, mais surtout parce qu'ils étaient bien connus des Sulpiciens, les desservants de Notre-



*fig.16* Projet pour une nouvelle cathédrale à Saint-Hyacinthe, 1903. Albert Mesnard, architecte.  
(Photo: Saint-Hyacinthe, Archives de l'évêché.)



*fig.17* La façade de la cathédrale de Saint-Hyacinthe, 1909-1911. Maurice Perrault, architecte.  
(Photo: Québec, IBC, A1-15581.)

Dame. Perrault père avait dirigé la construction de l'église d'Oka en 1878 et Perrault et Mesnard, la restauration de Notre-Dame-de-Bonsecours en 1885, deux églises appartenant aux Sulpiciens<sup>32</sup>.

Perrault et Mesnard opéraient suivant le principe de la spécialisation des tâches. Mesnard se consacrait surtout à la préparation des plans et Perrault assumait la surveillance des chantiers<sup>33</sup>. Cette spécialisation n'était toutefois pas exclusive. À l'occasion, Mesnard surveillait des chantiers et Perrault dressait des plans<sup>34</sup>. Tous deux possédaient un style bien défini dans la façon de traiter les formes. Les édifices qu'ils ont construits respectivement, suite à leur association (après 1895), permettront de mieux en juger. D'après son projet pour la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1903) (fig. 16), le style de Mesnard se reconnaît au traitement nervuré des surfaces et au goût marqué pour les textures<sup>35</sup>. Quant au style de Perrault, il se caractérise par un dépouillement des surfaces et un accent mis sur les axes principaux de la composition, comme dans la façade de la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1909-1911)<sup>36</sup> (fig. 17).

Cette répartition des tâches n'interdisait pas pour autant la collaboration des deux associés. Comme l'a rapporté Albert Mesnard à propos du projet pour l'Université de Montréal (1887) qui lui avait été attribué, Maurice Perrault a travaillé à l'organisation de l'espace intérieur de l'édifice en plus d'en préparer les devis<sup>37</sup>. Pour sa part, Mesnard en a été essentiellement le concepteur et le dessinateur dans son ensemble. Dans le cas de l'annexe de l'église Notre-Dame, on peut imaginer une collaboration semblable. Perrault aurait dessiné les façades et conçu l'organisation intérieure, vu le traitement dépouillé des unes et la complexité de l'autre. Quant à Mesnard, il a sûrement dressé les plans du décor de la chapelle en plus d'en choisir le modèle, compte tenu de l'importance des textures et des nervures. La conception de cette annexe à l'église Notre-Dame est donc le résultat d'une coopération étroite entre les deux architectes et, les qualités de la chapelle reflètent le fruit d'une étude approfondie de la part de Mesnard.

Outre son matériau et la richesse de ses formes, l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur s'impose donc à notre attention pour son inspiration d'un passage couvert, dont elle est l'exemple le plus ancien connu au Canada, et pour le traitement particulier qu'elle a subi pour figurer un lieu de culte. Elle est digne d'intérêt également pour l'édifice original auquel elle a donné naissance et qui était passé inaperçu jusqu'à maintenant. Mais au-delà de sa matérialité, la chapelle nous révèle une audace dans l'ordon-

nance des formes et des espaces, audace que l'on ne soupçonnait guère chez les architectes québécois de cette époque.

André Laberge  
Montréal.

#### Notes

- <sup>1</sup> Olivier MAURALT, *La Paroisse: histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Louis Carrier & Cie, 1929, p. 170.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 169.
- <sup>3</sup> Archives de la paroisse Notre-Dame (APND), *Livre de comptes et délibérations 1878-1929*, p. 86.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 91.
- <sup>5</sup> APND, *Livres de comptes et délibérations (brouillon) 1868-1888*, p. 415. "Nouvelle chapelle", *La Presse*, vol. IV, no 297, 9 octobre 1888, p. 1.
- <sup>6</sup> APND, *Livres de comptes et délibérations (brouillon) 1868-1888*, p. 414.
- <sup>7</sup> APND, *Livres de comptes et délibérations 1878-1929*, p. 92.
- <sup>8</sup> APND, *Livres de comptes et délibérations (brouillon) 1889-1901*, p. 4.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 41, 68, 213; Boîte 118: Chemise 1, 7, 8, 9. "Église Notre-Dame – Nouvelle sacristie", *La Presse*, vol. V, no 206, 21 juin 1889, p. 1.
- <sup>10</sup> Jean-Claude MARSAN, *Montréal en évolution*, Montréal, Fides, 1974, p. 248.
- <sup>11</sup> Russell STURGIS, "A Review of the Works of Clinton & Russell", *The Architectural Record*, vol. VII, no 2, October-December 1897, p. 40.
- <sup>12</sup> "Construction", *La Presse*, vol. IV, no 153, 20 avril 1888, p. 1. *Le commerce de Montréal et de Québec et leurs industries en 1889*, Montréal, J.J. Kane & Cie, 1889, p. 61. Les fabriciens de Notre-Dame songeront d'ailleurs à doter leur église de certaines caractéristiques de ces édifices: en 1889, un système de chauffage et d'électricité, en 1892, un ascenseur dans l'une des tours de la façade. APND, *Livres de comptes et délibérations (brouillon) 1889-1901*, pp. 24, 61, 76, 77.
- <sup>13</sup> Inventaire des Biens Culturels (IBC), Montréal, Jacqueline HALLÉ, *La Banque du Peuple*. Texte photocopié, avril 1980, n.p.; "Une institution nationale: la Banque du Peuple", *La Revue Canadienne*, vol. XXXI, no 2, février 1895, pp. 82-97.
- <sup>14</sup> *The Story of St. James United Church, Montreal, Quebec*. Texte photocopié, n.p. IBC, Dossier, Église St. James United.
- <sup>15</sup> Les restitutions qui illustrent cet article sont inspirées d'un plan conservé aux archives de la paroisse et des relevés publiés dans: "Sacred Heart Chapel of the Church of Notre-Dame, Montreal", *The Canadian Architect*, vol. XXIV, no 12, décembre 1979, pp. 33-35.
- <sup>16</sup> Pour une illustration de la sacristie, voir: MAURALT, *op. cit.*, p. 168.
- <sup>17</sup> APND, *Livre de comptes et délibérations 1949-1958*, pp. 591-592.
- <sup>18</sup> Linton E. GRINTER, *Design of Modern Steel Structures*, New York, The Macmillan Company, 1941, pp. 349-350.
- <sup>19</sup> APND, *Livre de comptes et délibérations 1931-1939*, pp. 234, 250, 255.
- <sup>20</sup> MAURALT, *op. cit.*, p. 169.
- <sup>21</sup> Franklin TOKER, *L'église Notre-Dame de Montréal: son architecture, son passé*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, pp. 159-160.
- <sup>22</sup> Pour nous guider dans la description de ce décor complexe, nous avons eu recours à: Ministère des Affaires culturelles, éd., *Principes d'analyse scientifique. Architecture: Méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1972, 2 vol.

- <sup>23</sup> MAURALT, *op. cit.*, p. 170.
- <sup>24</sup> Mathilde BROSSEAU, *Le style néo-gothique dans l'architecture au Canada*, Ottawa, Parcs Canada, n.d., p. 69.
- <sup>25</sup> Roger DIXON et Stefan MUTHESIUS, *Victorian Architecture*, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 159-160.
- <sup>26</sup> Johann Friedrich GEIST, *Arcades: The History of a Building Type*, Cambridge, The MIT Press, 1978, p. 4.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 191.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 74.
- <sup>29</sup> D'autres églises avaient déjà adopté cette solution, parmi celles-ci: St. George de Liverpool (1812), Saint-Eugène (1854) et Saint-Augustin de Paris. Banister FLETCHER, *A History of Architecture*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, pp. 1141 et 1200.
- <sup>30</sup> À moins d'indications contraires, nos renseignements sur la société Perrault et Mesnard sont empruntés à: Inventaire des Biens Culturels, Québec (QIBC), Dossiers *Mesnard, Albert et Perrault, Maurice*.
- <sup>31</sup> APND, *Livre de comptes et délibérations 1868-1888 (Brouillon)*, p. 412.
- <sup>32</sup> QIBC, Dossier Perrault, Henri-Maurice. *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal: Les églises*, Montréal, 1981, p. 108.
- <sup>33</sup> Archives de la Chancellerie de l'Archevêché de Montréal, *Dossier 355.137*, Document no 899-5.
- <sup>34</sup> Mesnard a dirigé le chantier de la cathédrale de Joliette en 1883 et Perrault a dressé les plans pour la rénovation du vieux palais de justice de Montréal en 1890. "Le palais de justice", *La Presse*, vol. V, no 287, 26 septembre 1889, p. 3. "L'agrandissement du palais", *La Presse*, vol. VI, no 270, 11 septembre 1890, p. 4.
- <sup>35</sup> Saint-Hyacinthe, Archives de la Chancellerie de l'évêché, Dossier *Saint-Hyacinthe*.
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *La Presse*, vol. IV, no 42, 9 décembre 1887, p. 2 et no 45, 13 décembre 1887, p. 3.

## A NEW LOOK AT THE OLD CHAPEL, NOTRE-DAME-DU-SACRÉ-COEUR OF THE CHURCH OF NOTRE-DAME, MONTRÉAL

Since the December 1978 fire that damaged the Sacré-Coeur Chapel of the Church of Notre-Dame in Montréal, the exceptional character of the Chapel has become clearer than it had been prior to that date. Previously, pilgrims had admired its warm ambiance, whereas proponents of modernism had been offended by its overloaded décor, but neither group had appraised the true qualities of the Chapel's architecture.

Plans for an addition to Notre-Dame Church were prepared in the spring of 1888 by architects Maurice Perrault (1857-1909) and Albert Mesnard (c.1870-1906) at the request of the churchwardens. At that time, the plans included vestry offices, a chapel and sacristies, as well as rental space for offices and shops, and a skylight. The rental spaces were subsequently eliminated and the overall plan simplified in the interest of lowering building costs. Construction was begun at the end of the summer of 1888 and was completed for the inauguration of the Chapel on 22 September 1891.

Although reduced to essentials on its exterior, the new building had a complex interior, with elements borrowed from two other Montréal structures: the old Imperial Building (now demolished; formerly located in Place d'Armes), and St. James' Church. The skylight of the Imperial Building, and the division between areas for worship and areas for work in the St. James' church, proved inspirational for Perrault and Mesnard.

The elaborate interior decoration of the Chapel was in the High Victorian Gothic style, characterized by the use of Italian Gothic traits and by the simulation, in wood, of decorative elements more typically found in masonry, metal and glass. These characteristics were typical not only of contemporary religious architecture, but also of secular public architecture. In fact, aside from the sales shops, the Chapel embodied most of the characteristics of an arcade, as identified by J.F. Geist. This type of design was chosen not only because of its suitably narrow plan, but also (and especially) because of its incorporation of new forms made available by the use of metal, a medium which suggested possibilities of departing somewhat from conventional formulae of church design. However, demands of economics and convenience led to the rejection of metal in favour of a décor executed in wood, a material with long-standing associations with religious decoration in Québec.

Although Perrault and Mesnard were each usually responsible for different aspects of their jointly-commissioned buildings, they acted in closer coordination with one another in the design of this chapel. However, based on a study of the buildings conceived by each of them after the conclusion of their association, spe-



cific elements of Sacred Heart Chapel can be attributed to *either* Perrault *or* to Mesnard. The former seems to have been responsible for the façades and for the interior design of the Chapel, while the latter appears to have chosen the prototype and to have designed the plans of the building.

Aside from being a rare example of compositional eclecticism, Sacred Heart Chapel is also noteworthy as a structure inspired by arcade architecture. It is, in fact, the oldest known example of such a structure in Canada and reveals, in its idiosyncratic arrangement of forms and spaces, a great degree of audacity on the part of contemporary Québec architects.

Translation: **Brian Foss**

## WILLIAM CORNELIUS VAN HORNE: ART DIRECTOR, CANADIAN PACIFIC RAILWAY

In January 1882 William Cornelius Van Horne took up residence in Winnipeg<sup>1</sup> and assumed the duties of General Manager, Canadian Pacific Railway, responsible for supervising the completion and operation of Canada's long-awaited transcontinental line. Van Horne was prompt to realize the need for an efficient, large-scale promotional scheme to attract world attention to the opening of the North West. He knew that the economic survival of the C.P.R. would depend upon the successful settlement and commercial development of the vast plain between Portage la Prairie and the Rocky Mountains. The demand for freight and passenger service from the existing Western centres along the proposed route (Winnipeg, Calgary, Vancouver) would be insignificant in relation to the huge capital outlay required for the building of the road. Settlers and the traffic their presence would generate were needed desperately.

Guided by Van Horne's foresight and with financial assistance from the Dominion government, the C.P.R. launched an extensive advertising campaign to promote immigration into the Canadian West. By 1884 the Emigration Department of the Canadian Pacific Railway in Great Britain and continental Europe, under the direction of Alexander Begg,<sup>2</sup> was distributing maps, folders, pamphlets and a settlement guide, in ten languages, entitled *The Great Prairie Provinces of Manitoba and the Northwest Territories*, to thousands of agencies in Britain and over two hundred centres in northern Europe.<sup>3</sup> As a prominent art connoisseur/collector<sup>4</sup> and gifted amateur artist, Van Horne was concerned with the pictorial side of this project. He borrowed photographs and watercolours of north-western scenery from Sir Sandford Fleming<sup>5</sup> (Engineer in Chief of the transcontinental survey expeditions, 1871-77), and had these images displayed in any hall or agency distributing the settlement guide. In order to assure an adequate future supply of visual documentation to support the

Company's mushrooming publicity plan, Van Horne decided to commission photographers William McFarlane Notman, Alexander Henderson and Oliver Buell<sup>6</sup> to make photographic records of the C.P.R.'s progress and of the abundance of opportunities available in the new frontier. To this end, he adopted a policy of offering free transportation to the West Coast and back to any artist whose work would serve the Company's interests. Favourable illustrated reports published in the journals of Europe and the United States endorsed the C.P.R.'s campaign by providing apparently objective accounts of the North West's potential prosperity and the Railway's efficiency. Non-commissioned parties lent an air of credibility to the Company's often boastful and perhaps overstated advertisements.

Among the first to take advantage of Van Horne's free pass program were illustrators, the most widely published of whom were William Daniel Blatchly (1838-1903) and F.W. Curzon (act. 1885). Their notoriety, however, had little to do with their skills as draughtsmen, but rather with the nature of the scenes they drew. They had been dispatched by the *Illustrated London News* and the *Canadian War News*, respectively, to follow the exploits of the Middleton Expedition, a Kingston militia garrison which was rushed to the Manitoba Territory to put down the 1885 Riel Rebellion.<sup>7</sup> Blatchly's and Curzon's illustrated reports, citing the swiftness and success of the police action, were picked up and carried by most international magazines. This proved to be of substantial benefit to the C.P.R. campaign. People world-wide read about the reliability of Canada's transcontinental railway, tested and proven in a crisis situation. Would-be tourists or immigrants were assured that they could place their security in the able hands of the Canadian military and the Northwest Mounted Police.

After this highly publicized event, and with the completion of the Canadian Pacific line in November of 1885<sup>8</sup> allowing easy access to the Pacific Ocean, the Company was deluged with requests from artists for free transportation. Van Horne, who had been recently promoted to Vice-President (1884), played an increasingly active role. He showed a preference for Canada's prominent landscape painters, particularly those who were members of the Royal Canadian Academy. In many instances, the Company's sponsorship of the landscape artist went far beyond a free rail pass as Van Horne moved from the role of patron to that of mentor.

His decision to sponsor Academicians and other landscape artists of repute was in fact dual-purposed. Publicly, he attempted to justify the C.P.R.'s substantial expenditures in the area of fine art patronage by claiming that the works of art served as part of the Company's advertising campaign to promote immigration to the North West. It is dubious, however, that the work of R.C.A. members had any direct impact on the influx of settlers to Western Canada. Most pioneers of this country's prairie were land-poor emigrants from the agriculturally sterile regions of England, Ireland, Scotland, Sweden, Germany and the Ukraine. It is doubtful that they moved in the right circles of society to attend or patronize fine art exhibitions. Their only exposure to work by prominent Canadian painters would have been through the wood- and steel-engraved reproductions appearing in penny magazines and in C.P.R. promotional brochures. The breathtaking vista of a rugged mountain peak, the landscape painter's most sought-after subject matter in the North West, would have offered little inducement for homesteaders to emigrate compared to the promises made by the C.P.R. and the Dominion government of free or inexpensive farmland.

It would be more realistic to speculate that fine art patronage was principally aimed at serving the vanity and aesthetic tastes of the C.P.R. directors and their business associates. Exhibitions by C.P.R.-sponsored artists tended to promote the Company's image as a "nation-builder" and as a contributor to the development of Canadian cultural affairs. Though some paintings were utilized in the C.P.R. advertising campaign, many more found their way into the private collections of Company officials and their friends. The founding members of the Canadian Pacific Syndicate, George Stephen, Richard B. Angus, Donald Smith and James Hill, together with Van Horne, Charles Hosmer (Manager of C.P.R. Lines, a company working closely with the C.P.R. in its immigration efforts), and James Ross (President of the Dominion Bridge Company, a firm constructing many bridges and trestles for the transcontinental railway), ranked among the foremost art collectors and patrons in North America.<sup>9</sup> Profits in the hands of these railroad magnates and corporate leaders went into the building of private art collections rarely surpassed even in Europe.

It was Van Horne who often influenced his colleagues in matters of taste. His art purchases included old and recognized masters,<sup>10</sup> as well as works by Courbet, Daumier, Pissaro, Cézanne, Cassatt, Ryder, Toulouse-Lautrec and El Greco, often before other North American collectors had

come to appreciate their worth.<sup>11</sup> His convictions on the subject of art proved so strong that even his closest friends feared to advise him.<sup>12</sup> As an amateur artist, his sketching companions included C. J. Way, James A. Aitken, George Horne Russell, John Hammond, William Brymner, Robert Harris, Homer Watson, Horatio Walker, Lucius O'Brien and Frank Darling. Through these associations Van Horne was kept abreast of the most recent developments in Dominion art.

It should be noted that the Academicians were not attracted to the North West due wholly to offers of free transportation. The R.C.A. had been officially charged with representing Canada's nationalistic interests in the arts, and its members were therefore in search of subject matter that would be interpreted as being uniquely "Canadian" by its patrons and the Dominion government. In particular, the landscape painters sought a new, largely apolitical image which would not be associated with the interests or philosophies of either of its parent societies, the Toronto-based Ontario Society of Artists, or Montréal's Society of Canadian Artists or the Art Association of Montreal. The Rocky Mountains seemed the ideal solution. Being beyond the geographical boundaries of both former Upper and Lower Canada, the Rocky Mountains could not be viewed in a partisan light by any party concerned. As the most forbidding physical barrier between Canada's East and the populated centres of British Columbia, the rugged alpine terrain symbolized the struggle to unite the Dominion, as well as the strength of that bond. The C.P.R. line would allow the Royal Canadian Academicians more readily to explore and to exploit this national theme.

It would be less than honest to state that Academicians looked to the North West solely for aesthetic or patriotic reasons. Granted, uniquely Canadian subject matter would have created a vital and stimulating atmosphere at Academy exhibitions while promoting the C.P.R.-federal government plan for Western settlement and development. It is equally important to note, however, that, following a decade of depression and exiguous art sales, the artists were eager for a change. They hoped that the presentation of Rocky Mountain landscapes would prove as commercially rewarding in Canada as it had been in the United States two decades earlier for artists such as Albert Bierstadt, Thomas Moran, William Keith and John Frederick Kensett.

Thus, when the C.P.R. began its "full service"<sup>13</sup> operations in the summer of 1886 there was a large number of professional artists anxious to

seek fame and fortune in the North West, a well-informed art connoisseur at the helm of the Company's free pass program, and a prominent group of art patrons ready and willing to extend their corporate hospitality to the most gifted painters. The stage was set for the beginning of the most extensive corporate patronage campaign of the fine arts in the history of this country.

The awarding of free passes and commissions to artists was part of Van Horne's daily business activities. An examination of his business correspondence<sup>14</sup> yields many references to art and artists. Unfortunately, the record is incomplete. Several volumes of correspondence have deteriorated to the point that they can no longer be read.<sup>15</sup> The responses by artists to Van Horne's letters were not preserved intact. Some may have been redirected to Van Horne's personal residence. Most have been lost or discarded. Due to the shortage of paintings by C.P.R.-sponsored artists available for study in public institutions, and the inaccessibility of private collections, the scant remaining documentation becomes indispensable in the study of Company patronage and Van Horne's role as art director.

From the outset Van Horne was discriminating in his selection of artists. First among the Royal Canadian Academicians to receive C.P.R. sponsorship were Lucius O'Brien (1832-1899), the country's most celebrated landscape painter and President of the Academy; John Arthur Fraser (1838-1898), O'Brien's closest rival; and John Colin Forbes (1846-1925), O'Brien's favourite sketching companion. Van Horne's decision to sponsor these artists was based on their membership in the R.C.A., their previous acquaintance with northwestern landscape scenery, and their close ties to American art. O'Brien, Fraser and Forbes were the only artists active in the Dominion who had shown interest in Rocky Mountain subject matter prior to the completion of the transcontinental route in 1885.

As art editor of the monumental two-volume *Picturesque Canada* (1882), O'Brien would have overseen the selection of photographs of British Columbia (some of them by Notman<sup>16</sup>) which were reproduced as half-tone engravings. The artist had also planned to include in the book "full illustrations of the Rocky Mountains and British Columbia" (presumably drawings after photographs), but found that the publishers had devoted "so much space to the older parts of the country"<sup>17</sup> that the northwestern scenes had to be omitted. In 1883 Fraser had ventured as far west as Calgary via the incomplete C.P.R. line.<sup>18</sup> There appears to be no confirmed

reason for this trip, but it may have had something to do with illustration work he had undertaken for an article published in Chicago's *Outing* magazine in 1885.<sup>19</sup> Unlike Fraser, Forbes had not actually seen the Rocky Mountains prior to 1886. Working from Notman and Son photographs, he painted a number of Rocky Mountain landscapes which were exhibited at the Art Association of Montreal in the spring of 1884 and 1885, and at an exhibition in the Parliamentary Library (Ottawa) in May of 1885.<sup>20</sup>

A further reason for Van Horne's early support of O'Brien, Fraser and Forbes involved their knowledge of specific aspects of contemporary American painting. In the early 1880's Fraser and Forbes had been regular contributors to, and members of, several art societies in the United States.<sup>21</sup> O'Brien had painted with the celebrated American artist Albert Bierstadt in Québec City in 1880 and had worked closely with Thomas Moran on his illustrations for *Picturesque Canada* in 1882. As an American citizen, Van Horne would have been well aware of the impact that the painters of the Rocky Mountains had had on the opening of the western United States. He felt that a sound knowledge of this American landscape "movement" (an offspring of the Hudson River School) was a valuable prerequisite for his earliest sponsored painters.

Examples of Van Horne's near absolute control over C.P.R.-related art activities are numerous, but perhaps the best early example was his association with, and supervision of, Fraser. The success of Fraser's 1883 sojourn westward had secured for him the first C.P.R.-related sale of a work of art. Two paintings resulting from that trip, *The River Kaministiquia at Fort William* and *On the Prairie near Calgary*, found their way into the private collections of Van Horne and C.P.R. board member R.B. Angus, respectively.<sup>22</sup> These purchases paved the way for a November 1884 offer from Van Horne to undertake the illustration of a proposed Company guide book. However, it was not until October of 1885 that Fraser agreed to engage in the assignment. He was forwarded a series of photographs by Alexander Henderson to supplement his collection of Notman and Son scenes.<sup>23</sup> Incomplete documentation eliminates the possibility of determining the precise nature of Fraser's commission, though vague reference is made to a British Columbia guide book entitled *The Golden Northwest*, published in November of 1886.<sup>24</sup> The issue contained four wood engravings after watercolour sketches of Castle Mountain, Canmore, Mount Stephen and the Kicking Horse Pass, all presumably from the hand of Fraser.



fig. 1 **Oliver BUELL** (1844-1910), *Beaverfoot Mountains* 1886. Albumen print, 24.0 x 19.0 cm. Coll.: Canadian Railroad Historical Association Archives, Delson-St. Constant, Québec, C.W. Spencer Collection.

It is certain that Fraser completed his contract to the satisfaction of Van Horne, since his business relations with the C.P.R. continued.

In January of 1886 Van Horne was in correspondence with Fraser, suggesting that he accept a second, more ambitious, Company commission:

Mr. Stephen our President, is anxious that some large water-colour views of our mountain scenery should be exhibited at the Colonial Exhibition, which is to be held in London next May. We have a quantity of photographic views here, new ones, which I presume would have to be depended upon for material, as nothing could be done otherwise at this season of the year and Mr. Stephen will undertake to buy the pictures himself, if no better sale is made before the exhibition closes.<sup>25</sup>

Fraser did not hesitate to accept the commission. An opportunity offered to exhibit paintings in England and a guaranteed sale was one very few artists would refuse. Once more Van Horne supplied Fraser with a



collection of photographs, this time by Oliver Buell<sup>26</sup> as well as by Alexander Henderson.<sup>27</sup> Fraser promptly prepared an engraving based on Buell's photograph *Mountains at Leancoil*. The engraving was published in the February issue of *Century* magazine.<sup>28</sup> Later that spring another Fraser view, *Beaverfoot Mountains*, appeared in the same publication.<sup>29</sup> It, too, was based on a Buell photograph (fig. 1). Illustrations of this sort served as advance publicity for the artist's participation in the upcoming Colonial Exhibition.

By March 24 Fraser had completed three major watercolours and had placed them in the hands of Williams and Everett of Boston for framing and fitting for a packing case.<sup>30</sup> Early in April the three views, *Summit Lake* (fig. 2), *Mount Stephen* and *Mount Hermit*, the first two painted from Henderson photographs and the third from a Buell, were shipped to Montréal for Van Horne's inspection.<sup>31</sup> Fraser valued Van Horne's criticism highly and was most anxious to meet his expectations, writing that "there will be plenty of time to make any alterations that you may suggest on seeing them."<sup>32</sup> Interpretations of the photographic image had caused Fraser a considerable degree of difficulty. In correspondence with Van Horne during the execution of these watercolours Fraser had expressed a concern that the photographs he had been obliged to draw from could not provide him with adequate information to paint accurate renditions of the scenes:

I am treating the Summit Lake view as a sunrise, the mountains illuminated, the west in shadow and I am keeping the light in the same direction as in the photo – and am anxious to know if such treatment is consistent with fact.<sup>33</sup>

Van Horne provided Fraser with Henderson memos referring to the atmospheric conditions existing at the time the photograph had been taken. The artist was further advised that Henderson had used a wide-angle lens,<sup>34</sup> creating the impression that the mountains were less grandiose in stature than they would appear on location. This dilatory information did not advance Fraser in his efforts. He responded with conciliatory remarks and further enquiries:

I am sorry that I did not know that the view was taken with a wide angle lense as the picture is about half done and of course my labour is lost. I see nothing in the other views to indicate that such a lense has been used and I certainly hope I am right for the pictures are well along on the proportions



fig.2 John Arthur FRASER (1838-1898). *Summit Lake near Lenchoile, Bow River, Canadian Pacific Railway* 1886. Watercolour over graphite on wove paper, mounted on canvas, 65.8 x 92.3 cm. Coll.: National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada.

shown in the photos and I must ask you to learn, how that is, in the case of Mr. Henderson's view of Mount Stephen – the time of day and aspect of the mountain, as regards point of the compass (I have somewhat raised the mountains, here, above the proportions of the print). I am certain that the view of Hermit Mt. was not made with a panoramic lense and I have given the same treatment to the mountains. By the way, can you remember whether the impression you got of the purple colour was due at all to having seen it at, near or after sunset or sunrise, and I would like to know how these mountains face also.<sup>35</sup>

Despite further Henderson notations forwarded by Van Horne, and Fraser's most sincere attempts to utilize them to his advantage, *Mount Stephen*<sup>36</sup> suffers from weaknesses that can be attributed to the photographic source. "Filled in" areas of the foreground are particularly distracting, the result of moving from a small-scale photograph to a large-scale hand-drawn sketch, and the colouring, of course, is not at all naturalistic. Nonetheless, Van Horne was sufficiently impressed to per-

suade Sir George Stephen to purchase all three paintings prior to their departure for London.<sup>37</sup> He himself acquired a smaller-scale Fraser water-colour, *Fraser River and the C.P.R. Line*, for his private collection.<sup>38</sup>

In a note dated April 15, 1886, Van Horne alerted Alexander Begg, the C.P.R.'s overseas Emigration Agent, that *Summit Lake*, *Mount Stephen* and *Mount Hermit* were *en route*:

These paintings which are the property of the President have been sent by him for exhibition at the "Colonial" and I have had them consigned to you in order that the proper care of them may be assured and so that they will receive the position in the Canadian Gallery of Art at the Exhibition which their merit entitles them to. I mention their being hung in the Art Gallery particularly because to place them with the exhibition pertaining to the Railway would give them the appearance of an advertisement and possibly detract from their success.<sup>39</sup>

The fact that Van Horne placed Begg in charge of bypassing and/or influencing the selection/hanging committee of the Colonial and Indian Exhibition was the first sign of his considerable power over, and organizational role in, Dominion art-related events. An arrangement was reached with Sir Charles Tupper, the Dominion government's official representative at the Exhibition, to have Fraser's paintings hung in one of the best positions in the Canadian Art Gallery.<sup>40</sup> Van Horne was most cautious. He was determined that Sir George Stephen's paintings should receive maximum exposure. He further advised Begg:

Mr. [John William Hurrell] Watts [1850-1917], R.C.A. of Ottawa has been appointed by the Government to superintend the hanging of the pictures in the Canadian Art Gallery of the Colonial Exhibition. I understand that Mr. Watts is a disciple of O'Brien whose pictures he will incline awards as regards the selection of good places and being a disciple, as I said of O'Brien's it is fair to suppose that his teachings will have prejudiced him against Fraser's work.

