

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



Cover/Couverture: William Notman Studio, **Miss Ashton**, 1901.

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

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
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, Ottawa

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 year subscription. In addition, unless otherwise indicated, the names of Patrons will be published on this page. Receipts for the purposes of taxation will be issued./Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don de \$100.00 minimum vaudra un abonnement de trois ans au donneur. En outre et sans avis contraire, le nom des Amis sera publié sur cette page. Des reçus pour fins d'impôt seront envoyés.

Patron: Robert Derome

Editorial office/Bureau de la rédaction: Concordia University/Université Concordia
1395 ouest, boul. Dorchester, VA 432
Montréal, Québec, Canada
H3G 2M5
(514) 848-4699

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 (England),
Art Bibliographies (England),
Art Index (New York, U.S.A.),
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.),
Canadian Almanac & Directory,
Canadian Literary & Essay Index,
Current Contents/Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.),
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.),
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.),
Point de Repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec),
RILA (Mass., U.S.A.),

Design:	Israël Charney
Assistant:	Richard Weston
Proofreading/Revision des textes:	Hendrai Saint-Laurent/Mairi MacEachern
Word processing/Traitement de textes:	Käthe Roth
Typesetting/Composition:	Logidec
Printer/Imprimeur:	Groupe Litho Graphique Inc.

ISSN 0315-4297

Deposited with / Dépôt légal:

National Library of Canada / Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec.

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
John R. Porter
Esther Trépanier

Editorial Secretary/Secrétaire de rédaction:

Rose Mary Schumacher

Advisory Board/Comité de lecture:

Mary Allodi
Jacqueline Beaudoin-Ross
Christina Cameron
Alan Gowans
Charles C. Hill
Robert H. Hubbard
Luc Noppen
Jean-René Ostiguy
Dennis Reid
Douglas Richardson
George Swinton
Jean Trudel
Luce Vermette
Moncrieff Williamson
Joyce Zemans

Articles

Notes sur l'iconographie de Saint François Régis en Nouvelle-France	1	Denis Martin
Résumé	26	
Bertram Brooker's Theory of Art as Evinced in his "The Seven Arts" Columns and Early Abstractions	28	Victoria Evans
Résumé	45	
La qualité psychique dans la peinture de Denis Juneau	46	Jean-René Ostiguy
Résumé	66	

Short Notes / Notes et commentaires

<i>Late Victorian and Edwardian Jewellery in Montreal</i>	69	Monique Nadeau-Saumier
<i>Deux tableaux de James Wilson Morrice dans la collection Morozov</i>	81	Nicole Cloutier

Reviews/Compte rendus

Jean Blodgett
Kenojuak 89 Ann Davis

Gaile McGregor
The Wacousta Syndrome:
Explorations in the Canadian Langscape 92 Ann Davis

Publication Notice / Note de lecture

Lynne Sussman
Le motif du blé: une étude illustrée
The Wheat Pattern: An Illustrated Survey 95 Lyse Brousseau



fig. 1 Montbard, *Le Bienheureux Jean-François Régis*, vers 1716, gravure, 13 x 9,3 cm, Archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. (Photo: Denis Martin.)

NOTES SUR L'ICONOGRAPHIE DE SAINT FRANÇOIS RÉGIS EN NOUVELLE-FRANCE

Jean-François Régis est un personnage relativement peu connu de l'histoire religieuse de la Nouvelle-France. N'étant jamais venu lui-même au Canada, il y a pourtant laissé une marque fort appréciable. Pendant près d'un siècle, sa vie et ses œuvres ont en effet alimenté la piété de la colonie française établie sur les rives du Saint-Laurent.

Né le 31 janvier 1597 à Font-Couverte dans le diocèse de Narbonne et décédé à La Louvesc dans l'Ardèche le 31 décembre 1640, Jean-François Régis fut l'un des missionnaires les plus célèbres de son temps. Entré dans la Compagnie de Jésus en 1616, il y est ordonné prêtre en 1632. Pendant les premières années de son ministère, il enseigne tout d'abord au Collège de Cahors, puis à ceux de Tournon et de Toulouse, où il se distingue, notamment, lors de la grande peste qui ravage cette ville. Après son accession à la prêtrise, son zèle lui vaut d'être affecté aux missions de Sommières et de Viviers, dans le Languedoc, où il combat le calvinisme. Les succès qu'il y obtient le rendent bientôt indispensable aux missions jésuites en France. Jusqu'à sa mort, en 1640, il se dévouera essentiellement aux missions du Velay et du Vivarais dans le Massif Central, assistant les malades, les prisonniers et les nécessiteux de toutes sortes, prêchant inlassablement l'évangile de la Contre-Réforme. Jean-François Régis sera béatifié par Clément XI en 1716 et canonisé par Clément XII le 16 juin 1737¹.

C'est en 1634, au tout début de sa carrière apostolique, que se situe l'épisode qui a fait entrer Jean-François Régis dans l'historiographie religieuse de la Nouvelle-France². À cette époque, le jeune prêtre, rêvant de tout sacrifier au service de Dieu, prend connaissance des premières missions du Canada grâce à la *Relation* du Père Le Jeune, alors supérieur des Jésuites de Québec. Exalté par l'éloignement des missions du Nouveau Monde et par les périls rencontrés dans l'évangélisation des peuples "barbares", Jean-François Régis forme le projet de devenir un martyr de la Nouvelle-

France. Le 15 décembre 1634, il écrit au P. Mutius Vitelleschi, Général des Jésuites à Rome, une lettre pour lui demander cette mission:

Je me sens, mon tres-Reverend Pere, un si vehement desir de passer au Canada, pour m'y consacrer au salut des peuples sauvages qui l'habitent, que je croirois manquer à la vocation divine, si je ne vous manifestois pas les sentimens que Dieu m'inspire à cet égard. Je vous les expose aujourd'huy, et je vous suplie très-instamment d'exaucer mes voeux malgré mon indignité. Ma confiance en la bonté de Dieu et en la vôtre est si grand, qu'elle ne me permet pas de douter que vous ne m'accordiez la grace que je vous demande avec larmes, et que je souhaite si ardemment. Vous sçavez, mon très-Reverend Pere, que je suis d'un temperament à l'épreuve des plus grandes fatigues. Plût à Dieu que ma vertu fût aussi forte, que ma santé est vigoureuse! Mais j'espere qu'elle se fortifiera dans l'infirmité même; qu'en travaillant par l'ordre de Dieu, sa divine grace soutiendra ma foiblesse. Je sçay que mes fautes ne peuvent être que très fréquentes au milieu d'une nation si perverse, et par cette raison je prends la liberté de me recommander à vos saints Sacrifices³.

Après une première réponse assez encourageante pour le jeune missionnaire, il apparut à ses supérieurs qu'il était préférable de conserver celui-ci aux missions françaises, où il venait de s'illustrer⁴.

N'ayant été pour le Canada qu'un "missionnaire de désir"⁵, il n'en demeure pas moins que Jean-François Régis occupe une certaine place dans l'histoire religieuse de la colonie. Les Jésuites de Québec ont, semble-t-il, encouragé très tôt la dévotion au Père Régis, devenu, en quelques années, un des principaux héros du panthéon de la célèbre Compagnie. Les nombreuses biographies édifiantes parues entre 1643 et 1737 ont sans doute contribué pour une bonne part à faire connaître en Nouvelle-France l'activité missionnaire et le zèle infatigable déployé par le P. Régis dans la lutte contre les hérétiques huguenots.

En quelques années, la dévotion envers Jean-François Régis devint presque universelle. Les nombreux miracles survenus au tombeau de La Louvesc consacrèrent les vertus de thaumaturge du pieux missionnaire. On rapporte en effet qu'après sa mort:

Son Tombeau [...] devint bien-tôt célèbre: les Pelerins y accoururent de toutes les provinces du Royaume. Chacun à

l'envi voulut emporter quelque portion de la terre qui couvroit le cercueil, & cette poussiere miraculeuse portée en mille endroits, y devint comme un remede universel contre toutes sorte de maladies⁶.

Les innombrables reliques et objets de piété mis en circulation par les Jésuites, de même que les divers portraits sortis des ateliers de graveurs d'Anvers, dès 1643, et de ceux de Lyon, Paris et La Louvesc⁷, contribueront également à la diffusion du culte de Jean-François Régis. L'efficacité de cette propagande nous est décrite par le P. De Colonia, un des biographes du P. Régis:

On voit tous les jours arriver les mêmes prodiges par le seul attouchement de l'Image du Saint, ou de quelques morceaux de sa soutane, ou même des lettres qu'il avoit écrites durant sa vie à quoi il paroît que Dieu a bien voulu attacher une vertu particulière comme autrefois il l'attacha aux mouchoirs de Saint Paul⁸.

En Nouvelle-France, le premier témoignage concernant la dévotion à Jean-François Régis et la diffusion de ses portraits date de 1675. Il s'agit d'une guérison miraculeuse survenue à l'Hôtel-Dieu de Québec et rapportée dans les *Annales* de la communauté. La narration de cet événement, bien qu'un peu longue, mérite toutefois d'être citée:

Un homme appellé Sédilot Brisval s'étoit donné a nous avec sa femme Angélique Brugiere pour servir notre communauté. Cette femme se heurta un jour fort rudement la tête contre une cheminée, et apres avoir rendu une quantité de sang avec de grandes douleurs, elle en vomit qui étoit tout corrompu, et devint tres dangereusement malade. Elle fut condamnée du médecin et de toutes les personnes qui se connoissoient le mieux en maladies, en sorte qu'on la regardait comme une mourante a qui il ne restoit que quelques jours de vie. Une de nos Soeurs eût la pensée de s'adresser, pour la guérison de cette femme, au Pere François Regis, mort en odeur de sainteté en l'année 1640. La réputation de ce grand serviteur de Dieu s'étendoit jusqu'en Canada, où l'on racontoit ses héroïques vertus et le nombre prodigieux de miracles qui se faisoient tous les jours a son tombeau. Elle commença donc une neuvaine, pendant laquelle la malade empira beaucoup. Le cinquième jour, on la trouva si mal qu'on luy fit

donner l'extrême-onction, jugeant qu'elle ne devoit pas passer la journée. Cela ne rebuta pas notre Religieuse; elle redoubla sa confiance et sa ferveur et ranima sa dévotion; elle fit prendre a la malade un peu de la poussiere du tombeau du Pere Régis et luy attacha au coû une de ses images, ce qui ne montra d'abord avoir aucun succès. Cette femme languit encore quatre jours avec tous les simptomes de mort les plus certains: des frissons violents et frequents, joints à des convulsions horribles, obligèrent a la veiller de fort pres, comptant de moments en moments qu'elle alloit expirer. La nuit du dernier jour de la neuvaine, elle fit un cry qui allarma toutes les sales; on courut a elle promptement et, la voyant extrêmement agitée, on crût qu'elle faisoit les derniers efforts. On luy fit encore les prières des agonisants, on luy mit en main le cierge béni, et pendant que les Religieuses prioient pour elle et lui suggéroient des actes selon la coutume, elle revint a elle et dit fort tranquillement quelle ne mourroît pas de cette maladie et qu'elle étoit guérie. On luy demanda comment. Elle assura que le Pere Régis luy étoit apparû, qu'il luy avoit dit d'avoir bon courage et que Dieu vouloit bien prolonger ses jours; quensuite le saint l'avoit touchée à la tête avec une croix qu'il tenoît dans sa main et que c'étoit ce qui luy avoit fait jeter un si grand cry. On lui montra plusieurs estampes de saint François Xavier et de quelqu'autres Jesuites qu'on dépeint un crucifix a la main, en luy demandant si c'étoit ceux la qui l'avoient guérie. Elle répondit toujours que non, jusqu'a-ce qu'on luy fit voir une petite image du Pere Regis qu'elle reconnut aussy tôt, en disant: "Voila celuy qui ma guérie." Elle reposa fort paisiblement le reste de la nuit, et ce miracle étant devenu public, des le lendement on vint icy de tous côtez pour la voir. Elle alla aussy dans toutes les églises de la ville pour en remercier Dieu.

Cependant plusieurs personnes doutèrent de la vérité de cette merveille, accusant cette femme d'avoir feint du mal plus qu'elle n'en avoit; d'autres ont crût qu'apres une telle grâce, elle auroît dû mener une vie plus sainte dans la suite. Il est vray qu'elle n'a rien fait voir d'extraordinaire pour la pieté, mais elle n'étoit pas vicieuse, et quand elle l'auroit été, c'est

une mauvaise raison pour ne pas croire que Dieu luy a fait cette faveur, puisqu'il en fait a tant de personnes qui en abusent. Quoy qu'il en soit, nous en rendimes graces a la divine Bonté, et sur la petite image qui avoit operé ce miracle nous fimes faire un portrait du Pere Regis par un jeune Sauvage qui avoit apris a peindre d'un François, et c'est celuy que nous gardons dans nôtre avant choeur⁹.

Ce qu'est devenu ce portrait peint, nous l'ignorons aujourd'hui; il n'en est fait aucune mention dans les anciens inventaires de l'Hôtel-Dieu de Québec. Les *Annales* sont muettes également quant à l'identité du "jeune Sauvage" à qui fut confiée l'exécution du tableau. Celui-ci avait peut-être été formé à la peinture par un des "peintres-missionnaires" oeuvrant dans la colonie à cette époque, comme le Père Jean Pierron ou encore l'abbé Hugues Pommier¹⁰. Quoi qu'il en soit, ce portrait devait sans doute posséder quelques qualités picturales, pour être ainsi placé dans le choeur de la communauté.

Nous ne sommes guère mieux renseignés sur la "petite image" représentant le Père Régis qui servit de modèle pour ce tableau après la guérison miraculeuse d'Angélique Brugièvre. L'iconographie de Jean-François Régis dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle nous est en effet assez mal connue. Gabriel Magnien signale les portraits anversois qui ornaient les biographies du P. Régis écrites en 1643 par le P. Claude de la Broüe et par le P. Nadasi en 1665¹¹. Pour sa part, le P. Auguste Carayon, dans sa *Bibliographie historique de la Compagnie de Jésus*, ne mentionne, pour la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, que le portrait figurant dans l'édition de 1654 de *La vie du Reverend Pere Jean François Régis* du P. de La Broüe¹². Nous n'avons pu retracer aucun de ces portraits, les ouvrages consultés ayant été dépouillés de leurs pages frontispices. La plupart des portraits que nous connaissons datent du début du XVIII^{ème} siècle et apparaissent dans des biographies publiées à l'occasion des cérémonies de béatification (1716) et de canonisation (1737) de Jean-François Régis¹³.

L'iconographie du Père Régis est cependant assez restreinte. Deux types de portraits semblent avoir prévalu: dans le premier, on voit le saint tenir entre ses mains un crucifix assez grand – l'instrument favori de ses prédications – tel que décrit dans la relation du fait miraculeux survenu en 1675; dans le second, il n'arbore qu'une simple croix pectorale. Nous reviendrons bientôt sur ce deuxième type. Quant à l'estampe présentée à Angélique Brugièvre, elle devait ressembler sensiblement, tant par le format



La Mere Caterine de St Augustin Religieuse Hospitalier
de Quebec en Canada, morte le 8. may 1668. a trente six ans
l'Est la S^e Virgin luy apparoissent . Deux Anges la souuert
sa place luy et montree au ciel, et luy est dit que la Croix luy
servira d'echelle pour y monter . Les Ames de l'Urgatoire imploraient
son secours . Elle est victorieuse des Demons . Le P^r de Brebeuf brusle p
afroquin en obligeant au salut des ames la dirige inuisiblement
D'apres la Vie de la Mere Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitaliere de Quebec en Canada par Jean Patigny

fig.2 Jean Patigny, *La Mere Caterine de St Augustin Religieuse Hospitaliere de Quebec en Canada*..., gravure, 16,5 x 10 cm, en frontispice de Paul Ragueneau, S.J., *La Vie de la Mere Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitaliere de la Misericorde de Quebec en la Nouvelle-France*, A Paris, Chez Florentin Lambert, 1671. (Photo: Inventaire des biens culturels du Québec (IBC).)

que par l'attitude du personnage, au petit portrait du Bienheureux Régis gravé à Paris par Montbard vers 1716 (fig.1), et conservé au monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec.

La relation de la guérison miraculeuse de 1675 est intéressante à plusieurs égards. Outre qu'il s'agit là de la première mention d'une dévotion active envers Jean-François Régis en Nouvelle-France, elle nous renseigne sur l'importance et la diffusion de l'imagerie pieuse dans la colonie. Le texte mentionne en effet la présence d'une imagerie jésuite assez abondante chez les hospitalières, constituée de "... plusieurs estampes de saint François Xavier et de quelqu'autres Jesuites qu'on dépeint un crucifix a la main"¹⁴. À notre connaissance, il s'agit également là du premier document sur la croyance aux vertus thérapeutiques des images et reliques dans les communautés religieuses vouées au soin des malades en Nouvelle-France. Par la suite, les témoignages concernant les guérisons du même type vont se multiplier, notamment à l'Hôtel-Dieu de Québec, où l'on mentionne l'utilisation d'imagerie dans des contextes semblables en 1697 et en 1707¹⁵.

Il faut noter aussi que la guérison de 1675 révèle, dans une certaine mesure, l'influence profonde exercée par l'imagerie sur l'imagination religieuse. Travaillant depuis quelques années chez les hospitalières, la malade n'était pas sans avoir vu ou contemplé à plusieurs reprises des portraits de saints Jésuites. Au plus fort de son délire, elle avait peut-être même entrevue l'image attachée à son cou par la religieuse, ce qui expliquerait qu'à son réveil elle en ait fait une description exacte, le saint l'ayant, à ses dires, "... touchée à la tête avec une croix qu'il tenoit dans sa main"¹⁶. Un cas analogue est également signalé dans les *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*. En 1686, le Père François de Crespieul, jésuite affecté à la mission de Tadoussac, fait un rêve singulier dans lequel intervient le portrait gravé de Catherine de Saint-Augustin¹⁷ (fig.2).

Ce bon Pere étoit particulierement devot a la M.C. de S^t Augustin, depuis qu'ayant lû sa *Vie* et, doutant qu'elle eut souffert toutes les peines intérieures dont il est parlé dans ce livre, elle lui apparut en songe, de la manière qu'elle est représentée dans son image, tenant une grande croix entre ses bras, du bout de laquelle elle le toucha. Et, des qu'il fut éveillé, il se trouva dans des peines d'esprit terribles qui luy ont duré plusieurs années, ce qui luy fit comprendre qu'il n'étoit pas impossible que cette vertueuse fille eût souffert tout ce qui est marqué dans sa *Vie*. Il ne manquoit pas tous les ans, en ve-

nant de sa mission, de dire la messe dans notre église pour remercier Dieu des graces qu'il luy avoit faites¹⁸.

La guérison opérée par le moyen d'une image représentant Jean-François Régis encouragea sans doute de façon décisive l'essor de la dévotion envers ce personnage dans la colonie. En effet, dès 1675 les manifestations de cette dévotion deviennent de plus en plus fréquentes et ce, en divers endroits de l'immense territoire qu'est la Nouvelle-France à cette époque. En 1676, le Père de Crespieul – dont nous venons de parler – et le Père Boucher attribueront ainsi à l'intervention de Jean-François Régis le succès spontané de leur établissement missionnaire à Tadoussac¹⁹. L'année suivante, le P. de Crespieul, atteint d'une grave maladie, se trouve soudain rétabli après une neuvaine faite en l'honneur du P. Régis, lequel, écrit le missionnaire, ". . . nous a fait paraître, depuis un an, plusieurs fois les effets miraculeux du crédit qu'il a auprès de Dieu"²⁰.

Une vingtaine d'années plus tard, c'est presque à l'embouchure du Mississippi que se manifestera la faveur de notre "saint guérisseur". Le Père Jacques Gravier, fondateur de la mission des Illinois, a noté dans la *Relation* de son voyage en 1700 les curieux effets obtenus par l'invocation de "l'apôtre du Cévennès".

J'ay trouvé un excellent remede pour guerir nos François de leur fievre. J'ay promis a Dieu conjointement avec Pierre de bonne qui avoit une violente fievre tierce depuis un temps considerable de reciter pendant 9 jours quelques prières en l'honneur du Pere François Regis dont j'ay des reliques, que je lui ay appliquées dans le Fort de Son accés, qui a cessé tout a coup et ne la plus depuis ce temps la: Apres la 9aine, je lui ay repris mon reliquaire que j'ay pendu au col de Louis du Hemme de la Riviere du Loup avec qui j'ay commencé une 2de 9ne et dés le 1er jour la fievre la quitté et luy ayant ôté mon Reliquaire le 4 ou 5e jour de la 9aine pour le pendre au col d'un nommé Augustin la pointe de la Coste S! Michel en Canada, qui avoit déjà eü 2 ou 3 accés de fievre, Elle a repris du Hemme, qui m'avoit dit se voyant guery que je n'avois garde d'estre malade, ayant toujours ce Reliquaire pendu au col, et dés que je luy ôté la fievre la repris, et ne la quitté qu'apres la neuvaine, et la Pointe en a été parfaitement guery dans le 1er jour que je luy ay pendu mon Reliquaire au col, que je ne luy ay pas repris qu'apres la 9aine accomplie. Et a l'heure qu'il est

Pierre Chabot de l'Isle d'Orleans, qui avoit la fievre depuis plus de six mois L'ayant pendu au col dès le 3^e jour de la 9^{me} cette fievre si opiniatre diminua et il en fut entierement quitte au bout de la 9^{aine}. Un petit morceau, du chapeau du Pere François Regis, qu'un de nos domestiques m'a donné, est le remede le plus infaillible que je puisse avoir pour guerir toutes sortes de fievres²¹.

Les témoignages de dévotion souvent inusités que nous avons cités jusqu'à présent nous permettent de mieux comprendre le contexte dans lequel s'inscrit l'iconographie de saint François Régis en Nouvelle-France. La variété des objets de dévotion que nous avons rencontrés – poussière du tombeau du Père Régis, portraits (gravés et peints), reliques, morceau du chapeau du saint – atteste à sa façon l'étendue du culte consacré à ce personnage. Or, une dévotion aussi importante n'alla pas sans encourager l'importation, voire même la production locale d'oeuvres représentant notre missionnaire.

Nous avons déjà vu qu'en 1675 un premier tableau, exécuté par un jeune Indien, ornait le choeur de la chapelle des hospitalières de Québec. Cette oeuvre ne nous a malheureusement pas été conservée. Par contre, deux portraits anciens, conservés l'un au monastère des Ursulines de Québec et l'autre à l'Hôpital Général de la même ville, semblent pouvoir se rattacher directement au courant de dévotion que nous étudions. Le premier est traditionnellement identifié, chez les Ursulines, comme un portrait du Père Paul Le Jeune, supérieur des Jésuites de Québec de 1632 à 1639 (fig.3). On l'a attribué, à l'instar d'un bon nombre de tableaux de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, au Frère Luc (Claude François), mais cette attribution tombe d'elle-même lorsque l'on pense à la qualité d'exécution des œuvres connues du peintre récollet. Quant au second portrait (fig.4), une inscription ajoutée tardivement identifie le personnage comme étant l'abbé Joseph Serré de La Colombière, chapelain des religieuses de l'Hôpital Général de 1712 à 1723 (en fait, de 1698 à 1723)²². Au surplus, aucun de ces portraits n'est signé, ni daté.

Ces deux œuvres pourraient bien, en fait, ne représenter qu'un seul et même personnage. Ce que nous connaissons des physionomies du Père Le Jeune – grâce à une gravure de René Lochon datée de 1665 (fig.5) – et de l'abbé de La Colombière, dont un portrait est conservé à l'Hôtel-Dieu de Québec (fig.6), nous permet de contester l'identification traditionnelle de nos deux tableaux. D'ailleurs, les traits de ressemblance entre ceux-ci mili-



fig.3 Pierre-Michel Laure [?], Jean-François Régis [?] (tableau habituellement attribué à Claude François dit le Frère Luc, et donné comme un portrait du Père Paul Le Jeune, S.J.), s.d., huile sur toile, 30 x 21 cm, Monastère des Ursulines de Québec. (Photo: François Lachapelle.)



fig.4 Anonyme, Jean-François Régis[?] (tableau identifié tardivement comme un portrait de l'abbé Joseph Serré de la Colombière), s.d., huile sur toile, 25,4 x 17,3 cm, Monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec [numéro de collection: P-66]. (Photo: John R. Porter.)



fig.5 René Lochon, **Le Révérend Père Paul Le Jeune de la Compagnie de Jesus**, 26,8 x 22,2 cm (image); 36,8 x 27 cm (feuille), gravure en frontispice des Espiritus spirituels du P. Le Jeune, publiées à Paris en 1665. (Photo: Archives publiques du Canada.)



fig.6 Anonyme, **L'abbé Joseph Serré de la Colombière**, vers 1720, huile sur toile, 62,8 x 46,9 cm, Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. [no coll.: P-39.] (Photo: IBC.)

tent en faveur d'une nouvelle interprétation. Bien que le portrait conservé chez les Ursulines soit d'une facture moins savante – et éventuellement une copie du tableau de l'Hôpital Général –, ces deux œuvres présentent des similitudes étonnantes: la forme générale du visage, la coiffure, le front haut et dégarni, la forme du nez, des lèvres et des arcades sourcilières, la direction et l'intensité du regard. À quelques exceptions près – forme de l'oreille et détail vestimentaire – nous serions portés à croire que ces deux tableaux procèdent en fait d'un même et unique modèle. Il s'agit là d'une hypothèse qui semble être confirmée par l'étude de l'iconographie de saint François Régis.

On conserve au monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec un exemplaire de *La Vie du Bienheureux Jean-François Régis* du Père Daubenton (publiée à Lyon en 1717²³) comportant en frontispice un portrait gravé qui correspond de très près à nos deux tableaux (fig.7). Bien qu'inversée par rapport à ceux-ci, cette gravure au burin signée "Leclerc"²⁴ présente en effet plusieurs traits communs avec les portraits des Ursulines et de l'Hôpital Général. Curieusement, le tableau des Ursulines est celui qui s'en rapproche le plus: il est lui aussi inscrit dans un ovale et, en plus des détails physionomiques que nous avons déjà notés, nous remarquons entre la gravure et la peinture ces correspondances supplémentaires: la forme de l'oreille, la similitude dans la représentation du vêtement et dans la disposition de la croix pectorale.

D'autres faits, se rapportant directement à la chronique de la dévotion à saint François Régis en Nouvelle-France, vont peut-être nous permettre d'élucider l'origine du tableau conservé chez les Ursulines. Sur la page-titre de la biographie du Père Régis où apparaît notre gravure, se lit l'inscription suivante: "Au Pere Laure J. 1719". Cette mention peut nous éclairer singulièrement.

Né à Orléans en 1688 et venu au Canada en 1711, le Père Pierre-Michel Laure, missionnaire jésuite, est l'un des rares peintres à avoir exercé dans la colonie au début du XVIII^e siècle. Laure était également architecte et cartographe; on lui doit entre autres des cartes du Canada et de la rivière Saguenay²⁵. Son activité picturale est cependant très peu documentée. Seules quatre toiles à sujets religieux, exécutées entre 1724 et 1734, nous sont parvenues. Deux de ces œuvres sont conservées à la résidence des Pères jésuites de Sillery: il s'agit d'une *Cruxifixion*, signée et datée de 1727 (fig. 9), et d'un tableau représentant *L'apparition de la Vierge à saint Louis de Gonzague et saint Stanislas Koska*, daté de 1734²⁶. À l'examen, ces ta-



fig. 7 Leclerc, *Le Bienheureux Jean-François Régis*, 13,5 x 7,5 cm, gravure en frontispice de Daubenton, *La Vie du Bienheureux Jean-François Régis de la Compagnie de Jésus*, A Lyon, Chez Jacques Lions & Louis Bruyset, 1717. (Photo: François Lachapelle.)

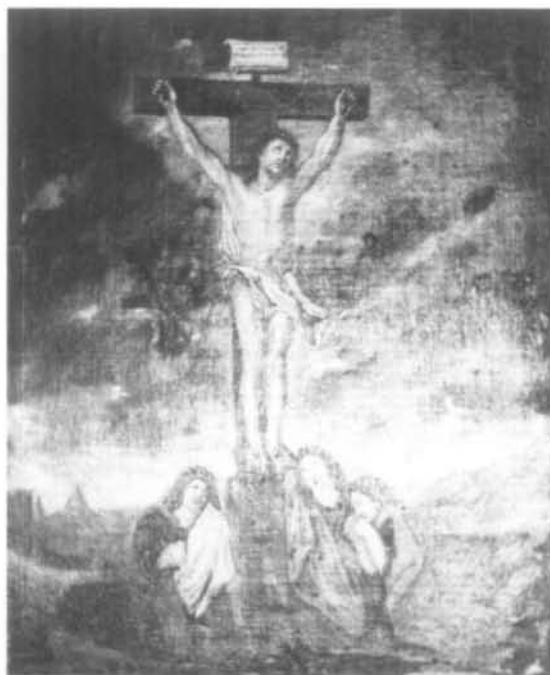


fig. 9 Pierre-Michel Laure, *Crucifixion*, 1727, huile sur toile, c. 87,5 x 71 cm, Résidence des Pères Jésuites, Sillery. (Photo: Léopold Désy.)



fig.8 Leclerc, *Le Bienheureux Jean-François Régis*, état différent de la fig.7, vers 1737, Archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. (Photo: IBC.)



fig.10 Détail de la fig.9.

bleaux s'apparentent singulièrement au portrait qui nous occupe, par le traitement des visages notamment, où le peintre accuse une certaine difficulté dans le rendu du modelé et des détails phisyonomiques (plus particulièrement le dessin un peu schématique des yeux et du nez de chacun des personnages (fig. 10)).

Bien que ces rapprochements stylistiques ne constituent pas à eux seuls une preuve d'attribution du portrait des Ursulines au Père Laure, celle-ci se trouve renforcée, d'un autre côté, par la ressemblance frappante entre notre tableau et le portrait gravé de Jean-François Régis qui se trouvait en possession du peintre en 1719. Certains éléments d'ordre biographique appuient de cette hypothèse.

Après son accession à la prêtrise, en 1719, Pierre-Michel Laure est chargé de rétablir les missions montagnaises du Saguenay, où il devient le successeur du P. de Crespieul, décédé en 1702. La *Relation* des missions du Père Laure à Tadoussac et à Chicoutimi, entre 1720 et 1734, nous apprend que celui-ci, à l'instar du P. de Crespieul, avait une dévotion marquée envers Jean-François Régis. À plusieurs reprises, l'invocation du P. Régis préservera le missionnaire et ses néophytes dans des situations périlleuses²⁷. En 1725, la chapelle de la mission de Chicoutimi, construite et décorée par le Père Laure, et comportant "une voute et un retable peints"²⁸, sera ainsi dédiée au bienheureux Régis et à saint François Xavier.

Il est facile d'imaginer qu'animé d'une telle dévotion, le Père Laure ait pu exécuter un portrait de celui à qui il devait tant de faveurs. On sait que dès son arrivée à Québec, notre missionnaire s'exerçait à la peinture²⁹. Il n'est pas impossible qu'il ait pu voir et même copier, vers 1719, le tableau de l'Hôpital Général, puis y ajouter des détails empruntés à la gravure de Leclerc (fig. 7). Quoi qu'il en soit, cette hypothèse nous semble tout aussi valable que l'attribution traditionnelle du tableau au Frère Luc.

Le portrait conservé à l'Hôpital Général de Québec pose lui aussi un problème de provenance, d'attribution et de datation. S'agit-il d'une oeuvre exécutée en Nouvelle-France, ou d'une oeuvre d'importation? Nous ne saurions l'affirmer. L'état pitoyable du tableau et l'absence de documents écrits le concernant en rendent l'étude particulièrement difficile. Par contre, s'il s'agit bien là d'un portrait de Jean-François Régis, sa présence à l'Hôpital Général de Québec pourrait s'expliquer par le contexte dévotionnel. On sait notamment que Mgr de Saint-Vallier, grand amateur d'art sacré, avait une forte dévotion envers Jean-François Régis. En 1721,



fig.11 Anonyme, *Saint François-Régis*, vers 1737, statue en bois polychrome, H. 1,39 m (approx.), dans une niche vitrée du monastère des Augustines de l'Hôpital Général de Québec. [no coll.: S-102.]
(Photo: John R. Porter.)

les *Annales* du monastère de l'Hôpital Général mentionnent un cas de guérison intéressant à cet égard:

Quelque temps après l'arrivée de Sa Grandeur [Mgr de Saint-Vallier], une de nos Soeurs, novice converse s'enfonça un clou dans le pied qui le traversait et ce fut avec peine qu'on parvint à l'en ôter; le pied lui ayant beaucoup enflé, le Chirurgien à cet aspect jugea qu'elle ne marcherait pas de sitôt. Monseigneur se rendit à l'infirmerie pour la visiter et l'ayant consolé avec sa bonté ordinaire, lui conseilla de s'adresser à St François Régis pour obtenir sa guérison et qu'il allait joindre ses prières aux siennes qu'il lui recommanda de faire avec confiance: en effet, après s'en être acquittée, elle reposa toute la nuit et se trouva le matin si parfaitement guérie qu'on eut jamais dit qu'elle se fut blessée. Monseigneur lui en fit rendre grâces à son Protecteur, mais personne ne douta que cette prompte guérison était l'effet des prières de Sa Grandeur³⁰.

Le culte particulier du fondateur de l'Hôpital Général envers Jean-François Régis fut perpétué par les hospitalières. Une statue représentant le saint repose encore aujourd'hui dans une niche extérieure de l'aile du monastère construite en 1737 (fig.11). Cette sculpture, dont les qualités stylistiques s'apparentent à l'oeuvre de François-Noël Levasseur (1703-1794), fut sans doute installée à cet endroit en l'honneur de la canonisation récente de Jean-François Régis, le 16 juin de cette même année.



fig.12 Éditée à Paris chez Jacques-Jean Pasquier, **Saint François Régis**, vers 1740, gravure, 12,7 x 8,4 cm, Monastère des Ursulines de Québec. (Photo: François Lachapelle.)

La dévotion à saint François Régis s'est sans doute répandue davantage en Nouvelle-France par le moyen de l'imagerie que par les œuvres peintes et sculptées. Les Jésuites, qui avaient à cœur de promouvoir la renommée des personnalités célèbres de leur Compagnie, ont probablement contribué pour beaucoup à la diffusion des portraits gravés du Père Régis. Les principaux témoignages que nous avons rencontrés jusqu'ici proviennent d'ailleurs de missionnaires jésuites oeuvrant à l'évangélisation des Indiens. Cependant, cette dévotion fut aussi encouragée dans les communautés religieuses féminines de Québec dépendant de la direction spirituelle des disciples de saint Ignace. Les anciennes biographies du Père Régis conservées à l'Hôtel-Dieu de Québec, chez les Ursulines et à l'Hôpital Général, de même que les divers portraits que nous y avons retrouvés, témoignent de la diffusion de ce culte³¹.

Les Ursulines de Québec possèdent ainsi un petit portrait de saint François Régis, édité à Paris chez Pasquier vers 1740³² (fig.12), qui n'est pas



fig.13 Anonyme, *Saint Jean-François Régis*, 11,3 x 7 cm, gravure en frontispice de [Anne-Joseph de la Neuville], *La Vie de saint Jean-François Régis*, A Paris, Chez Hypolite-Louis Guerin, 1737. (Photo: François Lachapelle.)

sans présenter quelques ressemblances avec la statue du saint que l'on voit encore aujourd'hui à l'Hôpital Général (fig.11). À l'Hôtel-Dieu, nous avons retracé plusieurs estampes représentant notre personnage: le portrait figurant en frontispice de *La Vie du Bienheureux Jean-François Régis* (1717) de Daubenton (fig.7); un état différent de la même gravure, réalisé après la canonisation du P. Régis (des rayons ont été ajoutés dans le nimbe) (fig.8); une *Vie de Jean-François Régis* (1737) par le P. Anne Joseph de la Neuville, illustrée de scènes et ornée d'un portrait en frontispice (figs 13, 14, 15); un petit portrait sur vélin publié à Paris chez Montbard vers 1716 (fig.1); et enfin, une grande estampe représentant le bienheureux Régis, éditée vers 1716 chez Jean-François Cars à Paris, et comportant, dans des médaillons historiés, quatre scènes évoquant la vie du missionnaire ainsi qu'une représentation de la cérémonie de béatification (fig.16). Cette gravure, qui a beaucoup souffert des outrages du temps, va nous permettre de présenter ici un dernier document relatif à l'iconographie de saint François-Régis en Nouvelle-France.



fig.14 Anonyme, *Le P. Régis arrêtant une troupe de soldats hérétiques à la porte d'une église*, 11,3 x 7 cm, gravure, dans [Anne-Joseph de la Neuville], *La Vie . . .*, 1737, en regard de la p. 30.



fig.15 Anonyme, *La mort de saint François Régis*, 11,3 x 7 cm, gravure, dans [Anne-Joseph de la Neuville], *La Vie . . .*, 1737, en regard de la p. 144.
(Photos: François Lachapelle.)



fig.16 Éditée à Paris chez Jean-François Cars, *Le Bienheureux Jean-François Régis*, vers 1716, gravure, 48,5 x 62,2 cm, Archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec.
(Photo: François Lachapelle.)

C'est en effet d'un portrait du Père Régis édité chez Cars dont il est question, en 1727, dans une lettre du Père Du Poisson, missionnaire aux Arkansas. Ce dernier écrit à un correspondant européen:

Présentez aussi mes respects au père d'Avaugour et au frère Talarde; je prie ce cher frère de m'adresser, dans le premier envoi qu'il fera au père de Beauvois, le plus qu'il pourra d'estampes, et surtout celles qui représentent les différens mystères de la vie de Notre-Seigneur, M. Cars lui en donnera, en le saluant de ma part; il m'en a promis. C'est un des grands moyens que l'on puisse prendre pour donner quelqu'idée des mystères de notre religion aux Sauvages. Ils sont tout extasiés quand ils voient l'image de saint Régis que j'ai dans ma chambre, qui a été gravée par M. Cars; ils se mettent la main devant la bouche, c'est un signe d'admiration parmi eux: *ouakantaqué*, s'écrient-ils, *c'est le Grand Esprit*. Je leur dis que non; qu'il a été chef à robe noire comme moi; qu'il a bien écouté et observé la parole du Grand Esprit pendant sa vie, et qu'après sa mort il est allé au ciel avec lui. Quelques-uns passent leur main en différentes fois sur le visage du saint et puis la portent sur leur visage; c'est une cérémonie qu'ils font quand ils veulent donner une marque de vénération à quelqu'un; puis ils se mettent en différens endroits de ma chambre, et disent à chaque fois en riant: *Il me regarde, il parle presque, il ne lui manque que la parole*³³.

Cette lettre du Père Du Poisson est intéressante à plus d'un point de vue. Tout d'abord, il y est fait mention – chose très rare dans les documents du Régime français où il est question d'imagerie – d'un graveur précis et de sa production. Il s'agit de Jean-François Cars (1661-1730 [?]), graveur à Lyon jusqu'en 1699, puis à Paris où il sera également marchand d'estampes³⁴. On lui doit plusieurs portraits gravés de Jean-François Régis, exécutés soit à Lyon avant son départ de cette ville, ou à Paris³⁵. Dans l'ensemble, ces œuvres diffèrent peu, sinon par la qualité d'exécution, de l'iconographie traditionnelle de notre saint.

Le portrait du Père Régis ayant fait l'admiration des "Sauvages" du P. Du Poisson en 1727 appartient vraisemblablement à la production parisienne de Jean-François Cars. La gravure conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec (fig.16) en fait partie³⁶, de même que deux portraits représentant l'un, le "Vénérable" Père Régis (fig.17) – donc antérieur à la béatification³⁷



fig.17 Jean-François Cars, Le Venerable P. Jean François Regis, avant 1716, gravure, 24,7 x 19,87 cm, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Paris (Cote: Ee 5b in-fol.). (Photo: Bibliothèque nationale, Paris.)

– et l'autre, daté de 1716, le "Bienheureux" jésuite (fig.18). Il est toutefois difficile d'identifier avec certitude, parmi ces trois gravures, le portrait auquel fait allusion le missionnaire.

D'autre part, la lettre du Père Du Poisson fait état d'une utilisation d'imagerie à des fins d'évangélisation. On trouverait difficilement, en Nouvelle-France au XVIII^e siècle, meilleur exemple de ce que François-Marc Gagnon a nommé la "conversion par l'image"³⁸. Les observations du P. Du Poisson confirment l'efficacité d'une pratique missionnaire déjà vieille d'un siècle. L'explication des principes de la religion au moyen de représentations imagées – soit, des estampes dépeignant les "différens mystères de la vie de Notre-Seigneur", et un portrait de Jean-François Régis –



fig.18 Jean-François Cars, *Le Bienheureux Jean-François Régis*, 1716, gravure, 20,8 x 14,9 cm, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Paris (cote: Ee 5b in-fol.).
(Photo: Bibliothèque nationale, Paris.)

avait fait ses preuves dans les missions indiennes de Nouvelle-France. En 1637, le P. Paul Le Jeune notait déjà les effets produits par l'imagerie sur les Hurons: "Cest sainctes images sont la moitié de l'instruction qu'on peut donner aux Sauvages"³⁹. De sa retraite aux Arkansas, le P. Du Poisson atteste ainsi la permanence d'une tradition missionnaire largement répandue au XVII^{ème} siècle et sur laquelle s'appuyèrent, notamment, les disciples de saint Vincent de Paul dans leurs missions de Madagascar⁴⁰.

* * *

L'histoire de la dévotion à saint François Régis en Nouvelle-France illustre un aspect du culte des saints issu de la Contre-Réforme et de la pro-

pagande jésuite aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. À l'instar de saint François Xavier, auquel du reste il est souvent associé, Jean-François Régis fut l'objet d'une dévotion presque universelle⁴¹. Au Canada, la renommée de saint thaumaturge du Père Régis a favorisé le développement d'un courant dévotionnel dont témoigne une assez riche documentation écrite et visuelle. La chronique de cette dévotion – somme toute secondaire, si on la compare aux grands patronages connus du Régime français: saint Joseph, sainte Anne, la Sainte Famille, etc. – constitue un exemple particulièrement éloquent de la diffusion d'imagerie pieuse à cette époque. Il ne s'agit pas là d'un cas isolé; de nombreuses pistes de recherche sont encore ouvertes à nos investigations. À cet égard, l'étude conjointe des dévotions et de l'imagerie en Nouvelle-France est riche de significations qui dépassent les données telles que perçues à prime abord.

La reconstitution de l'univers visuel propre au monde religieux de la Nouvelle-France n'est certes pas une tâche facile. La piété de cette époque s'est alimentée à d'innombrables sources qu'il convient tout d'abord d'identifier. Les œuvres peintes et sculptées qui nous sont parvenues ne nous transmettent qu'une vision fragmentaire de cet univers. Dès lors, une meilleure connaissance des mécanismes d'importation et de diffusion de l'imagerie pieuse dans la colonie s'impose d'emblée. Dans ce sens, l'étude des riches collections d'estampes des communautés religieuses du Québec permettra non seulement d'éclairer certaines zones d'ombre de notre histoire de l'art, mais aussi de formuler de nouvelles hypothèses quant aux sources et modèles à l'origine de plusieurs de nos peintures et sculptures anciennes.

Denis Martin
Étudiant, 3^e cycle
Université Laval

Notes

¹ Pour les détails biographiques concernant saint François Régis, nous avons consulté les articles à ce nom dans: Ferdinand HOEFER, *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1866, t. 41, col. 839-840; Louis-Gabriel MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, 1854, t. 35, pp. 325-327; *New Catholic Encyclopedia*, New York, McGraw Hill, [1967], pp. 205-206 (art. de J.G. BISCHOFF).

- ² Au Canada français, le premier article à ce sujet est dû à Pierre-Georges ROY, "Saint François Régis et le Canada", dans *Les petites choses de notre histoire*, 3^e série, Lévis, [s. édit.], 1922, pp. 86-89.
- ³ [Guillaume] DAUBENTON, *La vie du bienheureux Jean-François Régis, de la Compagnie de Jésus*, 3^e éd., A Lyon, Chez Jacques Lions et Louis Bruyset, 1717, pp. 99-100.
- ⁴ La réponse du P. Vitelleschi, datée du 30 janvier 1635, est citée par Pierre-Georges ROY, *op. cit.*, pp. 87-88.
- ⁵ *Ibid.*, p. 87.
- ⁶ [C.P.D.] DE COLONIA, *Abbregé de la vie du bienheureux Jean-François Régis*, A Lyon, Chez Jacques Lions et Louis Bruyset, 1717, p. 62.
- ⁷ Gabriel MAGNIEN, "L'imagerie anversoise et la propagande jésuite aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Le Vieux Papier*, t. 19, fasc. 147 (avril 1949), p. 324.
- ⁸ DE COLONIA, *Pratique de piété pour honorer le bienheureux Régis . . .*, A Lyon, Chez Jacques Lions et Louis Bruyset, 1717, p. 8. Le P. Daubenton écrit, pour sa part: "Tout ce que ses mains avoient, pour ainsi dire, consacré, jusqu'aux lettres qu'il avoit écrites, jusqu'aux prix qu'il avoit distribuez dans les Catechismes, jusqu'aux bâtons dont il s'étoit servi dans ses voyages, tout a opéré de surprenantes guérisons." (DAUBENTON, *op. cit.*, p. 418).
- ⁹ *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1636-1716*, [par Mère Jeane-Françoise JUCHEREAU DE SAINT-IGNACE et Mère Andrée DUPLESSES DE SAINTE-HÉLÈNE], Québec, l'Hôtel-Dieu de Québec, 1939, pp. 182-183. Le P. Daubenton, qui fait mention de l'événement dans sa biographie de Jean-François Régis, le situe par erreur en 1695 (DAUBENTON, *op. cit.*, p. 440).
- ¹⁰ Au sujet de ces deux peintres, voir François-Marc GAGNON, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, t. I, pp. 9-26; t. II, pp. 93-107.
- ¹¹ G. MAGNIEN, *loc. cit.*, p. 342.
- ¹² Auguste CARAYON, S.J., *Bibliographie historique de la Compagnie de Jésus ou Catalogue des ouvrages relatifs à l'histoire des Jésuites depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, Auguste Durand, 1864, p. 332.
- ¹³ *Ibid.*, pp. 332-333. La plus ancienne estampe que nous ayions pu retracer est un burin de Cornelius (Cornelis) de Boudt, graveur à Anvers à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Cependant, elle ne correspond pas à la description faite dans les *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*. Cette gravure est reproduite dans l'ouvrage d'Adolf SPAMER, *Das Kleine Andachtsbild vom XIV bis XX Jahrhundert*, München, F. Bruckmann, 1930, pl. XXVIII.
- ¹⁴ *Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, op. cit.*, p. 183.
- ¹⁵ La première guérison, en 1697, est relatée par l'abbé Charles de Glandelet dans une lettre adressée à Henri-Marie Boudon, archidiacre d'Evreux, à qui l'on doit de nombreux envois d'imagerie en Nouvelle-France, entre 1696 et 1701. De Glandelet écrit: "La mère Supérieure de l'Hôtel-Dieu [. . .] m'a dit qu'ayant donné à une de ses Religieuses l'image de Saint Michel et des Saints Anges que je luy avois donné de votre part et ayant fait voeu de faire quelque dévotion à St Michel pour la malade, elle avoit été guérie quoq' qu'elle fut dangereusement infectée du pourpre qu'elle avait gagné au service des malades qui sont venus cette année d'un navire dans lequel ce mal s'étoit répandu. Elle m'a encor raconté l'exemple d'une autre autre guérison opérée par l'invocation des Saints Anges, et elle ou quelqu'autre m'a prié de vous demander encor de ces images des sept princes et des neuf choeurs." (Lettre de DE GLANDELET à BOUDON, 15 octobre 1697, Archives du séminaire de Québec, *Séminaire* 6, no 73v). En juillet 1707, c'est sur un soldat du nom de Laplante, atteint d'une pleurésie, que seront éprouvées – mais en vain, cette fois-ci – les vertus d'une image de la Vierge exécutée par le P. Antoine Yvan (1570-1653), fondateur des Religieuses de Notre-Dame de la Miséricorde à Paris. Ce soldat avait tout d'abord demandé qu'on mette au pied de son lit une image de la Vierge, sur laquelle ". . . il tenoit ses yeux fixement arrêtez". Son mal s'aggravant de plus en plus, ". . . il entra dans un furieux délire, et apres une agitation terrible, il perdit tout à fait la parole et la connaissance et tomba dans une tres cruelle agonie. Il y paroisoit si tourmenté qu'il auroit fait trembler les plus hardis. Ses deux veilleuses luy firent les prières accoutumées, et voyant que ses frayeurs redoublent, une d'elles eût la pensée de mettre sur le coeur de ce moribond une petite boîte dans laquelle étoit une de ses saintes Vierges du Pere Yvan, afin que la Mere de Dieu voulut bien calmer les inquiétudes ou étoit ce pauvre garçon. Cette petite boîte demeura toujours dans lendroit ou on l'avoit mise, malgré les efforts que les convulsions faisoient

faire à cet agonisant". (*Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, op. cit., p. 328). Peu de temps avant de mourir, Laplante révéla que la Vierge avait obtenu que son jugement soit différé afin qu'il puisse se confesser. On fit venir le Père Joseph, récollet, et, après bien des retards et des difficultés qu'on attribua à l'oeuvre du démon, le malade put se confesser, communier et mourir (*Ibid.*, p. 329).