It will be necessary for you to keep a sharp lookout when the day arrives for arranging the Gallery and see that justice is done to our pictures.<sup>41</sup>

As predicted by Van Horne, Watts proved to be obstinate. He disregarded Sir Charles Tupper's express instructions and chose to hang two of

Fraser's watercolours on a screen and the third in a position which, according to Begg, was "neither prominent nor befitting the character of the picture."<sup>42</sup> Tupper was forced to intercede once more, the result being that more satisfactory positions, "better almost than those of O'Brien,"<sup>43</sup> were afforded Fraser's works.

At the close of the exhibition, Begg hinted that favouritism had been shown toward Fraser's watercolours not because of outstanding artistic merit, but because of the influence of Van Horne and his C.P.R. associates in the organization of the show. With reference to the fine placement that had ultimately been given Fraser's pieces, Begg wrote: "... Fraser has to thank in large measure, the fact that three of his works have been painted for the President."<sup>44</sup> It further appears that the C.P.R. played a role in soliciting favourable exhibition reviews for Fraser. J.E. Hodgson, Professor of painting at the British Royal Academy, was "commissioned" by Canada's Governor-General Lansdowne to complete a report on the standard of achievement in the Canadian section of the exhibition.<sup>45</sup> Hodgson was probably chosen for his bias toward a Ruskinian concept of truth to nature, and thus tended to favour the landscape art of Fraser and O'Brien over that of other Canadian painters who had been trained in Paris and who usually exhibited figure works (e.g.: William Brymner, Paul Peel, Robert Harris, Percy Woodcock). Hodgson hailed O'Brien as "a very considerable and accomplished artist"<sup>46</sup> and singled out his Rocky Mountain landscapes for highest praise. It is significant that Hodgson's critique was published in Sir Charles Tupper's general *Report on the Canadian Section of the Colonial and Indian Exhibition*, appended to the *Report of the Minister of Agriculture* of 1886.<sup>47</sup> Tupper's partiality toward C.P.R.-related subject matter was well-known. Since signing the C.P.R. contract on behalf of the Dominion government in 1880, he had become a close friend of both Van Horne and George Stephen. It was Tupper, as has been indicated, who was responsible for Fraser's paintings receiving exceptional hanging positions, and he had already procured C.P.R. passes for O'Brien's 1886 summer tour of the North West. It was the Governor-General's office and the Ministry of Agriculture which primarily assisted the C.P.R. lobby for immigration. The Tupper/Lansdowne/Hodgson/Fraser association was wholly C.P.R.-orchestrated in support of Van Horne's "publicity" plan.

During the summer of 1886, Fraser travelled on the C.P.R. to the Rockies. The trip did not prove very productive, his venture being plagued

with hardships from the outset. In early June he departed from Boston,<sup>48</sup> where he had taken up residence a few months before, and travelled straight through to Burrard's Inlet on the West Coast, where it rained almost continuously throughout his stay.<sup>49</sup> By mid-July he was working his way inland. At North Bend bush fires began in earnest<sup>50</sup> and through the irritating smoke only rare glimpses of the superb mountain scenery could be had. According to the artist, accommodations were "filthy," transportation was irregular, and telegraph service was difficult to obtain.<sup>51</sup> Consequently, Fraser returned to the East in the fall with little in the way of finished sketches. Once more he was obliged to rely on photographs in the preparation of three C.P.R. advertising illustrations for *Century* magazine. *Mount Stephen* (the namesake of the Company President), *Mount Sir Donald* (so named to flatter C.P.R. founding member Sir Donald Smith), and *Syndicate Peak* (titled after the corporate group itself – the Canadian Pacific Syndicate) were drawn and engraved under the supervision of Van Horne himself. Once more Fraser encountered technical difficulties. In referring to the preliminary sketch of *Mount Stephen*, Van Horne informed Fraser:

The black and white sketch will hardly answer our purpose, the mountain not being sufficiently imposing. I made last night a rough sketch in lamp-black which will illustrate my idea. . . . I have taken a great deal of license but I do not think that any one going to the spot without picture in hand to compare will ever accuse us of exaggeration. . . . I hope you will preserve the scale.<sup>52</sup>

In response Fraser praised Van Horne's conception as a "grand one" but stressed the difficulty of following the other man's exact design "on account of the great mass of mountain without anything to contrast against it."<sup>53</sup> As a solution Van Horne suggested that the image of a train be added to the foreground. Fraser made the alterations, forwarded the drawing to Montréal for Van Horne's appraisal, and wrote that "though you are the manager of the greatest railway in the world, Art has lost an able practitioner."<sup>54</sup> After further reflection, Fraser came to the realization that Van Horne's contribution to the sketch was significantly greater than his own:

I fear that in my anxiety to get away the *Mount Stephen* I mechanically and without due thought signed it with my name. If so it was a mistake as whatever credit is due, is to you alone. I have merely interpreted your idea for the engraver.<sup>55</sup>

Despite the flattery, Fraser's view failed to satisfy Van Horne. By March 1, 1887, Fraser had completed two new drawings of Mounts Stephen and Sir Donald.<sup>56</sup> He informed Van Horne:

I felt much hurt at my failure to realize your ideal and set to work determined to "do or die". If I have succeeded this time it is due to our recent interview when I got a better idea of what your aim was. I have not signed them, if you think it would be better for them to carry my name please sign them for me.<sup>57</sup>

When *Mount Stephen*, *Mount Sir Donald*, and *Syndicate Peak* (all bearing Fraser's name) finally appeared in *Century* that April they coincided with the close of a major C.P.R.-financed Fraser exhibition in the Broadway Avenue gallery of Erastee Wiman, New York, and with the artist's departure for London, where yet another Company-promoted show was to take place in May. Van Horne played no part in the organization of the former exhibition. He was, however, so pleased with the favourable reviews forwarded to him by Fraser that he wrote to the art dealer expressing his thanks for "making our magnificent Canadian scenery known," and insisted upon being sent the account concerning all expenditures in the matter.<sup>58</sup> Fraser's London show was an entirely different matter. Van Horne furnished the artist with letters of recommendation to Harry Moody (the C.P.R.'s overseas promoter), Mr. Boissivain (an art connoisseur/collector), and Mr. H. Koekkoek (a successful art dealer). Together they made arrangements for the display of Fraser's Canadian subjects at rooms in Piccadilly. On April 16, Van Horne supplied Moody with a prospective guest list for the *vernissage*. The list included the names of many prominent politicians, dignitaries and members of London high society. Among these were Sir Edward Watkin, Lord Burham, Count Gleichen, Lord Lorne, Lord Wolseley, Lord Revelstoke and Sir Richard Temple, all of whom held key interests in the activities of the C.P.R. and had encouraged the growth of settlement in the Canadian northwest.<sup>59</sup> Van Horne further advised Moody:

In so much as the Company will profit by the success of his [Fraser's] Exhibition as an advertisement, it is most desirable that we should do what we can to contribute to his success . . . [;] ours is to seek through Mr. Fraser's works prominence for the attraction of the Railway, but beyond a sum which I have agreed to contribute towards the expense of the journey,

the Company must not be at any expense in effecting Mr. Fraser's desires.<sup>60</sup>

Fraser, however, was not satisfied with this degree of sponsorship and pressed Moody for further funds, insisting that the Company should pay his expenses in full so long as he served its cause. In an unprecedented move Van Horne placed Fraser on the temporary payroll of the Company. Records indicate that no less than three vouchers of one hundred dollars each were made payable to Fraser in late April and early May of 1887. The duration of these weekly payments is unknown, but funding was sufficient for Fraser's name to be placed on the 1887 employment roll. The very profitable association Fraser was enjoying with the C.P.R. and its associate businesses climaxed in September of that same year when Van Horne purchased six large Fraser watercolours for his private collection.<sup>61</sup> A seventh, smaller sketch, *Siwash - Klootch Man*, was also forwarded to Van Horne with the artist's compliments.

C.P.R. patronage of Fraser between 1884 and 1887 came very close to what some seventeenth-century Italian writers referred to as *servitù particolare*. The patron, in this case Van Horne, was very much involved in the production of the artist. Not only did Van Horne commission Fraser to complete illustrations for such specific purposes as guide books and magazine advertisements, but he also provided the artist with photographic source material, detailed suggestions as to composition, free transportation to the West Coast and back, free accommodation where Company hotels existed, free telegraph service, letters of introduction to C.P.R. superintendents instructing them to assist the artist in every way possible, and promises for the purchase of paintings that met with his approval. Furthermore, Van Horne arranged for the exhibition of Fraser's work (with the exception of the New York exhibition), underwrote the expenses incurred in mounting the shows, supervised the installation and selection of paintings, and solicited favourable reviews. C.P.R. sponsorship of Fraser was exceptional. No other artist was to receive such extensive assistance.

Lucius O'Brien's association with the Railway began in October of 1885 when Van Horne learned from Sir Charles Tupper that the artist was contemplating a western tour. Realizing that few artists in this country held attitudes on art more closely aligned with the interests of the Company, Van Horne was prompt in extending the full hospitality of the line to O'Brien.<sup>62</sup> The latter departed for the Rocky Mountains on June 19 of the

following year in possession of a free rail pass good for station-to-station stopovers in the Rockies. He also carried letters of introduction to C.P.R. Western Superintendents Harry Abbott (Vancouver) and R. Marpole (Donald), and the promise of assistance in finding a reliable camp assistant *en route*. J.C. Forbes followed on June 26 with similar pass privileges and letters. The two artists met in the Mountains and passed the months of July and August sketching together in the vicinity of the Glacier House Hotel. As Van Horne apparently had no immediate or precise plans for the use of O'Brien's and Forbes' paintings he did not supervise their activities as closely as he had Fraser's. He suggested only that O'Brien and Forbes confine their sketching activities to the area in close proximity to the Hotel. The C.P.R. had taken great care to locate Glacier House so as to take advantage of neighbouring natural attractions: the glacier (situated just to the right of the Hotel entrance), Syndicate Peak (directly in front of the building), Rogers' Pass (to the near left), and the Valley of the Illecillewaet (to the extreme left).<sup>63</sup>

O'Brien followed Van Horne's instructions closely. In a letter dated November 22, 1886, the C.P.R. General Manager was invited to the artist's Toronto studio to view the results of his summer's efforts, and to discuss a series of black and white drawings completed near the Glacier House Hotel.<sup>64</sup> It was probably during this visit that Van Horne saw a monochrome watercolour of a bridge spanning the Kicking Horse Pass. The artist had sketched from a vantage point as far back from the trestle crossing as the confines of the valley would allow. From here he had drawn a vista of the valley with two steam engines labouring to pull a train up a steep incline, with a foaming torrent of water channelling far below and mist-shrouded mountain peaks pressing in from above. A battered tree stump in the foreground and the diminutive proportions of the train in comparison to the gigantic scale of the mountain landscape seemed to represent man's triumph over staggering odds in bringing an industrialized civilization to the wilderness. Van Horne was so impressed by both the masterful technical execution and by the symbolic content that he commissioned a large full-colour watercolour to be worked up from the study. *Bridge – Kicking Horse Pass – Second Crossing* was completed in the early months of 1887<sup>65</sup> and was forwarded to Van Horne in Montréal. It became a banner piece for the C.P.R.'s advertising campaign and was prominently exhibited throughout Great Britain until as late as 1892.<sup>66</sup> Van Horne also purchased six black and white watercolour drawings, in-





fig.3 Lucius Richard O'BRIEN (1832-1899). *Mountain Scene - Loop at Glacier* 1886. Monochromatic watercolour, 54.6 x 35.6 cm. Coll.: Canadian Pacific Corporate Archives Collection, Montréal.

cluding *Glacier House and the Great Glacier, Valley of the Illecillewaet from Glacier House, Mount Sir Donald, A Bridal Path - Descent to Glacier House, Glacier Mountains from Summit Pass, and Rogers' Pass*<sup>67</sup> (all, location unknown). *Mountain Scene - Loop at Glacier* of 1886 (fig.3), a small monochrome watercolour presently in the Canadian Pacific Corporate Archives collection (Montréal), may well be one of the aforementioned drawings - quite possibly *A Bridal Path* . . . It shares several compositional elements with *Bridge - Kicking Horse Pass - Second Crossing*. In this instance, not one but two trains are being hauled up steeply inclined gradings by locomotives to the extreme left and right in the horizontal format, and male and female horseback riders have been sketched into the near foreground. They create a romantic image of lovers standing at the gateway to some exotic paradise. The sublime view of nature is reminiscent of earlier American landscapes.

From a commercial point of view O'Brien's involvement with the C.P.R. proved more rewarding than had been the case even for Fraser. Company officials could not resist the purchase of O'Brien watercolours. In early 1887 Sir Donald Smith acquired *Mountain Landscape*,<sup>68</sup> which is so nearly identical in size and composition to *Bridge - Kicking Horse*

Pass . . . that it is tempting to speculate that both paintings derive from the same field study. On April 12 O'Brien extended an invitation to Van Horne to attend the opening of the R.C.A.'s 1887 exhibition, held in Montréal.<sup>69</sup> Eleven full-colour watercolours by O'Brien, illustrating the Canadian highway through the mountains, were on display. These had been painted for exhibition at the Dudley Gallery, London, an institution to which the artist had been invited to contribute works.<sup>70</sup> Advised by Van Horne, Sir George Stephen purchased all eleven paintings prior to their departure for Great Britain late the following month. The sale netted more than two thousand dollars for O'Brien.<sup>71</sup> He was much pleased that his Rocky Mountain landscape paintings were gaining acceptance, and was indebted to Van Horne for the latter's generous support. In an act of appreciation O'Brien nominated Van Horne as an honorary member of the R.C.A.,<sup>72</sup> finally establishing a strong and lasting link between the nationalistic aspirations of the C.P.R. Syndicate and those of the Academy.

From this point onward, Van Horne increasingly sought O'Brien's counsel concerning Academicians requesting Company sponsorship. He forwarded to O'Brien letters of application from R.C.A. members Forshaw Day (1837-1903), Frederic Marlett Bell-Smith (1846-1923), Marmaduke Matthews (1837-1913), and Thomas Mower Martin (1838-1934) for "opinions in confidence."<sup>73</sup> All were given O'Brien's heartiest recommendation and were granted pass privileges by Van Horne beginning in the summer of 1887. Though there is no evidence that any of these artists became directly involved in Van Horne's publicity campaign (there being no record of them receiving C.P.R. commissions or of their work being utilized in Company advertisements), they did make a significant contribution to the cause. For example, Martin and Bell-Smith made a combined total of not less than twenty-four trips to the Canadian Rockies as part of the C.P.R.'s free pass program, thus keeping northwestern subject matter on display at R.C.A.-O.S.A. exhibitions well into the twentieth century. They surpassed even Fraser and O'Brien in the quantity of their production of Rocky Mountain scenes. Bell-Smith went on to be hailed as "the Premier Painter of the Rockies."<sup>74</sup>

In the summer of 1887 O'Brien also acted as something of an artist-ambassador to the Mountains on behalf of the Company. Following requests by Van Horne, he collaborated in a photographic venture organized by William Notman; provided Gaston Roulet, an artist commissioned by the Marine Department of France, with some helpful hints about painting

the Canadian Rockies; and sketched in the company of Scottish landscape painter James Alfred Aitken (1846-1897), a long-time friend of Van Horne.<sup>75</sup> While at Laggan, near the head of the Kicking Horse Pass, O'Brien oversaw the work of Forbes, who had failed to produce a single noteworthy painting as a result of his previous summer's activities, and he introduced Matthews and Bell-Smith to the magnificent mountain scenery. In reward for his services O'Brien became the recipient of a number of Company-related favours. In March of 1887 Van Horne purchased six black and white drawings from O'Brien,<sup>76</sup> and a full-colour watercolour in March, 1888.<sup>77</sup> Again following Van Horne's example, Sir George Stephen acquired two O'Brien watercolours from a special exhibition held by the artist in Montréal that month, and two more from the annual *Spring Exhibition* of the A.A.M. in April.<sup>78</sup> In the fall of 1888 the C.P.R. commissioned O'Brien to furnish Toronto's *Globe* with a black and white illustration of the Vancouver vicinity. He was paid sixty dollars for the drawing. Two other sketches of the trees in Stanley Park were sent to Van Horne for appraisal and disposal.<sup>79</sup> They were probably a personal commission from Van Horne, there being no record of Company payment for them. On April 17, 1889, Carter H. Harrison, a Victorian author and adventurer, published the account of his world tour in a 569-page volume entitled *A Race with the Sun*, featuring two wood-engravings of northwestern landscapes after O'Brien's *Mount Hermit*, *Summit of the Selkirks* and *Great Glacier from the Road*.<sup>80</sup> Both watercolour drawings were supplied to G.P. Putnam's Sons Publishers by Van Horne, and the four hundred dollar charge for their interpretation as woodcuts was paid by the C.P.R.<sup>81</sup> *Great Glacier from the Road* had the distinction of being selected as the frontispiece. Finally, Van Horne played an organizational role in staging a major O'Brien exhibition at the McLean's Gallery, Haymarket, London. The show consisted of twenty-seven Rocky Mountain and West Coast scenes, and opened on June 22, 1889.<sup>82</sup> Like the Fraser-Piccadilly venture two years earlier, the guest list provided by Van Horne was most impressive. Distinguished dignitaries attending the opening included the Marquis of Lorne, Princess Louise, Sir Charles and Lady Tupper, and Sir Donald Smith.<sup>83</sup> All had been involved with the C.P.R. during some stage of Van Horne's publicity drive.

By 1889 the Canadian art market was flooded with northwestern landscape watercolours. Since the joint R.C.A.-O.S.A. exhibition in the spring of the previous year, critics had been calling for an end to the monopoliza-



fig.4 Thomas Mower MARTIN (1838-1934). *Train in the Mountains* n.d. Oil on canvas, 91.5 x 137.7 cm. Coll.: Glenbow-Alberta Institute, Calgary.

tion of exhibition space by "mountaineers."<sup>84</sup> Van Horne responded to this growing discontent by altering the character of his publicity scheme. He would no longer stress quantity, but quality. Commencing in the summer of 1889 he sent artists westward with instructions to paint large oil compositions of specific landmarks along the C.P.R. line. These paintings were intended for installation in Company hotels or destined for the private collections of Syndicate members. Some were to be photo-mechanically reproduced in portfolios of C.P.R. scenery.

Celebrated American artist Albert Bierstadt (1830-1902) was the first painter to be so commissioned. In August through November of 1889 he was in the North West making sketches in the regions of Banff and Glacier House. He was provided with free pass privileges, letters of introduction to C.P.R. Western representatives, first-class reservations at the C.P.R.'s Banff, Glacier House, and Vancouver Hotels, exclusive use of a caboose car in which to paint, a hand-car for short excursions along the line, and unrestricted train-stopping authority.<sup>85</sup> On April 26, 1890, he informed Van Horne of the completion of three large canvases: *Mount Sir Donald*,<sup>86</sup> which he boasted was one of the "finest pictures" of his career, *Lake Louise*,<sup>87</sup> (the study for which is reproduced as fig.5), and *Sunrise from*

*Glacier Station*.<sup>88</sup> This resulted in a May 22 visit by Sir George Stephen to Bierstadt's Broadway Avenue studio in New York. Stephen was impressed by *Sunrise* . . . , and managed to charm the artist into giving it to him free of charge. No purchase agreement was made for either *Mount Sir Donald* or *Lake Louise*, but Stephen did commission the artist to paint a companion picture for *Sunrise* . . . on the condition that Van Horne be permitted to supervise the assignment. Later, Van Horne advised Bierstadt that neither the C.P.R. nor its associated concerns could make use of *Mount Sir Donald* "owing to its size," or *Lake Louise* because there was "too much water in it." He was very precise in dictating a topic for the Stephen commission:

Paint Mount Baker from the first little bridge west of our Stone River bridge. . . . I think it the finest natural composition I have ever seen. The point indicated is the nearest one on our line from which a good view of Mount Baker can be had. The Fraser River, very broad here, stretches away toward it, the centre cone of Mount Baker rises apparently directly from the river and is frequently reflected in it with great distinctness. The bridge I refer to is, I think, number 118 . . . .<sup>89</sup>

Bierstadt acknowledged Van Horne's recommendations as being "good" and departed for the North West via Montréal on October 15, 1890.<sup>90</sup> He visited briefly with Van Horne on the 16th and was on his way westward later that same day. Bierstadt was fortunate enough to capture the image of Mount Baker on a clear November morning. His field sketch (fig.6) was utilized in the execution of a large *Mount Baker* oil painting, which was "well under way" in New York by January of the following year.<sup>91</sup> On January 27, when Van Horne visited the artist's studio, *Mount Baker* was very near completion. It met with his approval and was shipped via steamer from New York to Stephen's residence in London not later than February 21. Here again is a fine example of Van Horne's control over a C.P.R.-related commission. Not only did he arrange the commission on behalf of his colleague, but he instructed the artist as to the precise subject and vantage point, scheduled the artist's trip, arranged for transportation and accommodation, and ultimately judged the result, all this despite the fact that Albert Bierstadt was one of the most reputable of all Rocky Mountain landscape painters and Sir George was himself a connoisseur and patron of fine art.



fig.5 Albert BIERSTADT (1830-1902). *Victoria Glacier at Lake Louise* 1889. Oil on canvas, 40.6 x 53.3 cm. Private coll., Washington, D.C. (Photo: Adams Davidson Galleries, Washington, D.C.)

Looking at Bierstadt's rather unsophisticated sketch of *Mount Baker* it is difficult to assess what Van Horne envisioned in his instructions to the artist. It is probable that the large studio rendition was more like the impressive *Mount Baker at Sunset* by William Brymner (1855-1925) (fig.7), commissioned and executed in 1892 for Van Horne's personal collection. It was photo-mechanically reproduced in a C.P.R. portfolio of mountain scenes entitled *Glimpses Along the Line* (1894) (fig.8). The artist's *Lake Agnes* was also illustrated in this publication, along with works by John Hammond (1843-1939) and George Horne Russell (1861-1933). The former was represented by *Above the Clouds*, *Lake Louise*, 1892,<sup>92</sup> and *The Three Sisters*, 1892 (fig.9). Russell contributed *Beaver Valley*, *Selkirk Mountains* of c.1893, the latter being dissimilar to his *Hermit Range*, *Selkirk Mountains* of 1896 (fig.10). Van Horne supervised every phase of the production of this publication.

Both Hammond and Russell had long been associated with Van Horne and the C.P.R. In 1870 Hammond had crossed Canada on the first successful survey party, mapping out the proposed route for the transcontinental railway through the Rocky Mountains.<sup>93</sup> From 1871 to 1882 he had been employed by Notman and Son as a painter of photographs,<sup>94</sup> and

would probably have worked on northwestern subjects in this capacity. Between 1889 and 1901 he travelled extensively in the Far East, on several occasions sponsored by Van Horne as a promotion for the new C.P.R. steamship connections from Vancouver to the Orient. When Hammond travelled to the North West in the summer of 1892 it was his first attempt at painting a large series of canvases dealing exclusively with Canadian subjects. His venture was a stunning success. Van Horne was so impressed by Hammond's Rocky Mountain oil paintings that he purchased seventeen scenes (among them the aforementioned *Above the Clouds*, *Lake Louise* and *The Three Sisters*), and arranged for their exhibition at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition. This was the largest single purchase of paintings by any one artist, at any one time, in the history of the Company. It also represented the largest collection of paintings exhibited by a Canadian artist in Chicago. Other painters sponsored by the R.C.A. were permitted to submit a maximum of three works.<sup>95</sup>

As early as 1889 Russell was also colouring photographs in the Notman studio in Montréal.<sup>96</sup> Van Horne seems to have been influential in persuading Russell to emigrate from England to take up the position in that year.<sup>97</sup> Russell and Van Horne kept close company throughout the 1890's,



fig.6 **Albert BIERSTADT** (1830-1902), *Mount Baker, Washington, from the Fraser River* 1890. Oil on canvas, 36.0 x 32.0 cm. Coll.: Brooklyn Museum, Brooklyn, N.Y.



fig.7 William BRYMNER (1855-1925). *Mount Baker* 1892. Photo-mechanical reproduction, 22.2 x 13.3 cm, after *Mount Baker at Sunset* 1892 (oil on canvas, 152.4 x 106.7 cm., location unknown). (Photo: Canadian Pacific Corporate Archives, Montréal.)



fig.8 *Glimpses Along the Line of the Canadian Pacific Railway* (cover) 1894. (Photo: Canadian Pacific Corporate Archives, Montréal.)





fig.9 **John HAMMOND** (1843-1939). *The Three Sisters* 1892. Photo-mechanical reproduction, 15.2 x 22.9 cm., after *The Three Sisters* 1892 (oil on canvas, dimensions and location unknown). (Photo: Canadian Pacific Corporate Archives, Montréal.)

sharing the small village of St. Andrews, New Brunswick, as their choice location for summer retreats. Russell was commissioned by Van Horne to paint on behalf of the C.P.R. on at least two occasions: in 1892 or 1893, and in 1896. The precise nature of these commissions remains unknown.

Van Horne maintained extremely close ties with Canadian art activities during the remainder of his career with the C.P.R. Not only did he frequent annual R.C.A. meetings and openings as an honorary member of that society, but he became actively involved in the functioning of the Art Association of Montreal. Commencing in 1891 he and his business associate Robert Reford sat on the A.A.M. Gallery Committee. In that same year Syndicate members Sir Donald Smith and R.B. Angus served as President and member, respectively, of the Advisory Council. It is therefore not surprising that a record of Dominion artists directly or indirectly involved with Van Horne and/or the C.P.R. reads like a nearly complete list of significant personalities in late nineteenth-century Canadian painting.<sup>98</sup> Existing documentation reveals that before the turn of the twentieth century Van Horne issued free passes or reduced-fare tickets to not less than thirty-three prominent artists (all regular contributors to the R.C.A., O.S.A. or A.A.M. exhibitions) on more than one hundred occasions.<sup>99</sup> He



fig.10 **George Horne RUSSELL** (1861-1933). *The Hermit Range, Selkirk Mountains* 1896. Oil on canvas, 153 x 214 cm. Coll.: Concordia Art Gallery, Concordia University, Montréal.

commissioned and/or purchased at least fifty-six landscape paintings on behalf of the C.P.R. during the same period. Company Directors Van Horne, Stephen and Smith acquired a minimum of forty-eight works by C.P.R. pass recipients for their private collections. At least fifty other Canadian artists were awarded C.P.R. executive portrait commissions, produced Rocky Mountain "potboilers" or had become involved in such art-related activities with Van Horne as sketching with him in his capacity as a member of Montréal's Pen and Palette Club.

Van Horne's free pass program and his decision to offer corporate commissions was so successful in attracting painters to the North West that by 1887, only two years after the completion of the transcontinental line, Rocky Mountain landscapes dominated Canadian art. So many artists reserved their best works to flatter their C.P.R. patrons in Montréal that the city displaced Toronto as the Dominion's most important art centre.<sup>100</sup> The C.P.R., Canada's largest and most powerful privately owned corporation, brought substantial economic advantages to Montréal, allowing the city's businessmen/art collectors to continue to extend their patronage to a core of established landscape artists while fostering the growth of a new generation of Canadian painters, most of them Paris-trained.

Not only did Van Horne's art patronage program offer financial incentives for artists to paint uniquely Canadian subjects, but it promoted the northwestern landscape as being "national" in character by sponsoring major exhibitions in Europe and the United States. The Company supported one-man shows by Fraser in Piccadilly and New York, by O'Brien in Haymarket, and by Hammond at the Columbian Exposition. These were the first instances in Canadian art history of Dominion artists featuring exclusively Canadian subject matter in solo exhibitions outside this country.

While Van Horne's scheme may have made no significant or direct contribution toward inducing immigration, it was extremely effective in bringing about the first widespread acceptance in Canada of the myth of the land as a basis for a national art.<sup>101</sup> The C.P.R.'s sponsorship of northwestern landscape art as initiated and supervised by Van Horne played a role of paramount importance in the foundation of what must be considered the first uniquely Canadian school of painting – a truly national vision which served as a touchstone for future generations of landscape artists in this country.

**Allan Pringle**  
Montréal.

#### Notes

<sup>1</sup> Van Horne was persuaded by fellow American citizen James J. Hill, an original incorporator of the C.P.R. Syndicate, to emigrate to Canada. He had formerly been General Superintendent of the Chicago, Milwaukee and St. Paul Railroad and consultant for the Union Pacific transcontinental line.

<sup>2</sup> Alexander Begg reported directly and regularly to Van Horne in Montréal.