La croyance aux vertus thérapeutiques des images semble avoir été assez largement répandue en Nouvelle-France. On relève des cas analogues à ceux que nous venons de citer, à propos d'images de "saints" populaires canadiens, tels Kateri Tekakwitha et le frère Didace Pelletier, récollet.

¹⁶ *Annales . . . , op. cit.*, p. 183.

¹⁷ Il s'agit du portrait, ou plutôt de l'image gravée par Jean Patigny qui se trouve en frontispice du livre du Père Paul RAGUENEAU, S.J., *La Vie de la Mere Catherine de Saint Augustin Religieuse Hospitalière de la Misericorde de Québec en la Nouvelle-France* (A Paris, Chez Florentin Lambert, 1671). Selon le P. Ragueneau, Mgr de Laval, fervent admirateur de Catherine de Saint-Augustin, avait conçu le programme iconographique de cette estampe, qui est en quelque sorte un résumé des visions de la religieuse entre 1661 et 1667 (*La Vie . . . , p. 227*).

¹⁸ *Annales . . . , op. cit.*, p. 223.

¹⁹ Reuben Gold THWAITES, édit., *The Jesuit Relations and Allied Documents*, New York, Pa-geant Book Company, 1959, vol. 60, p. 244.

²⁰ *Ibid.*, vol. 61, p. 84.

²¹ *Ibid.*, vol. 65, pp. 106, 108.

²² Nous tenons à remercier M. John R. Porter, de l'université Laval, qui nous a signalé la présence de ce portrait et d'une statue représentant Jean-François Régis (fig. 9) à l'Hôpital Général.

²³ Chez Jacques Lions et Louis Bruyet.

²⁴ Emmanuel BENEZIT ne mentionne qu'un "Le Clerc", graveur au burin à Lyon de 1675 à 1711 (*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, t. 6, p. 517).

²⁵ Voir J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, [1970], p. 190, et l'article de Victor TREMBLAY, "Laure, Pierre-Michel", *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. II (de 1701 à 1740), Québec, Les Presses de l'université Laval, [1969] pp. 372-374.

²⁶ Cette dernière oeuvre n'est pas signée. Selon Mme Ginette Laroche-Joly, qui poursuit actuellement une recherche sur l'iconographie jésuite au Québec, ce tableau, qui s'inspire sans doute d'une gravure de canonisation, était auparavant chez les Ursulines de Québec. Il a été donné aux Jésuites, tout comme la *Crucifixion*, qui appartenait aux Hospitalières de l'Hôtel-Dieu (voir, au sujet de ce tableau: Marie-Nicole BOISCLAIR, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977, p. 164, cat. no 312). Les deux autres toiles connues du P. Pierre-Michel Laure, conservées à Sainte-Marie-du-Mont-Carmel à Bathurst-East (Nouveau-Brunswick), ont été décrites par Marius BARBEAU: il s'agit d'une *Mort de saint François Xavier*, signée et datée de 1724, et d'une peinture représentant *L'Ange gardien*, signée et datée de 1725 (*Trésor des anciens jésuites*, Ottawa, Musée national du Canada, [1957], pp. 202-203).

²⁷ THWAITES, *The Jesuit Relations . . . , op. cit.*, vol. 68, pp. 38, 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 106.

²⁹ Victor TREMBLAY, *loc. cit.*, p. 373.

³⁰ *Annales du monastère de N.D. des Anges, Hôpital Général de Québec*, vol. I (1693-1743), pp. 303-304 (Manuscrit conservé aux archives du monastère de l'Hôpital Général).

³¹ La présence de biographies et d'ouvrages de dévotion consacrés à saint François Régis dans les inventaires après décès de particuliers à Québec dans la première moitié du XVIII^e siècle confirme cette diffusion: en 1727, "La vie du bienheureux Jean François de Régis" est mentionnée dans l'inventaire de Louis Laporte-Louvigny (Archives nationales du Québec, Québec: Greffe du notaire Jacques Barbel, 7 juin 1727 [no: 964]); en 1748, un "petit livre de piété de St-François Régis" se trouve dans les effets de Marie Renée Roussel (Archives nationales du Québec, Québec: Greffe du notaire Christophe-Hilarion Dulaurent, 11 septembre 1748 [no: 889]); enfin, en 1750, c'est une "Neuvaine de St-François Régis" qui est signalée dans l'inventaire de Marie-Anne Avisse (Archives nationales du Québec, Québec: Greffe du notaire Jean-Claude Panet, 11 novembre 1750 [no: 864]).

³² On conserve à l'Hôtel-Dieu de Québec un autre portrait de Jean-François Régis édité chez Jacques-Jean Pasquier. Sur ce petit burin (9 x 6 cm) imprimé sur vélin, le P. Régis tient toutefois son crucifix de la main gauche. Il faut signaler également, au Musée du Séminaire de Québec, un portrait de plus grandes dimensions, gravé par T. Aubert vers 1740 d'après un tableau de Charles-Joseph Natoire, et édité à Lyon chez Pintard (anciennement dans l'*Album* no 168-G des Archives du Séminaire).

³³ Lettre du P. DU POISSON à XXX, 5 octobre 1727, dans *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions Étrangères*, t. IV (Mémoires d'Amérique), A Lyon, Chez J. Vernarel & Chez Et^e Cabin et C^o, 1819, p. 258.

³⁴ BENEZIT, *op. cit.*, t. 2, p. 563. Cet auteur donne toutefois des dates erronées (Lyon, 1665 ou 1670 – Lyon, 1763).

³⁵ Roger-Armand WEIGERT, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, t. II (Boulangier-Chauveau), Paris, Bibliothèque nationale, 1951, p. 261, no 15; Marcel ROUX, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, t. III (Bizemont–Cars), Paris, Bibliothèque nationale, 1934, p. 449, nos 28, 29, 30.

³⁶ Cette gravure n'est pas répertoriée par Marcel ROUX.

³⁷ Cette planche a été modifiée vers 1737 (donc après la mort de J.-F. Cars) suite à la canonisation de Jean-François Régis. On a ajouté un nimbe autour de la tête du personnage et changé en partie les inscriptions dans la bordure et sur le socle. Cet état, décrit par Marcel ROUX (*op. cit.*, p. 144, no 29), est conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à Paris (cote Rd mat 2). – M. ROUX signale par ailleurs que ce portrait fut gravé à l'origine pour la *Vie du Bienheureux Jean-François Régis* du P. DAUBENTON (Paris, Leclerc, 1716). Il doit plutôt s'agir du portrait gravé en 1716 (voir notre fig. 18), lequel présente plusieurs ressemblances avec le portrait signé "Leclerc" dans l'édition de 1717 de Daubenton (voir nos figs 7 et 8). Nous ne saurions dire laquelle de ces gravures précède l'autre, ou, plus simplement, si Leclerc et Cars ont eu un modèle commun.

³⁸ François-Marc GAGNON, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, 141 pp., ill.

³⁹ THWAITES, *The Jesuit Relations . . .*, vol. 11, p. 86, cité par F.-M. GAGNON, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ Voir la lettre de SAINT VINCENT DE PAUL adressée en 1648 à Charles Nacquart, prêtre de la Mission en partance pour Madagascar: "Nous vous enverrons aussi [...] des images de tous nos mystères, qui servent merveilleusement à faire comprendre à ces bonnes gens ce qu'on leur veut apprendre, et qui se plaisent à en voir." (Lettre en date du 22 mars 1648, dans *Saint Vincent de Paul. Correspondance, entretiens, documents*, Paris, Lecoffre, [1921], t. III, p. 283). – L'utilisation des images à des fins d'évangélisation dans les missions de Madagascar est encore mentionnée dans deux lettres adressées à SAINT VINCENT DE PAUL en 1650 et 1656. On y trouve notamment des références à une iconographie eschatologique – des images ". . . du jugement final et du paradis et de l'enfer" – très proche de celle utilisée par les Jésuites à la même époque dans leurs missions du Canada (voir *ibid.*, t. III, pp. 572-575, lettre no 1179, et t. V, p. 511, lettre no 1991).

⁴¹ On retrouve des témoignages concernant la dévotion à saint François Régis et la diffusion de ses portraits jusqu'en Chine. Vers 1738, le P. DE NEUVIALE, missionnaire jésuite, écrit au P. Brisson en France: "J'ai célébré cette année la fête de la canonisation de Saint François Régis. Nous l'avons choisi pour le patron de nos montagnes, et j'espère que ce grand saint, qui a tant opéré, et qui opère encore tant de miracles dans les montagnes de France, daignera prendre celle-ci sous sa protection. [...] Une grande image du saint fut exposée; on chanta les litanies que j'ai composées en son honneur. [...] Après la messe, je distribuai des médailles du saint et de ses images, que j'avois bénies en grande cérémonie. Je leur distribuai pareillement des copies de la bulle qui accorde des indulgences, que j'avois traduite en leur langue, et où j'avois ajouté une courte explication." (*Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions Étrangères*, t. XII (mémoires de la Chine), A Lyon, Chez J. Vernarel & chez Et^e Cabin et C^o, 1819, p. 370). En 1760, saint François Régis est encore mentionné dans la liste des images (*Catalogus imaginum*) demandées par le P. ADRIANUS TCHU, missionnaire en Chine, à ses confrères de Paris (Lettre du P. ADRIANUS TCHU à M. Le Bon, de Chine, entre le 4 et le 11 juin 1760, Archives du Séminaire des Missions étrangères de Paris, *Volume* 446 [Chine 1757-1766], p. 305).

Résumé

NOTES ON THE ICONOGRAPHY OF SAINT FRANÇOIS RÉGIS IN NOUVELLE-FRANCE

Jean-François Régis is a relatively little-known figure in the religious history of Nouvelle-France. This Jesuit missionary, who was born in 1597 and died in 1640, was one of the heroes of the Counter-Reformation in France – a status he gained through his zeal in evangelizing the Huguenots and Calvinists of the Velay and Vivarais regions. He was beatified by Clement XI in 1716 and canonized by Clement XII on June 16, 1737.

Although he never actually visited Canada, Jean-François Régis, very early on in his apostolic career, demonstrated a deep interest in the Indian missions of Nouvelle-France. This "missionary by inclination," so eager to spread the word among the "barbaric" peoples of Canada, actually had a considerable influence on the development of worship and devotional practices in the French colony established along the banks of the St. Lawrence. The Jesuits were extremely active in spreading the cult of this new hero of their Society. During the second half of the seventeenth century and early in the eighteenth century, they circulated enormous numbers of relics, biographies and engraved portraits of the pious missionary.

The history of the worship of Jean-François Régis in Nouvelle-France provides us with particularly well-documented examples of the propagation of European imagery throughout mission countries and of the practices associated with that imagery. The engraved portrait of Jean-François Régis is mentioned not only in relation to a miraculous healing that took place at l'Hôtel-Dieu in Québec City in 1675, but is also cited in 1727 by the Québec diocese as an evangelical tool in their Arkansas mission.

A study of the iconography surrounding this devout Jesuit also enables us to link two early portraits with the cult. A painting now belonging to the Ursulines monastery, which has been identified as a portrait of Father Paul LeJeune, seems to have been directly inspired by an engraving which served as the frontispiece of a biography of Jean-François Régis, dated 1717. This volume was owned by Father Pierre-Michel Laure, a painter-missionary working in Tadoussac and Chicoutimi who was a fervent admirer of Father Régis. The second painting, now at the Hôpital-Général (Québec City), was probably imported from Europe in the early eighteenth century. Identified some time later as a portrait of the Abbé Joseph Serré de la Colombière, it can also be related to engraved likenesses of Jean-François Régis. This work, together with a statue of the saint that was installed at the Hôpital-Général in about 1737, bears witness to the importance of the cult of Régis during the French régime.

The story of the veneration of Saint François Régis in Nouvelle-France throws some light on the worship of Counter-Reformation saints and on Jesuit propa-

ganda of the seventeenth and eighteenth centuries. Like Saint François Xavier – with whom, moreover, he is often associated – Jean-François Régis was the object of virtually universal devotion. In Canada, the fame of the miracle-working Father Régis is demonstrated by the considerable number of written and visual documents available today. A study of this exemplary case allows us to reconstruct the common background of many popular cults in Nouvelle-France and to better understand the mechanics governing the importation of religious prints into the colony and their subsequent dissemination.

Translation: **Judith Therry**

BERTRAM BROOKER'S THEORY OF ART AS EVINCED IN HIS "THE SEVEN ARTS" COLUMNS AND EARLY ABSTRACTIONS

In the past, art and literary criticism were often hermeneutic exercises, presupposing the inherence of a "significant being" within their respective sign systems. The expectation of a "meaningfulness" is an incarnational notion, whose sacramental associations cannot be evaded. If art was understood as the "host" of a "real presence," perhaps it was because God had been metaphorically located in everything, from the bread and wine of Holy Communion to the raw materials of written discourse, *Logos* or the Word. Indeed, one persistent cabbalistic tenet that can be traced through Francis Bacon, Coleridge, Ruskin, Mallarmé, and many others asserts that the universe itself is a text, in which Yahweh's handwriting can be read. Painting and poetry may then be viewed as subsidiary dialects within the language of Nature, charged with the communication of its Maker's ineffable wisdom. If, in this era of "inter-subjectivity," "inter-textuality," and "absence," neither Jehovah nor the author nor any other isolatable entity is thought to "speak" by means of visual or verbal narration, this was not always the case. For Bertram Brooker, the artist's role was still primarily a vatic one, translating divine inspiration into a symbolic code that rendered God's celestial idiom intelligible on earth.

Painting and Poetry

Brooker's opening apologia for the title of his syndicated newspaper column (*The Seven Arts*) could easily be classified as an *ut pictura poesis* schema, absorbing it into the humanist tradition of criticism correlating painting and poetry.¹ By proposing a seven-term analogy instead of the more orthodox binary comparison, Brooker's argument obviously exceeds the boundaries of most "Sister Arts" deliberations; but this expansion seems, at first, to represent a quantitative rather than a qualitative distinction. For instance, his equation of descriptive "word pictures" in literature

with "local colour" in painting² has many precedents in the *ut pictura poesis* canon. John Dryden posited the same formal correspondence when he paralleled the painter's use of colour with the poet's use of tropes in his preface to the first English edition of a Dufresnoy poem celebrating the "Sister Arts" (*De arte graphica*, 1695).³ But the accompanying list of individuals operating in more than one artistic sphere, a feature that would recur frequently in subsequent columns, points to a doctrine of complete interchangeability among the arts that places Brooker outside of the *ut pictura poesis* continuum.⁴ The limited connection predicated by "Sister Arts" theories, which noted the specific structural or thematic similarities shared by two clearly differentiated media, is subverted by the very profundity of Brooker's identification of every art with every other art.⁵ The family resemblance of painting to poetry presumed by Dryden has become the far more intimate relation of the *Doppelgänger* to its double in *The Seven Arts* columns.

This is not to say that Brooker no longer recognized the formal disparities dividing the arts or the importance of mastering the appropriate stylistic techniques. He later censured Aldous Huxley, Gertrude Stein, and James Joyce for their purported introduction of a "musical" patterning into literature (column of October 19, 1929). "The borrowing of methods [from another art] is a bad thing" for precisely the same reason that Kandinsky's collation of "certain colours" with "certain [musical] tones" was a "mistaken and stultifying endeavour." Such applications of an inter-art analogy are "too literal," since it is only in its "essence" that each art is the same as the rest. All are emanations of a single coadunating force, because it is God's animating spirit that initiates the creative process and imprints the whole of an artist's oeuvre. The true artist (whether he is a poet, a painter, or a musician, since this appellation is an interdisciplinary one) is subject to the intervention of a transcendent power whose purpose is not to be denied.⁶ Yet, although the artist is his usual example of the sensitive man able to receive this divine afflatus, no artist *qua* artist exists within Brooker's aesthetic system. An artist's integrated apprehension represents nothing more than the amplification of our normal human faculties of perception.⁷ Therefore, because the artist is not the possessor of an exclusive gift such as "genius," all men carry within themselves the potential for artistic invention. This explicit belief in the democratization of the poetic impulse partially discloses the impact of the writings of Walt Whitman upon Brooker's thought.⁸ Indeed, in emulation of Whitman, Coleridge, Blake,

Donne and all of the other poets that he included in the metaphysical or transcendental stream of art, his determination of the nature of the artist was consubstantial with a detailed explication of the nature of man and of mankind's dependence upon his Creator. In the end, Brooker's artistic credo can only be described as a philosophical stratification, simultaneously investigating problems of aesthetic, ethical, political, and religious concern.

One Equals All

After his entry into the more confessional mode of the later columns, Brooker virtually abandoned formal comparisons between the arts in favour of an examination of their common "essence."⁹ Less precise structural correlations (such as a mathematical organization inducing an approximately "musical" rhythm in painting) were superseded by an increasing concentration upon the absolute convergence of the arts, in terms of initiating inspiration and fundamental meaning. Brooker's tendency to discuss the various artistic disciplines as several aspects of a single power reveals his adherence to the Donnean formula of All [the multiplicity of the material world] equals One [the all-encompassing Whole that is God].¹⁰ It is impossible to say whether this Neo-platonic monism originated with the artist's careful reading of Donne, or whether it was due to the influence exerted by the writings of Dante, Blake, Coleridge, Whitman, Plato, and Lawren Harris upon his intellectual development. But it must be stressed, nevertheless, that the making of a "unitude" from a fragmented "multitude" was the central idea around which Brooker's mind and art continuously eddied throughout this period. The following passage, excerpted from a diary entry dated August 25, 1925, divulges something of the potency that this conventional All=One equation still held for him, since his exegesis of a private mystical illumination is phrased in Neo-platonic commonplaces.

Stronger today than anytime has come the feeling of *all* being *One*. What I mean is that although I have felt as *full of divine energy* before, and experienced a sort of *Oneness*, I have never before felt kinship with every dead and living thing [uniting all times and places]. The sense, in short, of the *whole being of God* working out his destiny, and *I a part*, not less nor more than the rest. [my emphasis]¹¹

That Brooker had begun to construct his aesthetic arguments to be a secular reflection of his theological preoccupations is apparent from the sheer proliferation of allusions to the One / All, Unitude / Multitude dichotomy evident in *The Seven Arts* columns. In one instance, he awarded a singer the status of an artist / maker as opposed to that of an imitator / interpreter because she had fused the multiple "functions of vocalizing, memory, and emotional interpretation" into the unity of "a perfect Whole" (column of March 9, 1929). Aligning himself with Leo Stein in the column of August 10, 1929, Brooker states that the art object should exhibit a similar unity in its formal configuration. Since "the artist must become one with his material, a unity is [necessarily] produced in his expression of that oneness." Thus, the Neo-platonic notion of "unity" operates as a structural device as well as a philosophical theme, conditioning the arrangement of the constituent parts within the matrix of the art object as a whole. Therefore, Brooker sometimes emphasized the technical means through which this structural unity could be realized, especially in his discussions of literature. For example, Pater's *Marius the Epicurean* was able to achieve "the unity of beautiful monotony" because "the incidents are pressed down and rendered unexciting in order to maintain the slow, even, precious flow of the narrative" (column of October 4, 1930).

The Influence of Craig

This conflation of the artist's spiritual apprehension of "oneness" with the "unified" organization of his material creations can be partially explained by Brooker's early acquaintance with the ideas of Gordon Craig.¹² Craig's stage productions and written publications promoted a theatrical genre that had been popularized by Wagnerian opera, the *Gesamtkunstwerk*, or "total art work." In order to obtain the synthesis of set and costume design, lighting, music, spoken word, acting and dance required by Craig's *Art of the Theatre*, one man ("the Master of the Drama") must control all of these activities. Craig's own authority was so pervasive that his actors were forced to replicate, without any deviation, the gestures, facial mimicry, and diction decided upon by their director / Master. Finally, the living actor was expelled from Craig's variant of the "total theatre," and replaced by a mechanical contrivance called the *Über marionette*, which the director himself manipulated.¹³ Rather than accuse Craig of megalomania, however, I would argue that the demand that a single authorial perspective regulate every facet of a production is something that is endemic

to the *Gesamtkunstwerk* as a genre. If the drive toward a "total art" is understood as an attempt to attain a semiotic completeness, interlacing several types of signs to reinforce their delivery of a single message, then one mind must originate all of the signs to avoid ambiguity. Because Craig believed that Symbolism was the essence of the theatre, just as it was "at the root of all art . . . and of all life,"¹⁴ it was imperative that these intrinsic symbols coalesce and become clear to the audience. This communicative process is made more difficult if the director has to rely upon collaborators: a stage designer's fainter understanding of the director's conception could result in an enfeebled symbolic representation being offered in the scenery, or his complete incomprehension could cause him to propose a rival set of symbols, contradicting the director's impelling notion. In Craig's opinion, it is unlikely that the variety of signs combined in the *Gesamtkunstwerk* would be able to fuse into a cohesive symbol unless they were united by a single interpreting mind.¹⁵ The artist becomes the juncture linking several disciplines in Craig's system as in Brooker's, although the former's synchronic utilization of several media dictated a composite form, while the latter's diachronic practice of the individual arts retained the formal divisions between them.

Brooker's Abstractions

Consequently, it is largely the tension arising from this double philosophical vision, wavering between the One / Unitude and All / Multitude limits of the Neo-platonic paradox, that enlivens Brooker's abstract paintings of the period. For instance, in *Sounds Assembling* of 1928 (Winnipeg Art Gallery, Manitoba), the separate lines scattered across the foreground suddenly consolidate in the centre of the composition, merging into one smoothly ascending column. Furthermore, the clusters of short white shafts exploding outward from a single point are a demonstration of the "unitude" of a common origin being fractured into a disjunctive, individuated "multitude." Even the circle motif, which ordinarily indicates the perfect self-containment of the unified One, has been made to signify the infinite accretion of parts that is the All through its multiplication. The circle's inherent movement toward closure is undermined further by the compositional arrangement, for the circumference of each of these shapes has been cut across by the framing edge of the painting. When coupled with the tendency of the outward thrusting shafts to break the picture plane, the rupturing of these circular enclaves diminishes the framing

edge's ability to circumscribe a zone of representation. The microcosm of the depicted space bleeds into the macrocosm of the viewer's space, implicating the external world in this Unitude / Multitude, One / All exchange.

Sounds Assembling summarizes Brooker's methods of translating the "ultimate unity of forms, rhythms and relationships" behind the apparent "multiplicity" of "natural phenomena" into paint, but the use of these artistic devices prevails in all of his work of the period.¹⁶ An extension of the artist's earlier practice of attaching musical names to his pieces, the inclusion of the word "sounds" in the title attributes a synaesthetic effect to his abstract canvasses (which is another way of abolishing distinctions between the arts, since one art appropriates the psychological response normally accorded to another).¹⁷ The confluence of a number of dispersed waves into a single, upward inclining column was more succinctly expressed in the *Green Movement* of 1927 than in *Sounds Assembling*, although the line in the former seems curiously inert and slack when contrasted with the wiry energy of the latter. *Allelujah, Energy is Eternal Delight*, and most of the *Elijah* series exhibit the second compositional format, based upon a profusion of lines radiating outward from a single point. Although the *Elijah* illustrations are figurative rather than abstractions, it is the pattern established by the linear overlay (signalling the presence of supra-natural forces) that invests many of these images with an element of vitality. The almost cinematic progress of the white striations, stepping by increments from the centre to the perimeter of one drawing, becomes emblematic of the breadth of Brooker's imaginative grasp. *Elijah* is a surrogate artist when he acts as the earthly receiver of the "still small voice" of God, since this message must be given a tangible form before it can be imparted to a wider audience. As was the case with *Elijah*, the artist's Divine source of inspiration "enlarges" his human perspective, enabling it to span the vast remove between heaven and earth.¹⁸

The linear clarity and three-dimensional solidity of Brooker's paintings of spiritual transcendence awards them a determinacy that is at odds with the vagueness and transparency often associated with ethereality in art. In canvasses such as *Allelujah* or *Sounds Assembling*, with their hard edges, smoothly tubular forms and icy colour, all substance seems to have been transmuted into crystalline or metallic matter.¹⁹ Because his vision of man's spiritual nature accords everything a greater definition and weight than many depictions of terrestrial reality (i.e., the optical blurring repro-

duced by the Impressionists or the atmospheric haze of aerial perspective), Brooker's abstractions manage to invert our normal perceptions. The spiritual world becomes more corporeal to the viewer than his faulty apprehension of his physical surroundings. Although the pictorial space is deep rather than shallow in Brooker's abstractions, whether it is suggested through an inward receding vortex (*Creation*) or through an outward projecting scaffolding of forms (*Allelujah*) or through gradations in colour hue or tonality, none of this boundless area appears to be unknowable. The duplication and re-duplication of the circle motif in *Sounds Assembling*, *Energy is Eternal Delight*, *Allelujah*, and *Ascending Forms* reinforces the sensation of infinity intimated by the depth of the pictorial space. If we are locked into a Neo-platonic circuit (sharing something of our Maker's essence), then the artist / observer's ability to perceive even the most remote objects in this wide expanse with remarkable perspicuity is of great consequence. Many of Brooker's paintings must then be examined as images seen through God's eyes, from whom no things are hidden, since they are based upon an absolute point of view. This is not abstract expressionism but a kind of abstract theology, since God's experience has displaced that of the artist.

Plotinus and Passage

Yet Brooker never leads the observer to believe that the passage between material and the celestial spheres was an easy one, nor does he imply that this transcendent state can ordinarily be sustained. While Brooker considered it a given that all art must aspire heavenward, very often vestiges of "human" emotion prevented it from remaining on this elevated plane. Here is his own recounting of this phenomenon, embedded in one of his idiosyncratic discussions of music (column of May 4, 1929).

In Brahms, in Beethoven, in Wagner, and in the work of scores of other composers, there is *at the lowest limit a strain of human sentimentality*, and *at the highest a tremendous pulsing beat of human aspiration . . .* Bach seems to inhabit a region toward which all aspiration soars and *from this region he leans down like a compassionate angel . . .* [In Bach alone] we must not look for the *obvious vertical trend of most great music . . .* In Brahms and Beethoven [immense outpourings of sound] seem to build *up* in the air around us and remain in our memories as *high altitudes* of experience [my emphasis].

In this quotation Brooker's cosmology closely resembles the ladder-like, medieval chain of being which located God and his angels at its apex while mankind inhabited a rung below. The vertical orientation, underscored by Brooker himself in the above excerpt, clearly connotes direction and motion (up / down, ascending / descending). It was Plotinus who first introduced this hierarchical construct, positioning an undifferentiated One at the top from which all life and virtue diffused downward into the world through a fixed succession of stages. The vertical organization of Plotinus's theoretical framework must be read, inevitably, as a calibrated scale of geographical extension or "distance" from the formative ideal. Brooker's urge to paint verb—"movement" (capable of propelling him toward heaven) rather than noun—"objects" (that can only ground him in the nominative context of earth) was rooted in a determination to bridge the gap between the real and the ideal by means of this upward / ascending passage.²⁰ Because the confinement of the material world (binding mimesis) has been exchanged for the release of geometric representation (the flight of abstraction), he was able to successfully convey self-transcendence and apocalyptic rebirth in the early paintings.²¹ Yet, although they are images of hope and redemption, Brooker's abstractions are not without poignancy. They almost invariably address the twin *topoi* of transition (*Green Movement*, *The Way*, *Sounds Assembling*, *Ascending Forms*, *Evolution*, *Striving*) and of the beginning quest (*Creation*, *Endless Dawn*, *Dawn of Man*) rather than those of rest and completion. Full possession of the "serenity" of the supernal realm remains a latent prospect, demanding continuing effort (with the possible exception of *Resolution*). If the plane inhabited by Bach's music is already more than "human," Brooker's paintings promise a similar "resolution that will lift you out of the world," but not without further "human" exertion and "evolution" (column of May 4, 1929).

Painting and Poetry Revisited

Bertram Brooker was the first artist in Canada to paint wholly abstract compositions.²² His up-to-the-minute knowledge of the visual arts is apparent in some of his oldest extant drawings, c. 1913, which record a number of pivotal figures in the history of modern literature, painting, and sculpture.²³ However, the fact that the literary and artistic movements alluded to in these drawings are not quite coeval is very significant. Several of the illustrated pieces, i.e. Brancusi's *Mlle. Pogany* and Matisse's

sculpted *Jeanette III*, were less than two years old at that time, and the degree of their formal abstraction was of equal topicality. By contrast, the writers noted in this series were not nearly so avant-garde; most were nineteenth-century Symbolists rather than members of the nascent wave of literary Expressionists and poetic Imagists then maturing in Europe. Brooker's omission of any mention of these two movements could be understood in 1913, however. A full-blown Expressionist aesthetic had only emerged in Germany around 1910, and although Ezra Pound had begun to use the term Imagism in 1912, it wasn't widely publicized until 1914.²⁴ Yet, the much later *Seven Arts* columns evince this same split, as Brooker continued to champion the latest abstract paintings while promulgating a well-worn Symbolist creed in literature. A number of column entries do reveal a precocious awareness of Expressionist drama, along with the other current trends in fiction that had divested the written word of much of its metaphysical resonance. But Brooker's aversion to psychological exhibitionism and to overt physicality caused him to prefer the visionary rapture of William Blake to the moody expressionism of Eugene O'Neill or the sensuous skepticism of Aldous Huxley. His quarrel with modern literature was fundamentally due to its unacceptable content, since formal structure was rarely considered except as the carrier of appropriate or inappropriate connotations.²⁵

Non-representational art requires the viewer's complicity for the generation of meaning, since the lack of referential elements purges it of traditional associations. Because Brooker conceived of abstract works as a mirror, reflecting back to the beholder the preoccupations of his inner spirit, it is not surprising that he detected his own obsession with man's relationship to God while gazing upon this self-animated screen (column of February 16, 1929). Furthermore, his abstraction / religious mysticism equivalence would have been corroborated by the theories of Kandinsky, as advanced in *Concerning the Spiritual in Art*.²⁶ Like Wilhelm Worringer in *Abstraction and Empathy*, Brooker believed that non-representational works based upon geometric principles provided an antidote to the corruption of the material world, although he did not reject deep space as being overly mimetic. Abstract art could transport the viewer to a region from which "human frailty and superstition" have been excised, or rather, in which they have existed (column of July 27, 1929).

The artist made a major attempt to rehabilitate more recent literature upon only one occasion, by developing an interesting thesis dealing with

the "experiential abstraction" of the reader (column of February 16, 1929). In his opinion, the content of many modern stories did not become apparent until their final conclusions. If the writer's intention could not be deduced from the constituent parts and would not cohere until the ending, then the reader engaged in the process of reading experienced the individual passages in a text as "abstractions," freed from the insistent meaning usually imposed by a more active authorial presence. However, unless they have been crumbled into disconnected phonemes in the manner of Hugo Ball and of the Café Voltaire, words always retain some residue of referentiality, regardless of whether their signification is equivocal or clear. Since meaning is more explicitly encoded into language than is possible with the less literal medium of painting, the microstructure of a Hemingway novel is far less a neutral "receptacle" into which the reader may pour his own interpretation, than is the more subjective configuration of an "abstract" painting.²⁷ Brooker could not ignore the range of possible meanings identifiable from an author's choice of words and syntax as easily as he could Picasso's strictly formal reasons for assembling certain lines and shapes in a composition.²⁸ Hence, he supported only those literary movements whose objectives coincided with his own, and it so happened that these constraints dictated retrogressive Romantic-Symbolist credo with Metaphysical overtones.²⁹

Because post-Symbolist poetry was largely comprised of iconic explorations of the writer's surroundings, or of polemical investigations into the human condition, or of the text scrutinizing itself as discourse, most contemporary verse obviously contravened the Metaphysical aesthetic propounded by Brooker in *The Seven Arts*. What he found most appalling about the literary output of Scott Fitzgerald's "Lost Generation" was its extreme consciousness of sensory data and of the physiological functioning of the body. Of course, a concentration upon bodily sensation was perhaps an unavoidable consequence of the agnostic author's dismissal of God, for man's vivification must now be explained as synapses firing across adjacent nerve endings. Brooker responded to the "descent into the body" (exemplified by such novels as Aldous Huxley's *Point Counter Point*) with nausea, eventually concluding that this kind of fiction "is not art" (column of April 20, 1929). True art should pass analogically upward toward Divine transcendence, rather than travelling horizontally along the restricted spectrum of human existence. Hence, a violent attack upon Eugene O'Neill's *Strange Interlude* was grounded in his resentment of the

play's sense of constriction. The analysis characteristic of O'Neill's drama reduced its symbolic suggestiveness, just as the play's confinement to an earthly plane precluded its opening outward into infinity.

Strange Interlude does not create a sense of great volume or space either. . . . The characters do not tower into types. Rather they dwindle to the proportions of rats or rabbits on a dissecting table. The method is analytical and it is only synthesis that creates a great space peopled with giant figures like Lear and Lucifer, Oedipus and Faust, Agamemnon and Myshkin.³⁰

The Move from Abstraction

Given his admitted fear that "the dry, unsentimental, realistic type of writing indulged in by Ford Madox Ford, Ernest Hemingway, Morley Callaghan, et al." might drive out liberating "imagination" altogether (column of December 14, 1929), Brooker's metamorphosis into a "realist" painter might seem rather unexpected. But his mistrust of painters who "jump over experience" and arrive at an insincere form of stylization prompted him to move backwards through art history, recapitulating a naturalistic apprenticeship before his return to the more abstract approach of Cubism (column of May 31, 1930).³² Yet, because the later nude studies generally portrayed multiple figures converging upon one another, echoing shapes found in the surrounding terrain, the One / All, Unitude / Multitude complex survived Brooker's withdrawal into representationalism. Regardless of whether the predominant forms were curvilinear, as in the 1931 *Figures in Landscape*, or angular, as in the 1937 *Three Figures*, their marked repetition ensured an integration of figure and ground that continues to suggest a Neo-platonic plenum. Moreover, his female torsos display the "swelling quality" that so impressed him in the graphics of William Blake, a fullness that he ascribed to Divine afflatus.³³ If an art object is valued mainly as the repository of this spiritual essence, which can imbue the most naturalistic landscape or the most mathematical abstraction, then endless permutations of style become possible.

Roald Nasgaard's appraisal of Lawren Harris' non-representational works of the late thirties is also an apt description of Brooker's abstractions of the previous decade.

[Harris] did not submit space to a similar critical rethinking, or finally consider it in relation to the purely formal proper-

ties of painting in a Modernist sense. As a consequence, his so-called abstract paintings are compromised by an uneasy coexistence of abstract forms, which have something of the force of independent symbols, and representational space.³⁴

Yet, perhaps it is Nasgaard, rather than Brooker or Harris, who is demonstrating a "curious naiveté" on this issue. If the artist does not consider his creations to be autonomous objects detached from a greater context, then there is no real reason why he should allow himself to be solely governed by the "formal properties" of painting. Brooker's abstract exercises were emblems of liminality, conducting the sensitive observer through to a transcendent plane that lies "beyond" them. Hence, the "incongruous" representational space, which constructs a capacious "place" that the viewer may psychologically enter, is perhaps more correct in a figurative sense. Only in the reductive parlance of Modernism is the verb "to paint" intransitive; our attention remains fixed upon the formal attributes of the signifier, which no longer operates as the point of departure for a broader significance extrinsic to itself.

Victoria Evans
M.A. Candidate
York University

Editor's note

Due to reasons of copyright, illustrations of works cited in the article are not available. The reader may, however, consult Dennis Reid, *Bertram Brooker* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1979) as a general reference.

Notes

¹ The *Ut Pictura Poesis* epithet was originally derived from Horace and translates as follows: "As is painting, so is poetry." An article published by Rensselaer LEE in the *Art Bulletin*, 22 (1940), pp. 197-269, is still the most comprehensive treatment of this theme, although the author has restricted his investigation to the Renaissance and the seventeenth century. Since Jean HAGSTRUM's analysis of the concept in *The Sister Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1958) begins with classical antiquity and ends with the British pre-Romantic poet Thomas Gray, his treatment is necessarily much more summary. Roy PARK's "Ut Pictura Poesis: The Nineteenth Century Aftermath," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1969-70), pp. 156-64, provides a useful supplement to the aforementioned titles.

² BROOKER's *The Seven Arts* was syndicated in five Southam newspapers. The first column appeared in the *Edmonton Journal* on Saturday, October 20, 1928, although it was not published in the *Ottawa Citizen* until Monday, October 22, 1928. I read the column in the *Ottawa Citizen*, which was subsequently featured in the Saturday edition.

³ Rhetorical argument is applied only after the organizing plot has been constructed, just as pigmentation is added to an underlying linear design. See pages 173 through 209 of HAGSTRUM's *The Sister Arts* for a discussion of John Dryden's place in the *Ut Pictura Poesis* tradition. Dryden's analogy refers back to a comparison made by Aristotle in chapter six of the *Poetics*. Just as plot is more essential than character to tragedy, so linear design is more essential than colour to painting [ed. Richard McKeon, *The Basic Works of Aristotle* (New York: Random House, 1941), p. 1001].

⁴ Leonardo and Goethe are cited as historical instances of those possessing interdisciplinary abilities, while Lawren Harris (painter and poet) and Marius Barbeau (ethnologist and novelist) are among the Canadian examples listed in the opening column. Even Einstein would eventually be assimilated into this company (column of October 29, 1929), as Brooker speculates that the scientist's passion for music "might have had something to do with the development of his mathematical theories." The artist had already revealed his belief that music was primarily based upon mathematical patterns (column of October 22, 1928). Brooker's own versatility was well-known, having been at various times an editor, critic, novelist, poet, dramatist, painter, and so on.

⁵ In *The Seven Arts* column of January 15, 1929, Brooker obligingly describes for the reader his first attempt at making sculpture. As with everything else, he found the production of sculpture to be "easy," if a trifle too slow for his own taste. He was convinced that the measure of creative energy allocated to any artist could be transferred instantaneously to any medium. For it was the central, impelling spirit which initiated the art-making process and gave life to the finished object that was given pre-eminence in Brooker's system, not the formal means that made it visually carnate.

⁶ "The creative energy, which Blake more than many others recognized as divine, cannot be stifled once it has been fully descended into a man's soul. It is not a force that man can tamper with. He can only serve it, well or ill" (column of June 15, 1928).

⁷ "The artist is not a precious person . . . He does not seek something different from what the mass experiences, he simply seeks more of it – a more intense absorption of it" (column of December 8, 1928).

⁸ Brooker had a 1909 edition of WHITMAN's *Leaves of Grass* in his library at the time of his death, and the poet was mentioned in *The Seven Arts* columns upon numerous occasions. One telling estimate appeared in the column of July 6, 1929: "I place William Blake, for example, among the very greatest poets. But men like Bliss Carmen and Walt Whitman, who drew their inspiration from the things and happenings of everyday, which they shared in common with their hearers, were happier and consequently were able to add something to the world's happiness instead of to its harrowing . . . The exultation of the spirit that comes from the contemplation of supremely natural things is more attuned to the mass of mankind and is thus more penetrable to the simplest hearts . . ."

⁹ He stated in the column of June 15, 1929 that "all the arts are recognized as channels of creative energy, which, at the source, is the same kind of energy, whether it be utilized or moulded to form by the poet, the sculptor, the writer, or the musician." However, Brooker's depiction of the artist as the instrument of a transcendent power does not amount to a simple determinism. Even if the creative process was instigated by an external force, the artist was free to shape this initial infusion in whatever way he pleased. Given Brooker's doctrine of transferability (i.e., the same energy could manifest itself as literature, music or the visual arts) it follows that the artist tapping into this source would often be an equally multivalent writer / musician / painter. Therefore, the choice of a medium alone would be a manifold one. But no matter how subtle its formal configuration or how profound its encoded meaning, if an object has not been imbued with this spiritual life then it is not a work of art in Brooker's system.

¹⁰ John Donne was the only early poet specifically named in Brooker's 1930 article juxtaposing E.E. Cummings verse against selected seventeenth-century examples, although the discussion often broadened into a consideration of the Metaphysical school as a whole. [Republished in *Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker* (Winnipeg: Turnstone Press, 1980), pp. 68-71.] Donne's mode of

univocation (i.e., logically proving that different things are the same through the use of language) is constructed upon a two-equals-one or a one>equals-all equation. For my own understanding of Donne's poetry, I am indebted to Professor Heather (Ross) Asals of York University.

¹¹ Bertram Brooker's diary is currently in the possession of his son, Victor.

¹² A 1911 edition of CRAIG's *On the Art of the Theatre* was in Brooker's library at the time of his death. Two essays explicating Craig's work and commenting at length upon its intrinsic spirituality (one of which is inscribed with a 1912 date) are in the archives of the Winnipeg library. Craig's name recurs frequently in *The Seven Arts* columns of 1928 through 1930, but the review of an exhibition of the director's drawings on display at a local department store is especially important in this context. Among other things, it reveals that Brooker purchased *On the Art of the Theatre* in 1912 (column of May 25, 1929). I am grateful to Professor Joyce Zemans of York University for providing me with copies of Brooker's essays on Craig, along with other valuable archival materials in her possession.

¹³ Since Brooker owned a copy of *On the Art of the Theatre*, my understanding of Craig's theories was derived mainly from this text. [Edward Gordon CRAIG, *On the Art of the Theatre* (New York: Theatre Arts Books, 1911).] For an examination of the *Über marionette* issue, see Marina MAY-MONE SINISCALCHI's "E.G. Craig: The Drama for Marionette's," *Theatre Research International*, 5, no. 2 (1980), pp. 122-37. Brooker touches upon Craig's use of marionettes as a more "controllable medium to work with" in the column of June 22, 1929. He continued: "Results obtained with actors must always be very inexact . . . It is this very inexactedness that has damped my ardor for the theatre in the last few years."

¹⁴ E.G. CRAIG, *On the Art of the Theatre*, pp. 293-94.

¹⁵ Herman Voaden, who was to stage two of Bertram Brooker's plays in the mid-1930's, propounded a similar theory in a letter to *The Globe*: "In Europe, the greatest achievements in the theatre have been made by artist-directors like Pitoeff, who represent Craig's idea of the master-director, or through the close cooperation of artists and directors like Reinhardt and Stern, Jessner and Pirchan in Berlin, and Weichert and Sievert in Frankfort." ["Government Owned Theatres?," *The Globe*, November 30, 1929.]

Voaden's own "Symphonic Expressionism" was reminiscent of Craig's "Total Theatre," both in the degree of his integration of all the arts and in its intense spirituality. Here is his description of the production of his first play, *Rocks*, which was already a full-blown example of "Symphonic Theatre": "But the dominant note is not one of pathos, since the girl, in recalling Blake's visions, is herself spiritually transformed . . . In production this central theme, essentially emotional as it developed, has governed the whole technique . . . Fluid light, body rhythms, lyrical speech, the drum beat and the musical themes, together with the formal setting, have been considered supplementary elements, none of which is emphasized so as to subordinate the others." ["Canadian Plays and Experimental Stagecraft," *The Globe*, April 23, 1932.]

The reduction of the primacy of the spoken word, with an attendant valorization of music and of the visual components that contribute to the stage "picture," removes this conception of the theatre from the category of "literature." Despite Brooker and Voaden's assertions to the contrary, few "artist-directors" of any age were capable of orchestrating dramas so rich in auditory and chromatic stimuli alone. As Anton Wagner has written, "Voaden's dramas of the 1930's received generally favourable critical response but were unable to initiate a national theatre art movement because of the very complexity of their production style." [*Canada's Lost Plays: The Developing Mosaic*, Vol. III (Toronto: Canadian Theatre Review Publications, 1980), p. 19.]

¹⁶ The quotations referring to Brooker's philosophy were excerpted from his essay "When We Wake," which was written for the *Yearbook of the Arts in Canada* (Toronto: Macmillan, 1929), pp. 11-12.

¹⁷ Brooker may well have been following a precedent set by Kandinsky in this regard, since the column of October 19, 1929 discloses his familiarity with the theories put forth in *Concerning the Spiritual in Art*. Many passages in this text parallel painting and music, and the concluding chapter classifies painted compositions utilizing terminology borrowed from the "Sister Art." Of course, Kandinsky would have been exposed to a long established *Ut Musica Poesis* tradition during his stay in Germany. For instance, Johann Herder defined poetry as the "music of the soul. A sequence of

thoughts, pictures, words and tones is the essence of its expression; in this does it resemble music . . . Ode and idyll, fable and the speech of passion, are a melody of thoughts . . ." Quoted by Meyer ABRAMS in *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1953), p. 93.

¹⁸ For a protracted discussion of the artist's "enlargement" of the normal range of human experience, see *The Seven Arts* column of December 8, 1928. Since it is only an "intensification" of the feeling possessed by the "masses" that makes a man an artist, Brooker here rejects the "art for art's sake" stance that separated art from life.