<sup>3</sup> James B. HEDGES, *Building the Canadian West* (New York: MacMillan Company, 1939), pp. 95-101.

<sup>4</sup> Martin CONWAY, "Sir William Van Horne's Collection in Montreal," *Connoisseur*, XII (July 1905), pp. 135-42.

<sup>5</sup> It was Sandford Fleming who first realized the potential of visual images as a means of promoting the opening of Canada's North West. His employment of photographers Charles Horetzky and Benjamin F. Baltzly in 1871, Alexander Henderson commencing in 1872, and watercolourist William Armstrong in 1877 launched the C.P.R.'s future as an art patron. The work of these men provided inspiration to many young artists in the new Dominion. It proved to be the invitation to artistic adventure that helped draw many artists into the service of the C.P.R. during the "Van Horne campaign."

<sup>6</sup> David W. MONAGHAN, *Oliver Buell: Photographer* (Montréal: Concordia Art Gallery, 1984), p. 4.

<sup>7</sup> J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1970), pp. 35, 81.

- <sup>8</sup> Two construction crews worked on the C.P.R. line. One started on the West Coast and worked its way eastward. The other began in northern Ontario and proceeded westward across the Prairies. They met at Craigellachie, British Columbia, on November 7, 1885.
- <sup>9</sup> Observations from various sources, including: R.H. HUBBARD, *European Paintings in Canadian Collections* (Toronto: 1956), Vol. 1, pp. xxii, xxiii, Vol. 2, pp. xvii, xxii; *Arcadia* I (No. 21, 1 Mar. 1893), pp. 453-54; *Canadian Magazine of Politics* I (No. 2, 1892), pp. 156-62; *Dominion Illustrated News* I (No. 1, Aug. 1888), p. 94; II (No. 41, 13 Apr. 1889), p. 227; II (No. 42, 20 Apr. 1889), p. 252; *Toronto Saturday Night* VIII (No. 47, 12 Oct. 1895), p. 9; IX (No. 19, 28 Mar. 1896), p. 9; IX (No. 23, 25 Apr. 1896), p. 9; IX (No. 31, 20 June 1896), p. 9; IX (No. 34, 11 July 1896), p. 9; IX (No. 37, 1 Aug. 1896), p. 9.
- <sup>10</sup> CONWAY, pp. 135-42.
- <sup>11</sup> HUBBARD, Vol. 2, p. xvii.
- <sup>12</sup> HUBBARD, Vol. 1, p. xxii.
- <sup>13</sup> "Full service" included regular and efficient passenger and baggage service to Port Moody and return, as well as modern hotel facilities *en route*.
- <sup>14</sup> Van Horne's business correspondence is kept in the *Van Horne Letterbooks* of the Canadian Pacific Corporate Archives, Montréal. All subsequent references to letters written to or by Van Horne refer to this collection.
- <sup>15</sup> Duplicates of Van Horne's correspondence were made, utilizing the copy press process. Acidic ink has eaten through the aged and brittle onion-skin paper. Today these copies literally disintegrate at the touch.
- <sup>16</sup> Dennis REID, *Our Own Country Canada* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1979), p. 302.
- <sup>17</sup> O'BRIEN to VAN HORNE, 21 Oct. 1885.
- <sup>18</sup> "Affair with the Land," *Weekend Magazine* (25 Nov. 1978), p. 11.
- <sup>19</sup> In conversation with Dennis REID, 15 Aug. 1984.
- <sup>20</sup> FORBES to VAN HORNE, 22 May 1886.
- <sup>21</sup> Fraser belonged to the American Watercolour Society, the Salmagundi Club of New York, the New York Watercolour Society and the Boston Watercolour Society. Forbes exhibited in Philadelphia and New York prior to his involvement with the C.P.R. Fraser took up full-time residence in Boston in 1885, and Forbes in New York in 1893.
- <sup>22</sup> Kathryn L. KOLLAR, *John Arthur Fraser, 1838-1898* (M.F.A. thesis, Montréal: Concordia University, 1981), p. 75.
- <sup>23</sup> Fraser had previously been Notman's Toronto-based partner.
- <sup>24</sup> VAN HORNE TO T.H. LEE of the Herald Printing Company, N.Y., 6 June 1886.
- <sup>25</sup> VAN HORNE to FRASER, 6 Jan. 1886.
- <sup>26</sup> VAN HORNE to FRASER, 12 Feb. 1886.
- <sup>27</sup> REID, p. 385.
- <sup>28</sup> VAN HORNE to FRASER, 12 Feb. 1886.
- <sup>29</sup> VAN HORNE to FRASER, 26 Nov. 1886.
- <sup>30</sup> FRASER to VAN HORNE, 24 Mar. 1886.
- <sup>31</sup> VAN HORNE to FRASER, 2 Apr. 1886.
- <sup>32</sup> FRASER TO VAN HORNE, 24 Mar. 1886.
- <sup>33</sup> FRASER TO VAN HORNE, 16 Feb. 1886.
- <sup>34</sup> VAN HORNE to FRASER, 19 Feb. 1886.
- <sup>35</sup> FRASER TO VAN HORNE, 20 Feb. 1886.
- <sup>36</sup> *Mount Stephen*, 1886, watercolour on paper, 66.0 x 91.4 cm. Collection of Mr. and Mrs. Douglas Baxter, Kingston, Ont. REID, p. 387.
- <sup>37</sup> VAN HORNE to FRASER, 1 Jan. 1893.
- <sup>38</sup> *Fraser River and the C.P.R. Line*, 1886, watercolour on paper, 46.3 x 66.8 cm. Collection of the Art Gallery of Hamilton. REID, p. 395.
- <sup>39</sup> VAN HORNE to BEGG, 15 Apr. 1886.
- <sup>40</sup> BEGG to VAN HORNE, 1 May 1886.
- <sup>41</sup> VAN HORNE to BEGG, 27 Apr. 1886.
- <sup>42</sup> BEGG to VAN HORNE, 15 May 1886.

- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*
- 45 REID, p. 382.
- 46 J.E. HODGSON, "Review of the Canadian Art Gallery," *Report of the Minister of Agriculture* (Ottawa: Dominion Government, 1887), pp. 66-67.
- 47 *Ibid.*
- 48 FRASER to VAN HORNE, 16 June 1886.
- 49 FRASER to VAN HORNE, 20 July 1886.
- 50 *Ibid.*
- 51 *Ibid.*
- 52 VAN HORNE to FRASER, 8 Dec. 1886.
- 53 FRASER to VAN HORNE, 22 Dec. 1886.
- 54 FRASER to VAN HORNE, 23 Dec. 1886.
- 55 FRASER to VAN HORNE, 8 Jan. 1887.
- 56 FRASER to VAN HORNE, 1 Mar. 1887.
- 57 *Ibid.*
- 58 VAN HORNE to Erastee WIMAN, 16 Apr. 1887.
- 59 VAN HORNE to Harry MOODY, 16 Apr. 1887.
- 60 *Ibid.*
- 61 FRASER to VAN HORNE, 24 Sept. 1887. These works included *A Glacier Stream on Mount Stephen*, *Beaver Foothills – Morning Mist*, *Hermit Peak After Snow Storm*, *Near Vancouver (Showery)*, *Rock Slide and Debris from Glacier*, and *Sunset on Mount Stephen*. Both REID and KOLLAR contend that Fraser did not visit the Rockies in the summer of 1887. I believe he made the trip westward, for several reasons. First, he kept Van Horne informed of his every move overseas and there is correspondence between the two men referring to preparations underway for a summer "campaign" (18 June 1887). Except for *Rock Slide*, the titles of the watercolours sent to Van Horne had not previously appeared in the artist's *oeuvre*. The works had been forwarded from Boston, indicating the artist had returned to North America sometime during the summer. There is no record of Fraser's involvement in any other project during the month of August. Finally, it is dubious that Van Horne would place Fraser on the C.P.R. payroll, let the artist abandon his proposed sketching activities in the field, and then purchase studio works (either from 1886 sketches or, recalling the difficulties Fraser had had with these works, from photographs) for his personal collection. Van Horne was both too rigid in his business principles and too much of an art connoisseur to allow this to happen.
- 62 VAN HORNE to O'BRIEN, 19 Oct. 1885.
- 63 VAN HORNE to Harry ABBOTT, 23 Aug. 1886.
- 64 O'BRIEN to VAN HORNE, 22 Nov. 1886.
- 65 *Bridge – Kicking Horse Pass – Second Crossing*, 1887, watercolour on paper, 103.0 x 69.2 cm. Collection of Mr. and Mrs. F. Schaeffer, Toronto. It was titled *Through the Rocky Mountains, a Pass on the Canadian Highway* in REID, p. 415.
- 66 VAN, "Art and Artists," *Toronto Saturday Night* VI (No. 13, 18 Feb. 1893), p. 15.
- 67 O'BRIEN to VAN HORNE, 10 Mar. 1887.
- 68 *Mountain Landscape*, 1886, watercolour on paper, 101.0 x 53.3 cm. Collection of Montreal Museum of Fine Arts.
- 69 O'BRIEN to VAN HORNE, 12 Apr. 1887.
- 70 *Ibid.*
- 71 REID, p. 410.
- 72 O'BRIEN to VAN HORNE, 12 Apr. 1887.
- 73 VAN HORNE to O'BRIEN, 2 May 1887.
- 74 John E. STALEY, "The Premier Painter of the Rockies," *Macleans* XXV (No. 2, Dec. 1912).
- 75 O'BRIEN to VAN HORNE, 12 May 1887.
- 76 O'BRIEN to VAN HORNE, 10 Mar. 1887.
- 77 REID, p. 419.
- 78 *Ibid.*, p. 419.
- 79 O'BRIEN to VAN HORNE, 22 Oct. 1888, 21 Jan. 1889.

- 80 G.P. PUTNAM to VAN HORNE, 22 May 1889.
- 81 VAN HORNE to PUTNAM, June 1889.
- 82 REID, p. 423.
- 83 "Review of O'Brien's Haymarket Exhibition," *Toronto Saturday Night* II (No. 36, 17 Aug. 1889), p. 6.
- 84 "Review of the Spring 1888 Exhibition of the R.C.A./O.S.A.," *The Week* XXIV (24 May 1888), p. 417.
- 85 VAN HORNE to BIERSTADT, 30 July 1889.
- 86 *Mount Sir Donald*, 1889, oil on canvas, 146 x 212 cm. Collection of the New Bedford Public Library, New Bedford, Massachusetts. Presently bears the title *Rocky Mountains in the Selkirk Range near the Canadian Border*.
- 87 *Lake Louise*, 1890, oil on canvas, 95.3 x 149.9 cm. Collection of Haussner's Restaurant, Baltimore, Maryland.
- 88 *Sunrise from Glacier Station*, 1890, oil on canvas, 75 x 105 cm. Collection of the Mount Stephen Club, Montréal. This painting was referred to as *Sunset with Railroad* in REID, p. 436. It was not a commission, but a gift.
- 89 VAN HORNE to BIERSTADT, 23 Aug. 1890.
- 90 BIERSTADT to VAN HORNE, 15 Oct. 1890.
- 91 BIERSTADT to VAN HORNE, 6 Jan. 1891.
- 92 *Above the Clouds, Lake Louise*, 1892, oil on canvas, 282 x 216 cm. Location unknown. This work hung in the lobby of the Royal Alexandra Hotel, Winnipeg, until the demolition of the Hotel in the 1960's.
- 93 HARPER, p. 246.
- 94 *Ibid.*, p. 144.
- 95 "Chicago Worlds Fair Selection," *Toronto Saturday Night* VI (No. 8, 14 Jan. 1893), p. 14.
- 96 Ann THOMAS, *Canadian Painting and Photography, 1860-1900* (Montréal: McCord Museum, 1979), p. 94.
- 97 HARPER, p. 276.
- 98 Most of the very few artists active between 1885 and 1900 who can be excluded from such a role are omitted for one of three reasons: they chose to live and work outside of this country (e.g.: Allan Edson, Henry Sandham, F.A. Verner, Paul Peel), they were regionalists or isolationists (e.g.: Daniel Fowler), or they were young French Canadian artists (e.g.: Ozias Leduc, Henri Beau, Marie-Joseph-Georges Delfosse, Joseph-Charles Franchère, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté) who were neither inclined toward, nor interested in, the painting of northwestern landscapes.
- 99 These figures do not include free passes awarded to artists' families, friends and servants, nor do they indicate the number of photographers, journalists, writers, scientists or dignitaries involved in sketching activities.
- 100 REID (pp. 196-202) maintains that, during the 1870's, Torontonians had increasingly come to see their city as the cultural centre of Canada. Yet, in 1887, when Toronto and Montréal were approximately equal in population, Montréal was able to support two successful art galleries, A.J. Pell's and William Scott's, as well as the Art Association of Montreal. In an article dated 3 Dec. 1887, Jimmie REMBRANDT, art critic for *Toronto Saturday Night*, noted that the Ontario Society of Artists was struggling to survive, and that the city's last commercial gallery had been obliged to close its doors due to a lack of support and of an "educated" clientele.
- 101 REID, p. 6.

## WILLIAM CORNELIUS VAN HORNE, DIRECTEUR ARTISTIQUE, CANADIAN PACIFIC RAILWAY

Au début des années 1880, d'importants paysagistes du Dominion, la plupart desquels étaient membres de l'Académie royale des arts du Canada, recherchaient un sujet qui traduirait le nationalisme de leurs protecteurs, le gouvernement du Dominion et l'Académie. Ils tentaient de trouver des paysages qui pourraient symboliser la prospérité future du pays et qui donneraient à la nation un nouveau sentiment de fierté. Pour une grande partie de la population canadienne, la magnificence légendaire des montagnes Rocheuses représentait déjà la nationalité mais les peintres pouvaient difficilement atteindre ces régions éloignées.

Au cours de cette période, le Syndicat des chemins de fer du Canadien Pacifique lançait une campagne de publicité de grande envergure qui visait à attirer l'attention sur le recul de la frontière nord-ouest. C'est pour cette raison que le Canadien Pacifique a jugé nécessaire d'avoir à sa disposition des oeuvres illustrant ces régions de l'Ouest qui devenaient accessibles.

William Cornelius Van Horne, directeur général du Canadien Pacifique, a brillamment conçu une façon de répondre aux besoins des peintres et de la Société. Dès 1882, il offre aux artistes, dont les oeuvres feraient office de véhicule publicitaire pour la Société, de voyager gratuitement à bord de ses trains. Un groupe choisi de peintres s'est même vu offrir à titre gracieux, en sus du transport, l'hébergement, la nourriture et des services télégraphiques, le secours d'un aide de camp, des wagons-stations privés, des promesses d'achat pour leurs oeuvres, des commandes et de l'aide concernant l'organisation d'expositions de tableaux représentant le Canadien Pacifique et le Nord-ouest. Toutefois, en échange de tous ces avantages les artistes tels John Arthur Fraser, Lucius Richard O'Brien, William Brymner, John Hammond, George Horne Russell et Albert Bierstadt devaient se conformer aux goûts esthétiques de Van Horne, qui veillait à chaque étape du programme. Van Horne voyait à toutes les commandes ayant trait au Canadien Pacifique: il fournissait des photographies aux artistes, leur donnait des suggestions précises concernant la composition et la taille de l'oeuvre, exprimait un jugement critique sur celle-ci et en dernier lieu l'acceptait ou la rejetait. De fait, nous pourrions même dire que le rôle que jouait Van Horne auprès des artistes était plutôt celui d'un mentor que d'un protecteur.

Le programme de protection des arts mis sur pied par Van Horne a attiré tellement d'artistes dans le Nord-ouest qu'en 1887 les paysages des montagnes Rocheuses dominaient dans l'art canadien. Le programme a très bien réussi à faire accepter, pour la première fois, à la population canadienne le mythe de la terre en tant que fondement de l'art national. La protection du Canadien Pacifique sous la gouverne de Van Horne a exercé une très grande influence sur la fondation de la première "école" de peinture entièrement canadienne, en instaurant une véritable vision nationale qui a servi de base aux générations futures de paysagistes canadiens.

Traduction: Marianne Thomas

## MODERNITÉ ET CONSCIENCE SOCIALE: LA CRITIQUE D'ART PROGRESSISTE DES ANNÉES TRENTE

Les années trente, loin d'être une période de grande noirceur qui n'aurait eu son terme que dans les actions éclatantes des Pellan et Borduas, présentent, à plus d'un titre, un grand intérêt. Cette décennie est témoin de l'émergence irrévocable des problématiques de la modernité en art, si l'on ne restreint pas sa définition au seul formalisme moderniste (greenbergien devrions-nous ajouter) et que l'on date les débuts de la modernité aux ruptures avec l'académisme (ici fortement nationaliste) au profit de la prééminence de l'expérimentation formelle et de l'expression subjective de l'artiste<sup>1</sup>. Celle-ci implique le renvoi au second plan du sujet peint au profit du sujet peignant. Les étapes de ce processus vont du rejet des sujets "officiels" (soit le paysage national) à la mise en valeur de sujets plus modernes ou plus contemporains pour aboutir, à la limite, à l'abstraction non figurative. En parallèle se consolide un discours critique valorisant cette vision de plus en plus subjective de la réalité objective. En Europe, cette transformation se fait au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle alors que ses répercussions furent plus tardives en Amérique du Nord. Au Canada l'ouverture à ces tendances modernes ne se réalise vraiment que dans les années trente, malgré quelques tentatives dès les années dix et vingt<sup>2</sup>.

Cependant, la conjoncture canadienne présente ceci de particulier qu'au moment même où elle commence à s'affirmer clairement, la crise des arts plastiques coïncide avec la crise économique. Ceci entraîne deux effets: d'une part, celui d'actualiser, parallèlement au développement d'une conscience sociale qui s'accroît avec la crise, les questionnements sur le statut de l'artiste et son mode d'insertion dans la recherche d'un monde meilleur. D'autre part, cela "ouvre" pour ainsi dire aux artistes canadiens le champ de l'art américain, plusieurs artistes ne pouvant plus se payer un séjour de formation en Europe se tournent vers les États-Unis. De plus, les programmes gouvernementaux, comme ceux du W.P.A., constitueront



pour certains d'entre eux un modèle de solution à ces interrogations sociales qui viennent se rajouter aux modèles des avant-gardes artistiques européennes<sup>3</sup>. La critique d'art progressiste reflétera cet état de fait, ses conceptions de l'art relevant à la fois, et non sans certaines ambiguïtés, des problématiques de la modernité telles qu'elles se sont développées en Europe et des débats américains sur la fonction sociale de l'art.

### *La crise économique et le nouveau modèle américain*

À cause de l'importance que prend l'exemple américain pour les fractions sociales progressistes canadiennes qui, dans le domaine de la critique d'art de gauche se signale par les nombreuses références faites aux projets gouvernementaux ou aux artistes américains à l'intérieur de ses articles, nous croyons qu'il n'est pas inutile de rappeler la nature des débats autour du rapport art et société.

On sait que dans le cadre de la politique du *New-Deal* de Roosevelt, de nombreux projets mirent à contribution les producteurs culturels de divers secteurs afin de soulager la misère dans cette catégorie spécifique de la population. Mais ces projets visaient beaucoup plus qu'à être un simple système "d'assurance-chômage" déguisé. Dans le domaine des arts visuels le plus connu reste le W.P.A./F.A.P. (Works Progress Administration's Federal Art Projects, 1935 à 1943). Mais plusieurs autres permirent également d'embaucher des artistes pour la décoration d'édifices publics, pour l'enseignement décentralisé des arts plastiques dans les nombreux *Community Art Centers* créés dans la foulée des investissements gouvernementaux, pour la gestion des galeries d'art de ces Centres et pour expérimenter et réaliser des films sur les différentes techniques artistiques<sup>4</sup>. En somme, ces projets contribuaient non seulement à agrémenter par des murales les édifices publics, ce qui était déjà une certaine manière de mettre l'art à la portée de tous, mais ils répondaient aussi, grâce aux *Community Art Centers*, à une compréhension encore plus large de la démocratisation de l'art puisque ce dernier devenait une pratique accessible à tous. L'art cesserait d'être le privilège d'une élite éclairée pour devenir un mode d'éducation et un bien de consommation courant. Si certains émirent quelques réserves, voyant dans cette démocratisation de la pratique artistique un danger pour la qualité future de l'oeuvre d'art à laquelle on risquait désormais de préférer la quantité, il n'en demeure pas moins qu'on était plutôt favorable à ce nouveau projet de société qui, partant d'un idéal démocratique, permettait une redéfinition du statut social de l'artiste. On voyait de bon augure

que l'artiste sorte enfin de sa tour d'ivoire, de la solitude de son atelier et de cette mise à l'écart du projet social où depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la société industrielle, la fin des mécénats royaux et le commerce privé de l'art l'avaient enfermé. L'artiste devait donc devenir, selon les termes même d'Audrey McMahon, un des directeurs régionaux du W.P.A./F.A.P., un travailleur produisant de l'art pour le peuple américain<sup>5</sup>. Il pourrait désormais se définir comme citoyen actif à l'intérieur de ce qui, aux yeux du gouvernement et des administrateurs du W.P.A., apparaissait comme une révolution sociale. Cependant, pour les administrateurs et les artistes les plus conservateurs, il ne faisait pas de doute que cet art démocratique serait aussi un art à la gloire de la nation américaine, la base d'une nouvelle culture nationale<sup>6</sup>. Ils croyaient que grâce au patronage de l'État, les États-Unis étaient à l'aube d'une nouvelle Renaissance artistique devant marquer, avec la redéfinition du rôle social de l'artiste, la naissance d'un art authentiquement américain. Un sujet pictural s'imposait d'office, ou peu s'en faut, aux travaux des artistes engagés par le gouvernement, celui de la "scène américaine" (*American Scene*) rurale ou urbaine, dont il semblait évident à plusieurs qu'elle ne puisse se réaliser qu'à travers des procédés picturaux réalistes<sup>7</sup>.

L'unanimité ne régnait cependant pas toujours entre les administrateurs de ces projets gouvernementaux et les artistes. Pour les plus conscientisés, la crise économique et surtout le travail collectif et les nombreuses rencontres que permettaient des projets comme ceux du W.P.A. les conduisaient non seulement à redéfinir leur statut d'artiste dans la communauté sociale, mais à remettre aussi en question leur perception d'eux-mêmes et leur conscience de classe. Pour certains, comme Rockwell Kent, l'individualisme de l'artiste est un anachronisme et ses intérêts rejoignent ceux des travailleurs: "Since the artists as a class are propertyless, écrit-il en 1936, their basic interests are closely allied with the workers in general<sup>8</sup>." Cette conscience, renforcée par le fait qu'ils devenaient eux-mêmes des employés de l'État, donc ayant des conditions de travail à défendre, les amenèrent à organiser un syndicat qu'ils conçurent sur le modèle des grands syndicats ouvriers, avec lesquels ils voulaient faire alliance. Ainsi, l'artiste Stuart Davis, qui sera le vice-président de l'*Artists' Union*, un syndicat créé en 1933, écrivait:

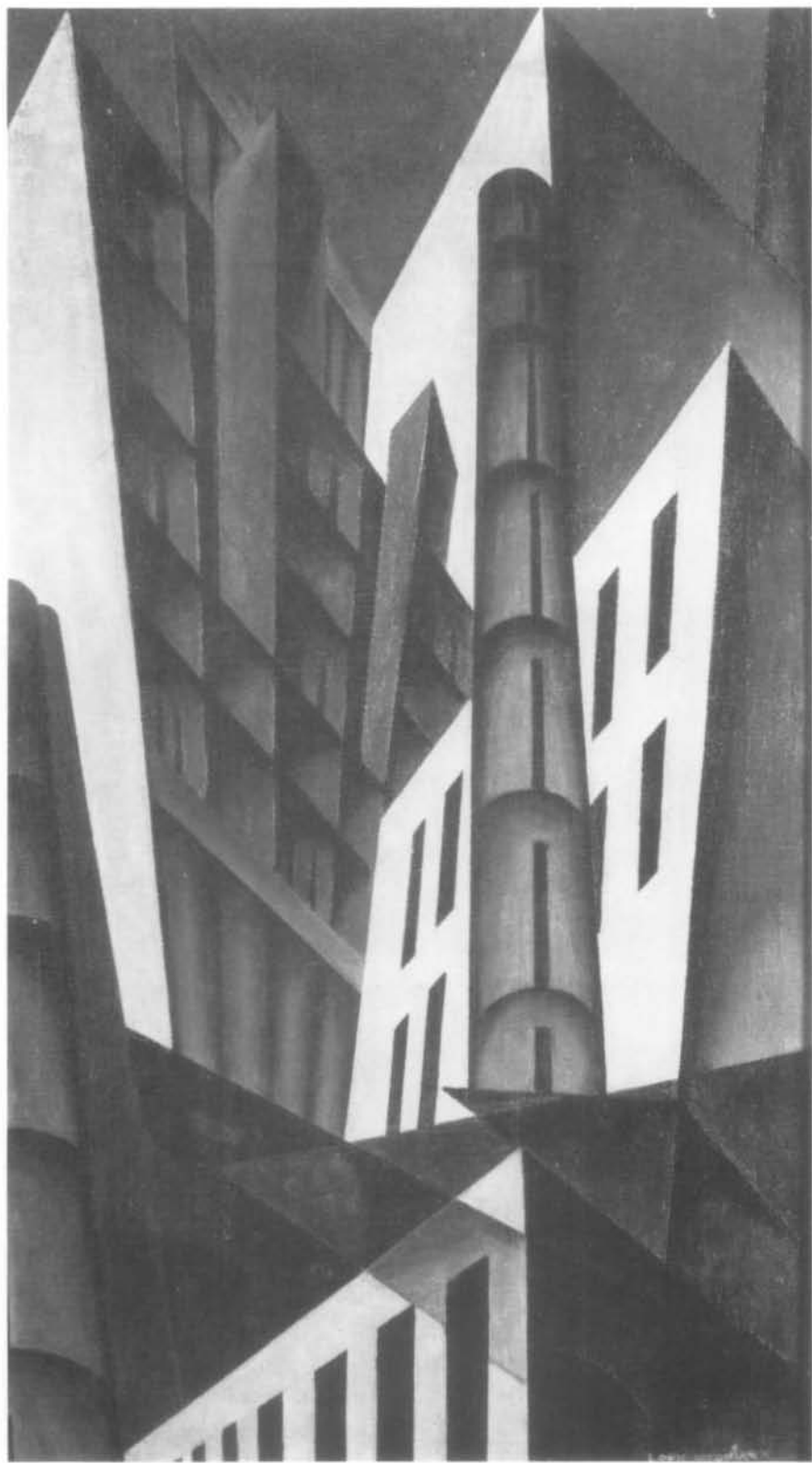
Even if we were to rally all the American artists to our cause, we would achieve little working as an isolated group. But we have faith in our potential effectiveness precisely because our

direction naturally parallels that of the great body of productive workers in American industrial, agricultural, and professional life<sup>9</sup>.

Cette identité de vue avec les classes laborieuses se renforce encore en 1936 avec la création d'un organisme plus large, l'*American Artists' Congress*, qui adopte la ligne du front uni anti-fasciste et propose une action collective avec les autres organismes engagés dans la lutte contre la guerre et le fascisme. Pour ce groupe d'artistes, l'action culturelle est conçue comme faisant partie d'une lutte pour la transformation sociale. Ce droit à la culture déjà invoqué par les administrateurs du W.P.A. est pour les progressistes inséparable d'une transformation vraiment démocratique voire révolutionnaire de la société américaine. Plus qu'un idéal nationaliste ils définissaient un programme de changement social. Le front uni anti-fasciste, tel que sous-tendu par une idéologie de gauche, représente donc un outil de cette transformation.

Cependant, la communauté artistique oeuvrant au sein des projets étatiques n'était pas divisée que sur la seule question du choix politique entre un nationalisme plutôt conservateur ou une option plus radicale et ouvriériste. Un autre débat s'instaurait aussi bien dans un camp que dans l'autre, entre les tenants du réalisme et ceux de l'art abstrait. On a déjà mentionné l'importance qu'a pris dans les années trente la question de la représentation de la nouvelle Amérique. Mais le caractère réaliste que devait prendre cette illustration ne faisait pas l'unanimité. Même au niveau de la direction de la *Mural Division* du W.P.A./F.A.P. on retrouve un défenseur de l'abstraction, le peintre Burgoyne Diller (1906-). On mesure cependant la force de l'idéologie nationaliste et de l'esthétique réaliste au fait que ceux qui s'y opposaient devaient structurer leur défense sur les arguments même de la partie adverse en lui opposant un "réalisme nouveau", celui de l'abstraction, que l'on comparait à la réalité nouvelle définie par les sciences.

Des peintres progressistes comme Stuart Davis (1894-1964) ou Louis Lozowick (1932-1973) (fig. 1), dont les procédés picturaux se rapprochent beaucoup plus des recherches modernistes contemporaines que du réalisme social, se doivent de présenter l'abstraction comme une force sociale positive. Aux critiques que leur font leurs confrères de gauche qui prétendent qu'elle n'est pas apte à véhiculer un contenu social, ils répondent que l'art n'a pas à être un reflet de la nature, qu'il a ses propriétés spécifiques et que l'art moderne est une nouvelle force de notre temps. Louis Lozowick dira de celui-ci qu'il engendre des formes positives qui vont dans le sens de



*fig.1* Louis LOZOWICK, *Pittsburgh*, 1922-23, huile sur toile, 30 x 17", Whitney Museum of American Art. Gift of Mr. and Mrs. Joe Wissert. (Photo: J. Ferrari, Whitney Museum of American Art, New York, acq. #83.50.)

l'émancipation du prolétariat américain. Son développement devrait donc suivre celui du mouvement révolutionnaire<sup>10</sup>. Il est par ailleurs symptomatique que Stuart Davis doive s'affirmer peintre de la "scène américaine" dans le plaidoyer qu'il fait pour justifier ses "emprunts" au cubisme européen. Il les présente comme un recours à des expériences "universelles", comparables à ce que l'on fait en science et ne menaçant donc pas le caractère "américain" de sa production<sup>11</sup>. Le nationalisme, on le voit, était alors une donnée idéologique avec laquelle les producteurs et les critiques, même progressistes, devaient obligatoirement composer.

Au Canada au contraire, le questionnement progressiste en art accompagne souvent une remise en question du nationalisme du Groupe des Sept et se réclame d'un universalisme et d'un internationalisme certain. Or, cette contestation du Groupe des Sept se fait entre autre par l'affirmation de l'aspect secondaire du sujet en peinture. En ce sens, cette position évoque peut-être celle d'artistes américains tels que Davis et Lozowick, surtout pour des peintres comme Fritz Brandtner (1896-1969) ou Marian Scott (1906-) qui voyaient dans la liberté de l'expression artistique la source de nouveaux rapports humains.

Par contre, lorsqu'on peut noter chez les artistes canadiens une influence évidente des thèmes et des procédés propres aux peintres de l'*American Scene* – nous pensons ici aux scènes urbaines de T.R. MacDonald (1903-1978) ou de Philip Surrey (1910-), aux scènes populaires de Miller Brittain (1913-1968), aux scènes rurales, presque muralistes, de Maurice Raymond (1912-) ou de Jean-Paul Lemieux (1904-) –, elle prend le caractère d'une ouverture face à certains courants "internationaux", c'est-à-dire américains! N'est-il pas paradoxal cependant de se référer, contre le nationalisme local, à un modèle qui dans le contexte de sa propre formation sociale, celle des États-Unis des années trente, constitue la marque d'un nationalisme triomphant? Il faut dire qu'au Canada le choix de ce type de sujets, urbains et quotidiens, témoignent aussi d'un certain humanisme qui se développe parallèlement à la crise économique et sociale. Enfin l'entreprise américaine de démocratisation de l'art et le rôle qu'y jouent les producteurs intéressent au plus haut point les artistes et les critiques canadiens de gauche. Ces questions seront d'ailleurs largement discutées à la Conférence de Kingston en 1941, qui fut à l'origine de la création de la Fédération des artistes canadiens et qui comptait parmi ses conférenciers invités des représentants du W.P.A.<sup>12</sup>.

*Du nationalisme à l'internationalisme: The Canadian Forum et Graham Campbell McInnes*

La critique d'art qu'on peut largement qualifier de progressiste, c'est-à-dire qui tente d'associer à ses réflexions esthétiques un certain questionnement sur la démocratisation de l'art et l'implication sociale de l'artiste, ne s'exprime pas que dans des journaux ou périodiques torontois de gauche tels: *The Canadian Forum*, le *Daily Clarion* ou *New Frontier*. Ainsi Graham C. McInnes, un des principaux représentants de cette critique progressiste tient-il une chronique régulière, "The World of Art" dans un journal populaire de Toronto, le *Saturday Night*, qu'on ne peut en aucun cas qualifier de "feuille gauchiste"! De la même manière s'expriment, entre autre sous la plume de Walter Abell (dans *Maritime Art* qui deviendra en 1943 *Canadian Art*), des positions qui sont typiques du discours de gauche sur l'art canadien. Bien que toutes ces publications soient extérieures au Québec, il n'en demeure pas moins que ce sont très souvent des artistes montréalais qui furent mis de l'avant par ces critiques progressistes. En effet c'est à Montréal que se joue vraiment, au niveau idéologique, la lutte contre l'académisme et le nationalisme obligé du Groupe des Sept. Il suffit simplement de penser aux écrits de John Lyman et de Robert Ayre et à la fondation en 1939 de la Société d'art contemporain. Montréal est donc et ce dès les années trente, la tête de pont de l'ouverture à l'internationalisme. Or, nous l'avons souligné précédemment, la spécificité de la conjoncture artistique canadienne est telle que l'ouverture à l'internationalisme, la valorisation d'une pratique plus subjective et formalisante en art se fait très souvent de façon parallèle à une remise en question du statut de l'artiste. Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve dans les premières listes des membres de la Société d'art contemporain des artistes reconnus pour leur implication sociale comme Fritz Brandtner, Marian Scott, Louis Muhlstock (1904-) ou Alexandre Bercovitch (1893-1951). Quant à Graham C. McInnes, il fut sans aucun doute un des critiques torontois qui contribua le plus à populariser la problématique formelle de ces artistes montréalais et, à notre avis, sa pensée critique synthétise assez bien la forme que va prendre, dans ce milieu, la réflexion sur l'art et la société. Il nous semble par conséquent pertinent d'en développer les grandes articulations avant de présenter celles des positions plus radicales et aussi, il faut bien le dire, plus marginales. Mais il faudrait préalablement rappeler l'évolution des positions culturelles prises par *The Canadian Forum*, revue liée à la Ligue pour la Reconstruction Sociale puis à la Commonwealth Cooperative Fe-

deration (C.C.F.) et pour laquelle McInnes écrira régulièrement à partir de 1935.

*The Canadian Forum* a toujours tenu, et ce depuis sa fondation en 1920, une chronique sur les arts visuels, reproduisant de surcroît des oeuvres ou illustrations des artistes qu'elle appuyait. Or, jusqu'en 1935, les artistes valorisés par la revue se retrouvaient parmi les membres du Groupe des Sept ou leurs proches "successeurs". Si certains auteurs, dont Barry Lord<sup>13</sup>, ont amplement écrit sur les rapports matériels et idéologiques qui unirent le Groupe des Sept à la fraction nationaliste de la bourgeoisie canadienne, peu d'auteurs ont souligné comme Margaret F.R. Davidson<sup>14</sup>, l'appui qu'a également reçu ce Groupe de la part de la gauche canadienne qui, dans les années vingt, autant du côté des sociaux-démocrates que des communistes<sup>15</sup> défendait une ligne politique de lutte pour l'indépendance nationale du Canada. On ne saurait donc s'étonner du fait que la gauche ait pu, à l'instar de la bourgeoisie nationale anglophone, appuyer un groupe de peintres qui se présentaient comme les tenants d'un art national, soi-disant formellement et spirituellement indépendant de tout art européen.

Le remaniement du Bureau éditorial du *Canadian Forum* en 1935 ne peut être interprété que comme un changement de ligne politique dû aux conditions économiques et internationales. Il annonce aussi une modification des points de vue exprimés sur la question artistique. Peu à peu les articles traitant de ces questions vont se concentrer sur des artistes qui, à l'encontre du Groupe des Sept, se sont ouverts aux courants internationaux et qui, tout en secondarisant au profit des questions formelles la question du sujet pictural présenté, développèrent une iconographie assez antithétique à celle du Groupe des Sept, à savoir une iconographie de la ville et de la vie quotidienne. Les illustrations reproduites dans *Canadian Forum* changent également. Plus la crise économique fait rage, plus les portraits de chômeurs et de miséreux remplacent ceux des montagnes et des forêts vierges. L'arrivée, en 1935, au comité éditorial de l'artiste Pegi Nicol (fig.2) dont les sujets, plutôt urbains, et les procédés picturaux peuvent être, dans le contexte de l'art canadien, considérés comme modernes et originaux, n'est sans doute pas étrangère à ce changement de ligne qui sera définitivement affirmé dans les chroniques de G. McInnes.

À l'intérieur de ses articles parus dans *Saturday Night* comme dans *The Canadian Forum*, Graham McInnes défend souvent des artistes montréalais connus tant pour leur pratique engagée que pour leur ouverture aux



## MERRY CHRISTMAS

fig.2 Pegi NICOL, *Merry Christmas*, 1936, reproduit dans *The Canadian Forum*, December 1936, p. 13.  
(Photo: Simon Levin, *Annales d'histoire de l'art canadien*.)





fig.3 Paraskeva CLARK, *Trésors de Madrid*, 1937, aquarelle et graphite sur papier vélin, 68,0 x 67,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

courants internationaux ce qui va de pair avec un certain rejet du paysagisme nationaliste caractéristique du Groupe des Sept<sup>16</sup>. Quant à la conception de la pratique artistique qui émerge de la lecture des articles de McInnes, elle demeure assez complexe. S'il dénonce toute tentative de faire du sujet pictural, fut-il national, le critère de jugement sur l'oeuvre d'art<sup>17</sup>, il ne prône pas pour autant l'abstraction dont il dénonce parfois les "excès". Ainsi, couvrant une exposition d'art soviétique qui avait lieu à l'Art Gallery de Toronto en 1936, il souligne que l'intégration que font les peintres soviétiques des tendances modernes de l'art français et allemand présente le mérite d'en éviter les excès les plus fantastiques<sup>18</sup>. En fait, il lui arrive même de dénoncer le côté ésotérique d'un courant comme le surréalisme<sup>19</sup>. Pour lui l'art doit être compréhensible et accessible à tous. Il le conçoit comme une force vitale pour la communauté. C'est le cas écrit-il: "[...] only when the arts are lived in the lives of the people so that they are no longer thought of as 'Art' but as one aspect of a fully rounded and normal existence<sup>20</sup>."

On retrouve ici l'idéal d'un art démocratique tel que l'avaient formulé les membres du W.P.A. Néanmoins il ne faudrait surtout pas conclure



fig.4 Louis MUHLSTOCK, *Pointe Saint-Charles*, 1941, huile sur panneau, 45 x 60 cm, Collection de l'artiste. (Photo: Service des activités culturelles, Ville de Montréal.)

pour autant que McInnes défende une conception de l'art comme propagande<sup>21</sup> ou encore comme véhicule d'un message social. Mélanger l'art à la sociologie a toujours été dangereux, écrira-t-il<sup>22</sup>. Il reprochera même à deux artistes qu'il admire pourtant beaucoup, Fritz Brandtner et Paraskeva Clark (fig.3), d'avoir, dans certaines oeuvres, subordonné leurs possibilités d'expression plastique au message politique<sup>23</sup>. Il reconnaît cependant qu'il puisse être intéressant de retrouver une certaine conscience sociale à travers des oeuvres, en autant qu'elle n'interfère d'aucune manière avec la "bonne peinture". C'est, dira-t-il, ce qu'arrivent à faire certains artistes américains<sup>24</sup> tout comme le peintre canadien Louis Muhlstock (fig.4) qu'il considère comme un des leaders du petit groupe de Montréal. Selon lui, le cas de cet artiste démontre que:

[...] it is possible to paint one's immediate environment to see forms and relationships from one's back window, and at the same time to paint well, and in a manner as fine and as native in this country as the most gnarled and twisted pine of the most jagged rock in the North Country.

Et il ajoute un peu plus loin ce qui est la base de sa conception de l'art:  
[...] the purpose of art is not to "hold a mirror up to nature" and

thus, though evocative qualities may be very important, it is the inner structure of a work that is of primary importance<sup>25</sup>.

Cet extrait d'un article de McInnes introduit ici deux aspects importants de sa pensée critique. Premièrement il dénonce l'acharnement à faire du paysage national le seul thème d'un art canadien. À celui-ci il oppose, malgré le peu de cas qu'il fait par ailleurs du sujet pictural, une "scène canadienne" contemporaine, une iconographie plus urbaine et plus près de la réalité quotidienne. Alors que A.Y. Jackson, éminent représentant du Groupe des Sept, déplorait que les jeunes peintres ne fassent plus que des fonds de cour, abandonnant ainsi les grands idéaux d'une peinture nationale<sup>26</sup>, McInnes défend comme étant tout aussi "canadienne" la vie des villes<sup>27</sup> et retient pour sa série d'articles sur les "Artistes contemporains" publiée dans *The Canadian Forum* plusieurs peintres qui s'intéressent à la scène contemporaine.

Mais cette défense d'une nouvelle "scène canadienne" (terme employé sans doute par analogie avec l'"*American Scene*") ne conduit pas McInnes à prôner un nouveau sujet pictural national, comme cela se produit à la même époque aux États-Unis. Il n'aurait fait alors que déplacer la problématique du Groupe des Sept. En fait, et nous abordons ici le second aspect de cette pensée à laquelle nous introduisait la citation sur Muhlstock, McInnes conçoit d'abord et avant tout l'art comme un travail spécifique sur les relations formelles telles que le peintre les perçoit subjectivement.

Interest in the North or contemporary life are both meaningless unless they are used as a "pied à terre" for excursions into the realm of form. As John Lyman wrote recently in the *Montrealer*: "The talk of the Canadian Scene has gone sour. The real Canadian Scene is in the consciousness of Canadian painters, whatever the object of their thought<sup>28</sup>.

Avec les peintres contemporains, écrit-il, l'intérêt s'est déplacé du sujet aux procédés ("matter to manner") et d'un procédé de groupe (allusion au Groupe des Sept) à un procédé individuel. Par contre, on l'a déjà souligné, McInnes n'est pas très favorable aux formes d'art qui tendent trop vers l'abstraction. Pour lui, l'expérience formelle et subjective de l'artiste est le produit de son environnement. Celui-ci doit nourrir l'artiste qui, s'il sait traduire son expérience et les sentiments que lui inspire cet environnement dans un travail formel bien organisé, pourra rejoindre sans difficulté le public et devenir alors une force vitale dans sa communauté<sup>29</sup>. Cette manière de définir la pratique artistique comme une expérience à la fois de l'indi-

vidu et de son milieu nous renvoie, au-delà des conceptions qui avaient cours au sein du W.P.A., à celle défendue au XIX<sup>e</sup> siècle par Émile Zola comme expression de la nature vue à travers un tempérament<sup>30</sup>. En ce sens, McInnes, tout comme la plupart des peintres et critiques canadiens de cette époque, ne peut encore vraiment accepter l'abstraction comme une des formes d'expression possible de l'expérimentation subjective, puisque l'art doit aussi être une réinterprétation du milieu. En fait McInnes défend toujours, bien qu'il le secondarise, le sujet pictural figuratif. Mais contrairement à ce que prétend C. Hill<sup>31</sup>, ces "ambiguïtés" de la position artistique de McInnes ne sont pas que le symptôme de ses positions politiques. En effet, on l'a bien vu, même s'il prétend à une intégration sociale de l'art, jamais il n'endosse une conception de l'art comme véhicule d'un message social et encore moins comme instrument de propagande. En fait sa conception, comme celle de plusieurs de ses contemporains canadiens, est typique des conceptions de l'art qui marquèrent en général la période de transition entre l'art académique et le modernisme. Et si ces conceptions affirment en premier lieu la liberté d'expérimentation de l'artiste, la primauté de la recherche formelle sur le sujet pictural, elles n'en demeurent pas moins attachées encore au sujet figuratif. Elles vont cependant le chercher non plus dans la mythologie grecque ou la religion chrétienne, mais dans les thèmes de la vie moderne ou personnelle qui doivent être exprimés de manière subjective et originale. C'est cette conception que l'on retrouve chez plusieurs des individus qu'il était convenu de considérer dans les années trente comme "l'avant-garde" du monde artistique canadien.

*Libéralisme démocratique et conception moderne du réalisme: une version francophone de la critique d'art progressiste?*

La nature vue à travers un tempérament. C'est explicitement de Zola que se réclame J.-P. Lemieux dans les pages du journal *Le Jour*<sup>32</sup> présentant en cela une conception de l'art semblable à celle défendue par G.C. McInnes.

Certes on ne saurait classer le journal *Le Jour* parmi les publications progressistes de gauche. Il est vrai qu'à priori le contexte clérico-nationaliste de l'époque ne favorisait pas le développement d'une intelligentsia québécoise de gauche, pas plus d'ailleurs que l'attitude des partis socialistes anglophones et leur incompréhension des problèmes spécifiques au Québec ne permettaient une liaison facile avec les canadiens francophones. On pourrait cependant arguer que se présenter ouvertement comme

défenseurs du libéralisme, du fédéralisme<sup>33</sup> et de l'ouverture à l'internationalisme ou comme détracteurs d'un provincialisme borné puisse paraître fort progressiste dans le Québec duplessiste d'alors. Ce n'est pas à ce titre que nous nous intéressons à cette publication mais parce que les conceptions esthétiques exprimées dans la plupart des articles sur l'art qui furent publiés durant les années trente se rapprochent des positions progressistes déjà présentées.

Bien sûr, ce n'est pas tant par une dénonciation du nationalisme du Groupe des Sept que s'amorce dans *Le Jour* la polémique pour une redéfinition de l'art que par une charge contre le régionalisme québécois à la représentation duquel on semble vouloir condamner les artistes<sup>34</sup>.

Si les canadiens-français ont été si médiocres en lettres et en arts, écrit Jean-Charles Harvey, ce n'est pas par pénurie de talent, mais par l'absence de liberté. Ils ont été encarcannés.

Depuis cent ans ils ont subi un fascisme intellectuel qui les a annihilés<sup>35</sup>.

Ce manque de liberté qui se reflète aussi dans la sclérose du système académique<sup>36</sup> est, selon Harvey, la cause première de la piètre qualité de nos oeuvres d'art.

Cette position sera d'ailleurs réaffirmée à la suite d'un article de Edouard La Doret qui au contraire attribue notre pauvreté artistique à l'absence de richesses nationales. Il note, fort pertinemment d'ailleurs, que ce fait oblige nos créateurs à être également fonctionnaires ou employés d'une compagnie ou d'une communauté religieuse pour gagner leur vie<sup>37</sup>. Cette analyse économiste de la situation est cependant exceptionnelle; en règle générale, c'est surtout le manque de liberté qu'on rend principalement coupable de la pauvreté artistique du Québec.

Quant à la vision esthétique mise de l'avant dans les pages du journal, elle présente, tout comme celle de McInnes, mais aussi de John Lyman et Robert Ayre, les caractéristiques des débuts d'un questionnement moderne. C'est en effet l'expression libre de "l'intelligence" et de "l'émotion" du peintre qu'on valorise, le sujet peint étant assez secondarisé. Conséquemment, on remet aussi en question les procédés académiques: "l'art n'est pas photographique, écrit J.-C. Harvey, il ne vaut que par l'âme des choses [ . . . ]<sup>38</sup>." Défendant Alfred Pellan, Jean-Paul Lemieux reprend les mêmes arguments. À propos d'une de ses toiles, il écrira en effet: "Ce n'est pas une photo ni une copie servile de la nature. Ce qu'on voit dans cette toile c'est l'émotion ressentie par le peintre [ . . . ] c'est sa sensibilité, son in-

telligence [. . .]<sup>39</sup>." Cette ouverture aux courants de l'art moderne va jusqu'à la reconnaissance de Picasso dont Lemieux dit qu'il est un "géant de l'art contemporain". Avec beaucoup d'à-propos il souligne que:

Tous les décors de la vie d'aujourd'hui portent l'empreinte de ses recherches géniales. Il a découvert des mondes nouveaux, concrétisé une vision déconcertante des formes et des choses qui nous entourent, imagé les régions inconnues de la pensée humaine, et, finalement, il a construit une oeuvre qui caractérise pour ainsi dire le siècle où nous vivons<sup>40</sup>.

Cependant Picasso semble être la frontière de ce qui est "acceptable" pour les auteurs du *Jour*. Aucun article n'y défendra durant la période des années trente l'abstraction non-figurative. Pourtant dans un article sur la peinture contemporaine, Lemieux reprenait une intéressante conception de l'art qui permettait d'en comprendre et d'en accepter l'évolution. Il y exposait en effet la thèse suivant laquelle:

la véritable oeuvre d'art symbolise l'époque où l'artiste a vécu [. . .], représente la culture de cette époque et les manifestations de l'esprit qui la dominent [. . .]; elle est l'image d'une civilisation et la synthèse des idées qui la distinguent des autres<sup>41</sup>.

C'est précisément cette théorie qui lui permet de se porter à la défense des oeuvres de Picasso et de Pellán comme représentatives de leur temps. Mais il rejette de façon radicale deux des produits de cette époque contemporaine, soit l'abstraction et le surréalisme dont il dit que:

C'est un art morbide et malsain, bien caractéristique de notre époque troublée, une recherche aiguë des images de la subconscience. Mentionnons encore l'art abstrait, dégénérescence du cubisme, combinaison de couleur pour la couleur et de la forme pour la forme, sans préoccupation du sujet traité.

Raffinement d'une société décadente<sup>42</sup>.

Il est curieux de constater comment le jugement moral vient dominer et "détourner" la compréhension qu'avait Lemieux de l'art comme produit de son époque. Mais en fait cette "incompréhension" ou plutôt ce refus de l'art abstrait ne renvoie pas, à notre avis, à un strict jugement moral, pas plus qu'elle ne renvoyait chez McInnes à une stricte position politique. Au contraire, elle est le symptôme d'une conception commune de la pratique artistique comme devant être fondamentalement "réaliste". Prétendre à la suite de Zola que la véritable expression artistique "c'est la nature vue à

travers un tempérament"<sup>43</sup> constitue une indication certaine du fait que, pour ces penseurs, le monde extérieur demeure et doit demeurer le référent nécessaire à toute oeuvre d'art, même s'il est réinterprété par le peintre. Et dans le cas de Lemieux cette compréhension de la "réalité" ne s'étend pas alors à la réalité intérieure revendiquée par le surréalisme. Lemieux ne prétend-il pas d'ailleurs que:

La peinture est l'art de créer des illusions sur une surface  
[ . . . ] et que l'oeil du peintre [ . . . ] est un miroir intelligent qui reflète l'image changeante du monde des choses et les interprète sur la toile avec sa sensibilité et sa personnalité<sup>44</sup>.

Il n'effectue donc pas la rupture qui permet le modernisme au sens formaliste du terme. S'il peut défendre Picasso et Pellán, c'est en définitive à titre de véritables "réalistes", c'est-à-dire de peintres qui offrent une interprétation contemporaine de la réalité.

Cette conception n'est pas l'apanage de Lemieux. On la retrouve aussi sous la plume de Jean-Louis Gagnon qui prend la peine de faire la distinction entre peinture naturaliste et peinture réaliste, cette dernière offrant une "traduction picturale des sentiments humains" qui peut cependant aller jusqu'à prendre "l'allure d'un masque fantaisiste sculpté par un poète du Bizarre<sup>45</sup>." Jean Picard-Ledoux épouse aussi cette problématique du réalisme dans un article sur Pellán où il indique qu'il ne faut pas confondre objectivité et réalisme. Lui aussi utilise Pellán comme exemple du réalisme véritable:

Son réalisme [ . . . ] est limité par ce qu'il représente en tant qu'image, mais illimité par sa façon de l'exprimer, et cette façon peut aller aussi loin que possible dans l'abstraction, ou la déformation sans rien perdre de sa vérité [ . . . ]<sup>46</sup>

Et c'est en ce sens, de conclure Picard-Ledoux, que Pellán est un peintre réaliste puisqu'il traduit sur le plan pictural le monde réel qui entoure l'homme.

On note donc dans les chroniques artistiques du journal *Le Jour* une ouverture à l'expérimentation formelle en autant que celle-ci continue à se référer au monde réel. Le tout se double d'une conception de l'artiste comme produit de son époque. On ne s'étonnera donc pas de constater un grand intérêt pour l'art américain et mexicain des années trente. On y voit à la fois un modèle d'intégration sociale de l'artiste et l'exemple de producteurs sachant allier un réalisme "personnel et puissant" à une entreprise de démocratisation de l'art et d'éducation sociale. Ainsi dans un article de

1938, Jean-Paul Lemieux, après avoir souligné l'envergure de la peinture mexicaine et américaine des Rivera, Orozco, Benton et Woods et leur façon d'interpréter et synthétiser "l'essence des choses", fait l'apologie des projets gouvernementaux de décoration des édifices publics. "Le gouvernement américain, écrit-il, en plus de donner du travail aux artistes, permet de faire oeuvre d'éducation auprès du public puisque celui-ci, en admirant les murales, apprend l'histoire de la science et de l'art<sup>47</sup>."

La conception de l'art telle que défendue dans *Le Jour* ressemble donc bien à celle que l'on retrouve dans les articles de McInnes. Elle relève non seulement d'une lutte pour la reconnaissance de la liberté de l'artiste à l'expression subjective et à l'expérimentation formelle mais aussi d'une compréhension du rôle social de l'art comme travail d'interprétation et d'intervention dans le milieu, lequel ne peut cependant se réaliser à l'intérieur de formes abstraites. Une telle position est typique d'une démarche que l'on qualifierait de pré-moderniste (si l'on s'en tient à la définition greenbergienne du terme). Renvoyant aux problématiques propres à la modernité en Europe, au XIX<sup>e</sup> siècle, elle n'en est pas moins traversée, dans le contexte spécifique d'une Amérique du Nord vivant une crise économique et sociale aiguë, par des questionnements sur la fonction sociale de l'artiste et sur la nature du monde actuel. Ceux-ci viennent s'ajouter aux ambiguïtés et aux hésitations propres à une inconfortable situation de transition entre l'académisme national stérile et le modernisme triomphant des années quarante.

### *L'art au service de la politique: la critique radicale*

Les ambiguïtés dont nous avons parlé précédemment sont caractéristiques des gens qui s'interrogent aussi bien sur les révolutions formelles dans le champ de l'art que sur les révolutions sociales sans pour autant subordonner les premières aux secondes. Mais au Canada comme ailleurs s'expriment des positions plus "gauchistes" qui, rejetant en bloc ce qui de près ou de loin pouvait renvoyer aux théories de "l'art pour l'art", prônaient un art au service de la révolution.

De telles positions sont, on le devine, surtout le fait de la presse communiste, le *Daily Clarion* ou *New-Frontier*<sup>48</sup>. Par contre on en trouve aussi quelques exemples dans des publications comme *Canadian Forum* où John Fairfax et Frank H. Underhill y défendent des positions assez radicales<sup>49</sup>. Tous deux s'accordent pour reconnaître que dans la conjoncture actuelle où l'humanité ne semble avoir d'autre choix que le fascisme ou le so-



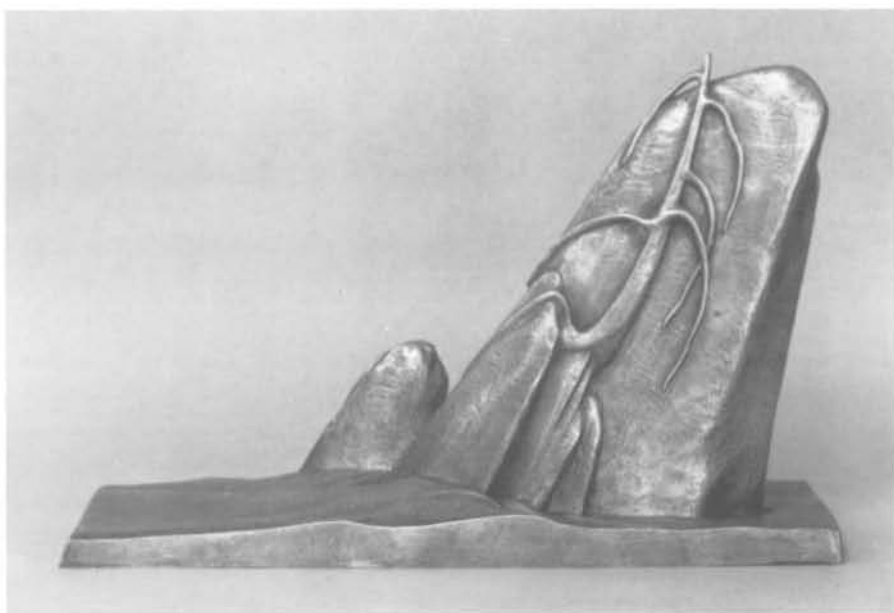


fig.5 Elizabeth Wyn WOOD, *Dead Tree*, 1929, aluminium moulé, 53 x 78 x 27,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada.)

cialisme, l'artiste doit devenir rouge ou mourir<sup>50</sup>. Le temps de l'individualisme et de la tour d'ivoire est révolu. Underhill se désole conséquemment du fait que les artistes canadiens soient, contrairement à leurs confrères américains, si peu préoccupés par la dissolution de la civilisation qui se produit sous leurs yeux. Il déplore le fait qu'en cette année 1936 ceux-ci s'adonnent encore à leurs "ruminations rustiques"!