¹⁹ Claude BRAGDON also believed that four-dimensional figures taken from non-Euclidean geometry would allow the rational mind to grasp an underlying "mystical" intuition, calling them a "projection on the plane of materiality of the metaphysical self or soul." Rather than re-asserting the primacy of the biological model of the cosmos that had dominated the nineteenth century, Bragdon stated in an essay entitled "The World Order" that the organization of the universe "is based upon the formation of the crystal," which represented "nature's first creative act." By structuring his paintings geometrically, the artist participates in this original, impelling "*anima mundi*" recapitulating a primordial process within his own smaller creations. "The World Order" was published as part of a collection of short pieces under the heading of *Architecture and Democracy* in 1918 [(New York: Alfred A. Knopf)] and it is quite possible that Brooker's extraordinarily concrete representations of his mystical insights were influenced by this prolific writer. Brooker's brief history of mathematical abstraction in art (contained in the column of July 27, 1929) reproduced the chronology outlined by Bragdon in "The World Order" exactly: primitive man's penchant for non-representational, geometricizing ornament was supplanted by naturalism's "pantheistic deification" of the material world, with a recent reversion to non-figurative, mathematical constructs in an attempt to reflect a more sophisticated cognizance of higher states of consciousness.

²⁰ An address entitled "Painting Verbs" was included in *Sounds Assembling: Poetry of Bertram Brooker*, pp. 35-37.

²¹ The same preoccupation with the metaphor of passage, particularly with the journey of the soul en route to a transcendent goal, was a key feature of the popularized fourth-dimensional and theosophical musings that swept North American intellectual circles during the 1920's. In her pioneering work tracing the diffusion of hyperspace ideas among the international avant-garde, Linda Henderson points out that in North America, fourth-dimensional thinking tended to be inextricably linked with religious mysticism [*The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 164-237]. Brooker's writings disclose his familiarity with both the evolutionary paradigm offered by theosophy and the claims of expanded human perception typical of hyperspace philosophy. Indeed, the artist's library contained a 1931 edition of P.D. OUSPENSKY's *A New Model of the Universe* at the time of his death, a book that incorporated several essays dealing explicitly with the fourth dimension; Ouspensky had already appropriated the term "cosmic consciousness" from R.M. Bucke in his earlier *Tertium Organum*, in order "to describe the visionary flashes experienced by artists and mystics, which are meant to be cultivated as a first step toward full comprehension of the fourth dimension" [HENDERSON, *The Fourth Dimension* . . ., p. 252]. Since Lawren Harris reviewed both *The Tertium Organum* and Dr. BUCKE's *Cosmic Consciousness* in the February 1924 issue of *Canadian Bookman*, Brooker would have been introduced to Ouspensky's ideas well before 1931. Harris' own published speculations on the nature of art were permeated with theosophical concepts, received not only from such written sources as the aforementioned texts, but more directly through his friendships with such Canadian exponents as Fred Housser. His "Revelation of Art in Canada" argued that painting was a vehicle informed by a transcendent spirituality, and that "we Canadians being closest to the source, seem destined to produce an art . . . more spacious, . . . of a certain conviction of eternal values" [*Canadian Theosophist*, 7 No. 5 (15 July 1926), pp. 85-88]. According to Dennis Reid, this particular article of Harris' was discovered among Brooker's papers after his death [Bertram BROOKER (Ottawa: National Gallery of Canada, 1979), p. 10]. Since he became personally acquainted with both Lawren Harris and Fred Housser after his arrival in Toronto in 1921, there is no doubt that Brooker was deeply influenced by their variant of religious mysticism.

²² Brooker's abstract phase was of short duration, since it began in the late 1920's and was spent by the early 1930's. Inverting the more orthodox course of a modern painter's development, Brooker began his career making abstractions, retreating to a more naturalistic rendering of the object, only to end up working with a simplified version of Cubism. His early knowledge of Kandinsky's seminal abstractions (column of October 19, 1929) might have been one reason that he first adopted this mode of painting, although his love of music would have been another crucial factor. Joyce ZEMANS has already discussed the importance of music to Brooker in her "The Art and Weltanschauung of Bertram Brooker" [*Artscanada*, 30 (Feb./March 1973), pp. 65-68]. It is sufficient for me to add that Brooker considered music to be the most "abstract" of all the arts (column of March 9, 1929).

²³ These examples are obviously renderings prepared for newspaper or magazine reproduction, probably to be used as the title-head for a column or article. All three were drawn onto identical pieces of 8½" x 11" white bond paper, except that one bears the watermark "Neepawa Press Bond Paper." Since Brooker and his brother managed a movie theatre in Neepawa, Manitoba from 1912 until 1914, they would presumably date from this period. Moreover, because the "Cult of Ugliness" mainly illustrates objects exhibited in the infamous Armoury Show of 1913, it must have been produced subsequent to that event. [See Milton W. BROWN's *The Story of the Armoury Show* (Greenwich, Conn.: The Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963) for a complete catalogue of those pieces that were initially displayed in New York as well as those that travelled as part of a smaller exhibition to Chicago and Boston. Of the sculpture mentioned in my text, Brancusi's *Mlle. Pogany* was included in the Armoury Show but Matisse's *Jeannette III* was not.] Although it resembles a type of 1913 commercial illustration designed to ridicule the Armoury Show, I do not believe that the pejorative title attached to this drawing represents Brooker's own assessment of the European avant-garde. I have used this series primarily as a repository of names, attempting to map out the limits of Brooker's early knowledge by following their co-ordinates. While it is possible that his nineteenth-century pantheon of writers was a concession to popular taste, as was his imputation of "ugliness" to modern painting, I do not think that this was the case. Aside from Masefield and Shaw, most of the poets and playwrights cited in these drawings were quite obscure and would have been virtually unknown to the public at large. Hence, I would argue that they do indicate to the artist's own literary preferences to some extent, a conclusion that should be confirmed by my reading of *The Seven Arts* columns.

²⁴ See the essays entitled "Vorticism: Expressionism English Style" and "Expressionism in the American Theatre" in Ulrich WEISSTEIN's *Expressionism as an International Literary Phenomenon* (Paris: Librairie Marcel Didier, 1973).

²⁵ In the column of June 1, 1929, Brooker relates with approval that Ernest Raymond, "who is something of a mystic," is "very curious and appreciative of more modern movements in art—except . . . in literature . . . where he confesses himself to be a confirmed traditionalist . . . He visited Lawren Harris' studio and, unlike most people, preferred the least representational of Harris' paintings." Here, Brooker has detected his own prejudices and predispositions within Raymond. These are the equation of abstract painting with religious mysticism and the dismissal of modern literature, due to its repudiation of the metaphysical.

²⁶ See notes 17 and 22.

²⁷ E.H. GOMBRICH's essay "Expression and Communication," in his *Meditations on a Hobby Horse* (London: Phaidon Press Ltd., 1963), examines the inherent difficulties that arise from an artist's attempt to devise an objective correlative for "subjective emotion in the visual arts."

²⁸ Brooker does use Hemingway as an example of the new "empty" art in his column of February 16, 1929. But later that year, in the column of November 30, Hemingway's subject matter is deemed to be totally "objectionable." He states, "I do not recommend that readers of this letter buy Hemingway's novel, because they might have the experience that a friend of mine – a literary critic in Toronto – has just gone through. He thinks that it is the vilest book that he has ever read, and if allowed to be by his publisher, will say so in print. I confess that I did not find it anything like as nauseating as Aldous Huxley's *Point Counter Point*." Surely Brooker and his reviewer friend are reacting to their perception of the "vile" and "nauseating" contents of these books, as opposed to projecting the "vile" and "nauseating" elements of their personalities onto some neutral receptacle. Even if we concede this point and concur with Brooker's thesis that words can be voided of any circumstantial sense until a deferred

meaning is allowed to emerge, one major difficulty remains. Can the abstraction characteristic of a first, heuristic examination of a modern novel be sustained through subsequent re-readings? At least as far back as AUGUSTINE's *Confessions* (A book found in Brooker's library at the time of his death), sensitive readers have been aware of the influence being exerted upon their current experience of a text by the memory of previous readings. Once the author's concluding message has been made to coalesce within the reader's mind, he will probably never be able to experience the work as pure "abstraction" again.

²⁹ Jan Rosenblatt's "Symbolism and Modern Poetry," in Harry S. GARVIN's *Literature, Arts and Religion* (Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1982), provides a direct comparison of these two movements. For a brief but lucid account of the differences between Symbolism and Expressionism in Literature, see pages 300 and 301 in *Expressionism as an International Literary Phenomenon*.

³⁰ Bertram BROOKER, "Idolaters of Brevity," *The Sewanee Review*, 39 (1931), pp. 266-267.

³¹ Augustus BRIDLE's "Brooker's Nude was Crated by Decision of the Majority" (*Toronto Star*, March 14, 1931) and Guy S. CUNLIFFE's "Nude Painting Sent to Cellar as Artist's Exhibition Opens Creating First Rate Mystery" (*Toronto Mail and Empire*, March 7, 1931) are typical responses to Brooker's work during this period.

³² Brooker made a similar statement in a letter dated January 10, 1932 to LeMoine FitzGerald: "After this apprenticeship to naturalistic painting has been served a little more fully I shall perhaps go back to more abstract things with a greater command of mediums and do something quite different," quoted by Dennis Reid in *Bertram Brooker*, p. 18. It is Reid's contention that Brooker's friendship with FitzGerald, which began in 1929, "was the single most powerful reason for the . . . shift in Brooker's art" away from abstraction (p. 14). There is no doubt that his landscapes of the thirties were "profoundly influenced by FitzGerald's," but this recognition does not solve the main problem. Why was Brooker more receptive to the ideas made available to him through his correspondence and sporadic meetings with this Winnipeg artist, than he was to Lawren Harris' concomitant movement toward abstraction? I suspect that FitzGerald acted as a catalytic agent in the transformation of Brooker's art, speeding up an already ongoing process of re-evaluation. The notion of the formal "apprenticeship" fits easily into the "quest" schema outlined by his abstract corpus, representing the "trial" or "test" that must be undergone before the attainment of the sacred goal. Even though Brooker now felt that a period of "naturalism" would be necessary in order to perfect his "command" of the language of painting, what these paintings were meant to express had not altered appreciably.

³³ L.L. FitzGerald and Bertram Brooker: *Their Drawings* (Winnipeg: Art Gallery of Winnipeg, 1975), p. 1.

³⁴ Roald NASGAARD, *The Mystic North* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1984), p. 108.

Résumé

LES THÉORIES ARTISTIQUES DE BERTRAM BROOKER TELLES QU'EN TÉMOIGNENT SES CHRONIQUES "THE SEVEN ARTS" ET SES PREMIÈRES PEINTURES ABSTRAITES

Premier peintre canadien à exposer des œuvres purement abstraites, Bertram Brooker (1888-1955) est néanmoins motivé dans cette expérimentation artistique par un mysticisme religieux très orthodoxe. Dès la première parution de sa série de chroniques sur l'art: *The Seven Arts* (publiée le 22 octobre 1928), Brooker se rattache à la tradition humaniste des comparaisons *ut pictura poesis* en soulignant que des ressemblances formelles spécifiques existent entre la peinture et la poésie. Toutefois, l'importance de son identification à l'interaction des arts le situe en dehors du continuum du *ut pictura poesis*, car il postule une convergence absolue en ce qui concerne l'origine de l'inspiration et sa signification fondamentale. Par sa conviction que c'est l'esprit divin qui initie le processus créateur et imprègne l'objet achevé du souffle de vie, la conception qu'a Brooker du rôle de l'artiste se situe dans un contexte fondamentalement prophétique. Il n'est donc pas étonnant que ses tableaux, tout comme ses positions sur l'esthétisme, reflètent ses préoccupations théologiques d'alors.

La doctrine essentiellement néo-platonique voulant que le Tout (la multiplicité du monde actuel) soit l'égal de l'Un (la somme de l'intelligence universelle qui est Dieu) peut être perçue dans toute l'œuvre écrite de Brooker durant cette période. Bien plus, cette équation lui sert à la fois de structure formelle et de thème philosophique, façonnant ainsi l'organisation picturale des compositions non-figuratives de l'artiste. Son tableau *Sounds Assembling* représente la somme de ses méthodes pour traduire en langage pictural "l'unité ultime des formes, rythmes et rapports" derrière l'apparente "multiplicité" des "phénomènes naturels" (c.-à-d. plusieurs vagues dispersées se regroupent dans un mouvement ascendant en une seule colonne, des groupes de traits plus courts rayonnent d'un point commun, etc.). Les idées sur la quatrième dimension et sur la théosophie qui étaient prônées dans les milieux intellectuels nord-américains lors des années 1920 ont sûrement influencé Brooker dans ses abstractions géométriques, perçues en "correlation objective" avec le passage de l'âme vers un but transcendant.

L'appui donné par Brooker, dans ses chroniques hebdomadaires, aux mouvements d'art moderne européens les plus avancés n'est pas étranger à sa conviction qu'il existait un lien étroit entre la peinture non-figurative et la spiritualité (conviction renforcée par une étude antérieure des théories de Kandinsky). Cependant, comme Brooker allie à ses divergences critiques et artistiques des convictions religieuses très conventionnelles, il dénoncera, par le biais des mêmes publications, la littérature d'avant-garde pour son scepticisme et sa sensualité.

Traduction: Monique Nadeau-Saumier

LA QUALITÉ PSYCHIQUE DANS LA PEINTURE DE DENIS JUNEAU

L'exposition consacrée à l'artiste montréalais Denis Juneau au Musée des beaux-arts du Canada¹ avait pour but de réévaluer au sein de sa production les quelques œuvres de l'artiste appartenant à la collection du musée. En dépit de son allure de rétrospective elle se rattachait plutôt à une série d'expositions antécédentes connues sous le titre général *À la découverte des collections*. L'œuvre de Juneau n'ayant jamais fait l'objet d'une rétrospective comme telle, il semblait pertinent de s'en rapprocher pour dégager l'essentiel de la démarche de l'artiste.

Prévision et liberté

Lorsque Denis Juneau termine ses études à l'École des beaux-arts de Montréal en 1950, la société montréalaise a fait le tour de maintes questions que l'on peut se poser au sujet de l'art. Elle a vécu de près le jeu des avant-gardes se déclassant les unes les autres et la remise en question de l'enseignement de la peinture. Elle a gardé le vif sentiment de la gravité de son destin une fois trempée au plus profond du bain de la modernité. Juneau lui-même a assisté à la parution de *Refus global* sans trop s'émouvoir, prévenu par ses proches et leurs amis du vacarme qui en sortirait. C'est de sang-froid qu'il avait choisi d'étudier sous Alfred Pellan et il ne s'en est pas repenti, se contentant de formuler pour lui-même certaines réserves à l'égard de son maître.

Le peu d'intérêt qu'il accorde au mouvement automatiste se modifie lentement au cours de son séjour en Europe de 1954 à 1956. S'il se sent moins porté vers les tendances que l'on dit "aformelles" ou "lyriques" qu'il juge encore comme un excès romantique, il sait tout de même reconnaître le génie créateur authentique de Paul-Émile Borduas. Juneau qui en 1950 fut d'abord fortement influencé par Alfred Pellan², n'a pas tardé à se distinguer en s'éloignant de l'art figuratif après avoir découvert dans des li-

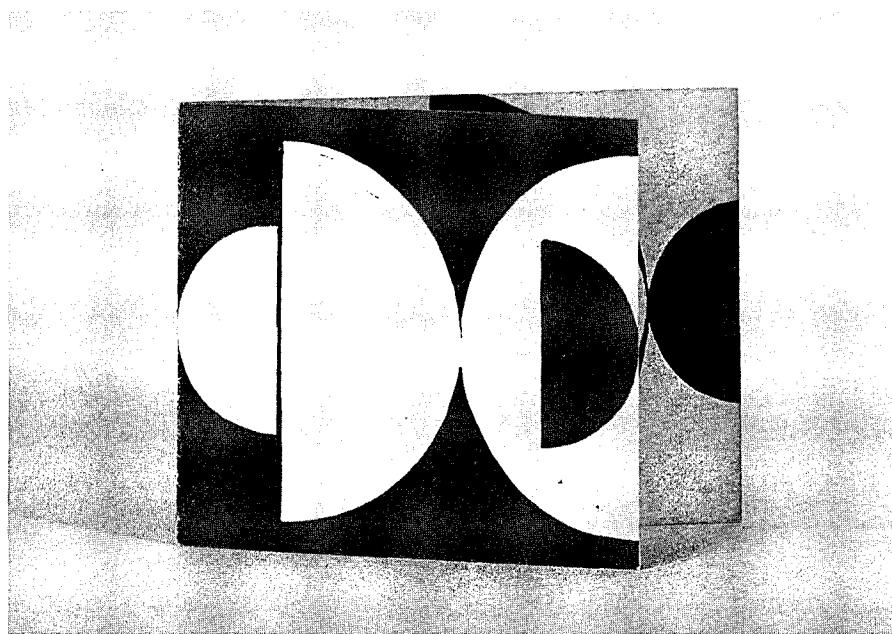


fig.1 Denis Juneau, *Carte de voeux*, vers 1955, encre verte sur carton, fermée, 10,05 x 13,08 cm, coll. particulière. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, (MBAC), Ottawa.)

vres et des revues comment l'art de Piet Mondrian et encore plus celui de Sophie Taeuber-Arp pouvait l'émouvoir profondément. La parole muette mais souriante et poétique de cette artiste l'engage à retravailler son propre vocabulaire. Sous l'influence de sa formation initiale à Montréal où l'on discute comparativement autour de lui l'attitude de Pellat et celle de Borduas, comme par l'approfondissement qu'il fait par la suite de l'abstraction géométrique (lors de ses visites dans diverses grandes villes européennes en 1954), sans pour autant se désintéresser de certaines formules abstraites issues du mouvement Dada, Juneau se situe à la rencontre de la "prévision et de la liberté". Son art exemplifie la jointure de la discipline et de l'improvisation.

Au cours des études en "design" qu'il entreprend en Italie en 1955 et 1956 au *Centro studi arte industria* de Novara, il concentre son attention sur les mille façons d'agencer de manière expressive les formes géométriques les plus simples: carrés, rectangles, cercles et demi-cercles. À cette époque, il travaille principalement à la gouache. La carte de voeux (fig.1) qu'il conçoit à la fin de l'année 1955 montre bien son ingéniosité. Deux demi-cercles clairs et contigües en un point, occupent la région centrale du rectangle. Celui de droite repousse à l'avant-plan un demi-cercle sombre

de plus petit format lequel s'accouple de façon semblable à sa contre-partie à l'extrême droite du volet intérieur de la carte. À cette première rime en valeurs contraires et de formats différents s'ajoute celle des deux longs rectangles verticaux qui se dessinent en plans arrières aux extrémités de droite et de gauche. Enfin un petit demi-cercle clair à l'extrême gauche fait écho au demi-cercle sombre de l'extrême droite. À cette première lecture peut s'en ajouter d'autres toutes aussi fascinantes que la première et portant au sourire même si tout ce langage comporte des rapports évidents avec le monde macro-physique, avec les "espaces infinis" où circulent le soleil et la lune. À Novara, Juneau travaille également des formes plus capricieuses et plus près du monde végétal, audacieusement colorées et sans doute inspirées par sa grande admiration pour Henri Matisse. Il poursuit des recherches formelles en trois dimensions, maquettes et travaux de sculpture. Sa principale source de renseignement sur l'art européen demeure la revue d'André Bloc. À l'École des beaux-arts de Montréal il feuilletait assidument *Art d'Aujourd'hui* où les articles de Léon Degand s'ajoutaient à ceux du directeur de la revue au sujet de l'art contemporain en Europe. Lorsqu'en 1955 *Art d'Aujourd'hui* se transforme en *Aujourd'hui art et architecture*, une certaine forme d'intégration des arts à l'architecture est mise de l'avant. Maints exemples des meilleures réussites de l'esthétique industrielle européenne figurent dans la revue, ce qui ne saurait lui déplaire. Toutefois, en dépit du diplôme qu'il obtient à l'école de Novara c'est par ses travaux de peinture qu'il entend insérer une pratique novatrice dans la société. Au moment de ses premiers envois à des expositions européennes c'est la photographie d'une grande composition à la gouache intitulée *Carré blanc* qu'il a fait tenir à la revue parisienne *Aujourd'hui art et architecture*. Celle-ci sera reproduite à la page 47 du numéro de novembre 1956 (n° 10) à titre d'exemple d'art abstrait expérimental. L'œuvre rappelle incontestablement Maurice Herbin dont il avait pu voir les tableaux à la Galerie Denise René. Mais il ne faut pas voir dans ce fait une indication trop précise sur la source de son inspiration. Lorsqu'il se réfère au mouvement *Cercle et Carré* (1930), Juneau pense plutôt à Sophie Taeuber qu'il sait plus souple que Herbin, lequel on associe plutôt au mouvement *Abstraction-Création* (1931).

Denis Juneau n'a pas songé alors à suivre Maurice Herbin sur le chemin d'un alphabet de la forme. Il cherchera cependant à rendre plus captivants les jeux formels et colorés de ses compositions. L'idée d'un espace dynamique l'occupe déjà, idée d'ailleurs parfois exprimée dans la revue d'André

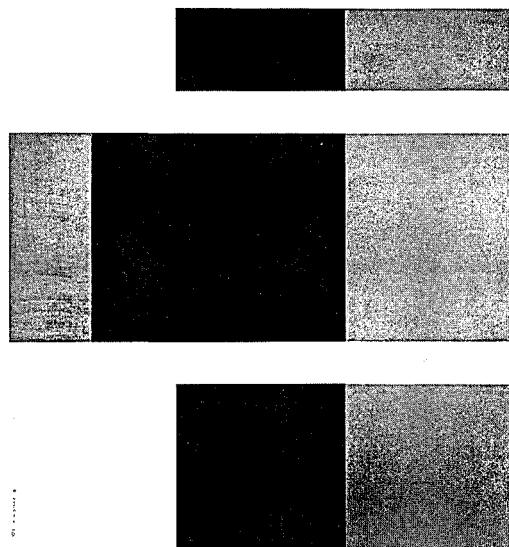


fig.2 Denis Juneau, *Blancs, noirs, bleus, jaunes*, 1958, gouache sur carton, 76,0 x 61,0 cm, coll. particulière. (Photo: MBAC, Ottawa.)

Bloc. Ce même numéro de novembre 1956 reproduisait un article (pp. 50-55) que Juneau ne se rappelle pas avoir lu, mais dont il reconnaît aujourd’hui l’importance. Celui-ci avait pour titre *L’atome (Arts, science et technique)* où Guy Habasque écrivait, après avoir résumé les découvertes connues à l’époque concernant la structure atomique de la matière:

Or, il est remarquable que, parallèlement, les artistes aient abandonné l’ancienne notion classique des volumes fixes et statiques construisant une certaine portion d’un espace essentiellement euclidien pour lui substituer celle d’un espace conçu – selon l’excellente définition du Professeur Doerner – comme un entrecroisement de mouvements et d’énergies.

C’est à-propos de travaux comme *Carré blanc*, quoique plus colorés et souvent limités à l’utilisation de formes rectilignes à angles droits (fig.2) que le critique montréalais Rodolphe de Repentigny écrira deux ans plus tard "nous avons ici affaire non pas à des descriptions d’architectures imaginées [...] mais bien à des projets symboliques où chaque forme joue le rôle d’un signe dans une formule algébrique"³. Deux tableaux à l’huile de grands formats (figs 3 et 4) conservés dans des musées canadiens, témoi-

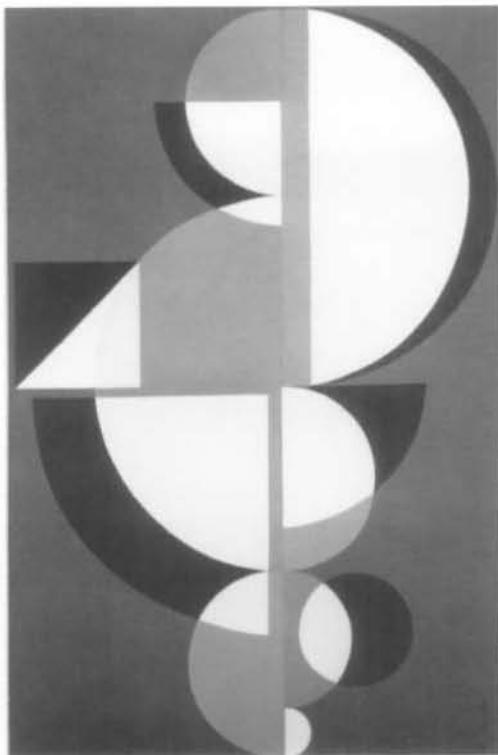


fig.3 Denis Juneau, *Composition abstraite*, 1958, huile sur masonite, 122,2 x 81,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (26,731). (Photo: MBAC, Ottawa.)