Il s'attire cependant une réponse virulente de la part d'Elizabeth Wyn Wood (fig.5), une sculpteure proche de ce Groupe des Sept qui représentait sans doute pour Underhill la quintessence même de la ruminant rustique canadienne<sup>51</sup>. Si la passion européenne pour la lutte des classes, écrit-elle, peut parfois produire un grand art, elle ne voit par contre pas pourquoi l'artiste canadien devrait peindre le prolétariat russe ou des châteaux en Espagne. Pour elle le Canada ne partage pas les problèmes de civilisation des pays européens; il ne connaît pas de réels problèmes de classe, de race, ni même de réaction, sauf au Québec. Même nos millionnaires sont de "chic types" (*fine fellows*) qu'on rencontre sur les sentiers du Grand Nord, qui ont leurs doutes et qui, s'ils ont la bonne fortune de trouver une mine ou deux, se la font confisquer par le gouvernement! Les artistes n'ont pas à se mêler de la crise économique. Selon elle, le vrai problème

est d'ordre spirituel et l'artiste ne peut contribuer à la régénérescence spirituelle qu'en allant se ressourcer sur les rochers et les rivages déserts du Bouclier pré-cambrien. La riposte est rapide. Elle se manifeste sous la forme d'un article "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield"<sup>52</sup>, de Paraskeva Clark, artiste torontoise, amie de Norman Bethune, membre des comités d'aides à l'Espagne et plus tard à l'U.R.S.S. Pour sa part elle exhorte les artistes à sortir du monde irréel des rochers stériles et à s'identifier à la lutte de leurs frères humains; l'artiste doit s'imprégner de la vie qui l'entoure. Le rôle le plus exaltant qu'il puisse avoir est de défendre la civilisation et de travailler à son progrès.

En fait les positions de Fairfax et de Underhill rejoignent en grande partie celles exprimées dans une publication communiste, le *Daily Clarion*. Entre 1936 et 1939, les articles sur les questions culturelles ne sont pas légion à l'intérieur de ce quotidien et ceux concernant les arts visuels encore moins. Une fois exclus les articles sur le théâtre, la danse et l'action syndicale des artistes<sup>53</sup> (soit une vingtaine) il en reste à peu près autant sur les arts plastiques. La grande majorité ne sont que de courts entrefilets relatifs au W.P.A., aux murales d'artistes progressistes américains comme Rockwell Kent, à des expositions, à des oeuvres ou à des prix obtenus par des artistes torontois proches du Parti communiste canadien (P.C.C.) comme Nathan Petroff et Henry Orenstein. On trouve aussi quelques articles sur la culture en U.R.S.S. ou sur des artistes étrangers "modèles", comme le peintre américain et caricaturiste de *New-Masses* William Grooper, ou encore la communiste anglaise Felicia Browne, morte au front espagnol. On souligne d'ailleurs à propos de cette dernière, ce qui est caractéristique de l'aspect secondaire que semble avoir la fonction d'artiste au sein du parti, que: "it was not as an artist that she offered herself to the advance guard of the working class but as a comrade ready for whatever work there was to be done"<sup>54</sup>.

Ce n'est qu'à travers quelques textes un peu plus "consistants" qu'on peut concevoir ce que pouvait être la ligne du parti en matière d'art visuel laquelle s'appuie principalement sur une interrogation au sujet de la fonction sociale de l'artiste. On déplore, un peu comme le faisait Underhill, qu'il y ait si peu de producteurs canadiens qui s'impliquent socialement et peignent pour des raisons plus vitales et plus fortes que celles d'ordre professionnel!<sup>55</sup> On leur oppose les modèles de l'artiste du Mexique, des États-Unis ou de la France du Front populaire qui renouent avec la grande tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle où les écrivains étaient aussi des hommes d'action,

étudiant dans la rue et non dans leur tour d'ivoire<sup>56</sup>. Le *Daily Clarion* entreprend de dénoncer l'individualisme et la doctrine de "l'art pour l'art". Neil Stuart va même jusqu'à associer cette théorie à la soi-disant "décadence" de la France d'avant le Front populaire<sup>57</sup> et à celle de la société en général:

The doctrine of "Art for Art's sake" with its resultant divorce of the cultural from social life had caused art to fall into the arid wastes of unrealism, byzantism and fads whose sole useful purpose was to expose the uselessness and bankruptcy of the society which had produced it<sup>58</sup>.

Dans un article sur les peintres Goya et Morrice on reprend aussi cette dénonciation de l'art pour l'art en opposant au peintre espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle, Goya, le peintre canadien Morrice dont on fait un représentant de cette théorie [with] "no temperament, no philosophy, no attitude to humanity, no attitude to Nature<sup>59</sup>." L'oeuvre de Goya, dont l'exposition qui est commentée dans l'article ne portait, soulignons-le, que sur ses gravures des *Désastres de la guerre*, est présentée comme celle d'un peintre socialement impliqué, à l'encontre de Morrice dont on espère qu'il n'aura pas d'influence sur les jeunes artistes! Par ailleurs on n'aborde jamais dans les pages du *Daily Clarion* la question de la production artistique en tant que telle! Quel intérêt reconnaît-on au travail formel? Si l'on annonce avec Jacques Duclos<sup>60</sup> que le socialisme permettra le développement d'une culture libérée de la commercialisation que la dictature économique du capitalisme lui impose, on ne sait trop dans quels termes sera conçue cette liberté. Quelle reconnaissance a-t-on réellement de la pratique artistique? Doit-elle obligatoirement s'en tenir au réalisme sous peine d'être accusée de tomber dans les pièges de "l'art pour l'art"? Ces questions, on l'a vu, étaient d'actualité à l'époque mais on n'y répondait guère dans le *Daily Clarion*.

Il semble assez évident que pour le P.C.C. la fonction d'artiste doit être subordonnée à la fonction militante. En tout cas le *post-mortem* de Felicia Browne ci-haut mentionné le laisse clairement entendre. L'artiste a un message social à transmettre et se "réfugier" dans des préoccupations d'ordre formel serait faillir à cette mission. Dans ce contexte il semble que la question de "révolutionnariser" l'art ne se pose pas pour les tenants de la révolution sociale. L'artiste n'est pas révolutionnaire par ses expériences formelles mais par son activité politique et le contenu narratif de ses oeuvres.

Il faut cependant noter que conséquemment à la ligne politique défendue par le P.C.C. durant les années trente, celui-ci faisait passer l'implication sociale de l'artiste par sa participation au front-uni anti-fasciste. Or concrètement cela a des effets assez positifs. En effet l'adoption de la politique du front-uni par le III<sup>e</sup> Internationale communiste en 1935 eu pour conséquence de libéraliser un peu l'attitude des partis communistes occidentaux à l'égard des sociaux-démocrates, des libéraux progressistes et des intellectuels avec lesquels on espère créer ces fronts-unis. Au Canada l'ap-

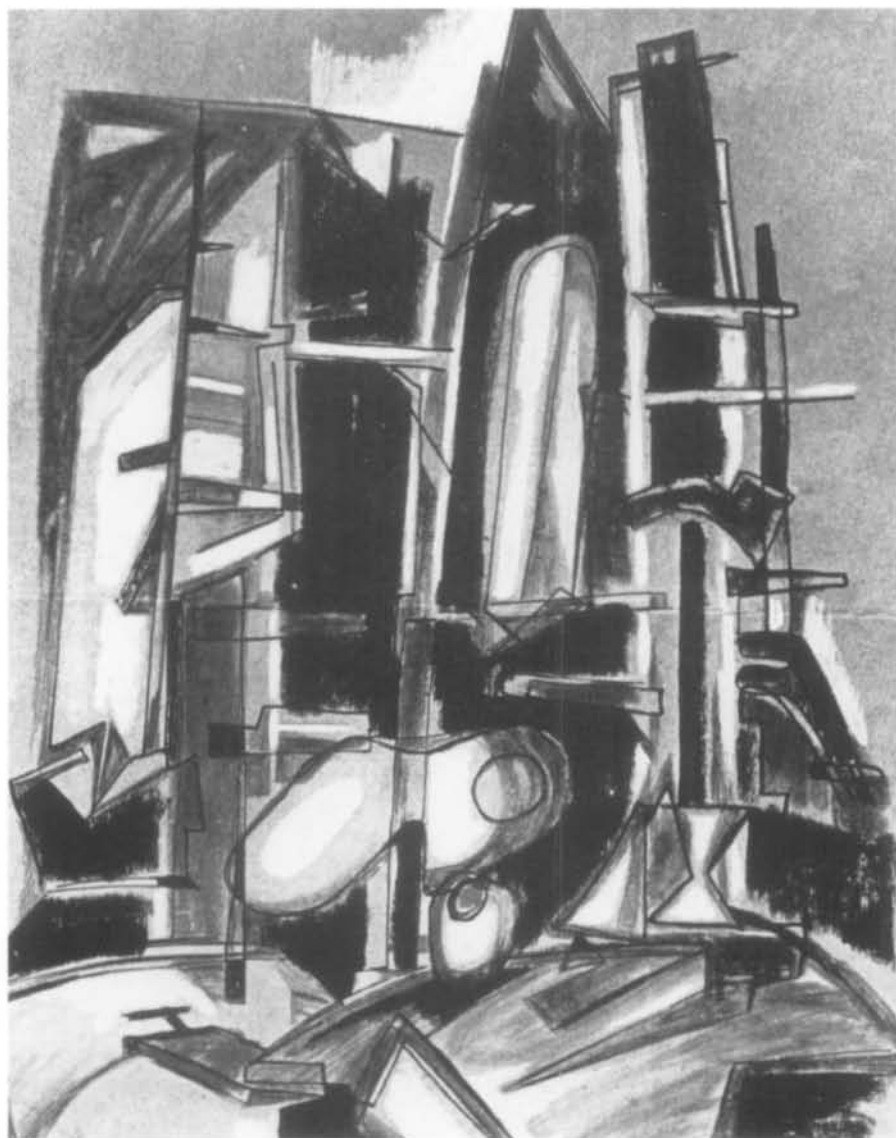


fig.6 Fritz BRANDTNER, *Abstraction*, 1932, encre, crayon de couleur et gouache sur papier, 65,8 x 49,5 cm, Agnes Etherington Art Centre. (Photo: Agnes Etherington Art Centre, Kingston.)

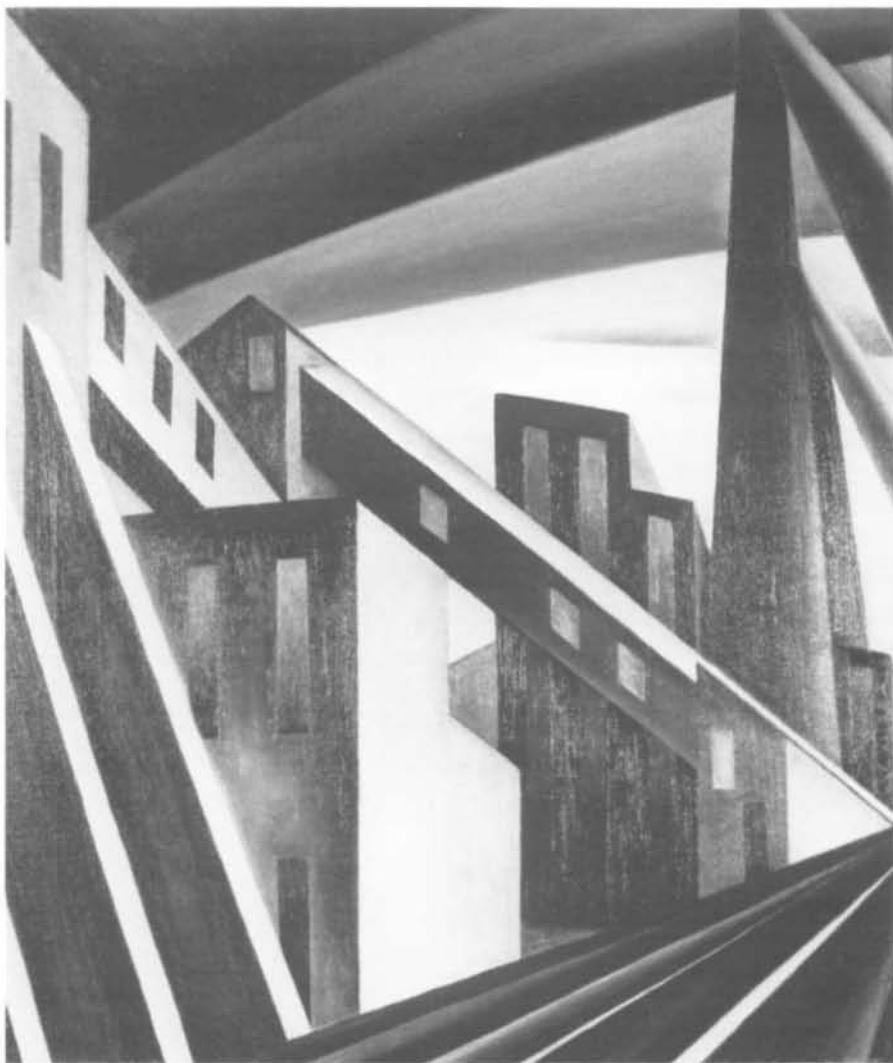


fig.7 **Marian SCOTT**, *Cement*, 1938-39, huile sur toile, 58,4 x 67,3 cm, Collection McGill University, Faculty of Law. (Photo: Simon Levin, *Annales d'histoire de l'art canadien*.)

plication de cette ligne politique a été, si l'on en croit certains commentateurs, interprétée de manière assez laxiste. Cela a permis à des artistes non-communistes et, qui plus est à l'avant-garde des recherches formelles (comme Fritz Brandtner [fig.6], Marian Scott [fig.7], Paraskeva Clark et Pegi Nicol Macleod), de participer eux-aussi à des comités d'aide à l'Espagne ou à l'U.R.S.S. et à des activités anti-fascistes sans avoir pour autant à adhérer à des positions de type réaliste socialiste comme d'autres artistes

plus proches du P.C.C., tels que Frederick B. Taylor (1906-) ou Leonard Hutchinson (1896-1980). On ne saurait cependant nier l'importance de l'action du Dr. Norman Bethune quant à cette implication des artistes non-communistes dans des activités patronnées par le P.C.C.<sup>61</sup>.

Les positions les plus gauchisantes sur l'art ne rejoignirent en définitive que peu de critiques et d'artistes canadiens. Les praticiens vécurent cependant le dilemme d'une recherche plastique menée la plupart du temps dans la solitude de l'atelier (conditions objectives qui les différencient de leurs confrères américains intégrés grâce aux projets gouvernementaux dans des structures de travail plus collectives) et d'un questionnement sur leur rôle au sein d'un monde en bouleversement. Leur art, tout comme les positions politiques qu'ils prirent, reflète cette ambivalence. En effet s'ils défendirent la plupart du temps des positions modernes en art, leurs réflexions plus politiques ou humanitaires les conduisirent souvent à s'impliquer dans des luttes anti-fascistes, dans des actions pour la démocratisation de l'art et dans des démarches auprès des autorités gouvernementales pour que celles-ci initient des projets similaires à ceux du W.P.A. américain. Ceux-ci ne se réaliseront pas évitant peut-être ainsi aux artistes canadiens les écueils de la création d'un réalisme social national tels que les confrontaient leurs confrères du Sud. En fait les seuls exemples importants que l'on ait de ce "genre" pictural sont le fait de tableaux réalisés durant la seconde guerre mondiale alors que le gouvernement fournira un certain appui aux artistes chargés d'illustrer non seulement les hauts faits du champ de bataille mais aussi, grâce en bonne partie aux pressions de F.B. Taylor, ceux de l'industrie de guerre. De là découle un corpus de représentations industrielles et ouvrières sans précédent dans l'histoire de la peinture canadienne qu'il faudra bien un jour analyser.

Mais ce type d'oeuvres est conjoncturel et il faut reconnaître que la production de la plupart des artistes réputés alors comme étant "progressistes" coïncide avec les positions exprimées par la critique d'art. Elle témoigne, au niveau des procédés picturaux de l'adhésion aux ruptures inaugurées par les Impressionnistes et développées, jusqu'au tout début du XX<sup>e</sup> siècle par les divers tenants de la modernité en art sans qu'ils aillent, sauf exception, jusqu'à l'adhésion totale à l'abstraction. Traversés par ailleurs par des questionnements politiques et sociaux dont on trouve parfois l'écho dans le choix des sujets peints, ces artistes n'entendent cependant pas subordonner leur art à ces questionnements ni tenter de les réconcilier illusoirement dans le réalisme social. Bien au contraire, à l'instar des avant-

gardes européennes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, il le font avec d'autant moins de difficultés qu'ils voient dans la liberté de l'expression artistique un gage de la transformation du monde<sup>62</sup>.

C'est cependant du côté francophone et dans la période de l'après-guerre que va s'exprimer avec le plus d'éclat cette croyance au pouvoir transformateur et révolutionnaire de l'imaginaire artistique. Cependant *Refus Global* n'est pas une radicalisation des termes du débat. Il constitue, outre l'affirmation du rattrapage culturel des francophones, un déplacement de la problématique qui renvoya aux oubliettes les questions politiques telles qu'elles avaient été posées antérieurement et ce, malgré la polémique que les automatistes entretenirent avec le P.C.C. jusqu'en '54<sup>63</sup>. De même ont été refoulées de notre si courte mémoire historique les prémisses de ces réflexions et pratiques de la modernité en art au profit de ce qui fut le triomphe du modernisme sur la scène québécoise. Si ce modernisme a trouvé son expression la plus pure dans la problématique plasticienne, cela ne doit plus occulter les origines d'un questionnement sur la modernité qui lui est bien antérieur.

Esther Trépanier,  
professeure,  
Département d'histoire de l'art,  
Université du Québec à Montréal.

#### Notes

Le présent article fait suite à la rédaction d'un texte: "Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois dans les années trente et début quarante" devant être publié dans le cadre d'un ouvrage sur les communistes au Québec aux Éditions Nouvelle Optique et s'intitulant *Le droit de se taire. Les communistes au Québec*. Portant sur les pratiques progressistes en art durant les années trente, il met surtout l'accent sur les artistes progressistes, une question un peu mieux connue des historiens d'art depuis la publication d'ouvrages comme ceux de C. Hill sur la peinture canadienne des années trente, de H. Duffy et F.K. Smith sur Fritz Brandtner ou de M.E. MacLachlan sur Paraskeva Clark. Par ailleurs, la critique d'art y est assez superficiellement abordée. C'est pourquoi, alors même que les positions qu'elle développe ne manquent pas d'intérêt et jettent un éclairage nouveau sur la façon dont furent conçus, dans le champ de l'art canadien, les rapports entre art et politique, il nous semble intéressant de poursuivre ici, pour un public plus spécialisé, une analyse de la critique d'art des années trente.

<sup>1</sup> Sur la distinction que nous faisons entre modernité et modernisme voir notre compte rendu de l'exposition "Les Esthétiques modernes au Québec 1916-1946", *Annales de l'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 6, no 2, 1982, pp. 234-237.

<sup>2</sup> Depuis quelques années des recherches ont été faites en ce sens. Outre les ouvrages de C. Hill, F.K. Smith, H. Duffy, etc. mentionnons de Jean-René OSTIGUY, *Les Esthétiques Modernes au Québec 1916-1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982.

<sup>3</sup> De plus il ne faut pas oublier qu'au niveau de la gauche syndicale ou communiste les liens avec les États-Unis étaient très étroits; des revues culturelles comme *New-Masses* étaient très régulièrement lues par les intellectuels progressistes canadiens (voir à ce propos Libbie PARK, "Bethune as I knew him" in *Bethune the Montreal years, an informal portrait*, Toronto, James Lorimer and Company Publishers, 1978, p. 97.)

<sup>4</sup> Pour une description plus complète de ces projets on référera entre autres à l'ouvrage de Marlene PARK et Gerald E. MARKOWITZ, *New Deal for Art*, Hamilton/New York, Gallery Association of N.Y. State Inc., 1977.

<sup>5</sup> "From the obscurity of his own individualism the artist has emerged to see himself as a worker and to recognize his identity in the light of a worker producing art for the American people" cité par M. PARK, G. MARKOWITZ, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup> George Biddle, artiste et confrère de classe de Roosevelt lui écrivait, en mai 1933, afin de l'inciter à créer des projets pour les artistes puisque ceux-ci se devaient, à l'instar des artistes mexicains, d'exprimer, avec la coopération du gouvernement, la "révolution sociale de notre pays", *Ibid.*, p. 4.

<sup>7</sup> Ce retour massif au réalisme est présenté par Barbara ROSE dans *L'art américain depuis 1900*, Bruxelles, Collection Témoins et Témoignages, La Connaissance S.A., 1969, comme une réaction assez chauvine contre cet art moderne que l'on avait souvent tendance à qualifier "d'étranger" même si plusieurs artistes américains l'avaient pratiqué dans les années dix et vingt.

<sup>8</sup> Rockwell Kent, cité par PARK et MARKOWITZ, *op. cit.*, p. 9.

<sup>9</sup> Stuart Davis, *Ibid.*, p. 9.

<sup>10</sup> Lozowick, peintre précisionniste américain, défend ainsi le travail de formalisation et de géométrisation qu'il effectue dans ses représentations urbaines: "The American worker inevitably lives and works with cities and machines. But instead of portraying the apocalyptic city of the German expressionist or the mad and inhuman city of the Italian futurist, the American revolutionary artist pictures more as a prognostication than as a fact. He departs from realistic appearance and paints the city as a product of rationalization and economy which must prove allies of the working class in the building of socialism. The revolutionary artists are gradually working toward the acquisition of a synthetic style. They insist on the highest technical quality, not however at the expense of the message but only as something that can best help the effective delivery of that message. They have profited by the experiments in the art of the last twenty-five years. Thus they utilize the clear cut laconic precision of certain younger artists; they take liberties with natural appearance whenever their theme requires it. They strive toward a style which must develop and mature as the revolutionary movement grows." Cité par Dickran TASHJIAN, *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, New-York, The Whitney Museum of American Art and the University of California Press, 1978, p. 87.

Quant à Stuart Davis il défend ainsi l'art abstrait dont il est un des plus intéressants représentants: "What is Abstract art? [ . . . ] It changes, moves, and grows like any other living organism. [ . . . ] Art is not and never was a mirror reflection of nature [ . . . ] therefore in our efforts to express our understanding of nature we will always bear in mind the limitation of our medium expression. Our pictures will be expressions which are parallel to nature and parallel lines never meet. [ . . . ] A Painting is a two-dimensional plane surface and the process of making a painting is the act of defining two-dimensional space on that surface [ . . . ]" New-York, Praeger, 1975, pp. 101-102. (Souligné par nous.)

<sup>11</sup> "Why should an American artist today be expected to be oblivious to European thought when Europe is a hundred times closer to us than it ever was before? [ . . . ] If a Norwegian has the most interesting theory of atomic physics do American scientists make a bonfire of his works on the campus? Hardly. If Darwin says that the species evolved, do American educators try to keep one hundred percent Americans from hearing it? Yes, they do in Tennessee [ . . . ] (1930) I did not spring into the world fully equipped to paint the kind of pictures I want to paint. It was therefore necessary to ask people for advice [ . . . ] Chief among those were Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Fernand Léger and Picasso. [ . . . ] Why one should be penalized for a Picasso influence and not for a Rembrandt or a Renoir influence I can't understand. (1930) I paint what I see in America, in other words, I paint the



American scene. [...] But I use [...] some of the methods of Modern French painting which I consider to have universal validity." (1940) (Souligné par nous.) Davis, in Herschel CHIPP, *Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 1968, pp. 521-24.

<sup>12</sup> Pour plus d'information sur la conférence de Kingston on pourra entre autres se référer à l'ouvrage de Francis K. SMITH, *André Biéler an Artist's Life and Time*, Toronto/Vancouver, Merritt Publishing Company Limited, 1980.

<sup>13</sup> Barry LORD, *The History of Painting in Canada, Towards A People's Art*, Toronto, N.C. Press, 1979. Cette rare tentative de faire une histoire marxiste de l'art canadien ne peut cependant être citée comme modèle, l'analyse y étant malheureusement extrêmement limitée, mécanique et dogmatique.

<sup>14</sup> Margaret F.R. DAVIDSON, "A new approach to the Group of Seven", *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, Nov. 1969, vol. IV, no 4, pp. 9-16.

<sup>15</sup> Voir entre autres Tim BUCK, *Thirty years 1922-1952, the story of the Communist Movement in Canada*, Toronto, Progress Books, 1952, particulièrement le chap. I où il est question de la lutte pour la "Canadian Independence".

<sup>16</sup> On pense à des artistes comme Marian Scott, Fritz Brandtner, André Biéler, Louis Muhlstock, etc. Dans la même veine il mettra aussi de l'avant les artistes torontoises Paraskeva Clark et Pegi Nicol, le peintre des Maritimes Miller Brittain, pour ne citer que ceux-là. On référera entre autres à la série d'articles qu'il publie en 1937 dans *The Canadian Forum* sur une dizaine de "Contemporary Canadian Artists".

<sup>17</sup> Il ne faut pas oublier l'influence importante sur cette question du peintre et critique John Lyman qui a, le premier, entrepris une lutte systématique contre ce nationalisme artistique. G. McInnes le cite à plusieurs reprises dans ses articles.

<sup>18</sup> "World of Art", *Saturday Night*, Oct. 27, 1936. À propos de couverture d'exposition sur l'art soviétique au Canada il faut aussi aller lire l'amusant article de Robert AYRE "Soviet Art Comes to Canada" dans *The Canadian Forum*, August 1935, vol. XV, no 177, pp. 320 et 343. Il couvre cette fois une exposition qui s'est tenue à Montréal et qui n'a sans doute pas été sans susciter des oppositions puisqu'il débute par une longue et ironique introduction "rassurant" les craintifs. La rue St-Jacques est toujours intacte, y écrit-il, l'exposition ne nous a pas convaincue de renverser Bennet, et le maire Camilien Houde trône toujours comme un poulet dans son aspic! Il trouve par ailleurs l'exposition assez intéressante d'autant que la révolution a dépassé, dit-il, cette période de gauchisme religieux "eyes front, quick march, left, left, left, left [...]". Parmi les autres critiques de l'époque il faut aussi mentionner Walter Abell dont il faudrait analyser les articles.

<sup>19</sup> Voir "Contemporary Canadian Artist no 3... Charles F. Comfort", *Canadian Forum*, vol. XVII, no 195, April 1937, p. 18.

<sup>20</sup> "World of Art", *loc. cit.*, 27 octobre 1936.

<sup>21</sup> Ce qui, pour certains communistes du W.P.A. et pour certains muralistes mexicains comme Rivera, allait de soi.

<sup>22</sup> "World of Art", *loc. cit.*, on référera aussi à son article du 11 mai 1939 dans *Saturday Night*, "Light Hearted Seriousness", où il exprime son exaspération face à ceux qui tentent absolument de mettre dans leurs oeuvres la "chanson" de la conscience sociale.

<sup>23</sup> "In his painting as in thought, Mr. Brandtner is definitely of the left, but his appeal is most cogent when he is not pre-occupied with propaganda. Many of his anti-war pictures fail esthetically through too much insistence on the social message they are intended to convey, and, personally, I know of very few instances in which art and propaganda have been successfully fused." "World of Art", *Saturday Night*, March 17, 1936. À propos de P. Clark il dit qu'en tant qu'artiste ses oeuvres sont sensibles et sincères mais "by insisting on her plastically extraneous message, she forces herself to speak in italics which is not an artist way to secure emphasis".

<sup>24</sup> Bien qu'il soit loin d'admirer tous les artistes américains. Partageant plusieurs idéaux du W.P.A., il dénonce toutefois l'"over-aggressive social consciousness" de certains américains. Il ajoute "this is all right as long as it doesn't interfere with good painting". "Art and Artists", "Canadian Versus American", *Saturday Night*, February 10, 1940.

<sup>25</sup> "World of Art", *Saturday Night*, October 27, 1936.

<sup>26</sup> A.Y. Jackson écrivait alors: "La perspective internationaliste, voilà ce qui compte [...] certaines

personnes, indifférentes à leur patrie, ont tendance à déprécier le mouvement canadien: on en arrive ainsi à une sorte de mépris pour tout ce qui rappelle notre pays, à un tel point que les jeunes d'ici *ne se sentent même plus attirés par l'immensité du Grand Nord*. Ils peignent des natures mortes et les *fonds de cour* [ . . . ]. Cité par C. HILL, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 26. (Souligné par nous.)

<sup>27</sup> On pourrait entre autres ajouter à l'extrait déjà cité sur L. Muhlstock celui écrit à propos de l'Experimental Art Group de Toronto (*Saturday Night*, March 19, 1938, p. 12) qui traite de la "scène contemporaine". "Subject matter is only a small part of painting as a whole, but it is interesting to see new angles on the Canadian scene. Our city life has so far lacked".

<sup>28</sup> "World of Art", *Saturday Night*, April 23, 1938, p. 12. Soulignons ici la référence qui est faite à John Lyman. Ce dernier n'a pas été sans influencer McInnes qui le reconnaît par les occasionnelles citations qu'il fait des écrits de Lyman. Il y a cependant quelques différences entre la pensée critique des deux hommes qui se rejoignent pourtant sur plusieurs plans. Le souci de McInnes d'intégrer à l'intérieur de ses réflexions sur l'art ses préoccupations sur la fonction sociale de l'artiste et sur l'interaction positive qu'il doit entretenir avec son milieu l'amène à s'intéresser, plus que Lyman, à la question du sujet de même qu'à celle de l'art engagé. Mais comme Lyman, il maintient toujours le souci de la dimension proprement picturale de l'oeuvre, sans tomber dans les pièges du réalisme socialiste.

<sup>29</sup> Voir entre autres "World of Art", *Saturday Night*, May 14, 1938, p. 21; "Upswing in Art has Come?", *Saturday Night*, November 4, 1939; "World of Art", *Saturday Night*, June 25, 1938, p. 8.

<sup>30</sup> "Une oeuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament", formule que l'on retrouve pour la première fois dans le recueil *Proud'hon et Courbet* édité en juin 1866 et également publié dans *Le Figaro* du 27 mai de la même année. Sur le concept de nature et sur la question du rapport entre réalité et tempérament dans la pensée critique de Zola, le lecteur pourra se référer au texte de Gaëtan Picon, "Zola et ses peintres", introduction de l'anthologie des textes de Zola, *Le bon combat, de Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1974.

<sup>31</sup> C. HILL, *op. cit.*, p. 10. "C'est ainsi que les tendances sociales de McInnes l'amènent à s'intéresser particulièrement à un art d'une portée politique et l'empêchent en même temps de priser l'art abstrait".

<sup>32</sup> J.-P. LEMIEUX, "Aperçu sur la Peinture Contemporaine", *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2. *Le Jour* commence à paraître le 16 septembre 1937 et sera publié jusqu'au 26 juin 1946.

<sup>33</sup> Alors que la loi du cadenas et plusieurs autres politiques réactionnaires du régime duplessiste amenaient les intellectuels anglo-canadiens à le traiter de "fasciste" (il n'est pour s'en convaincre qu'à lire les pages politiques du *Canadian Forum*), il va de soi que son projet nationaliste n'est pas vu du meilleur oeil. De plus, avec la montée d'Hitler et de Mussolini, le nationalisme est loin d'être considéré comme potentiellement progressiste. C'est au contraire le fédéralisme qui à cette époque, apparaît comme le garant des libertés démocratiques. D'ailleurs, les positions du journal *Le Jour* avaient dû paraître suspectes puisque, si l'on en croit Jean-Charles HARVEY ("Un peu de franchise et de courage", *Le Jour*, 16 septembre 1937, p. 1) "Des semaines avant de naître il (le journal) a eu ses détracteurs. [ . . . ] Les uns le donnait [ . . . ] pour une fondation juive, d'autres pour une feuille de propagande révolutionnaire ou même communiste [ . . . ]".

<sup>34</sup> Selon Hugues BERGERET, "Point de vue", *Le Jour*, 19 février 1938, p. 2, le régionalisme est une spécialité dans laquelle l'humaniste étouffe vite.

<sup>35</sup> J.-C. HARVEY, "En lettre, en art, être libre ou ne pas être", *Le Jour*, 23 octobre 1937, p. 3.

<sup>36</sup> Sur la question du Salon du printemps, de Charles Maillard et de l'École des Beaux-Arts voir Émile-Charles HAMEL, "Le cinquante-cinquième Salon du Printemps", *Le Jour*, 2 avril 1938, p. 3, Paul RIVERIN, "Écoliers ou professionnels?", *Le Jour*, 30 avril 1938, p. 3, Jean-Charles HARVEY, "Les bourses d'Europe et M. Maillard", *Le Jour*, 28 mai 1938, p. 4.

<sup>37</sup> Edouard LA DORET, "Un peuple pauvre est un peuple sans art", *Le Jour*, 2 avril 1938, p. 4. Émile-Charles HAMEL dans "Les inédits", *Le Jour*, 9 avril 1938, p. 2, lui répond indirectement puisqu'après avoir réclamé l'aide de l'État et de l'initiative privée pour les artistes il revendique "la liberté dans le choix et dans le traitement de son sujet, et l'on obtiendra des oeuvres de meilleure qualité".

<sup>38</sup> J.-C. HARVEY, "Le pire obstacle de l'art canadien", *Le Jour*, 26 mars 1938, p. 2.

<sup>39</sup> J.-P. LEMIEUX, "Notes sur quelques toiles de Pellán", *Le Jour*, 14 mai 1938, p. 3. En fait la dé-

fense de Pellán a commencé dès 1937 dans un article signé ALCESTE, "Un grand peintre: Alfred Pellán", *Le Jour*, 18 décembre 1937, p. 7.

40 *Ibid.*

41 J.-P. LEMIEUX, "Aperçu sur la Peinture Contemporaine", *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 Jean-Louis GAGNON, "La peinture à Québec", *Le Jour*, 3 décembre 1938, p. 2.

46 Jean PICART-LEDOUX, "Un jeune peintre: Pellán", *Le Jour*, 14 janvier 1939, p. 3.

47 Voir Jean-Paul LEMIEUX, "La peinture chez les Canadiens français", *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 3.

48 Deux périodiques publiés à Toronto. L'organe montréalais du P.C.C. au Québec dans les années trente, *Clarté*, n'avait pas de chronique sur l'art. Quand il y est question de "peinture", c'est pour couvrir une grève de peintre en BÂTIMENTS!!

49 John FAIRFAX, "Art for Man's Sake", *Canadian Forum*, vol. XVI, no. 187, August 1936, pp. 23-24; Frank J. UNDERHILL, "The Season's New Books", *Canadian Forum*, vol. XVI, no 191, December 1936, pp. 27-28. Le titre de Fairfax "Art for Man's Sake" est à comprendre d'entrée de jeu comme une prise de position contre le "Art for Art's Sake", contre la doctrine de "l'art pour l'art" qui sous-tendait, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une bonne partie du développement de l'art moderne et qui marque sa tendance à l'autonomisation. Il faut aussi remarquer que si cette question de l'engagement est surtout posée dans ces articles à propos de la littérature, elle ne peut l'être au niveau de la peinture sans soulever encore plus de débats. En effet le modernisme en art visuel exige que celui-ci se dégage précisément de la littérature, de la "théâtralité", c'est-à-dire du sujet pictural narratif pour travailler plutôt sur les composants formels spécifiques à son médium.

50 "Red or dead" selon l'expression de Underhill, "servir son époque ou voir sa fonction disparaître comme inutile", selon celle de Fairfax.

51 E. Wyn WOOD, "Art and the Pre-Cambrian Shield", *Canadian Forum*, vol. XVI, no 193, February 1937, pp. 13-15.

52 CLARKE (sic) Paraskeva, "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield", *New-Frontier*, T. I, no 12, April 1937, pp. 16-17.

53 On rapporte par exemple le 7 septembre 1938 (vol. XVI, p. 4) une demande faite par l'Artists' Union de Montréal au T.L.C.C. pour que soit présentée au gouvernement une requête demandant la création de projets fédéraux qui emploieraient de jeunes artistes à la décoration des édifices publics. Inutile de rappeler que cette requête dut être inspirée par ce qui existait déjà aux États-Unis.

54 Anna BELL, "Felicia Browne, A tribute to People's Artist", *Daily Clarion*, Nov. 21, 1936, vol. XV, p. 3. On serait tenté d'ajouter ici que la fonction d'artiste en tant que telle, n'est pas et ne fut pas toujours aisée à faire reconnaître au sein des partis communistes.

55 Voir B.F. "Goya and Morrice", *Daily Clarion*, Jan. 17, 1938, vol. XVI, p. 2. "Here artists chiefly paint pictures because they have to get into habit, private or professional, of painting pictures. Not for any stronger or more vital reason. [...] And art can't go on like that, only the appearance of art can go on. Not the real thing."

56 Neil STUART, "Where do you stand? Teachers, Doctors, Artists", *Daily Clarion*, Dec. 23, 1936, vol. XV, p. 4.

57 Rappelons par ailleurs qu'au Québec des critiques conservateurs s'empressèrent d'associer l'art moderne au communisme! Voir en particulier René BERGERON, *Art et bolchévisme*, Montréal, Fides, 1946.

58 Neil STUART, *loc. cit.*, p. 4.

59 "Goya et Morrice", *loc. cit.*, p. 2. L'Art Gallery de Toronto présentait, en même temps, des expositions de ces deux peintres.

60 B.F., "French Leader Shows True Communist Approach to Culture", *Daily Clarion*, June 16, 1939, vol. XVIII, p. 7.

61 Voir les différentes biographies ou ouvrages sur N. Bethune, entre autres, celui déjà mentionné à la note 3.

62 Sur ces questions voir la dernière section de notre texte "Entre socialisme et modernisme [...]", à paraître.

<sup>63</sup> On y fait allusion dans les ouvrages de F.-M. GAGNON ou dans celui de A.-G. BOURASSA sur le *Surréalisme et la littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977. Marcel SAINT-PIERRE en fait aussi le sujet d'un article à paraître dans *Le droit de se taire* [. . .]. Quant aux positions de Borduas sur les muralistes mexicains, les artistes américains et canadiens "engagés politiquement" elles sont claires: il est contre, préférant, écrira-t-il, aux oeuvres conçues comme "expression d'une anxiété d'ordre social immédiate", celles qui donnent la "fortifiante impression de jamais vu qui seule peut nous enrichir", F.-M. GAGNON, *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 209.

## MODERNITY AND THE SOCIAL CONSCIENCE: PROGRESSIVE ART CRITICISM IN THE 1930's

The 1930's in Canada witnessed a pronounced interest in European modernism in art that corresponded with intensified criticism of the Group of Seven and artistic nationalism, particularly in Montréal. Concurrently, an economic crisis encouraged some artists and critics to reflect on the social function of the artist and the ways in which art could be adapted to the service of a new and better world. These factors combined to create an interest in such American government programs as the WPA/FAP (Works Progress Administration's Federal Art Projects), and in the debates about the democratization of art which surrounded them. This article analyzes three typical examples of progressive positions in art criticism from this period: that taken by Graham C. McInnes in his articles in *Saturday Night* and the *Canadian Forum*, the stance advanced in the newspaper *Le Jour*, and the art criticism published in the *Daily Clarion*.

The *Canadian Forum*, which had ties to the Commonwealth Cooperative Federation (CCF), underwent a change in editorial policy in 1935. Although McInnes denounced attempts to make subject matter the criterion for judging works of art and so rejected the use of art for political propaganda or promoting social messages, he also deplored extreme abstraction. His definition of art as a unique practice with its own formal requirements was tempered by a belief that art must be a vital force within the community, retaining close links with the milieu from which it was derived. The result was a conception of art similar to that of Émile Zola, who had held that art must be a transcription of reality, but a reality filtered through the subjective temperament of the individual artist. In a similar vein, the democratic liberalism of *Le Jour*, a Montréal daily, resulted in articles of art criticism that denounced regionalism and nationalism, and embraced most European and American modernist approaches to realism. This outlook advocated the art of Picasso, but rejected abstractionism. The most extreme of the three positions was represented primarily by the art criticism published in the *Daily Clarion*, the organ of the Communist Party of Canada. Articles in this publication adopted an extreme left-wing stance in which art was expected to promote radical anti-fascism.

The most leftist positions, however, were rarely espoused by Canadian artists or critics, whose works and articles usually reflected an ambiguity resulting from their attempts to reconcile their socialist sympathies, which encouraged the democratization of art, with a more modernist approach to the appearance and values of art.

Translation: Arlette Francière Beissel  
Brian Foss

## REVIEWS / COMPTES RENDUS

### BOOKS/PUBLICATIONS

**The Lost Craft of Ornamented  
Architecture: Canadian Architectural  
Drawings, 1850-1930**

Jean B. WEIR

Dalhousie Art Gallery, Dalhousie  
University, 1983

96 pp., 2 colour, 67 b/w illus., \$10.00

**Percy Erskine Nobbs: Architecte,  
Artiste, Artisan/Architect, Artist,  
Craftsman**

Susan WAGG

McGill-Queen's University Press, 1982

99 pp., 4 colour, 30 b/w illus., \$12.95

The rise of a Post-Modern architecture over the past decade and the rapid growth of public interest in architectural preservation have sparked a broad renewal of interest in the traditional vocabulary of architecture. It is a vocabulary in which ornament plays a predominant role and thus the appearance of Dr. Jean Weir's *The Lost Craft of Ornamented Architecture: Canadian Architectural Drawings, 1850-1930*, is timely. In this catalogue of an exhibition which sought to bring to light "for public consumption" a representative portion of "the volumes of architectural drawings stacked, filed and hidden away in numerous archival collections,"<sup>1</sup> Dr. Weir presents nearly ninety works by some twenty-three architects whose practice was wholly, or at least significantly, Canadian.

The remarkable variety of styles and the multiplicity of ends which architectural drawing must serve are well illustrated by the selected works, which include everything from full-scale working drawings by Frederick Cumberland, to David Dick's

miniscule elevation sketches, to a J.W. Hopkins presentation drawing containing a vignette of nineteenth-century street life. As a reflection of more recent practice, works by John Parkin and Ron Thom are also included. Indeed, were it not for the at times murky quality of some of the reproductions and the unfortunate loss of detail as a result of the extreme reduction necessary for the reproduction of many of the drawings, Weir's discussion and the accompanying illustrations could serve as a useful primer on the subject.

Architectural drawing, however, is not Weir's sole concern. As the catalogue's double-barrelled title suggests, architectural drawing is linked to the phenomenon of ornamented architecture. Weir suggests that they share a common origin in the early nineteenth-century transformation of architecture into a professional practice in which drawing achieved a new importance as a means of communication between architect and client and between architect and builder. This assumed link between ornament and drawing is further underlined by what Weir suggests is the common circumstance of their demise. As she observes, "the art of manually executed drawing ended when the use of ornament was eliminated by International Modernism and when mechanical methods of delineation were generally adopted after 1940."<sup>2</sup>

While this is a thought-provoking thesis, it remains, in the context of Weir's discussion, insufficiently developed to be convincing, particularly as it ignores the increasing tendency throughout the second half of the nineteenth, and into the early twentieth century, for architectural theory and criticism to oppose or qualify the use of ornament.

Weir's discussion of ornament suffers from other limitations as well. In what is perhaps a necessary attempt to sidestep discussion of what often seem the bewildering succession of schools and styles characteristic of nineteenth-century architecture, she postulates the existence of a unified stylistic period "characterized by the prominent use of ornament, rather than structural elements to achieve architectural distinctiveness."<sup>3</sup> However, in an unfortunate muddle of art historical nomenclature, this stylistic period is referred to as the "early modern ornamented period" or even as the "early modern style,"<sup>4</sup> an appellation which more usually serves to describe the early production of Le Corbusier than of Charles Barry.

More regrettable, though, is the restricted concept of ornament underlying the discussion, a concept limited almost exclusively to the monochromatic carved stone facade. While occasional reference is made to "carpenter-made" wood ornament, such revolutionary developments as the introduction of new building materials, particularly cast-iron, and of the impact of the industrial mass production of ornament, are almost wholly neglected, despite the presence among the illustrations accompanying the text of works embodying and reflecting these new concerns.

Ignoring these important developments, Weir focusses instead on theoretical and critical attitudes toward ornament. Perhaps as a consequence of both the ambitious scope of her undertaking and of the present seminal state of studies in Canadian architectural history, this discussion devolves almost wholly upon critical and theoretical developments outside of Canada to which examples drawn from Canadian architectural practice are appended as a minor subtext. While Weir's plaint that "a history of Canadian architecture is badly needed"<sup>5</sup> must be viewed sympathetically, the impor-

tant issue of the Canadian response to, and articulation of, architectural theory remains largely unexamined and undefined. Canadian architectural practice remains, as it were, lost somewhere between the widely separated extremes of an architecture based, on the one hand, upon the uninformed use of pattern books and, on the other, upon an informed and knowledgeable commitment to articulated theoretical positions and first principles.

These shortcomings underline the urgent need for studies in Canadian architectural history which, while perhaps necessarily of more limited scope, will examine these crucial issues. Thus it is that Susan Wagg's exhibition catalogue, *Percy Erskine Nobbs: Architecte, Artiste, Artisan/Architect, Artist, Craftsman*, is a particularly welcome addition to the literature.

In terms of the polarities of architectural practice outlined above, Percy Nobbs lies at the second extreme. Not only an accomplished architect, Nobbs was a writer, a teacher and the articulate spokesman of a well-defined attitude toward architecture and its allied arts and crafts. Wagg's study is useful not only in furthering the understanding of an important figure in our architectural history, but also in furthering the understanding of the growth and evolution of architectural thought in Canada.

Nobbs' formation as an architect in the Scotland of the 1890's under the tutelage of Robert Lorimer, a follower of William Morris and of the English Arts and Crafts movement, left its impression upon the young architect. Vitally preoccupied as it was with a concern for craftsmanship, the nuance of local building materials, and sensitivity to locale and to vernacular architecture, and embracing a humanistic concern with the social responsibilities of architecture, the Arts and Crafts movement was predisposed to the development of an in-

digenous architecture in a way that simple importations of style were not.

Brought to Canada in 1903 as the MacDonald Professor of Architecture at McGill University, Nobbs soon combined his professorial responsibilities with those of a professional practice that was to continue for more than forty years. In her sensitive analysis of Nobbs' diverse journalistic, artistic and architectural output Wagg traces the development of his strong commitment to the values and ideals of the Arts and Crafts movement as they took root and grew in the Canadian context. Whether in his adaptation of traditional French Canadian forms and building practices in his 1922 A.H. Scott house, in his proposal for handcrafted alternatives to commercial plasterwork in a 1904 article in *Canadian Architect and Builder*, or in his campaign for better housing for the poor as Co-Chairman of the Montreal Slum Clearance and Rehousing Committee during the Great Depression, Nobbs provided a constant demonstration in his career of what he referred to as the "amalgam of talents" necessary for the practice of architecture.<sup>6</sup>

It was an amalgam of talents which grew out of the interaction of three elements: the ideals and concerns of William Morris and the Arts and Crafts movement, the particular demands and conditions of the Canadian context, and the unique personality of Percy Nobbs. In her portrayal and analysis Wagg has drawn not only upon the architect's extensive literary, artistic and architectural output, but upon interviews with family, colleagues and clients to produce a work that is not only of significant scholarly merit, but that is a highly readable and sympathetic portrait as well. However, in light of the large body of writing produced by Nobbs, and particularly as several pseudonymous articles have been attributed to him, a bibliography would

have been a welcome inclusion.

The catalogue contains a large selection of colour plates and illustrations of Nobbs' work. Some of these, particularly the plans and large-scale views, lamentably suffer from such a loss of detail in reduction and reproduction as to be almost wholly unreadable. This selection is, however, judicious and serves as a welcome visual correlate to the text, revealing Nobbs' abilities as an architect, planner, watercolourist and craftsman.

Giles Hawkins  
MFA candidate,  
Concordia University,  
Montréal, Québec.

#### Notes

<sup>1</sup> Linda J. MILROD, "Preface," in Jean B. WEIR, *The Lost Craft of Ornamented Architecture: Canadian Architectural Drawings, 1850-1930* (Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1983), p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, WEIR, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 25, 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23, n. 33.

<sup>6</sup> Quoted in Susan WAGG, *Percy Erskine Nobbs: Architecte, Artiste, Artisan/Architect, Artist, Craftsman* (Kingston and Montréal: McGill-Queen's University Press, 1982), p. 67.



### **Early Canadian Court Houses**

Compiled by Margaret CARTER

Studies in Archaeology, Architecture and History,

National Historic Parks Sites Branch,  
Parks Canada

Environment Canada, 1983

258 pp., 218 illus., \$13.95

In order to make use of the unindexed volume under discussion it is best to turn to the Appendix (you will need a magnifying glass). Mark where one province ends and the next begins, develop a set of symbols so that you may arrange the buildings by date, develop your own index for architects' names and, with the help of county maps, construct your own index of counties and cities. Then it will be possible to begin to develop an account of court houses in Canada.

The title *Early Canadian Court Houses* is something of a misnomer. The abstract and conclusions note that it refers to all extant court houses (as of 1976-77) built before 1914 in the East and before 1930 in northern Ontario and the Western provinces. The earliest extant buildings, however, date back only to the beginning of the nineteenth century. The book consists of an overview and conclusions by Margaret Carter, Head, Architectural History, Canadian Inventory of Historic Building (CIHB), Parks Canada; six chapters arranged by individual provinces, or groups of provinces, progressing from east to west; and an Appendix, arranged by province, that provides a small photograph and brief catalogue entry for each building. Notes to the chapters provide source information, and the bibliography, which is organized by province, contains notes of reference to sources and locations of non-monograph material in each province.

The focus throughout the text is on the

development of legislative and administrative systems which required the construction of court buildings. Geography and the time of settlement had much to do with the system adopted. In Newfoundland, where settlement can be traced back to the eleventh century, the system of law was related to naval governance and temporary settlements. Thus, all courts in Newfoundland were temporary from 1583 until 1809, when permanent courts of judicature were formed. Margaret Carter discusses the variety of judicial and administrative structures in her "overview." Before the union of the two Canadas (affecting Québec and Ontario) in 1841, and the advent of Confederation in 1867 (affecting the rest of the country), the degree of connection between county functions and local administrative functions varied considerably from colony to colony. Where this connection was close, a centralized policy was adopted and public works were the responsibility of a central authority, the colonial and then the provincial government. The effect of centralized government in court house construction can be seen in the similarity of court buildings. For example, four of the eight court houses in Prince Edward Island built by the Department of Public Works between 1874 and 1877 were small clapboard church-like buildings with entry through the gable end, and tall roundheaded window openings.

Characteristically, the presence of the Department of Public Works as architect was concomitant with a period of concentrated building activity. In Newfoundland six of the extant ten court houses shown in the Appendix were built between 1897 and 1905. All are attributed to William Henry Churchill, Provincial Superintendent of Public Building, and indeed all except the 1905 building at Burin are *retardataire* Second Empire with mansard roof and projecting tower, translated into clapboard over a

wood frame. In Québec, Frederick Preston Rubidge (Chief Architect, United Canada, Department of Public Works) was responsible for six Palais de Justice, all erected in the four years from 1859 to 1863. These were all simple neo-Baroque stone buildings. The central tripartite pavilion, pedimented and quoined, projects slightly from flanking tripartite wings, which in turn project slightly beyond a further pair of tripartite wings when required by the building program. In Saskatchewan one finds a similar time cluster of court house construction. Some ten out of seventeen buildings, well over half of the court houses of Saskatchewan, were erected between 1919 and 1929 by Maurice W. Sharon, Provincial Architect. Judging from the poor quality of the reproductions in the book, they are a rather bland variation on the Georgian classical tradition, being symmetrical with pitched roofs and elaborated central portals, and having some emphasis placed on the corners of the building.

The reason for the concentration of court house building in Newfoundland is not accounted for in the text. It is clear, however, that the central period of development of court buildings in Québec is related to the Judicature Act of 1857, which sought to rectify the inadequate distribution of judicial institutions. From 1857 to 1866 the number of district court houses increased from seven to twelve and county court houses from two to more than twenty-five.

Court building in Saskatchewan was related to expansion of a county and the legacy of centralized administration as part of the Old Northwest Territories. Saskatchewan became a province in 1905. Court houses were designed by Montréal architects, until political patronage changed this situation. A Building Branch was established, then the office of Provincial Architect was created, and Maurice Sharon

was the first to occupy this position.

Decentralized administration, found where a strong county system existed, encouraged much greater individual identity of court houses. In addition, one can state that the quality of building design was considerably higher in places with effective local administration. County systems were strongest in those areas of the country initially settled by United Empire Loyalists (Nova Scotia, New Brunswick, and Ontario). This influence of the southern colonies can clearly be seen in the Canadian court buildings. For example, the Annapolis County Court House (Annapolis Royal, Nova Scotia, 1837), designed by the Grand Jury and contractor Francis LeCain, bears a close resemblance to the Charleston County Court House in Charleston, South Carolina, 1789-92, which had also been designed by a jurist, Judge William Drayton. Both buildings seek monumentality through neoclassical semi-detached porticos raised on a well-defined base with a central tripartite arcaded opening through which one enters the building. Articulation of the Charleston building is much more sophisticated and its influences have been traced to the White House in Washington, which in turn was probably inspired by a plate in James Gibbs' *Book of Architecture*.<sup>1</sup> A similar approach is seen in the Saint John County Court House (Saint John, New Brunswick, 1826-29; John Cunningham, architect), and in John Ewart's wing of Osgoode Hall (Toronto, 1829-32).

A variety of architectural solutions to court house building continued in those provinces with a decentralized court administration. There are particularly distinguished Palladian buildings of the mid-nineteenth century in the Maritimes and Ontario in addition to those just mentioned. In the Maritimes: the sandstone former Halifax County Court House, now the Pro-

vincial Library (1858-60; William Thomas & Sons), and Isaac Smith's cut stone Province House (Charlottetown, 1843-48). In Ontario all stone or stone and brick: the Leeds and Grenville County Court House (Brockville, 1841-45; Benjamin Challey); the Brant County Court House (Brantford, 1852-53; John Turner); and Victoria Hall (Coburg, 1856-60; Kivas Tully).

The fine Montréal neo-Palladian grey limestone Court House (1851-57; John Ostell and his nephew Maurice Perrault) should also be mentioned, although it has since suffered additions. The Frontenac County Court House (Kingston, Ontario, 1855-58; Edward Horsey) has many of the fine neoclassical elements of the Bonsecours Market in Montréal built a decade earlier by William Footner, who also built the Sherbrooke Court House (Sherbrooke, Québec, 1839-41) using the same central doric temple porch flanked by wings and pavilions.

Neo-Gothic was eschewed for court house building, and for secular buildings in general, in the United States. It was, however, seen as a fitting symbol for temples of justice in Ontario, where three castellated court houses, erected in the first half of the nineteenth century, still stand. These are: the Middlesex County Court House (London, 1827-31; John Ewart); the Wellington District Court House (Guelph, 1841-43; Thomas Young); and the Halton County Court House (Milton, 1854-55; Clark and Murray).

The architectural expression of court houses at the end of the nineteenth century was profoundly affected by Henry Hobson Richardson's masterful Allegheny Court House and Jail (Pittsburgh, 1884-88). The old Toronto City Hall and York County Court House (1889-1900; James Edward Lennox) is one of the finest Richardsonian buildings in North America. The other ma-

jor Richardsonian court house in Canada was built in St. John's, Newfoundland (1901-04) and was designed by William H. Greene. A Richardsonian variant was established in British Columbia by Francis Mawson Rattenbury in his Provincial Court House, Nanaimo, 1895-96. This building, with two towers symmetrically flanking a church-like gable with gallery and Romanesque entry arch, was followed by J.J. Honeyman's Rossland Court House (1898-1901). Within ten years (1900-10) a stretched variant of this form was built at the other extreme of the country at Digby, Nova Scotia by Leslie R. Fairn. In 1912-13 Fairn repeated almost the same court house at Newcastle, Northumberland County, New Brunswick.

In British Columbia the supervising architects of the provincial Department of Public Works were responsible for some quite dreary buildings from time to time: two at the outset of World War I and two from the late 1920's are catalogued in the Appendix. However, some of the most interesting court house buildings are in British Columbia, which also had a strong decentralized county system. One of the most noteworthy architects was H.O. Tiedman, an employee of the colonial Department of Land and Works. His Supreme Court at Victoria, built in 1860, has a distinctly Oriental character due to the roof shape and its relationship to half-timbered construction. Unfortunately, it was demolished in 1957. Tiedman was also the architect of the old Victoria Supreme Court House of 1887-88, which is an energetic, banded, distant variant of the Richardsonian tradition. A distinguished British Columbia architect was Francis Mawson Rattenbury, who built the aforementioned Nanaimo Court House, the more eccentric and eclectic "Queen Anne" Nelson Court House (1907-09) and the neo-classical Provincial Court House (Vancou-

ver, 1907-11). J.J. Honeyman also was responsible for buildings of merit, although he seems to have followed Rattenbury's stylistic changes in his Rossland Court House mentioned above, and, with G.D. Curtis, the Kamloops Court House of 1908-09.

This brief account of the architects and buildings extracted by this reviewer from *Early Canadian Court Houses* gives some sense of the great interest of this building type which permits an understanding of our political and legislative history and provides insight into our view of ourselves and of our aspirations. Any student of the subject is much better served by referring to the individual volumes of the *Manuscript Report Series* of the CIHB, published by Parks Canada in 1977-78. These reports on the early court houses of different provinces were printed in a limited number of copies and intended for internal use by Environment Canada. The *aviso* notes that copies of each issue are distributed to various public repositories in Canada. Curiously, these reports are not included in the bibliography of the 1983 publication.

The *Manuscript Report Series* was developed from research carried out in 1976-77, as follows: *The Early Court Houses of Newfoundland* by R.R. Rostecki; ... *of Nova Scotia* by C.A. Hale; ... *of Prince Edward Island* by C.J. Taylor; ... *of New Brunswick* by C.A. Hale; ... *of Québec* by André Giroux; ... *of Ontario* by Kelly Crossman; ... *of Manitoba* and ... *of Saskatchewan* by R.R. Rostecki; ... *of Alberta* and ... *of British Columbia* by Edward Mills; and ... *of the Yukon* by Margaret Carter and Margaret Archibald. These researchers were also involved in the chapters of the book under review, but responsibilities shifted as the Atlantic provinces, and the Northwest Territories and Prairie provinces, were grouped together. The regional groupings are very difficult to follow be-

cause chronological and geographical orders are intermixed. In addition to being more complete and more clearly organized by province and territory, the *Manuscript Report Series* also provides information on buildings which are no longer extant, and is much richer in iconographical sources, for additional photographs are included as well as design drawings, maps and other documents. The 1983 publication is not a synthetic analysis of the *Manuscript Reports*, but rather an abridgment of their texts. A reductionist approach results in loss of clarifying detail and narrative substance.

Access to buildings in the *Manuscript Report Series* and in the volume under review is difficult and uncoordinated. Court houses are arranged by geo-code according to county name in the *Manuscript Reports*, and alphabetically by city within each province in the recent publication.