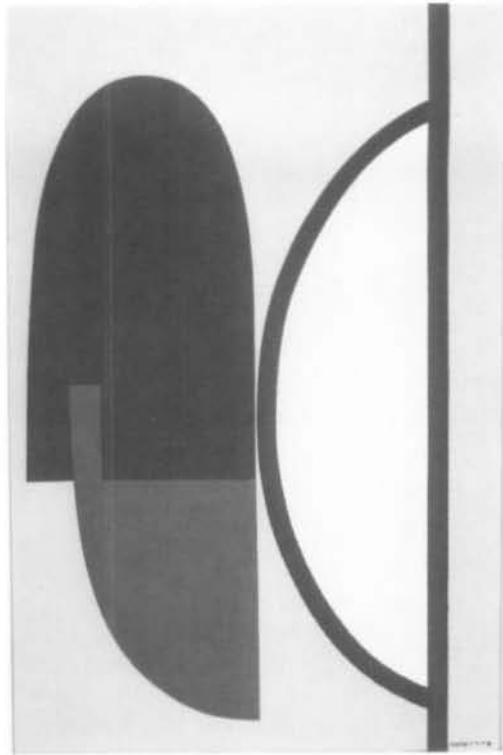


fig.4 Denis Juneau, *Abstraction*, 1958, huile sur masonite, 121 x 80 cm, Musée d'art contemporain, Montréal. (Photo: Ron Drummond, Montréal.)

gnent des recherches de l'artiste à l'époque. Ils faisaient partie d'un groupe d'oeuvres que l'artiste avait soumis au *Concours artistique de la Province de Québec* en 1958. Celui du Musée d'art contemporain fut fort probablement accepté au concours puisqu'il porte en son endos l'étiquette de cette exposition⁴. Quoi qu'il en soit, les deux compositions restent "dépouillées"⁵ selon l'intention de l'artiste, les effets de surprise (étonnement) y sont nombreux et dénotent une qualité psychique rattachée à des considérations émerveillées devant les réalités du "grand univers". Ces portions de cercles et de carrés, ces très longs espaces rectangulaires verticaux, mobiles et contrastés, relient les plans médians au plan pictural en raison de pulsions et de rétentions dans un espace unitaire.

Il ne faudrait pas croire que les remarques du critique de Repentigny qu'une mort accidentelle devait ravir à la critique montréalaise en 1959, furent suffisantes pour calmer toutes les inquiétudes du milieu artistique québécois à l'égard de la peinture non-figurative et surtout à l'égard de cette forme toute particulière que l'on jugeait froide et dépourvue de poé-

sie. Coup sur coup, deux expositions reprendront le débat. Tout d'abord celle de l'École des beaux-arts intitulée *Art Abstrait*, en 1959, où figurent Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant, soient les plus discutés des membres de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Dans son introduction au catalogue de l'exposition, Fernande St-Martin insiste sur deux points: la nécessité d'une réponse toujours plus entière, appuyée sur une meilleure conscience des structures sous-jacentes à l'activité créatrice, afin d'assurer la survie d'un art radicalement neuf et différent; puis la légitimité de l'autonomie de la peinture à titre de langage. La seconde exposition, celle des artistes Juneau, Molinari, Perciballi et Tousignant à la Galerie Denyse Delrue en 1960⁶, vient offrir une explication additionnelle mais succincte, soit celle d'un sous-titre: *Abstraction dynamique*.

Le concept de l'abstraction dynamique renvoie aux grands maîtres de l'abstrait construit, à Mondrian d'abord puis à Robert et Sonia Delaunay, mais sans doute aussi, à tous ceux qui sous une forme ou une autre ont tenté de se construire des instances symboliques susceptibles d'offrir une médiation aux rigueurs existentielles du début du XX^e siècle. L'oeuvre de Denis Juneau n'est pas comme celle de Guido Molinari entrecoupée de positions théoriques susceptibles de renseigner sur les rapprochements et les écarts de l'artiste à l'égard des démarches qui ont inspiré les siennes. Toutefois, l'artiste a maintes fois expliqué lors de conversations qu'il avait lu sur le cubisme et sur les mouvements rattachés à l'*Art concret* afin d'asseoir sa position théorique sur des considérations mûrement réfléchies. Sa théorie se résumerait peut-être à une certaine nécessité d'élaborer longuement dans la conscience le principe de toute composition formelle et colorée avant d'en entreprendre l'exécution. Mais il ne faudrait pas oublier non plus sa préférence marquée pour les inventions formelles d'une expressivité joyeuse. Juneau voudrait également que l'on considère que le jeu amusé et la gaieté offrent eux aussi un autre possible dans la recherche de l'assouplissement des lois qui régissent les comportements humains dans presque toutes les sociétés du XX^e siècle. C'est sans doute pour faciliter la compréhension de ce double objectif qu'il prend parfois plaisir à souligner dans ses compositions la présence d'éléments référents par le choix de titres comme *Demi-lune rouge*.

Ce facteur n'a pas touché certains critiques des années soixante. Ainsi un article paru dans *Le Nouveau Journal*, le 2 février 1962 à l'occasion de l'exposition Juneau à la Galerie Norton du Musée des beaux-arts de Mont-

réal, n'accorde aucune valeur poétique aux compositions de l'artiste. La reproduction d'un tableau intitulé *Demi-Cercles* (1956), une oeuvre incontestablement riche de sens par le seul effet de la variété des trajets de lecture offerts, est en effet accompagné de commentaires négatifs comme celui-ci: "Cet élémentarisme laisse pourtant une impression de sécheresse [...] qui provient d'une imagination équilibrée, structurée, beaucoup plus que de l'inspiration". C'était là ignorer les vertus de la plus précieuse dialectique entre la prévision et la liberté et du même coup effacer l'apport historique de l'*Art concret*, combiné au mouvement *Dada* chez Sophie Taeuber et Hans Arp dont Juneau voulait s'inspirer.

En fait, un tel aveuglement persistait chez maints critiques incapables de saisir le bien-fondé des recherches plasticiennes depuis leur apparition sur la scène montréalaise en 1955.

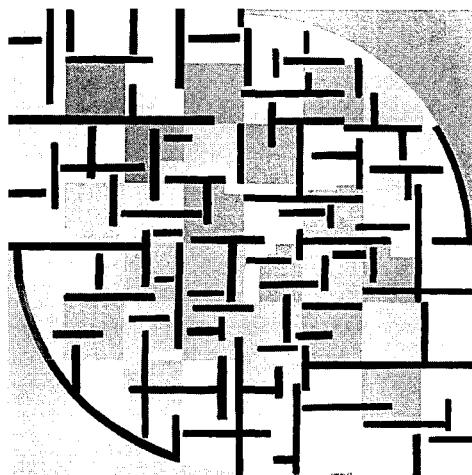


fig.5 Denis Juneau, *Terre*, 1962, huile sur toile, 104,1 x 104,1 cm, collection de l'artiste, Montréal.
(Photo: R. Max Tremblay, Montréal.)

Espace dynamique et matière psychique

Un tableau "abstrait" de 1962 porte un titre non équivoque: *Terre* (fig.5) montrant le globe terrestre ouvert sur l'infini et formé de régions à hautes concentrations corpusculaires, de régions croirait-on, où l'espace-temps a pris une "courbure" particulière. Est-ce là une interprétation par trop fantaisiste du tableau? Sans aucun doute l'idée d'une multiplicité de tirets horizontaux se buttant contre des tirets verticaux provient-elle de l'utilisation que faisait Piet Mondrian des croisements de plans horizontaux et

verticaux comme dans son tableau de 1915 *Jetée et Océan* (1915, Kröller-Müller). Mondrian a bel et bien consigné son intention de recréer un équivalent de l'aperçu émouvant de la calme baie de Sheweninghen où la mer, le ciel et les étoiles déterminaient une vision cosmique⁷. Denis Juneau gardait vaguement en tête les célèbres tableaux de Mondrian lorsqu'il exécutait ses dessins et tableaux post-cubistes du début des années soixante⁸. La note la plus personnelle qu'il nous laisse dans son tableau intitulé *Terre* réside dans le fait d'avoir ouvert deux côtés du globe pour en permettre l'extension, sur la gauche supérieure et la droite inférieure, dans un univers "continu". Lorsque Mondrian sectionne ainsi ses compositions post-cubistes de formats circulaires, il le fait en débordant des deux côtés du format donné. Dans le tableau de Juneau la forme circulaire n'est pas sectionnée: elle s'ouvre sur un espace peint dans le format donné. L'artiste élabore une forme ouverte dans une composition ouverte en diagonale. Comme la terre est reliée au reste de l'univers ainsi en est-il de sa personne avec le monde ambiant.

Le tableau *Terre* date de l'année même de l'exposition Juneau (fig.6) à la galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, laquelle comprenait un bon nombre de toiles témoignant de la réflexion intellectuelle de l'artiste



fig.6 Vue de l'exposition Juneau au Musée des beaux-arts de Montréal en 1962.
(Photo: Studio Lausanne, Montréal.)

sur l'art de Mondrian, et aussi sur celui de Victor Vasarely. Il doit interrompre ce travail pour occuper un poste de "designer" chez des architectes montréalais de 1963 à 1966. Ces trois années lui ont permis de revenir mentalement sur son esthétique et de réfléchir sur l'importance de l'intégration des arts à l'architecture comme à divers autres lieux de la vie communautaire. Il n'a pas connaissance alors de certaines manifestations newyorkaises du mouvement *cynétique optique* comme ses collègues Guido Molinari et Claude Tousignant participant à l'exposition *The Responsive Eye*. Par la suite, il cherche à reprendre ses "travaux théoriques", sous formes de dessins, de gouaches, et de maquettes entre autres, où il refuse de cacher ses divers emprunts. Il ne semble rien emprunter cependant au milieu des exposants à la Galerie du Siècle: Molinari, Tousignant, Gaucher, Gagnon et Goguen. Par ailleurs il faut reconnaître que les modalités de la mise en circulation de son oeuvre contribuent à sa définition; elles forcent l'artiste à repenser son système en relation avec celui de ses collègues. Interviewé par le critique Michael White en 1969 sur la raison de ses jeux formels, Juneau répond: "Je cherche à illustrer le mouvement dans le monde, le mouvement nucléaire, le mouvement perpétuel dans l'espace, la vibration invisible des sons, le mouvement du battement du coeur humain"⁹. Voilà une réponse qui en dit long. Elle explique que l'artiste a pu donner un sens précis à l'exposition de groupe intitulée *Espace Dynamique* à laquelle il participait en 1967. Sans doute aurait-il aimé à l'époque cette phrase de Jean E. Charron:

La Science nous décrit les lois qui gouvernent le comportement de la matière. L'Art cherche à pénétrer plus profondément au coeur de la Nature et à inclure dans sa description la partie psychique de l'Univers, indissociable de la matière.¹⁰

Les jeux formels qu'affectionne Juneau, gagnent en complexité à compter de 1966 et sa qualité la plus constante demeure son goût de la surprise, de l'inattendu, ce goût du risible dont l'héritage lui vient de son admiration pour certains "dadaïstes", pour Paul Klee, et pour Pellán aussi. Les "ruptures de déterminismes"¹¹ sont nombreuses et constantes dans les grandes toiles qu'il exécute pour l'exposition *Sept artistes de Montréal*¹². Elles apparaissent entre autres dans *Ronds dans ronds* où un seul des grands disques, soit le vingt-cinquième, se présente isolé avec son noyau central, comme un élément passif. Elles le sont dans le principe même des tableaux transformables comme *Abstraction de l'image* (1969), *Spectrorames* (1970, Musée du Québec), et finalement la série des *Pendules* (1972 et 1983).

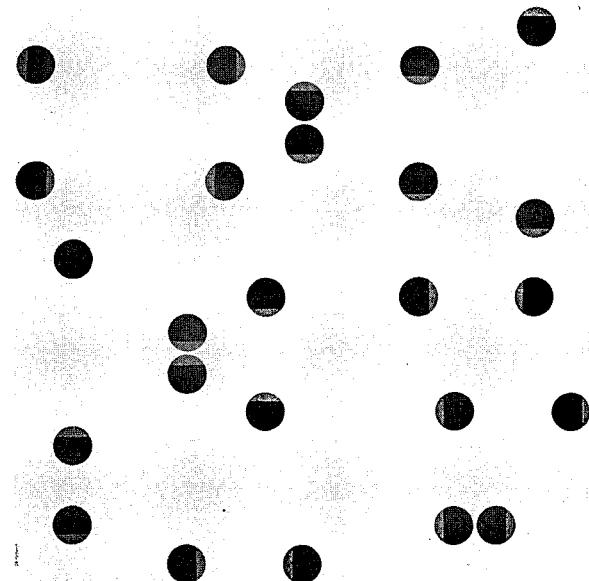


fig.7 Denis Juneau, **Deux rouges sur vert**, 1968, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15,694). (Photo: MBAC, Ottawa.)

Dans *Orange et rose sur bleu Picabia* (1968, coll. de l'artiste) et *Deux rouges sur vert* (fig.7) Juneau déjoue son propre calcul initial des règles opératoires qui lui ont servi de point de départ. Tout algorithme rigoureux lui semble suspect devant le problème qu'il affronte. Il dispose ses disques polychromes dans des ordres syncopés et selon des grilles structurelles capricieuses. La fatigue de la rétine brouillera finalement l'image à un second degré.

Les tableaux précités montrent des disques polychromes sur fonds unis. Ils doivent quelque chose à Sophie Taeuber qui au cours des années trente structurait ses compositions par éléments ponctuels comme dans *Composition avec cercles et demi-cercles* (1934, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Juneau y greffe son invention personnelle. Il combine des éléments binaires (actifs) et des éléments simples (passifs), ou encore, à certains disques et demi-disques s'ajoutent des traces de parcours, comme dans *Les queues vertes* (1969, MAC). Dans *Brun* (1974, coll. Lavalin) le fond s'anime en raison de l'application de la couleur par imprégnation et frottement. Les disques passent à des formats plus restreints sous forme de pastilles de couleur uniforme. L'arrière-plan s'anime encore davantage dans le tableau de format carré intitulé *Soleil rouge* (1975, Banque d'oeuvres d'art) (fig.8). Il s'anime en ce sens qu'il se forme (et se déforme) comme

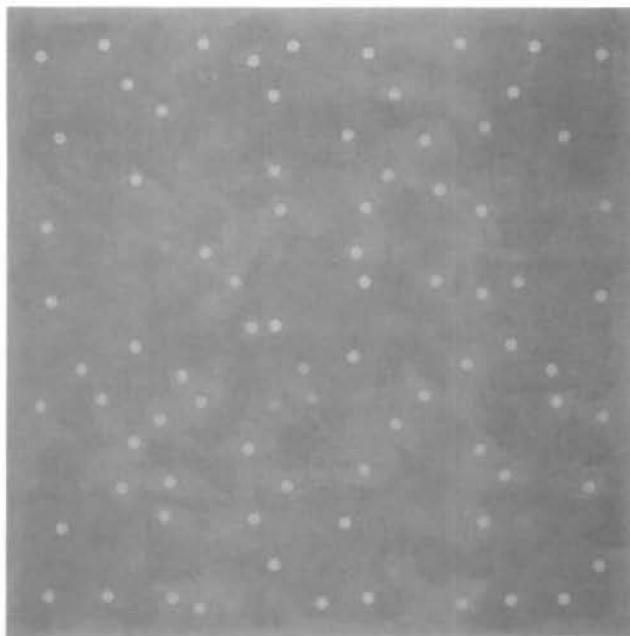


fig.8 Denis Juneau, *Soleil rouge*, 1975, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, Banque d'oeuvres d'art du Canada, Ottawa. (Photo: MBAC, Ottawa.)

pour évoquer ce que l'on devine de la matière psychique. Neuf grands carrés rouges aux pourtours estompés irrégulièrement se dégagent par rangées de trois dans ce fond qui ne semble qu'en apparence plat et uni et dont on ne saurait déterminer exactement la position par rapport au plan pictural. Un semis de pastilles brunes et grises ajoute une nouvelle complexité à cet énoncé de système: une nouvelle chaîne de systèmes demande considération. On songe ici aux affirmations troublantes de Stéphane Lupasco lorsqu'il parle de matière psychique:

Tout se passe comme si le psychisme était cette région électro-chimique où s'accumulent les événements énergétiques véhiculés par l'influx nerveux . . . ni potentiels ni actuels les uns par rapports aux autres, à mi-chemin pour ainsi dire de la potentialité et de l'actualité et donc dans une contradiction, une ambivalence (selon le terme à la mode) qui les lie puissamment et les organise comme une troisième matière¹³.

Ainsi l'espace vibrant et capricieux de tous ces tableaux ne saurait être qualifié séchement d'espace non euclidien. Il est prégné de la "partie psychique de l'Univers" comme le dirait Jean E. Charron, laquelle se cache, croirait-on, dans cette matière sensible.

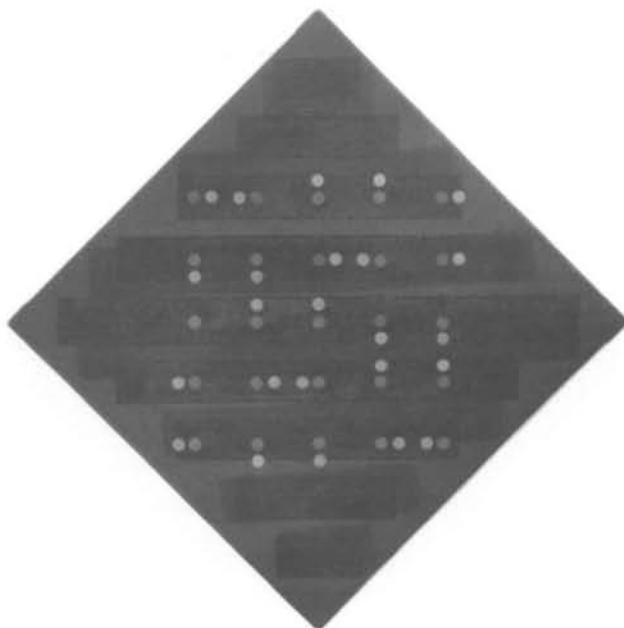


fig. 9 Denis Juneau, *Bleu*, 1975, acrylique sur toile, 173 x 173 cm, coll. particulière.
(Photo: MBAC, Ottawa.)

L'expression "d'événements énergétiques" chez Juneau ne traduit pas toujours une intensité brûlante comme dans le cas de *Soleil rouge*. Elle rend compte aussi parfois des accalmies au moment où l'âme profite d'un état d'équilibre. C'est ce que l'on voit dans *Bleu* (1975) (fig.9) une toile de format carré se tenant sur la pointe et où le fond est animé à l'aide de neuf bandes horizontales de couleur rouille disposées horizontalement sur un fond bleu sombre. De larges pastilles se dégagent des horizontales moirées. Comme dans *Soleil rouge* un nouveau système se superpose à cet ensemble, celui de plus petits disques rose-orangés et bleu-gris qui s'allument et s'éteignent lentement par l'effet de jeux optiques subtils. Ils sont disposés en plans ordonnés selon des groupements syncopés reliés dans un motif à deux volets: celui de la moitié supérieure du tableau se répète inversé dans la moitié inférieure. Littéralement enveloppée de bleus sombres, on ne saurait douter de l'intimisme de cette composition qui fait d'ailleurs songer à Paul Klee¹⁴ plus qu'à Yves Gaucher qui, dix ans auparavant, avait le premier abordé des compositions de ce genre sur des modes clairs et vigoureux.

En 1975 l'artiste s'est avéré fort productif. D'ailleurs la plus grande exposition dont il ait été l'objet de toute sa carrière, organisée en 1979 par les

Services culturels du Ministère des Affaires extérieures du Canada ne comprenait que des œuvres de cette époque. La très grande majorité d'entre elles étaient de couleurs vives et faisaient valoir la contribution distinctive de l'artiste au cinétisme optique. Sans doute certaines œuvres de caractère expérimental, *Un rond rouge imaginaire* et *Un rond déplacé* par exemple, toutes deux illustrées en couleurs dans le catalogue de l'exposition rappelaient-elles trop précisément le tableau de Max Bill intitulé *Deux accents* (1949) et reproduit dans le *Dictionnaire de la peinture abstraite* de Seuphor. Mais c'était là deux exceptions dans le cours du travail de l'artiste. Une affinité plus marquante et parfaitement consciente se situait plutôt par rapport à l'œuvre de l'artiste américain Larry Poons. Pourtant il n'y a qu'illusion d'algorythme chez Poons et le format de ses tableaux n'épouse jamais le carré. Aucune trace non plus chez lui de composition par éléments ponctuels; les pastilles y sont par myriades, évoquant des phrases musicales. Juneau ne touchera vraiment à cette manière que dans un groupe de tableaux en 1978 exposés au début de l'année suivante à la Galerie Optica.

Plus que ces derniers les aquarelles qui leur sont concomittantes mais qui demeurent moins affectées de redevances à Larry Poons, permettront à l'artiste d'enrichir son vocabulaire. Elles valent sans doute par leur luminosité mais aussi parce qu'elles contribuent à l'ambiguïté du plan pictural. Celle qui porte l'inscription "A Réjeanne" (fig.10) fait bien voir cet apport. Les effets de transparence ajoutent aux jeux optiques des petits cercles accrochés aux grilles linéaires. La force des vibrations diminue, mais la luminosité, comme le mouvement des plans colorés, augmentent le mystère de cette composition dont les éléments géométriques s'ajoutent à des valeurs référentielles sinon symboliques: le globe terrestre apparaît encore une fois (voir *Terre*, fig.5) mais, cette fois, coupé en quatre par une large croix. C'est aussi l'image du cercle et du carré sur la pointe tronquée. C'est la terre et le ciel et bien d'autres choses encore. Une grande peinture à l'acrylique intitulée *Carrés* (1978, collection de l'artiste) profite de la leçon des aquarelles en ce qu'elle montre une incroyable luminosité dans sa couleur. Les vingt-cinq carrés de son aire interne la plus sombre, tous animés sauf un par les pulsions clair-sombre, positif-négatif, se présentent dans une double bordure d'un bleu intensément lumineux. C'est là un autre exemple d'une animation plus atténuee du plan pictural. C'est aussi la fin d'une longue expérience formelle basée sur le format carré. Les formats rectangulaires, horizontaux ou verticaux deviendront par la suite plus fréquents chez

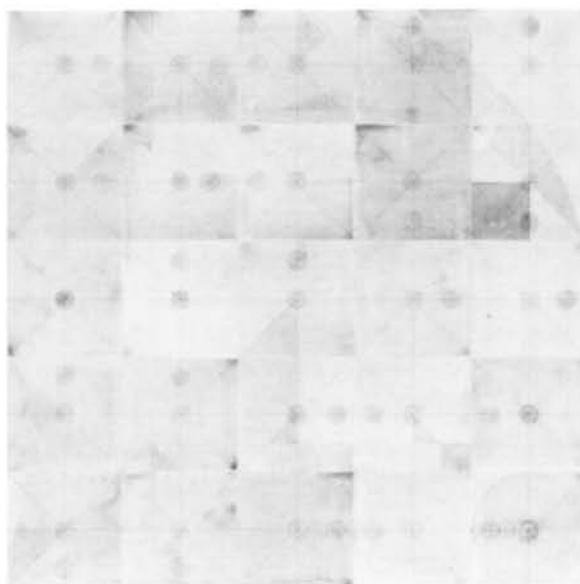


fig.10 Denis Juneau, *Sans titre*, 1978, aquarelle sur papier, 45,7 x 45,7 cm, coll. Mme Réjeanne Lajoie-Juneau, Montréal. (Photo: MBAC, Ottawa.)

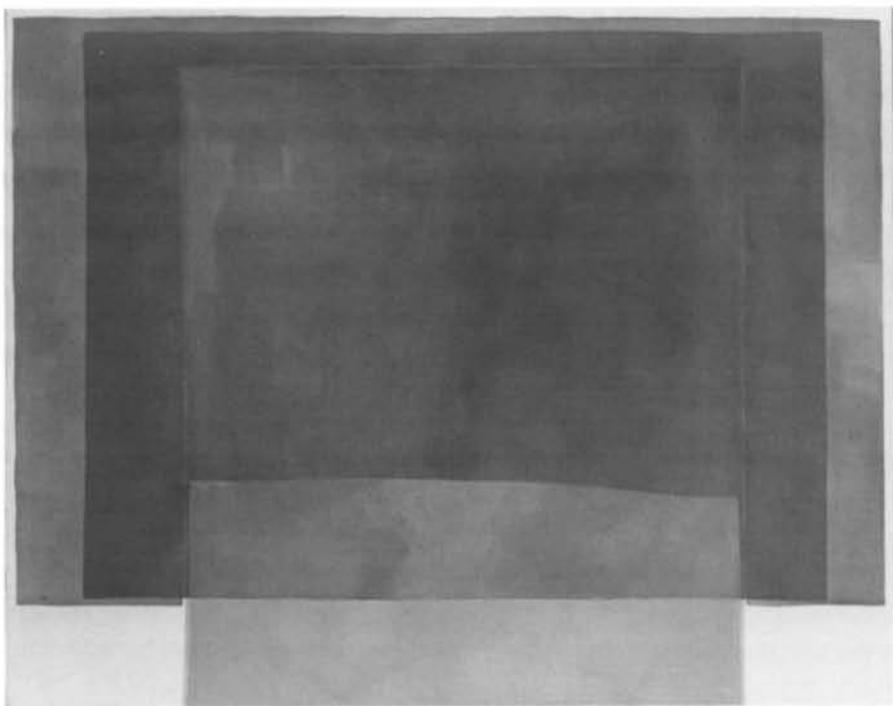


fig.11 Denis Juneau, *Salut à Gauguin*, 1983, acrylique sur toile, 137,1 x 172,7 cm, coll. de l'artiste, Montréal. (Photo: R. Max Tremblay, Montréal.)

Juneau. Les fonds unis disparaissent en même temps pour faire place à des plages tachistes ou à des rideaux transparents parfois agrémentés d'accidents colorés ou de couleurs brûlantes que le pinceau réussit à faire valoir mieux que tout autre instrument lorsqu'il est manipulé sans trop de contrôle.

Salut à Gauguin (1983) (fig.11) illustre les premières réussites de cette démarche et figure parmi de nombreux tableaux à l'acrylique dont certains furent exposés à la Galerie 13 à Montréal en 1981, puis en 1983. Quelques idées nouvelles s'y dessinent par-delà de vagues ressemblances aux œuvres d'Albers ou de Rothko. Entre autres, la présence d'un mince filet bleu au pourtour du rectangle central de couleur rouille fait songer à un travail possible sur la marge des trames colorées pour y développer des espaces complémentaires de fonctions variées. Dans le cas présent il s'agit tout au plus comme le dit l'artiste lui-même de "faire sentir la couleur bleue sous l'orangé". Mais dans d'autres œuvres semblables, des gouaches de plus petits formats, réalisées en 1984, de longs rectangles colorés et nettement découpés apparaissent ici et là sur les marges comme des harmoniques du grand rectangle qu'ils entourent. Si l'esprit de ces gouaches devait se poursuivre dans des compositions de plus grand format il y aurait lieu d'établir des comparaisons détaillées avec certains tableaux de Charles Gagnon de la série des "cassations" et notamment avec *Cassation pour un jour nouveau* (1978-1979, MAC).

Une esthétique qui s'inspire du milieu qui la reçoit et agit sur lui

L'art des "plasticiens"¹⁵, de ces artistes montréalais tels Louis Belzile, Jauran (nom d'emprunt du critique de Repentigny), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, ou celui de Denis Juneau se voulait vers 1955 d'une grande rigueur au point de ne plus tolérer le moindre accroc à la ligne pure ou la moindre trace de pinceau dans la surface plane, cet art que la critique prenait plaisir à qualifier "d'abstraction froide" n'a jamais perdu son public restreint d'admirateurs; il l'a même augmenté considérablement au cours des ans. Seul un petit nombre de fervents autour du critique Rodolphe de Repentigny et quelques rarissimes collectionneurs montréalais aimait cette peinture d'apparence austère pour en avoir saisi la part secrète de liberté et d'intuition émouvante. Puis le cercle des initiés a grandi avec la reconnaissance de certaines similarités avec les découvertes de la physique moderne et en raison de certains assouplissements à la règle. Cet art pure-

ment formel, sans valeur symbolique et plus souvent minimalistes, invitant "[. . .] la sensibilité elle-même à percevoir directement l'intelligible"¹⁶ révélait tout de même beaucoup sous ses apparences hermétiques. Il s'agissait de bien apprécier ce peu, de ne pas couper le lien de communication discursive avec l'artiste, miracle dont la révélation apparaît à l'étude de la réception critique, sous ses formes variées, sur une période de vingt ans au Québec en particulier.

L'art volontairement dépouillé et parfois fort rigoureux de Denis Juneau au cours des années cinquante, nourri aux jeux étonnantes d'un vocabulaire qui ne fut restreint qu'à priori, s'inscrit, vingt ans plus tard, sous le signe des plus mystérieux accords cosmiques entre la matière et l'esprit, totalement libre maintenant d'allier dans une même œuvre et les plages de couleurs tachistes et les champs nettement délimités de la géométrie. Cet art étroitement lié aux secrets du silence demeure toujours capable de grandes bouffées d'expressions joyeuses. L'artiste voit une admiration particulière à ses mentors: Paul Klee et Francis Picabia, Sophie Taeuber et Mark Rothko! L'éclectisme de ses influences démontrent une maîtrise de ses moyens pour embrasser de tels écarts. Une telle assurance, une telle sérenité ne seraient pas possible si Juneau n'avait pas trouvé intérieurement son espace social depuis bon nombre d'années.

Pour qualifier l'apparition des tendances novatrices dans la peinture québécoise à compter de la fin des années quarante, les historiens d'art parlent de "changements radicaux" se référant à la transformation des mentalités dans le contexte politique du temps. Ces changements sont associés aux tendances successives ou concomitantes dites automatistes et surréalistes, expressionnistes et plasticiennes. On établit en même temps la chronologie des événements marquants de l'histoire de l'art et celle des premières modalités de réception des œuvres dans le milieu social qui les voit naître. Or il semble qu'on n'en soit encore bien souvent qu'aux balbutiements ou plutôt aux affirmations globales¹⁸ à propos de la réception critique quand il s'agit du mouvement plasticien.

L'art de Denis Juneau, comme celui des "premiers plasticiens", ne s'inscrit aucunement dans le contexte d'une contestation spécifiquement politique. Il ne se présente pas non plus comme le pur reflet d'une société citadine pan-canadienne dans une phase particulièrement active de chantiers architecturaux à caractère fonctionnel¹⁹. Denis Juneau ne collabore à des projets d'urbanisme et d'architecture qu'en 1961 alors qu'il expose ses travaux dès 1955.

On a vu déjà comment à l'apogée du mouvement automatiste Juneau s'orientait résolument vers l'enseignement d'Alfred Pellan pleinement confiant de trouver chez celui-ci la base nécessaire à sa propre recherche de nouvelles esthétiques. Son attitude annonçait effectivement une tendance bien distincte dans la réforme sociale québécoise qui devait se manifester au début des années soixante, celle que l'on pourrait qualifier de réformiste plutôt que de révolutionnaire. Mais c'est bien par son art et non par ses idées que Juneau a trouvé son espace social. Il a utilisé les galeries d'art pour arriver jusqu'aux grandes collections publiques. Il ne serait pas faux, toutefois, d'affirmer qu'il a cultivé également un public moins anonyme et dont il connaissait les visées de renouveau social. Il l'a fait de façon toute naturelle, sa formation académique l'ayant habitué aux travaux de petits formats: croquis, esquisses, études de toutes sortes, exécutés selon divers procédés: à la gouache, à l'encre et à l'aquarelle entre autres. Maintes personnes de son entourage que l'on qualifiait de "travailleurs sociaux" ou d'"intellectuels" bien avant la Révolution tranquille se sont initiés à "l'art moderne" en fréquentant son atelier. Ce n'est pas par hasard si par la suite bon nombre des commandes qu'il reçut pour des édifices publics lui provenaient d'institutions à caractère éducatif. Ainsi une photographie de Charlotte Rosshandler (fig.12) montre l'artiste au pied d'un immense mur sculpté pour un centre de formation technique à St-Lambert, l'Institut de technologie Jacques-Cartier. L'ouvrage évoqué marque sans doute une forme importante de l'action esthétique des œuvres de Juneau dans la société québécoise. On peut aussi le considérer comme le symbole du parachèvement de cette action, vu son long cheminement commençant en 1963, avec la réalisation du mur sculpté pour le compte de l'architecte Jean-Louis Lalonde.

La répercussion des commandes architecturales sur le comportement de l'artiste n'ont fait que stimuler son désir de mieux faire connaître et apprécier ces œuvres qu'il qualifie "d'expérimentales" et de "consommation intime". On peut s'en rendre compte de deux façons. En feuilletant attentivement son volumineux dossier de presse où il paraît évident que Denis Juneau n'a pas raté une occasion d'exposer ses œuvres ou de chercher à expliquer sa démarche. En complément au cheminement permis par le circuit des galeries il assure sa participation à maintes petites expositions dans les milieux les plus divers. Il faut noter, de plus, l'importance qu'il accorde à la conception d'œuvres dites "transformables", c'est-à-dire à des œuvres conçues pour permettre les modifications que leurs propriétaires

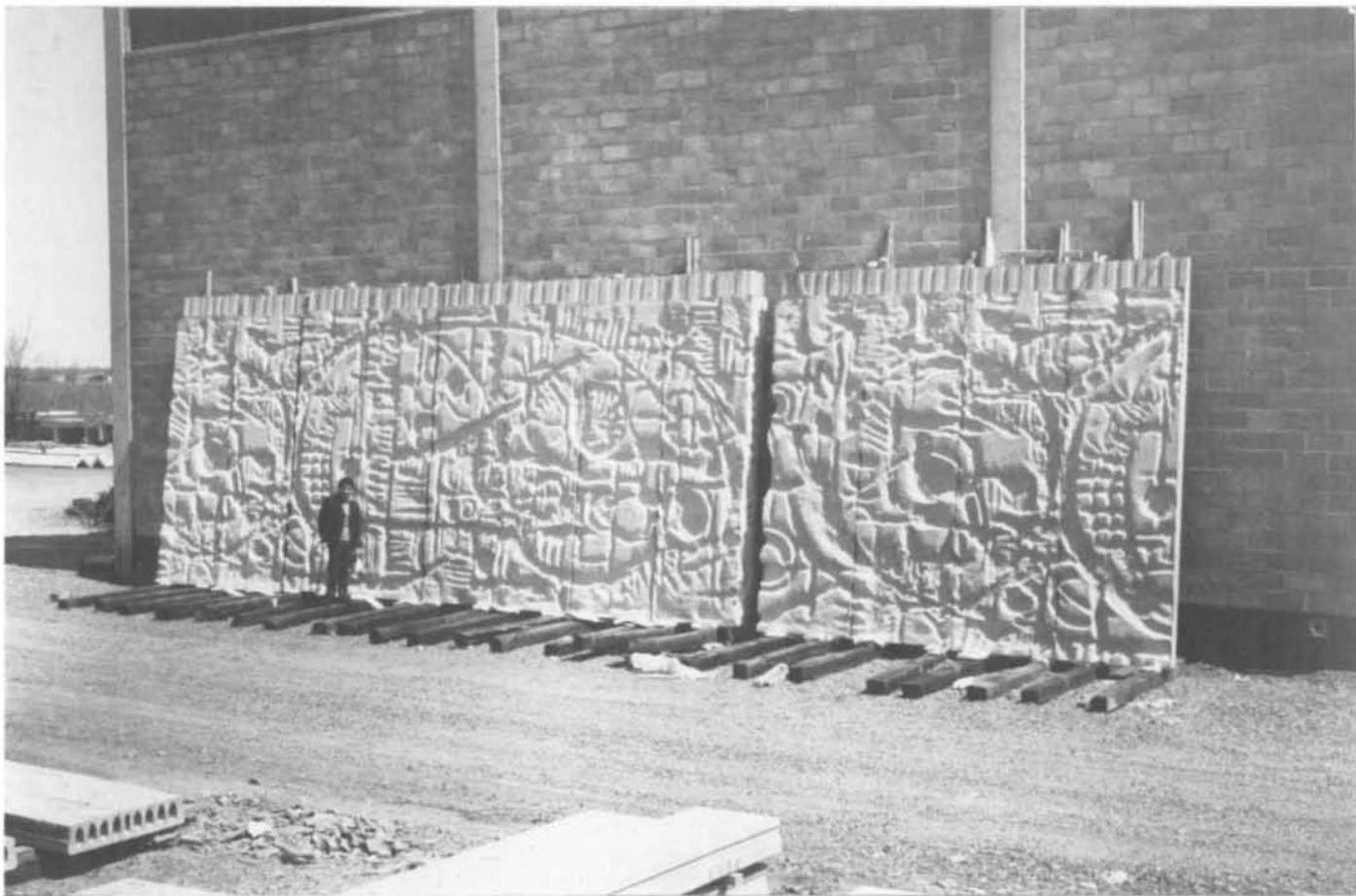


fig.12 Denis Juneau devant le mur sculpté pour l'**Institut de technologie Jacques-Cartier**, 1963. (Photo: Charlotte Rosshandler, Montréal.)

ou utilisateurs jugeront appropriées. Comment mieux reconnaître et mieux faire prendre conscience que, dans le langage pictural, "Tout se compose par relation et réciprocité"²⁰.

Par la personnalisation de ses rapports avec son milieu, par son ouverture au monde et à autrui, Denis Juneau a pu suivre de façon étroite l'action esthétique de ses œuvres. Nul doute que l'exposition que lui consacrait le Musée des beaux-arts du Canada en 1984 a contribué à raffermir chez lui le sentiment d'une véritable contribution à la connaissance sensible de l'Univers. Des critiques perspicaces ont noté la clarté et la sérénité de ses travaux récents. Peut-être est-ce dû au fait qu'il a toujours conservé ce trait de personnalité que Sophie Taeuber valorisait par dessus tout autre: la gaieté, car, comme elle l'écrivait à une filleule en 1937²¹: "[. . .] c'est elle, au fond, qui nous permet de n'avoir aucune crainte devant les problèmes de la vie et de leur trouver une solution naturelle".

Jean-René Ostiguy
Conservateur chargé de recherche
Musée des beaux-arts du Canada

Notes

¹ L'exposition fut présentée du 7 décembre 1984 au 3 février 1985. Elle était accompagnée d'un Journal (n° 47) portant le titre *Regards neufs sur l'art de Denis Juneau* et d'une liste détaillant les 30 œuvres qui la composaient. Il y a tout lieu de croire que le Musée des beaux-arts du Canada et son public le mieux éclairé possèdent aujourd'hui une meilleure connaissance de l'apport de Denis Juneau en s'attachant tout particulièrement aux ouvrages de peinture. Les sculptures – pourtant nombreuses dans cette partie de l'exposition qui traitait de la décennie 1956-1966 – nous sont apparues plutôt comme des exercices en trois dimensions, valables pour la compréhension des problèmes rigoureux de la peinture plasticienne dans l'échelonnement des plans.

² Une exposition rétrospective de l'œuvre de Juneau devrait inclure les meilleurs de ses nombreux tableaux d'atelier: natures mortes solides au fusain ou à l'huile, nus en pied, ou têtes en gros plan à la façon des célèbres fusains de Pellán; et même une composition surréaliste comme sortie d'un cadavre exquis et quelques paysages aux touches divisées comme en avaient peints avant lui Jean Benoit et Marcelle Clark, des élèves doués de la première et de la deuxième promotion de la classe du maître.

³ Rodolphe DE REPENTIGNY, "Emond et Juneau, deux mondes", *La Presse*, 5 avril 1958, p. 53.

⁴ De plus, la description des œuvres de Juneau donnée par DE REPENTIGNY, dans son article "Un concours peu représentatif", *La Presse*, 22 novembre 1958, p. 50, semble correspondre au tableau du Musée d'art contemporain (MAC).

⁵ Référence au texte de l'artiste dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait* tenue à l'École des beaux-arts de Montréal du 19 au 27 janvier 1959, p. 13: [...] Et ce dépouillement, je l'espère, favorise en définitive chez le spectateur la sensation instantanée des relations, l'étonnement, le choc émotif et la satisfaction visuelle et esthétique [. .].

- ⁶ L'exposition a eu lieu du 26 septembre au 15 octobre. Voir "Galerie Denyse Delrue/Peintures géométriques abstraites", *Le Devoir*, Montréal, 24 septembre 1960, p. 11.
- ⁷ Voir l'extrait de *Toward the Vision of Reality*, Valentine Gallery, New York 1942, cité dans la traduction de M. SEUPHOR dans le catalogue de l'exposition *Mondrian à l'Orangerie des Tuilleries* en 1969, Paris, Réunion des Musées nationaux, p. 94.
- ⁸ Le dessin *Toits et clocher rue des Seigneurs* (1961, collection de l'artiste) rappelle des dessins de Mondrian d'après les églises de Domberg en Hollande et de Notre-Dame-des-Champs à Paris.
- ⁹ Michael WHITE, "Trying to Tell Why", *The Montreal Star*, 17 mai 1969, p. 10. Traduction de l'auteur.
- ¹⁰ Jean E. CHARRON, *De la physique à l'homme*, Paris, Gonthier, 1964, p. 40.
- ¹¹ Le terme est emprunté à Jean FOURASTIÉ qui définit ainsi les causes du rire dans son ouvrage *Le rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
- ¹² L'exposition est surtout connue sous son titre anglais *Seven Montreal Artists* car elle fut conçue pour une tournée américaine en 1968 et 1969. Une version française du catalogue fut tout de même publiée pour la présentation de l'exposition au Musée d'art contemporain du 7 mars au 18 avril 1971.
- ¹³ Stéphane LUPASCO, *Science et Art abstrait*, Paris, Juilliard 1963, p. 57.
- ¹⁴ La critique journalistique avait déjà fait un rapprochement de ce genre entre Juneau et Klee. Voir dans *La Presse*, 22 mars 1969, p. 32, l'article "Klee est un 'Op'" dans la chronique *D'une exposition à l'autre*.
- ¹⁵ Les quatre artistes publient un manifeste intitulé *Les plasticiens* au début de l'année 1955, au moment où Denis Juneau s'intéressait aux mêmes idées de façon indépendante en Europe.
- ¹⁶ Etienne GILSON, *Peinture et Réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, p. 352.
- ¹⁷ Voir David BURNETT et Marilyn SCHIFF, *Contemporary Canadian Art*, Hurtig Publishers Ltd. en coopération avec le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1983. En particulier le chapitre "Painting in Quebec: Change and Revolution", pp. 13-39.
- ¹⁸ Voir Diana NEMIROFF, *Reflets* (L'Art contemporain à la Galerie nationale du Canada depuis 1964), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1984, dépliant accompagnant l'exposition du même titre, p. 2.
- ¹⁹ Un résumé des activités de Juneau en ce domaine de l'intégration des arts à l'architecture serait peut-être utile ici. En 1957, il participe sans succès à un concours pour une murale destinée au hall d'entrée du petit édifice connu sous le nom de City Center à Montréal. Alfred Pellan, son premier maître, est choisi. En 1961, il réalise un projet de sculpture jouet au parc de Mesy. Puis, à compter de 1963, il réalise plus de cinq projets d'envergure pour les architectes qui ont recours à ses services. Parmi ceux-ci, une murale dans l'Hôtel de ville d'Asbestos (1966), demeure l'oeuvre qui, stylistiquement, se rattache le mieux à ses recherches picturales.
- ²⁰ Louis MARIN, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 97.
- ²¹ Cité par Margit STABER dans *Sophie Taeuber-Arp*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1970, p. 13.

Résumé

THE PSYCHIC QUALITIES IN THE PAINTINGS OF DENIS JUNEAU

Although it was seen as a retrospective exhibition, the 30 works by Denis Juneau dating from 1955 to 1980 presented at the National Gallery of Canada during the winter season 1984-1985 was in fact organized with a different intention. It was meant to situate in a proper context the few works by Juneau in the Gallery's collection. The show was thus linked to a previous series of exhibitions under the general title *Discovering the Collections*. Since the work of other "plasticiens" such as Guido Molinari and Claude Tousignant had been reviewed in scholarly articles on the occasion of major exhibitions, this presentation was attempting to widen the scope and implication of the exhibition. The present article originates from that point of view.

Denis Juneau, although trained at the Montréal École de Beaux-Arts and a fervent student under Alfred Pellan, was as early as 1957 associated with Molinari and Tousignant who had very different backgrounds. In his late formative years in Montréal and Italy, where he studied industrial design, Juneau had been impressed by Sophie Taeuber's art as partaking from fantasy (Dada) and rationality (Art concret). Upon his return to Montréal he showed at Galerie Denyse Delrue where he was invited to participate in a group show entitled *Abstraction dynamique*. His association with this gallery helped him considerably in shaping his own aesthetic tenet during the following decade. It also helped him in overcoming a difficult phase during which he and his associates encountered a generally unfavourable reaction by the general public, exacerbated by the reticence of the majority of local art critics. Geometric abstract painting was considered cold and unimaginative; very few could recognize its unusual particular meaning.

Somewhat the works of Juneau from the late fifties captured the poetry of the universe and it is not surprising to see him paint a canvas in 1962 titled *Terre* which was reminiscent of Mondrian's *Pier and Ocean* of 1915. Similar works influenced by Victor Vasarely followed and were exhibited at the Montreal Museum of Fine Arts in the same year. Then his experimental productions almost stopped when he worked for various architects as a colour and design consultant. Convinced that optical vibrations of colours could help him translate what he was after, *Two reds on green* (1968, The National Gallery of Canada) and *Red Sun* (1975, Art Bank, Ottawa) stand as perfect examples of his achievement during the late sixties and early seventies. These vibrating canvasses should be considered in terms of Juneau's reply to *The Montreal Star* critic Michael White, questioning why he had investigated that style:

I try to illustrate movement in the world, of nuclear movement, the perpetual movements in space, the invisible vibration of sound, the movement of the beat of our hearts. For an ordinary man it is difficult

to comprehend this movement. For children it is more easy, they are more open, they see rockets on television and wonder about them.

Denis Juneau's belief in form as a combination of energy and movement was not only aiming at a parallel between the attitude of scientists and his own, but also at a revelation of the psychic qualities in his approach to the universe.

If the late sixties have been years of intense production for Juneau whose art showed his very personal approach (in spite of some attitudes normally inherited from the group of painters more often associated with his gallery, Molinari, Toussignant, Leduc, Gaucher, Goguen, etc.), the eighties showed considerable enrichment. The proof of that has been demonstrated by the small exhibitions that he has had at Galerie 13 in Montréal in 1981, 1983, and 1984, and also in Ottawa at Galerie Calligrammes, shortly after the National Gallery of Canada exhibition.