There are many other problems with the 1983 volume beyond the confusing text and the lack of indices and of consistency in giving data. Lack of care in editing has also produced disturbing errors. The building shown with the caption "First Court House in Montréal, 1800-1813" (fig. 1, p. 79) is actually a lithograph depicting the court house designed by John Ostell and H.M. Perrault, 1851-57, shortly after it was completed. A recent photograph (fig. 3, p. 81) shows the same building today with the additions of another storey-and-a-half. This error is unsettling visually, for it leaves Québec without a judicial history before the middle of the nineteenth century, and thus out of balance with the rest of the country as represented in the 1983 publication. This imbalance is further aggravated in the text, which makes no reference to the very interesting seigneurial system of the French colonial regime. The chapter on Québec begins baldly: "The first court houses of Québec were not built until the beginning of the

nineteenth century, after the Judicature Act of 1793 was passed."

Other errors occur throughout. For example, in the Appendix the photograph of the Kamloops Court House, British Columbia, is used again to represent the New Westminster Court House. The court house in Moose Jaw, Saskatchewan, is recorded as the work of Darling and Pearson in 1908-09 on page 153 in the text, whereas on page 226 in the Appendix it is dated 1928 and credited to Maurice W. Sharon. The architect of the court house at Iberville, Québec, now the École Notre-Dame de Lourdes, is Frederick Lawford, not "Lawson," and it is very annoying not to have the architect's name given in full in the Appendix. Architects' birth and death dates are never given, but this is undoubtedly due to the state of the art in 1976-77. Was this still a problem when the 1983 book was submitted for publication in 1980?

Photographs present another problem. They do not provide information on the articulation of volume and materials and they rarely show how the buildings relate to site or the larger urban context. In addition they are poorly reproduced. All this reduces the ability visually to read and to analyze the buildings. Certainly the photographs elicit neither curiosity nor interest in court houses in Canada, nor a desire for their preservation. These purposes were elegantly achieved in a fine book by Stephen Britton Osler, *Court Houses in Ontario*,<sup>2</sup> based on data gathered by the CIHB. The great skill and care taken in the execution and reproduction of Osler's drawings and watercolours lead one to sense the care and respect of the builders and users of each court house as fact and symbol of their society. All the renderings were made by Osler in 1977. They give general information on volume and site and detailed infor-

mation on materials and their use. The page opposite each image contains a brief citation from the Research Division of the CIHB. Both interior and exterior views reproduced in the recently-published *Cornerstones of Order: Court Houses and Town Halls of Ontario, 1794-1914*<sup>3</sup> further whet one's appetite to visit these buildings and to ensure their preservation.

For whom is the 1983 publication intended? Because of the poor quality of image, the thin and muddled information, and the textbook-looking presentation, it will not develop sympathy for the subject in the general public. It is certainly not for the scholar. It is difficult to imagine that this volume would have been a successful candidate for a Canada Council or SSHRCC grant. As a companion to the *Manuscript Report Series* it could and should have been of use as a basic research tool. The *Manuscript Reports* require a finding aid with the appropriate indices to architect, builder, date, client, city and county. A rigorous, consistent catalogue entry system needs to be established. For proper visual reading of the buildings, the small illustrations should be ordered by date within each province. Architectural nomenclature must be established and controlled. These requirements are basic to much-needed reference tools that the CIHB should have produced and must do in the future. To be of use, access to records of buildings and their history should be consonant with international standards and coordinated with record-keeping of public archives and other Canadian institutions contributing to the establishment of nationally and internationally shared standards.

**Phyllis Lambert** Director,  
Canadian Centre for Architecture/  
Centre canadien d'architecture,  
Montréal, Qué.

## Notes

<sup>1</sup> Henry-Russell HITCHCOCK and William SEALE, "Notes on the Architecture," *Court House, a Photographic Document*, ed. Richard Pare (New York: 1978).

<sup>2</sup> *Court Houses in Ontario*, Drawings and water-colours by Stephen Britton OSLER, Preface by Joan MURRAY, Foreword by Kenneth JARVIS, Q.C. (Toronto: The Carswell Company, 1979).

<sup>3</sup> Marion MACRAE and Anthony ADAMSON, *Cornerstones of Order: Court Houses and Town Halls of Ontario, 1794-1914* (Toronto: Clarke Irwin, 1983).

## David Milne and the Modern Tradition of Painting

John O'BRIAN

Coach House Press, Toronto, 1983

144 pp. 62 illus., \$12.00

John O'Brian's book is the first in-depth study of the formal and theoretical sources for David Milne's work. Although the text is not long and the illustrations, called "reference photographs" by the publisher, are never larger than two by three inches, the book is rich in ideas, and constitutes a superior piece of scholarship that will have continued importance. It was edited by Dennis Reid and is part of the recent extension of the activities of Coach House Press into serious studies of Canadian art and architectural history. For O'Brian this culminates an involvement with Milne's work that began when he was an M.A. student in Toronto and continued with an exhibition and the catalogue *David Milne: The New York Years, 1903-1916* for the Edmonton Art Gallery in 1981. The text of the Edmonton catalogue evolved slightly to become part of the Coach House book.

Since O'Brian is a writer as well as a Ph.D. candidate in art history at Harvard University, it is not surprising that his own style is assured, disciplined and precise. It also seems natural that when he chooses to quote from Milne's critics, positive and negative, he finds comments that are sharp enough to illuminate a whole period of opinion; there is a 1912 *New York Times* review cited on p. 21, for instance, which calls Milne's paintings "violently alive" enough to "send the pictures around them back into a shadowy and invalid region." Elsewhere in the book O'Brian quotes one of the most beautiful pieces ever written about a Canadian artist, D.G. Jones' "A Garland of Milne": "No one in France / could make such galaxies / of glass and water / intricate

with flowers."<sup>1</sup>

The effect of O'Brian's enthusiasm for writing which goes furthest in shaping the book, however, is the attention he gives to Milne himself as a serious writer and reader. Since the author is uniquely qualified to do such a study it is unlikely that this aspect of the book will ever be surpassed. In the first of his five essays, after summarizing the brief history of Milne criticism and scholarship, he describes the major characteristics of the artist's writings. Milne wrote a great deal once he had ended his New York City residence. Having decided that he would live in quieter places, he compensated for his distance from any circle of discussion for most of the rest of his life by exchanging complex, unhurried letters with a few other artists and with selected patrons and critics; these letters were a means of distilling the ideas that affected his painting. Sometimes he also wrote private, detailed analytical notes on the progress he made from one painting to another, and in the last decade of his life he produced broad, brief essays, such as *Feeling in Painting* and *Aesthetic Agents*, as well as segments of an autobiography.<sup>2</sup> Writing was important enough to Milne to be discussed, at least on one occasion, on the same level as painting pictures:

The thing is that while I write or paint with one hand I have to have someone – nature mostly – hold the other. I have to have a person to debate with, or an object to paint from or write about.<sup>3</sup>

Thus, O'Brian's emphasis on Milne's writing as "an essential complement of his paintings" (p. 36) is well justified. The author defines what Milne wrote in terms of its lean style, its didactic side, and the overall movement it demonstrates from specific analysis of works of art to larger theory. He also refers to a "peculiarly North

American," Thoreauvian attitude which the writings project, of having been produced out of a spiritually healthy isolation (pp. 42-43).

The fourth essay, "Milne's Theories of Art," deals with Milne as both a writer and a reader. It is a search in literature for the sources of Milne's theories, based on the premise that "just as the style of Milne's New York paintings may be traced to certain contemporary and historical antecedents, so the ideas about art expressed in his writings have their genesis in what he read" (p. 87). This premise gives structure to an interesting twenty-page discussion, and O'Brian demonstrates connections with a number of authors who were read by many artists of the period: Clive Bell, Ruskin, Whistler and Thoreau. However, Milne's theories were not rooted so specifically in books as this premise states. By the time he had read the influential modernist critic Bell, for instance, he was already a mature artist who had seen and understood the work of Cézanne, upon whose work Bell's conclusions were principally based, and Milne was capable of drawing his own conclusions. In fact, the independence of his perspective shows in a comment he made on Bell's narrow viewpoint in a 1920 letter:

Bell is almost exactly in the position of Ruskin with Whistler when he attempts to view a new man (of course without Ruskin's greatness). . . . Cézanne is Bell's Turner, he will be the first to miss anything outside that."<sup>4</sup>

Milne did owe a debt to Bell, as O'Brian proves, but the nature of the debt is stated more accurately in the first essay, when O'Brian says that modernist criticism gave Milne a way of stating his theories: "a diction matching his own unsentimental aims, to describe what he had in fact already done in his painting" (p. 29). O'Brian points out

in particular that the phrase "aesthetic emotion" and its formalist implications, central in Milne's writings, came from Bell (pp. 89-94).

The main purpose of the fourth essay is to establish that Milne's ideas, aside from a few seemingly contradictory ones, were very much aligned with international modernist principles, which locate the meaning of a painting in its line, colour and other abstract qualities rather than in its subject. Milne's relationship to modernism is, in fact, the central theme of the book, and the second and third essays, "Stylistic Coordinates I" and "Stylistic Coordinates II," work out a pattern of visual sources for his New York City period that is strongly modernist. This close involvement with modernism put Milne among the vanguard of early twentieth-century North American painters, although he has not usually been viewed in this way. Modernism became a powerful force in New York precisely during the time that Milne lived there, in large part because up-to-date European painting and sculpture was being shown at Stieglitz's 291 and at other galleries, and because many young American artists were returning to New York from Europe with enthusiasm for the Impressionists and Post-Impressionists, Matisse, Picasso and other great early modern painters and sculptors.

Milne's pre-1911 paintings reflect, as O'Brian explains, his interest in French and American Impressionism. O'Brian suggests that this interest subsided quickly, but Milne himself argued that Monet was his one great lifelong influence. This argument deserves consideration, especially in studying the Boston Corners landscapes (only *Trees in Spring*, a somewhat atypical oil from this important phase, is included in the book, although there are a few reproductions of Boston Corners watercolours). O'Brian presents possibilities of influences

from Cézanne and the Cézanne-influenced Prendergast, and from the flattened compositions of New York illustration, on paintings showing the first glimmerings of Milne's maturity. I would include Bonnard in this list as a direct influence on Milne's composition.

The hundreds of modernist paintings in the 1913 Armory Show did not shake up Milne's style as they did the work of some Americans, but O'Brian does demonstrate both that Milne freed himself of commercial conventions soon after and that he looked very seriously at Matisse's paintings in the show. The author finds that Whistler influenced this phase of Milne's painting as well, in the 1914 interiors with figures. I find more Whistler influence in the paintings around 1911, at the time that Milne's etchings were very close to those of the older artist. I would also add Japanese art to this pattern of sources from the New York City context. Japanese art was very visible in America in Milne's day. He would have known that some of the artists he professed to have admired most, such as Monet and Whistler, were deeply indebted to Japanese art and as a result their own work, like Milne's, emphasized the two-dimensional rather than volume and deep space. Milne's own familiarity with it later on is evidenced by the fact that in his long autobiographical letter to Alice and Vincent Massey in 1934 he referred to prints by Hiroshige and Hokusai as naturally as he did to European works.<sup>5</sup> He probably also knew Arthur Wesley Dow's influential book *Composition*,<sup>6</sup> this agreeably undogmatic, illustrated lesson book based on Japanese design principles would have been both a visual and a theoretical source for the artist.

While the modernist tendency is the most important aspect of Milne's New York painting, and while it is strongly expressed later in his theories, it should not be



emphasized so much that other aspects of his work seem like contradictions (as on p. 119, where O'Brian states that Milne's late fantasy paintings "ran against the current of modern art to which he had attached himself"). If modernism is understood as a force which distinguishes late nineteenth- and twentieth-century painting from what came before it, but which mixes with other new forces in most of the work of the period, then there is a way of fitting Milne's career naturally into its age. Very few European artists followed modernist principles to their logical extremes as did Mondrian and the Constructivists; Expressionism, Symbolism, Dada, Surrealism and other tendencies emphasizing emotional and other kinds of content entered or dominated the work of much of the avant-garde. North American art reflected this mixed attention to form and content. Such members of the Stieglitz circle as Marin and Hartley painted less rigorously formal, more descriptive pictures in their middle and late careers. Marin did some compositions with figures which compare strikingly with Milne's fantasy pictures. Even the later "abstract" artist Gorky has been seen as a man obsessed with the very personal content of his pictures, which he hid in fields of sophisticated line and colour that no one searched for decades.<sup>7</sup>

Milne's late work includes many pictures that have an undeniable orientation toward content. He did insist on discussing these in terms of line, colour, and value, as O'Brian points out, but his writings are not one hundred percent modernist in tone. A change of outlook is suggested as early as 1933 in a letter describing

a rather curious development for me. Subject – that is story – had played about as little a part with me as with anyone I know; yet this direction has to do with subject.

More accurately, and stranger still, with titles.<sup>8</sup>

In letters from the forties Milne calls the fantasy paintings "subject pictures," the strongest possible reference to the non-formal concepts behind them. Most interesting is the comment he made in 1940 about T.S. Eliot's writing: "Eliot's welding of meaning to music seems to me to be a happy one for poetry or painting."<sup>9</sup> As a younger man Milne might have emphasized the abstract "music" in the work (Eliot's and his own) without giving such importance to the meaning. But in the last years of his life, working in his studio and only seldom directly from nature, he turned to images conceived entirely in his imagination, and their meanings are mysterious and full of poetry.

There is much still to be said about Milne's "subject pictures;" the last half of O'Brian's fifth essay, "Perspectives of Feeling," discusses them, but not in a conclusive way. The first half of this essay, however, must be mentioned as a brilliant and beautifully written critical piece. It is about space in Milne's painting as a thing which is felt rather than described, something related to Matisse's *espace spirituel*, and also linked by O'Brian to "the paradox of vastness found in intimacy" of Proust (pp. 114-15). This section alone is enough to make one look forward to O'Brian's next book.

**Lora Senechal Carney**  
University of Toronto,  
Scarborough Campus.

#### Notes

<sup>1</sup> D.G. JONES, "A Garland of Milne," *Under the Thunder the Flowers Light Up the Earth* (Toronto: Coach House Press, 1977), p. 10. Quoted in O'Brian, p. 118.

<sup>2</sup> "Feeling in Painting" was published in *Here and Now*, I (May 1948) pp. 57-58. "Aesthetic Agents," an unpublished essay written in 1947, and the autobiography, written about the same time, are in the Milne Family Papers, Toronto.

<sup>3</sup> Letter to James CLARKE, 13 Nov. 1927, David Milne Papers, Public Archives of Canada/Archives publiques du Canada, Ottawa.

<sup>4</sup> Letter to James CLARKE, 30 Sept. 1920, published in "David Milne: His Journals and Letters of 1920 and 1921: A Document of Survival," *Artscanada* XXX (Aug. 1973) p. 24.

<sup>5</sup> Letter to Alice and Vincent MASSEY, 20 Aug. 1934, Massey Family Papers, Massey College, University of Toronto.

<sup>6</sup> Arthur Wesley DOW, *Composition* (Garden City, N.Y.: Doubleday, Page & Company, 1899). There were thirteen editions between 1899 and 1931.

<sup>7</sup> Harry RAND, *Arshile Gorky: The Implication of Symbols* (Montclair, N.J.: Allan Head and Schram, 1980).

<sup>8</sup> Letter to James CLARKE, 8 Oct., 1933, David Milne Papers, Public Archives of Canada/Archives publiques du Canada, Ottawa.

<sup>9</sup> Letter to Donald BUCHANAN, 14 Jan. 1940, National Gallery of Canada/Galerie nationale du Canada, Ottawa.

## **David Milne and the Modern Tradition of Painting**

John O'BRIAN

Coach House Press, Toronto, 1983

144 pp., 62 illus., \$12.00

In recent years a number of fine histories and monographs on Canadian and American artists have been published, adding greatly to the understanding of these two artistic traditions. Most of these books have concentrated on one artist or movement and have not attempted to place the subject within a larger context. This type of approach has helped to establish the individualism and greatness of North American painting apart from European art. *David Milne and the Modern Tradition of Painting* by John O'Brian is among the important new books which look beyond political boundaries to find the relationship between the artist's work on the one hand, and modern painting and art theory on the other.

When the paintings, watercolours, and prints of David Milne (1882-1953) were discovered by Canadian critics, they were frequently described as the product of an artist whose work stood apart from any artistic school or tradition. Such statements were easy to assert, since at the time Milne was living alone in an isolated cabin at Six Mile Lake in Ontario. Milne was not, however, a cultural recluse; he read copious amounts of modern literature and art theory. Having spent thirteen years in New York City, he was familiar with modern art and his own early style shows the obvious influence of Post-Impressionist and Fauve painting. Milne was also a gifted writer, and wrote about his own paintings as well as about more general theories of art. O'Brian's book examines the role that modern art played in the development of Milne's style, looking beyond his biography by analyzing his relationship with the time and place in which

he lived and by using his own writings, not as the final authority, but as simply another type of useful source material.

O'Brian's thesis is essentially that Milne was a formalist painter. Support for this idea can be found in the artist's writings; he considered his art to be "simplifications of line and colour, intended to produce a thrill, a kick,"<sup>1</sup> rather than works of art created to depict a specific place or subject. The book is arranged by topic rather than chronologically. O'Brian begins by examining Milne as a Canadian and in particular in relation to Northrop Frye's and Margaret Atwood's ideas about Canadian character. The study continues by examining criticism of Milne's work beginning with the notices the artist received in New York newspapers and also discusses Milne's own criticism of his art. The heart of the book is the chapters written specifically about the New York years; a chapter then follows on Milne's theories of art and a final summary section discusses the apparent contradictions to Milne's formalist aesthetic in the artist's paintings of religious subjects.

In the section on Canadian character, I found O'Brian's ideas and his selection of quotes to be interesting. "National character" is an idea more often discussed in Canadian than American art literature and O'Brian convincingly argues that Milne's art and life were consistent with many of the ideas about a peculiarly Canadian outlook. This idea does not imply that an artist must "paint Canada," but merely that certain attitudes should be prevalent in his or her mind. In the discussion of how Milne developed his own style by drawing upon the innovations of such modern masters as Cézanne and Matisse, O'Brian also presents strong evidence for the idea that Milne was influenced by these painters. Less developed is the analysis of the relationship of Milne's art to contemporary American art.

Milne wrote about the lack of interesting American art on view in New York, yet his paintings clearly draw upon motifs and subject matter frequently found in the work of early twentieth-century Americans. Like many other writers, O'Brian dismisses the period during which Milne worked in New York as a time of artistic decay. Although thirty years ago most American art historians would have agreed with him, today the period is better understood as having involved an aesthetic that was simply different from that of contemporary European art. In addition to American Impressionist painting, "tonal" landscapes were popular in this period; Milne's choice of subject matter for his works may have been influenced by these broadly painted, expressive works, which present the landscape as if it were seen through a haze. Admittedly, the period in American art is a confusing one, and much of the source material is still lurking in archival collections. This failing, however, brings up one of the serious challenges faced by any author who seeks to examine an artist in relation to traditions outside of his own: one must become an expert, not only on the artist and his background, but also on each tradition which the author seeks to compare with the artist's work.

The question of the audience for which O'Brian wrote also arises. Of the books published by Coach House, a Toronto press that concentrates largely on poetry, drama and fiction, *David Milne and the Modern Tradition* is the only book of art criticism on the current publication list. Although O'Brian writes in a fluid, readable style, the ideas presented are complex. O'Brian assumes that his reader has a considerable amount of background knowledge about Milne (a chronology would have been helpful even for a well-informed reader), and the black and white illustrations, while they are beautifully printed, are so small that

they only serve as vague reminders of what the actual works of art are like. Many of the visual points that O'Brian makes are not described in enough detail. One has to take the author's word that *Alcove* by Milne recalls Matisse's *The Red Studio*, since the illustrations reveal only that both paintings depict studio interiors. Although colour illustrations would have added to the cost of the book, I think a few examples would have strengthened O'Brian's points. The book is short (116 pages of actual text) and in certain sections I also wished that the ideas were discussed at greater length. I found this to be particularly true of the sections on Milne's reading of art theory and literature and its influence on his art; although it is difficult to establish causal relationships, more detail would have made the analysis better. If one knows a great deal about Milne already, it is easy to accept the fact that he was reading Marcel Proust while living in the Adirondack Mountains in New York, but to a reader less familiar with the artist his choice of reading material might seem odd.

Three of the five chapters of this book were originally published as the catalogue *David Milne: The New York Years, 1903-1916*, an exhibition organized by the Edmonton Art Gallery in 1981. To this information O'Brian has added two chapters which expand the discussion of Milne's relationship to modernism and attempt to view its influence in relation to the artist's entire career rather than just the early period. The book complements two other substantial publications about Milne: Rosemarie Tovell's *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne* (the catalogue raisonné of the artist's prints), and the August 1973 issue of *Artscanada*, which contained ten pages of Milne's writings from 1920 and 1921. Tovell's careful study of the prints includes a wealth of biograph-

ical information as well as detailed technical notes on the production of each print, while the *Artscanada* excerpts make apparent just how seriously Milne was examining his own life as an artist. A catalogue raisonné of the paintings and watercolours is being compiled by David Milne, Jr. and David Silcox.<sup>2</sup> O'Brian's study is a worthy companion to these texts. For anyone interested in digging into the questions about Milne's art and writing, *David Milne and the Modern Tradition of Painting* is an important book in its approach and in its attempt to look in a different way at the work of a familiar artist.

**Gwendolyn Owens**

Associate Curator,

Herbert F. Johnson Museum of Art,

Cornell University,

Ithaca, New York.

#### Notes

<sup>1</sup> Letter to Vincent and Alice MASSEY, 20 Aug. 1934, Massey Family Papers, Massey College, University of Toronto.

<sup>2</sup> My own study of Milne's watercolours, *The Watercolors of David Milne: A Survey Exhibition* (Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1984) was published after O'Brian's book. Written primarily for an American audience completely unfamiliar with the artist, the essay is intended to discuss this one aspect only of the artist's work, and also supports the idea that Milne was a modernist.

**The Potters' View of Canada: Canadian Scenes on Nineteenth-Century**

**Earthenware**

Elizabeth COLLARD

McGill-Queen's University Press, 1983

194 pp., 172 illus., \$29.95

Elizabeth Collard's long-awaited new book was a greater pleasure to receive than many for, by her earlier *Nineteenth-Century Pottery and Porcelain in Canada* (1967) and numerous articles, Mrs. Collard is known as a meticulous researcher and a crisp and incisive writer.

*The Potters' View of Canada* is a focussed study of that hotly-collected category of nineteenth-century English and Scottish white-bodied table and serving wares that were decorated with transfer-printed and Canadian-oriented views, motifs and legends, particularly for export to the Canadian market (though they were sold elsewhere as well). The well-known *Death of General Wolfe* transfer-printed jugs and teapots, for the most part based on Benjamin West's famous panoramic painting, appeared first in about 1780. However, these were for a primarily British memorabilia market.

A deliberate Canadian focus (although many non-Canadian scenes were also offered) came only in the 1820's, with the issue by Enoch Wood's Burslem Pottery, Staffordshire, of plates with printed underglaze scenes of Québec, Montmorency Falls and Table Rock at Niagara Falls. From this point on many British potteries began to aim at a specifically Canadian market with numerous scenes printed not only in blue, but in red, green, grey and purple as well.

Through twelve chapters, the author outlines the history and context of the transfer-printed Canadian subject ceramics that were produced by numerous British potteries on into the 1890's. She has iso-

lated and illustrated most scenes and identified many of their origins, often in earlier engravings or lithographs copied for ceramic printing. She has identified as well the makers of each scene or type, illustrated all known factory marks and, largely through examination of early advertising, traced and followed this pottery from the factory to its ultimate Canadian markets. Collard states at the outset that this is neither a catalogue nor a definitive list (since previously unknown examples are still occasionally discovered). However, I suspect the book will be taken as both, and shortly expect to see auction listings citing "Collard No. so and so," or new surfacings as "not in Collard."

A critique of *The Potters' View of Canada* must be concerned more with omissions and exclusions than with included content. As far as it goes Mrs. Collard's research is impeccable, but it is largely from published sources. A noticeable omission is information based on original records (insofar as they still exist) of the producing factories, of British and Canadian mercantile houses, and of Canadian import landings. Thus, little is included on actual production dates of ceramic patterns and forms, on specific printed decorations, on the quantities originally manufactured, on quantities shipped and their destinations, and on landed importations. Such research might be largely nonproductive, for early commercial records are notoriously poor in description. Nevertheless, sooner or later it should be tried. The author does state that there is much work to be done, most particularly in the area of identifying further source illustrations for printed scenes.

"Hard" information on scenes, various pottery forms on which they appear, colours, makers, issue date ranges, etc. is included throughout the narrative text, but is

somewhat difficult to glean for quick reference. Since the book is likely to be used as a catalogue in spite of the author's disclaimer, a checklist appendix, citing such basics in short form, would be a very useful inclusion in the next edition.

As a tightly-focussed study, the book is limited solely to Canadian-subject scenic and motif transfer printed wares. Thus, it does not address identical ceramic forms with British, American and other views and motifs. Neither does it cover a parallel group of British special-order tablewares (common in the later nineteenth century) bearing transfer-printed legends or motifs of Canadian organizations ranging from steamship lines and railways to hotels and churches. Another similar group is likewise excluded: those many English export white-wares decorated with either integral relief-moulded or cast and applied Canadian motifs, usually beavers and maple leaves, rather than transfer printing. Further work is badly needed on the latter two groups.

Overall, this is the best new book to appear in some years on either Canadian or Canadian-context ceramics, and though occasional new or variant printed scenes or motifs, or pottery forms, will appear just as the author projects, I doubt the subject coverage of *The Potters' View of Canada* will be superseded for decades to come. For historians and collectors of ceramics, it is an important work, and an essential one.

**D.B. Webster**

Curator, Canadiana,  
Royal Ontario Museum.

## EXHIBITIONS / EXPOSITIONS

### **L'art de l'architecte: trois siècles de dessin d'architecture à Québec/Three Centuries of Architectural Drawings in Québec City**

Marc GRIGNON et Luc NOPPEN  
Musée du Québec/Université Laval, 1983  
293 pp. 232 illus., \$6.00

There are those who claim that the art of building – or architecture – is the beginning of all the arts. Yet in contrast to other arts like painting, sculpture, drawing or photography, architecture does not generally use the museum exhibition as a forum for appreciation. Architecture, in fact, is a public art, accessible outside museum or gallery walls to all who wish to see. A recent phenomenon in the cultural field is the attempt to examine the art of architecture through exhibitions. It raises a number of fundamental questions. How can one adequately examine the theme if the end product, the building, cannot (in most cases) be part of the display? To what extent can architectural exhibitions, inevitably focussed on process, lead to a greater understanding and appreciation of the completed masterpiece? Without the principal works, what artifacts can a curator choose in order to explore architectural creativity?

In response to this challenge, Luc Noppen, Marc Grignon and their collaborators (Shelley Hornstein-Rabinovitch and students at Laval University) have opted for a selection of architectural drawings as the means of examining architectural creativity. The drawings run the gamut of building types, styles and even engineering works, with the common denominator that all were made in Québec City and were conceived as part of the creative process leading up to construction. The earliest is a drawing for a mantelpiece (1679) by Claude

Baillif; the latest are 1912 designs for residences by the firm of Tanguay and Lebon. This limitation on the time frame is justified by the current state of research in the fields. Supplementing the drawings are a variety of three-dimensional objects, including books, manuscripts and carved models of the classical orders of architecture. To increase intellectual access to the drawings, the curators have added several imaginative teaching aids, an audio-visual show on paper conservation techniques, an attractive catalogue and a newspaper.

Despite the careful selection of artifacts and the clever use of such "hands-on" teaching aids as the plexiglass flap for alternate solutions to Chaussegros de Léry's 1744 cross-section for Notre-Dame Cathedral (no. 10) and the volumetric model to illustrate the components of architectural drawings (plan, elevation and section), the exhibition is unfocussed. The authors state that the particular aspect of architectural creativity that they intend to explore is the evolution of architectural drawings in Québec City in terms of content, form, media and artistic conventions. The chronological arrangement of the exhibition, however, tends to diminish this thematic thrust; to group works for similarity or contrast could have done much to enhance the viewer's understanding of how these drawings were made and used at different periods. As if hesitant to sustain strongly one thematic focus, the exhibition hints at, but does not consistently deal with, other avenues of inquiry, including the evolution of the architectural profession in Québec City, the history of Canadian architecture and, indeed, the histories of the individual buildings for which the drawings were made. By contrast, the amply-illustrated catalogue handles sensitively the main and ancillary themes in a well-argued introductory essay and thoroughly-documented individual

catalogue entries.

The accessibility of this technical and unfamiliar material could have been improved through the inclusion of more information around the drawings and a more thoughtful juxtapositioning of related objects. For example, access would have been enhanced by more guidance on the significance of the varied and sometimes unorthodox formats of some of the drawings (whether part of notarial documents or presentation pieces), or the curious perspective conventions of others (nos. 20, 24, 25, 27). And while the catalogue makes clear the association between the depiction of a seventeenth-century roof frame by Jean Caillé (no. 4), the reconstructed model by Denis Tétrault, and the relevant plates from Mathurin Jousset's *L'art de charpenterie* (Paris, 1702), the three items were spatially distant in the exhibition (at least at the National Gallery of Canada), thereby preventing most viewers from grasping their interrelationship. In the same vein, spatial separation and a dearth of explanatory material deprived most visitors of the pleasure of perceiving the subtle and illuminating linkages between the carved orders of architecture made to illustrate the neoclassical teaching of the Abbé Jérôme Demers (nos. 49-53), the copy of Demers' *Précis d'architecture*, and the architectural drawings of François and Thomas Baillairgé (nos. 31-32, 36-37, 39, 45, 66).

Apart from thematic considerations, architectural exhibitions may also be examined in purely aesthetic terms. If the arcane subject matter makes communication difficult, the uneven quality of architectural drawings, intended for the most part as working tools, often affects viewer appreciation. *L'art de l'architecte* is no exception to this generalization. Many of the drawings are dull and workmanlike, lacking the intrinsic aesthetic quality needed to

be attractive in their own right. Some are downright ugly and visually uninteresting (nos. 6, 23) or poorly drawn (no. 86). Only occasionally do the drawings attain the kind of quality that one usually expects in a museum context. These include the delicately refined late eighteenth-century and early nineteenth-century work of François and Thomas Baillairgé, the robust and pretentious competition perspective of the 1856 Québec Customs House by Charles Baillairgé (no. 79), the dynamic ink sketches for the 1880 Parliament Buildings by Eugène-Étienne Taché (nos. 90-91; the inversion of the two components of his given name in the catalogue entry is erroneous), and the flamboyant 1910 project for a Beaux-Arts station by Louis Morency (no. 102).

What was the reaction to *L'art de l'architecte*? Reports and visitor statistics from the Musée du Québec (6 April-29 May), the National Gallery of Canada (29 July-18 September), and the Royal Ontario Museum (15 October-30 November, 1983) suggest that the exhibition awakened considerable interest among specialized groups, in particular teachers and students of architecture, art history and engineering, but that it had less appeal for the general museum visitor. The narrow technical theme, the lack of supporting documentation in the exhibition itself, and the uneven quality of the artifacts probably contributed to the lack of general appeal. In the words of one officer, such an exhibition will never be a crowd-pleaser.

Nevertheless, Luc Noppen and Marc Grignon, as well as Shelley Hornstein-Rabinovitch and the Laval University students, are to be congratulated for rising to the challenge of exhibiting architecture in a museum context and for undertaking this pioneering exhibition to make known an aspect of our cultural heritage that has hith-

erto been largely overlooked. They have made a judicious selection of drawings and other materials, created imaginative teaching aids and prepared their documentation in an impressive and reasonably-priced catalogue. It is appropriate in this "post-modern" era, when interest in our architectural past has been rekindled, that *L'art de l'architecte* has presented to the public these images of our architectural heritage.

**Christina Cameron**  
CIHB, Parks Canada.



**Private Realms of Light: Canadian Amateur Photography, 1839-1940/ Le coeur au métier: la photographie amateur au Canada, 1839-1940.** Préparée par la Collection nationale de photographies des Archives publiques du Canada, 1983-1984.

Enfin une exposition qui s'intéresse à l'histoire de la photographie! Elles sont si rares que pour cette unique raison, nous serions tentés de nous taire et de la goûter pour ce qu'elle représente: un pas dans la constitution d'une historiographie canadienne sur le sujet. Néanmoins, une certaine manière, un certain biais nous empêche de nous laisser aller à la simple contemplation.

Lancée à l'été 1983 à Ottawa et présentée depuis à Montréal et à Toronto<sup>1</sup>, cette exposition nous offre 200 photos tirées principalement des tiroirs de la Collection nationale de photographies des Archives publiques du Canada. L'accrochage, soumis à un ordre chronologique rigoureux, tente de reconstituer une histoire de la photographie canadienne à travers l'objectif de l'amateur<sup>2</sup>. Chaque période est précédée par un panneau didactique signé à tour de rôle par Andrew Birrell, directeur de la Collection nationale de photographies, Lily Koltun, responsable de la section des acquisitions et de la recherche, Peter Robertson, John M. Schwartz et Andrew C. Rogers, archivistes. L'exposition ne présente bien sûr que des originaux dont le format, particulièrement durant les premières décennies, est souvent petit; cela va jusqu'à la carte de visite qui ne dépasse guère 10 x 6 cm. Les concepteurs ont donc aménagé des temps de repos pour que l'oeil attentif ne s'épuise pas trop rapidement. Des épreuves géantes représentant des amateurs à l'oeuvre ont été installées le long du parcours de l'exposition; des présentoirs offrent à la vue une

partie de la très belle collection d'appareils anciens du musée McCord de Montréal; on y trouve également quelques publications dans lesquelles les amateurs de l'époque pouvaient puiser des conseils techniques ou s'imprégner de notions artistiques alors à la mode<sup>3</sup>. Ajoutons à cela un présentoir dédié aux souvenirs des succès publics de certains, sous forme de médailles et de diplômes.

Cependant, les qualités techniques et esthétiques des photos choisies constituent le phénomène le plus étonnant de l'exposition. Tout y est: supports élaborés et procédés complexes (bromoïl, procédé au charbon, . . .), cadrage impeccable, maîtrise des lois de la perspective et de la composition, . . . Du travail irréprochable de calibre international! Si bien qu'on ne s'étonne finalement pas d'entendre John M. Schwartz nous rappeler le grand reproche que l'on adressait déjà de son temps à la photographie "picturaliste" canadienne: son incapacité de développer un style qui lui soit propre. En effet, obnubilée par le désir d'imposer son art au même niveau que celui de la peinture, la photographie d'élite canadienne n'a pas pu ou n'a pas voulu laisser surgir le moindre soupçon d'inspiration qui lui soit propre.

Si l'on s'en tient à ce que nous montre l'exposition, il faut remonter aux premières décennies de l'histoire de la photographie canadienne pour trouver une production qui dépasse le conformisme du moment. Signalons au premier chef le travail de Alexander Henderson. Ses paysages par la force de leur composition, le travail de la lumière et la discrète présence humaine, révèlent une sensibilité qui s'investit toute entière dans le rapport entre le sujet et l'appareil. Souvent, pendant les premières années de la photographie, la complexité inouïe des opérations et des procédés, alliée à la longueur des temps de pose semblaient

rançonner l'énergie créatrice du photographe. Rien de tel chez Henderson qui accomplit pourtant des prouesses techniques lorsqu'il photographie des scènes d'hiver (le froid avait alors la réputation de ralentir singulièrement les opérations jusqu'à les rendre impossibles). Ceux qui ont eu la chance de voir ses albums consacrés à Montréal savent à quel point les paysages urbains de Henderson possèdent le même caractère d'intimité. Vers 1866, Henderson devait d'ailleurs passer dans le camp des photographes professionnels en tant que "landscape photographer"<sup>4</sup>.

Cette période de pionniers, disons en gros jusqu'au tournant du siècle, est également la seule où l'on sent la présence d'une photographie qui, sans être populaire au sens actuel du terme, n'en est pas moins le produit d'une approche plus spontanée, plus libre que celle de leurs successeurs pictorialistes. Nous pensons plus particulièrement aux photos de navires que nous a laissées le lieutenant de vaisseau Roche, ou encore à ces images prises par des employés de la Compagnie de la Baie d'Hudson ou par des épouses d'officiers de la Police montée qui pratiquèrent la photographie pour meubler leurs temps libres dans des territoires éloignés.

Nous croyons toutefois que cette rupture peut être le fruit de la démarche même de l'exposition plutôt qu'une fatalité qui entache la photographie canadienne. Tout réside dans la définition étroite que l'on a donnée du photographe amateur. Il s'agit d'un amateur distingué qui dispose du temps et de l'argent nécessaires pour se livrer à sa passion. Il est membre de clubs sélects où l'on échange ses expériences, où l'on entend des conférences et où l'on organise des salons et des expositions. Car cet amateur "haut de gamme" désire être vu et se montre effectivement, non sans succès d'ailleurs. Ce goût de l'ostentation pèse lourd sur

l'ensemble des périodes couvrant les années 1900-1940. Pratiqué systématiquement, cette attitude semble entrer en contradiction avec la valeur d'usage privé que l'on reconnaît habituellement à l'épreuve non-professionnelle<sup>5</sup>. Mais les amateurs "sérieux" de notre exposition sont des artistes, des auteurs qui ont besoin du regard d'autrui; auraient-ils qualifié eux-mêmes leurs activités de "*Private Realms of Light*"?<sup>6</sup> Auraient-ils été heureux de s'entendre dire, en français, plein de "cœur au métier", expression suggérant trop aisément le gagne-pain populaire?<sup>7</sup>

N'allons cependant pas trop loin. On pourrait dire que nous cherchons noise pour trop peu, d'autant plus que notre amateur ne comprend pas un mot de français. Pas un seul francophone dans toute l'exposition! Cela est dû, répondent les organisateurs, à la méthodologie employée<sup>8</sup>. Comme nous venons de le comprendre, les efforts de recherche se sont essentiellement portés sur les clubs de photographes amateurs (tel que le Camera Club de Montréal, encore actif aujourd'hui), sur les revues spécialisées et les salons. Or cette formule associative et les activités qui en découlaient correspondaient chez nous à une manière de faire typiquement anglo-saxonne<sup>9</sup>. Il semble que ce goût de l'organisation n'ait jamais émigré dans la mentalité de l'autre collectif canadien. Un peu de souplesse méthodologique et un peu de curiosité auraient alors aidé à combler ce vide tout en donnant, selon nous, des résultats fulgurants. On sait quel rôle les communautés religieuses ont joué chez les franco-canadiens. Et bien, la photographie n'y a pas échappé; nous avons pu vérifier la richesse de leurs fonds photographiques qui témoignent de la vie passée dans les anciens collèges classiques, les hôpitaux, les villes, les villages, les missions et la campagne. Et l'aspect esthétique ne le cède souvent en rien au côté docu-

mentaire. Puisqu'on n'a pas hésité à faire quelques emprunts à des institutions de Montréal et de Vancouver, on aurait également pu payer une petite visite aux Oblats d'Ottawa qui possèdent des milliers d'épreuves et de négatifs (souples ou en verre) portant entre autres sur les communautés inuit et sur le développement du nord-ouest canadien; nous pensons également aux magnifiques images rapportées de Nouvelle-Angleterre par les Soeurs grises de Montréal ou encore aux daguerréotypes et aux ambrotypes que possèdent toujours les archives du Séminaire de Nicolet. D'autant plus que le temps n'a pas vraiment manqué; dans la revue *L'archiviste*<sup>10</sup>, Theresa Rowat révèle que cinq ans de recherche ont été consacrés à cette exposition.

Dans une critique récente de la même exposition<sup>11</sup>, le professeur Michel Lessard signalait une autre piste. Il s'agit de ces "grands concours pour tous les amateurs photographes"<sup>12</sup> que l'on trouve dans la presse québécoise. De 1900 à 1936, nous en avons dénombré une dizaine. Jusqu'à un certain point, nous pourrions affirmer que ces périodiques illustrés jouaient chez les canadiens-français un rôle analogue aux clubs de photographes amateurs anglophones: ils permettaient de "faire voir" les photos d'amateurs, de comparer les expériences de chacun et, à l'occasion, de livrer quelques conseils sous la forme de leçons. Ce champ de manifestation particulier de la photographie amateur aurait toutefois posé deux problèmes aux concepteurs de l'exposition. Le premier questionne la notion d'original. Une photo imprimée vaut-elle une épreuve photographique? Dans le cas précis des concours de photographie, la rareté effective de ces reproductions photomécaniques peut-elle compenser leur faible qualité? Quelle serait, en somme, la place des moyens de reproduction photomécanique dans l'histoire de la photographie cana-

dienne<sup>13</sup>?

Le second problème a déjà été évoqué plus haut; il s'agit de la catégorie d'amateurs à qui on a réservé l'exposition. Bien sûr, notre amateur populaire des périodiques résiste mal au vertige des hauteurs qui caractérise l'amateurisme des clubs, des salons et des magazines. Pourtant, un vaste phénomène d'appropriation collective d'un médium de représentation traversait alors l'ensemble des couches de la société. Comment peut-on l'ignorer lorsque l'on souhaite parler de photographie amateur de 1839 à 1940? Cela semble si difficile que de temps à autres, le fantôme des "photographes du dimanche" se glisse dans les textes de l'exposition sans que jamais le choix des oeuvres ne puisse nous en rendre l'image. Voyons cela de plus près. À la suite de la création de nombreux clubs à partir des années 1880, Peter Robertson présente bien la dualité qui s'impose alors à la notion d'amateurisme photographique:

Malheureusement, les concours qui accompagnaient les expositions et où on décernait des médailles et des prix à quelques élus accentuèrent le fossé qui se creusait entre les amateurs sérieux qui défendaient des conceptions artistiques et ceux qui attachaient plus d'importance au sujet qu'au style.

À la période suivante cependant (1900-1914), Lily Koltun insiste sur le fait que le pictorialisme n'empêcha pas le développement populaire de la photographie instantannée et touristique. C'était le début du règne des "kodakistes consciencieux"<sup>14</sup>, règne qui perdure plus que jamais aujourd'hui. Pour les années 1914-1930, Andrew C. Rodgers signale fort justement que les perfectionnements techniques incessants profitèrent autant au "photographe du dimanche" qu'à l'amateur "sérieux". Et John M. Schwartz ajoute que dans la période

1930-1940, "les photographes du dimanche entrèrent de plein pied dans l'ère moderne". Rien pourtant dans l'accrochage ne nous dégage du diktat pictorialiste qui semble frapper autant le conservateur de 1983 que le photographe esthétisant d'avant-guerre. Dommage! D'autant plus que le texte de M. Schwartz conclue d'une manière qui nous semble concerner d'abord et avant tout l'amateurisme populaire:

La photographie amateur dans son ensemble, avec derrière elle une longue tradition de succès, réussit à survivre. Sa popularité devait durer et se répandre au point d'imprégner en profondeur la vie sociale et culturelle du Canada.

Mais qui trop embrasse, mal étreint, pourrait-on nous répondre; une histoire de la photographie amateur dans son sens le plus englobant nécessiterait une méga-exposition pour laquelle les concepteurs n'avaient pas les moyens. Cela est probablement vrai. Malgré tout, il reste que *Private Realms of Light/Le coeur au métier* est une exposition qui se nomme mal lorsqu'elle prétend parler de "la photographie amateur au Canada, 1839-1940". Peut-être qu'un simple panneau supplémentaire définissant de manière précise, en quelques mots, l'objet et la méthode qui ont mené à cette manifestation aurait suffi pour que nous la recevions telle quelle: une approche partielle mais fort bien documentée d'une manière particulière de faire de la photographie amateur. En ce sens, et en plein accord avec l'équipe de la Collection nationale de photographie, "nous nous consolons en songeant aux découvertes qu'il reste à faire".

**Yves Chevrefils,**

Membre de l'A.R.I.P.

(Atelier de recherche sur  
l'image photographique),

Université du Québec à Montréal.

## Notes

<sup>1</sup> L'exposition se rendra également en Alberta et en Colombie britannique.

<sup>2</sup> Six thèmes ont été retenus: les premières années, 1839-1885; les nouveaux amateurs, 1885-1900; la montée de la photographie, 1900-1914; une poignée de photographes consciencieux, 1914-1930; l'apogée des Salons, 1930-1940; l'apparition de la couleur.

<sup>3</sup> Citons par exemple *The Amateur Photographer. A Guide for Beginners*, publié à Montréal par la Canadian Camera Co., ou encore un exemplaire des très célèbres *Photogram of the Year*, celui de 1905 dans lequel on peut lire un article intitulé "Pictorial Photography in Canada".

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'article de Stanley TRIGGS: "Alexander Henderson: Nineteenth-Century Landscape Photographer", *Archivaria*, No 5, 1977-78, pp. 45-59.

<sup>5</sup> Voir l'éditorial de Jean-François CHEVRIER dans le no 2 de la revue *Photographies*, septembre 1983, p. 7.

<sup>6</sup> Nous soulignons.

<sup>7</sup> La traduction fait partie du paysage intellectuel canadien. Nous l'acceptons et nous comprenons que ce n'est pas un "métier" facile. Néanmoins, il devient parfois angoissant de travailler avec les versions françaises lorsque, dans le cas qui nous occupe, une petite vérification de routine nous a donné dès les premières lignes "non-inébranlables face aux échecs" pour "undeterred failure".

<sup>8</sup> Jocelyne LEPAGE, "Musée des Beaux-Arts, Cultart et Ovo. Photos d'hier et techniques d'aujourd'hui", *La Presse*, 21 avril 1984, cahier C, p. 21.

<sup>9</sup> Signalons que ce type d'organisation se manifesta rapidement au niveau international. En 1859, *The Photographic News* de Londres lançait le *Stereoscopic Exchange Club* dont fit parti A. Henderson. TRIGGS, *loc. cit.*

<sup>10</sup> Vol. 10, no 4, juillet-août 1983, p. 2.

<sup>11</sup> "Aux archives publiques d'Ottawa, des photographes amateurs... d'élite", *Photo Selection*, vol. 3, no 4, septembre-octobre 1983, pp. 5, 10-11.

<sup>12</sup> *L'album universel*, 12 juillet 1902, p. 249.

<sup>13</sup> Yves CHEVREFILS, "Reproduction photomécanique et photographie d'amateur: quelques notes sur le rapport entre l'histoire d'une technique et le développement d'une pratique culturelle" *Esse*, (Revue des étudiants en histoire de l'art de l'UQAM), printemps 1984, pp. 12-14.

<sup>14</sup> Nous avons trouvé cette savoureuse expression dans *La Revue populaire*, novembre 1908.

## PUBLICATION NOTICE / NOTE DE LECTURE

### **The Watercolors of David Milne**

Gwendolyn OWENS

Herbert F. Johnson Museum of Art,  
Cornell University, Ithaca, New York,  
1984

56 pp., 4 colour, 37 b/w illus., \$5.00

*The Watercolors of David Milne* is an exhibition worth remarking upon for two reasons: the institution which has organized it is American; and a presentation of Milne's watercolours in a well-chosen survey is needed. When (since it does not happen often) an American institution initiates an exhibition of Canadian historical art, the event deserves applause. In the same way that Canada is preoccupied (and properly so) with researching and reconstituting fresh histories of its art, the United States is likewise preoccupied with its own national art. Doubtless, fresh histories are needed on both sides of the border. But there is a price to be paid for such self-absorption if it leads to the kind of provincialism which overlooks or minimizes events in the neighbouring jurisdiction, and the price to be paid is greatest if the object of investigation is an artist like David Milne, who belonged as much to one country as the other. (Milne lived in the United States from 1903, when he left Ontario to go to art school in New York City, until 1929, when he returned to Ontario to stay until his death in 1953.) The historian who misunderstands this, who fails to comprehend that locational shifts inform sensibilities in unexpected and complex ways, puts himself or herself at serious risk.

Gwendolyn Owens, who organized and wrote the catalogue for the exhibition for the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University, cannot be accused of

provincialism. She conceived of the exhibition as a contribution to Cornell's Canadian Arts Festival – in itself a notable oddity – which also brought to the University work by Michael Snow and Irene Whittome. Moreover, before settling on the topic, she canvassed curators in both countries about the kind of exhibition that would be most appropriate under the circumstances. Finally, she let herself be guided by a precedent, for in 1922 Milne had exhibited at Cornell at the invitation of Christian Midjo, a painter on the University faculty whom Milne had met sometime earlier in the Adirondacks. Apart from an exhibition which Milne had mounted himself in 1916 in New York City, it was his first one-man show.

There are forty watercolours in the present exhibition, a number that complements the intimate scale of Milne's work and its sparse, laconic style. Many more than this and the chance of overwhelming the delicate balance of individual works would be unnecessarily exaggerated. The selection of paintings is equally judicious. From each period of Milne's stylistic development there are examples of representative work – cityscapes (from New York and Toronto), landscapes and still-water reflections (from upper New York State and Ontario), commissioned work dealing with the aftermath of World War I (from France and England), domestic interiors, still lifes, and, from the 1940's, religious fantasy paintings. Among them are paintings which rank with Milne's best in any medium: *Evening Interior*, 1914; *Sunburst over the Catskills*, 1917 (a gift to the Museum of Modern Art and carefully chosen, one supposes, by donor Douglas Duncan, who was Milne's dealer from 1938 on); *Ice Box and Kitchen Shelves*, 1920; *Snow in Bethlehem*, 1941;

and *Radio No. 3*, 1946.

The exhibition encourages reconsideration of the major interruption from 1925 to 1937 in Milne's use of watercolour. In the early years of his career he favoured the medium because it afforded a better opportunity for his work to be exhibited in New York, Philadelphia and elsewhere. After 1937 he favoured it as an antidote to the slow mechanics of colour drypoint. In the interim, however, he set watercolour entirely to the side.

The hiatus of a dozen years, and the break in style that is evident with the resumption of Milne's work in watercolour, is registered in the exhibition by *Black House No. 1*, 1925, and *The Cross-Chute*, 1938. The former is as linear, colouristically dense and dry in texture (much of Milne's work in watercolour up to 1925 looks deceptively like oil) as the latter is loosely drawn, transparent and fluid. Milne himself, an inveterate theorizer on the subject of his own art, was conscious of the redirection in his work and was anxious to justify it. Shortly before he executed *The Cross-Chute*, he wrote to Carl Schaefer: "I am surprised that watercolor hasn't been used more by the modernists. It is so direct . . . so powerful, even brutal, that it would seem to be an ideal medium . . . because it is faster and painting is the instantaneous art – in contrast to, say, music, where the time element comes in."

The fully illustrated catalogue essay by Gwendolyn Owens is matter-of-fact. It offers an accurate chronology of Milne's movements and succinct formal analyses of most of his paintings. But it asks few questions of its material and offers up few conclusions. Those interested, for example, in an account of the various reasons for Milne's eschewal of watercolour for such a long period of time will have to consult Rosemarie Tovell's excellent pages on the

subject in *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne*, 1980 (pp. 71-75).

One might also expect to learn more about the 1922 exhibition, but it receives only a scant paragraph in the catalogue essay. It would be helpful to know, for example, what records Cornell retains of the exhibition. Was it one of several art exhibitions held around the same time at the University? If so, what artists' work was included in the other exhibitions? Also, have Christian Midjo's papers survived? If they have, are there letters from Milne among them? And so on. Even if the answers to the questions are negative, it would be valuable to have that information. But quite apart from these documentary concerns one wants to know more about this exhibition simply as a matter of curiosity. It is not without poignancy, after all, that of the three one-man exhibitions that Milne's work has been given in the United States two are the result of the hospitality of Cornell University.

John O'Brian  
Harvard University.

## AUTHORS' QUERIES / DEMANDES D'AUTEURS

As the Curator responsible for a major retrospective of the work of the sculptors **Frances Loring (1887-1968)** and **Florence Wyle (1881-1968)** to be held at the Art Gallery of Ontario in 1987, I am endeavouring to locate as much of their work as possible for study and/or display. I am also interested in the work of their contemporaries (particularly **Walter S. Allward**, **Alfred Howell**, **Winnifred Kingsford**, **Emanuel Hahn**, **Elizabeth Wyn Wood**, and others), including sketch models and drawings. If you own a piece of Canadian sculpture (maquettes in plaster, terra cotta, or bronze; reliefs; fountains; plaster casts; bronzes; works in stone or synthetic materials) from c.1890-1945, or know of any collectors of such work, please contact me at the following address:

Christine Boyanoski  
Assistant Curator of Canadian Historical Art  
Art Gallery of Ontario  
317 Dundas Street West  
Toronto, Ontario  
M5T 1G4  
Tel: 416-977-0414, ext. 323

I am currently researching the life of **Forshaw Day (1837-1903)**, a founding member of the Royal Canadian Academy and Professor of Free Hand Drawing at the Royal Military College, Kingston (1879-1897). I would much appreciate any information on correspondence, drawings or oil paintings in public or private collections. All replies will be kept in strictest confidence.

Please contact:  
Allan Pringle  
4965 Fourth Avenue  
Montréal, Québec  
H1Y 2T9  
Tel: 514-521-8502

**Pegi Nicol MacLeod (1904-1949)**: information on the whereabouts of paintings and documentary material, as well as personal recollections, sought by biographer.

Please write to:  
Mrs. Laura Brandon  
17 Greenfield Avenue  
Charlottetown, P.E.I.  
C1A 3M8

## COLLOQUE

### L'AVÈNEMENT DE LA MODERNITÉ AU QUÉBEC DANS LES SAVOIRS ET LES PRATIQUES CULTURELLES

(IQRC – McGill – UQAM)

19–20 avril 1985

Un colloque sur **L'avènement de la modernité au Québec dans les savoirs et les pratiques culturelles** organisé conjointement par l'Institut québécois de recherche sur la culture, le Centre d'études canadiennes-françaises de l'Université McGill et le Département d'Histoire de l'Art de l'Université du Québec à Montréal se tiendra à l'UQAM, les 19 et 20 avril prochains. Le colloque est organisé à l'intérieur du chantier sur "L'institutionnalisation de la culture" de l'IQRC.

Les questions directrices des communications et des échanges seront les suivantes: quels furent en art, en science, en littérature, en musique, dans les médias, les décollages et les ruptures épistémologiques? Quel était le rapport de cet avant-gardisme des savoirs et des pratiques culturelles à la société? Comment et pourquoi, essentiellement, le rapport à la réalité s'est-il conceptualisé de façon inédite dans certains savoirs, dans certaines pratiques? Quelles furent les conditions de possibilité, les modalités de transition et l'impact de ces ruptures? Comment la modernité s'est-elle institutionnalisée?

Présenteront des communications:

Jacques Blais (Laval)

**La modernité dans la poésie (1900-1940).**

Jacques Allard (UQAM)

**La modernité dans la narration romanesque (1900-1960).**

André-G. Bourassa (UQAM)

**La modernité dans la poésie, le théâtre et la danse (1940-1960).**

Esther Trépanier (UQAM)

**Le combat pour la modernité dans la pratique picturale et la critique d'art (1910-1940).**

François-Marc Gagnon (Montréal)

**La signification de l'"abstraction" dans la peinture moderne du Québec (1940-1960).**

Marie-Thérèse Lefebvre (Montréal)

**La modernité dans la création musicale au Québec.**



Raymond Duchesne (Télé-Université)

**La modernité dans le savoir et la pratique scientifique au Québec.**

Marcel Fournier (Montréal)

**La modernité dans le savoir social.**

Elzéar Lavoie (Laval)

**La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias (1920-1952).**

Yvan Lamonde (McGill)

**La modernité au Québec: essai de synthèse**

**Pour plus d'information, contacter les professeurs:**

Yvan Lamonde  
Centre d'études canadiennes-françaises  
Université McGill  
3460 McTavish  
Montréal, Québec  
H3A 1X9  
Tel: 514-392-5210

Esther Trépanier  
Département d'Histoire de l'Art  
UQAM  
C.P. 8888, Succursale "A"  
Montréal, Québec  
H3C 3P8  
Tel: 514-282-4192

## ERRATA

Philip McALEER

*St. Paul's, Halifax, Nova Scotia and St. Peter's, Vere Street, London, England*  
(Vol. vii/2 1984)

Due to an unforeseen delay in the mails, the Editors were not in receipt of Mr. McAleer's revised manuscript in time for publication. We regret the unfortunate number of errors in the article as published in July, 1984.

- p. 116, line 1, "building:" should read as "building,"
- p. 116, line 17, "Hollis" should read as "Holles [*sic*]"
- p. 118, line 25, "were" should read as "are"
- p. 120, line 38, "east" should read as "west"
- p. 121, caption for *fig. 6*: photo credit to the Courtauld Institute of Art, London.
- p. 123, caption for *fig. 8*: "pl. XXIV" should read "pl. XXV" (Photo : Technical University of Nova Scotia, Halifax.)"
- p. 125, line 25; p. 129, line 9; p. 136, n. 32, "St. Martin-in-the-Fields" should read as "St. Martin's-in-the-Fields"
- p. 125, line 35, "order of" should read as "order on"
- p. 126, line 3 and line 9, "Holburn" should read as "Holborn"
- p. 126, line 5, "St. Andrew's" should read as "St. Andrew"
- p. 127, caption for *fig. 11*: "1865" should read as "1685"
- p. 133, lines 2, 3, "While one might . . . This is not evident" should read as "Their similarities could be explained as a result of a dependence upon the same source, one of Wren's London churches."
- p. 134, line 3, "social" should read as "local"
- p. 134, n. 2, line 5, "pp. 35-38" should read as "pp. 35-58"
- p. 134, n. 8, line 3, "by" should read as "see"
- p. 136, n. 31, line 1, "According to" should read as "; taken by"
- p. 136, n. 31, line 2, "1859 in 1868" should read as "1859 and 1868"
- p. 136, n. 36, line 6, "(1749-1845)" should read as "(1794-1845)"

# PARACHUTE

revue d'art contemporain. arts  
visuels, musique, danse, vidéo  
performance, cinéma expérimental  
abonnement: Canada 1 an/4 numéros  
20\$ 2 ans/8 numéros 32\$. Europe  
USA 1 an 35\$ 2 ans 52\$(par avion)  
4060, boul. St-Laurent, bureau 501  
Montréal, Québec, Canada H2W 1Y9