Translation provided by the author



fig.1 William Notman Studio, copy, **Princess Alexandra of Wales**, 1885. (Photo: Notman Photographic Archives (NPA), No. 77,743-B11, McCord Museum, Montréal.)

SHORT NOTES / NOTES ET COMMENTAIRES

Late Victorian and Edwardian Jewellery in Montreal

Much of the antique jewellery found in Canada today dates from the late Victorian and Edwardian periods. They are often treasured family heirlooms passed on from generation to generation, occasionally available on the market as estate jewellery or through antique dealers. Whatever the case, the jewellery from the turn of the century is highly prized, not only for its intrinsic value but because it offers an inimitable touch of old charm, a glimpse into another society remote in customs, values and beliefs. Indeed, many of these jewels reveal everyday life: for example a brooch with a sentimental message, a locket with yellowed photographs, a piece of mourning jewellery, or a watch engraved with a name and a date. By conjuring up their owners these mementos can provide an insight into past generations.

A rare chance to study such jewellery in its original context is provided by the Notman photographic archives at the McCord Museum. William Notman, who emigrated to Canada from Scotland in 1856, became a recognized pioneer in the field of Canadian photography.¹ By 1860, he had established a studio on Bleury Street where he recorded the elite of Montréal society: the civic dignitaries and leading citizens and, more important for this study, their distinguished wives and comely daughters. On the death of William Notman in 1891, his son William MacFarlane Notman carried on the business until 1935. Thus, a complete and uninterrupted record of evolving fashion trends is presented from the mid-Victorian period to well past the Edwardian age. Our search through these thousands of Notman period photographs revealed that, more than a mere costume accessory, a jewel could be endowed with social and psychological meaning.

Photography was not then the informal medium that it has now become. The early portraits were often used as "cartes de visites" and the

subjects posed with all the decorum that the etiquette of the period required. The ladies in the 1860's albums appear in highly fashionable array; clothes follow new fashion trends and everyone seems to be wearing the latest and indispensable innovation, an "artificial crinoline,"² as their skirts swing attractively from the waist. A corsage usually closes demurely at the neck, adorned by a small lace collar. Little jewellery is worn and is always of a most unostentatious and conservative nature: a long chain of gold, at times with watch and fob; a discreet chatelaine at the waist; a simple black ribbon with cameo or locket; a small pin at the neckline. William Notman's early photographs were almost entirely of the Anglo-Saxon Protestant establishment and the typical female model's general appearance alludes to the prevailing Puritan ethics of virtue and modesty.

This puritanical reserve was rendered even more sombre in 1861 when, at the untimely death of the Prince Consort, Queen Victoria went into a period of deep mourning. For many decades afterward, fashion in England and its colonies would reflect the bereavement of the reigning monarch. Public mourning was nothing new to the British; it had been a tradition in the country since the execution of Charles I in 1649. What is more surprising is that a vast collection of mourning jewellery found its way to Canada. Victoria's loyal colonial subjects seem to have strictly adhered to their motherland's traditions. Every other locket or pin of this period seems to conceal a lock of hair, and jet jewellery or its French glass counterpart were almost as popular here as in England.

But the Victorian mourning period was alleviated nationally by the dawn of a brave new world as Canada became a nation with the Confederation in 1867. In Montréal, an air of self-confidence and ambition suddenly flourished: streets were widened, shops refurbished, and an air of wealth and grandeur prevailed along the main thoroughfares. An overseas visitor described Notre Dame Street as "flashing with plate glass and displays of jewellery and brocade."³ One of the finest jewellery stores in Montréal at the time was on St. James, one street away from Notre Dame. Savage & Lyman, watchmakers and jewellers, were considered in 1867 to have the most magnificent shop of its kind in Canada. Working there since 1857 was a young clerk by the name of Henry Birks who was to branch out in 1879 into a business venture of his own, thus giving Montréal and Canada an important and reputable jewellery firm, now in existence for more than a century.⁴

Lovell's 1877-78 Montreal Directory lists six retail jewellers and six manufacturing or wholesaling jewellery firms. A decade later, in 1889-1890, Montréal boasts, according to Lovell, no less than thirteen retail jewellers and more than a dozen manufacturers, importers and wholesalers dealing in watches, clocks, jewellery, and fancy goods, such as cutlery and silverware. A remarkable survey of the luxury items available to the Montréal population in the last decade of the nineteenth century is offered by the Birks catalogues, the first of which was published in 1896.⁵ This sudden expansion of the jewellery trade, both retail and wholesale, reflects the prosperity of the Montréal elite. The wealthy in Montréal imported the best wines and current fashions in clothing and accessories.⁶ One of these imported luxury goods, the pearl necklace, seems to have been extremely popular. By 1885, the Notman photographs offer a gallery of attractive Montréal women, many of whom are wearing pearl chokers, a welcome alternative to the demure little pins and cameos so favoured in the sixties.

Two important factors brought about this attractive jewellery fashion. Queen Victoria finally relented on the extreme mourning dress that she inflicted on herself and the court. On the occasion of her Silver Jubilee in 1887, she finally wore some jewellery after twenty-five years of unadorned and gloomy costume. Another and more important factor related to the renewed interest in jewellery was the rise of the Prince of Wales' set and the popularity of regal Princess Alexandra as a fashion setter (fig.1).

Alexandra's influence upon Montréal fashion trends is amply illustrated by the apparel in 1885 Notman photographs. Many sitters wear strands of pearls in Alexandra's characteristic dog-collar fashion (fig.2); and when pearls are unavailable, the effect is achieved by a wide black ribbon, worn high on the neck and adorned with a sunburst pin. However, pearls were Alexandra's fashionmark and many Montréal women decked themselves with as many strands of pearls as their husbands' income permitted.

At the time there were no cultured pearls as cultivation only started on a commercial scale early in the twentieth century.⁷ Two kinds of natural pearls were available: the fine oriental pearls that came from the sea and freshwater pearls found in many rivers of temperate countries, notably Scotland and China, and in the Mississippi Delta. A major source for oriental pearls was the Persian Gulf, where pearl-bearing oysters, such as the *Pinctada Vulgaris* and the *Pinctada Margaritifera*, were located in fairly



fig. 2 William Notman Studio, *Miss Earle*, 1885. (Photo: NPA, No. 77.153-B11, McCord Museum, Montréal.)

shallow waters around most of the Gulf's shorelines. Yield was very low as only about one mollusc in forty contained a pearl.⁸ After recovery, pearls were sorted and perfect round pearls matched in sumptuous parures reserved for the wealthiest customers; the rest, slightly baroque and irregular, were nevertheless quite expensive and destined for a restricted market.

Indeed, as featured in the Birks catalogue of 1906 (fig. 3), oriental pearls were by far the highest-priced item, largely outclassing diamond-set jewellery.⁹ Several women featured in the Notman albums of 1885 seem to be wearing oriental or freshwater pearls for many of the necklaces show irregularities, whereas a simili-pearl necklace would appear round and perfect in the photograph. Simili or imitation pearls had been available to fashionable ladies for many centuries.¹⁰ Many Montrealers resorted to wearing these attractive substitutes, especially at the turn of the century when the fashion for extremely long ropes of pearls can only be explained by the availability of good imitation pearl necklaces (fig. 4).

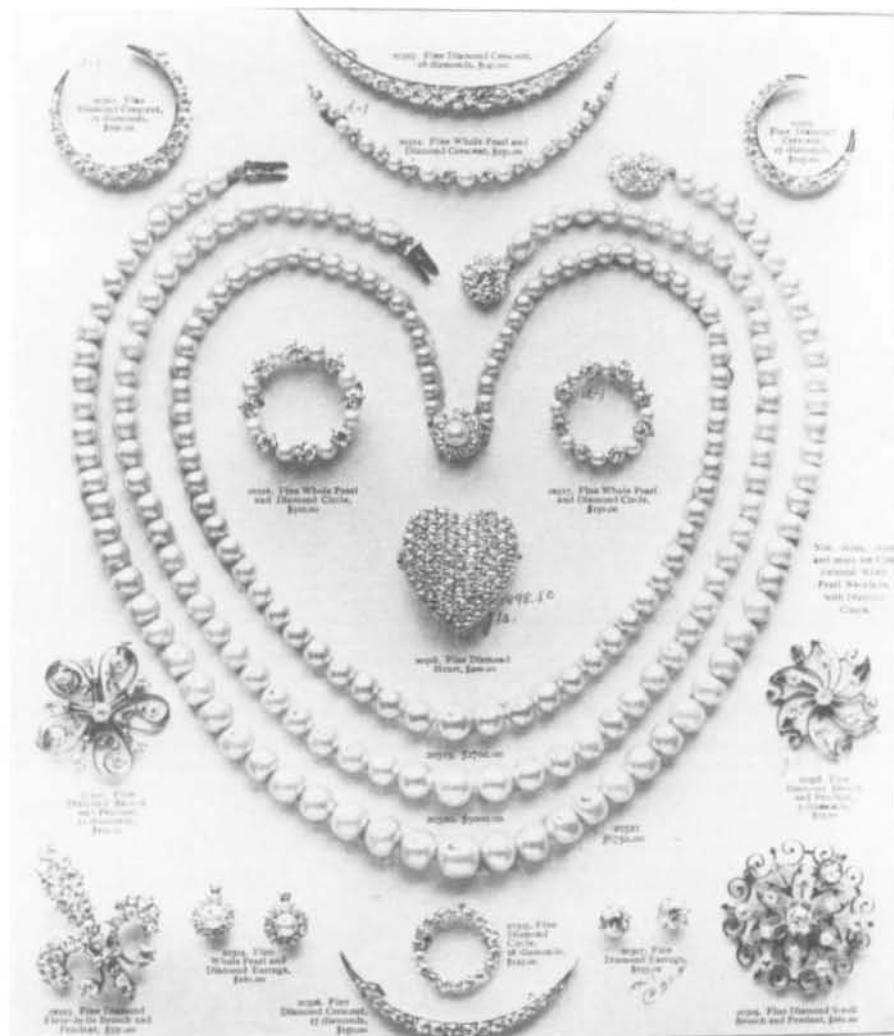


fig.3 Fine Pearl & Diamond Jewellery, Henry Birks & Sons' 1906 catalogue. (Photo: courtesy of Henry Birks and Sons, Montréal.)

The vogue for pearls did not, however, entirely supplant the diamond as a favourite parure for the wealthy. In 1886, Andrew Allan, nephew of Sir Hugh Allan, the famous Lord Montagu, ordered from Notman's studio a copy of a diamond necklace photograph (fig.5). Allan had probably bought this necklace in Europe in 1884, where he may have spent his honeymoon with his new bride.¹¹ The jewel, of exquisite design and superb craftsmanship, could have been created by Frédéric Boucheron



fig. 4 William Notman Studio, *Miss Ashton*, 1901. (Photo: NPA, No. 138,033-B11, McCord Museum, Montréal.)

(1830-1902). Together with Cartier, this leading Parisian jeweller was a specialist in gems, as well as a designer of luxury jewellery for an international clientele.¹² We have, unfortunately, no photographic record of the woman to whom this necklace was offered. Perhaps the photograph was only requested for evaluation or insurance purposes and the lady in question considered the necklace too sumptuous to be worn at a Notman sitting.

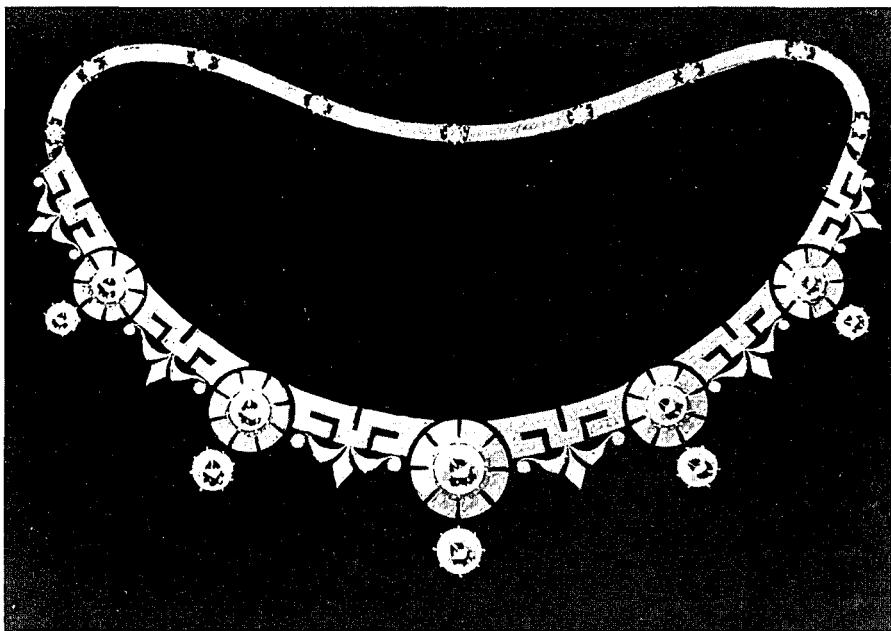


fig.5 William Notman Studio, *Copy for Mr. Andrew Allan*, 1886. (Photo: NPA, No. 79,977-B11, McCord Museum, Montréal.)

The demure matrons of the early Notman albums were seen as embodiments of domesticity, a virtue extolled in the Victorian period. Moreover, for a woman of social standing, the Puritan ethics restricted the activities outside the home to charitable works and philanthropic gestures. By the last decades of the nineteenth century, the social status of women had greatly evolved. Feminist movements, both abroad and in North America, began to make headway in their claim for women's social and political rights. Improved educational facilities, including the emphasis on the physical aspects of education such as gymnastics and out-of-door exercise, were now part of the curriculum in most girls' finishing schools.¹³ More women from the urban middle class were entering the teaching profession and higher education was made available to a restricted few when, in 1885, McGill University opened a few faculties to women students.

It may be a reflection of this new status of women that from the late 1880's Notman's photographs of Montréal women reveal, in the choice of clothing and jewellery, a self-assurance and assertion of taste that was largely absent in an earlier period. Domesticity has given way to glamour; many socialites were now posed in evening gowns and adorned with their most precious jewels. Notman albums of the turn of the century show that



fig. 6 William Notman Studio, Mrs. Evans & family, 1898. (Photo: NPA, No. 124,920-B11, McCord Museum, Montréal.)



fig. 7 William Notman Studio, (detail) Mrs. J.P. Dawes, 1898. (Photo: NPA, No. 124,782-B11, McCord Museum, Montréal.)

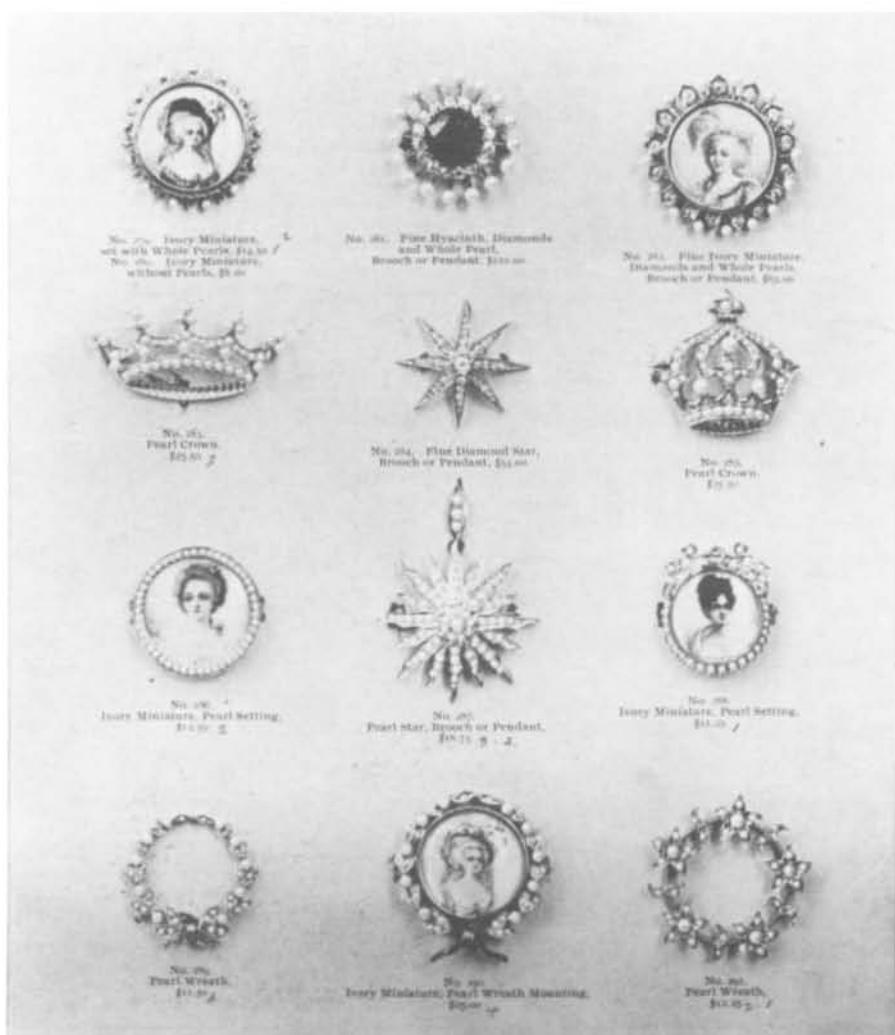


fig.8 Fine Gem Brooches, Henry Birks & Sons' 1897 catalogue. (Photo: courtesy of Henry Birks and Sons, Montréal.)

the most popular jewellery motifs were the sunburst,¹⁴ the star, and the crescent. It is perhaps no coincidence that the Birks catalogues of the same period feature countless versions of these cosmic signs, in pins or pendants of gold set with seed pearls or diamonds.¹⁵ Mrs. Evans and Mrs. Dawes are but two of the great number of women wearing such jewellery in the photographs of the Notman collection (figs 6 and 7).



fig.9 William Notman Studio, **Miss McShane**, 1898.
(Photo: NPA, No. 123,921-B11, McCord Museum,
Montréal.)



fig.10 William Notman Studio, **Mrs. Boyd**, 1898.
(Photo: NPA, No. 124,600-B11, McCord Museum,
Montréal.)

A comparative study of the photographs and the catalogues reveals that jewellery worn by Notman subjects were contemporary creations as well as family heirlooms. Younger women tended to prefer more fashionable jewellery, as illustrated by Miss McShane (fig.9), whose ivory miniature portrait-pin¹⁶ is almost identical to that featured in the Birks catalogue of 1896-97 (fig.8). A bird motif pin worn by a Mrs. Trotter, and the neo-classic, full-figure cameo in the photograph of Mrs. Boyd (fig.10), could be family heirlooms, this type of jewellery having been fashionable in the first half of the nineteenth century. Yet slightly modified versions of the bird motif pin still appear in the Birks catalogues of the early twentieth century and there was a revival of cameos based on classical motifs in the late 1870's.¹⁷ In this respect, establishing the date of jewellery is not as conclusive as could be the case for costume. Even the most recent jewellery designs often are reminiscent of creations made generations ago.

The Notman collection of photographs not only reveals the habits and customs of its subjects, but also provides invaluable clues about the man-

ner in which they dressed and comported themselves in a social environment. More specifically, the reproductions of jewellery worn by the subjects, together with that featured in the Birks catalogues, offer precious information as to what was available and prized in various periods. Many of the jewels illustrated in the Notman albums can still complement modern clothes and are being worn today by the descendants of their original owners. This is the intrinsic quality of any real art form.

Monique Nadeau-Saumier
M.A. Student in Canadian Art History
Concordia University
Montréal, Québec

* I wish to thank Jacqueline Beaudoin-Ross, Curator of Costume, McCord Museum; Mr. Stanley Triggs and Ms. Nora Hague of the Notman Photographic Archives, McCord Museum; Mr. Drummond Birks, President, and Mr. O. Richard Macklem, Secretary, of the jewellery firm Henry Birks and Sons Ltd. for their interest and unfailing support.

Notes

- 1 J. Russell HARPER and Stanley TRIGGS, eds., *Portrait of a Period, a Collection of Notman Photographs, 1856-1915* (Montréal: McGill Univ. Press, 1967).
- 2 The "artificial crinoline" was a cage petticoat (a light understructure of fine steel hoops) that came into fashion in 1856, replacing innumerable layers of petticoats while holding out the skirt yet wider. Penelope BYRDE, *Fashion Outlines 1800-1879* (Bath, Eng.: The Museum of Costume, 1984).
- 3 Kathleen JENKINS, *Montreal, Island City on the St. Lawrence* (New York: Doubleday Co., 1966), p. 386.
- 4 Kenneth O. MACLEOD, *The First Century, A Story of the Birks Jewellery Firm* (Montréal: Henry Birks and Sons, 1979).
- 5 The jewellery firm of Henry Birks and Sons has published a yearly catalogue since 1896. The rare and precious early editions were graciously put at my disposal for this research.
- 6 Kenneth MCNAUGHT, *The Pelican History of Canada* (London: Penguin Books, 1973), p. 164.
- 7 A cultured pearl is created by a mollusc in the same manner as a natural pearl except that the process is stimulated by the human insertion of a nucleus. Pearl cultivation, as we know it today, started on a commercial basis in Japan around 1915. Harold NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Jewellery* (London: Thames & Hudson, 1981), p. 87.
- 8 "Pearl," *Colored Stones*, Gemmological Institute of America, Santa Monica, Ca. 1976, Chapt. 13.
- 9 The diamond crescent #20312 on the upper left-hand corner of fig.3 contains 21 diamonds, the approximate total weight is two carats in diamonds. Priced at \$200.00 in 1906, this jewel would be worth nearly twenty times this amount today, even making allowances for the Old Victorian cut of the stones. By comparison, the oriental pearl necklace, #20320 on the same page, priced at \$5,000.00, was

then worth roughly the price of a medium-size house. The tremendous popularity of pearls at the end of the nineteenth century, a period when income taxes were insignificant or nonexistent and wealth was more concentrated, caused the prices to be bid up to fantastically high levels. The pearl supply was never great and the demand was insatiable, so prices reached astronomically high figures. This situation ended abruptly in the 1929-31 period, when many dealers were forced into bankruptcy and great numbers of owners were forced to sell at any price. Over the years the price of oriental pearls has risen gradually but not nearly as much as diamonds or other precious stones. Also important in the decline of oriental pearls was the availability of cultured pearls which, early in the twentieth century, greatly changed the pearl market. It must be noted that a better quality cultured pearl can only be differentiated from an oriental with the use of sophisticated gemmological instruments.

¹⁰ Before pearl cultivation, the demand for pearls was always greater than the supply, resulting in the making of imitation pearls as early as the fifteenth century. In the seventeenth century, an improved version called "Roman pearls" was produced in France. It required a first coating of the interior of hollow glass beads with "Essence d'Orient" to provide a nacreous appearance. This essence was made of silvery crystals (guanine) from the lining of the scales of certain fish. The substance was applied inside and outside the glass bead, sometimes up to ten coats. To increase the weight of the bead, it was then filled with wax.

¹¹ B.M. GREENE, *Who's Who in Canada*, 1925-26.

¹² NEWMAN, p. 44.

¹³ Sarah DELAMONT and Lorna DUFFIN, eds., *The Nineteenth Century Woman* (New York: Harper & Row, 1978), pp. 110-111.

¹⁴ In 1860, the famous Italian jeweller Fortunato Pio Castellani produced a circular Helios brooch, having in the centre a head of the Greek sun-god Helios surrounded by rays, from a Hellenistic prototype dating from about the third century B.C. Hugh TAIT and Charlotte GERE, *The Jeweller's Art* (London, Eng.: The British Museum Publication, 1978), pp. 16-17. The sunburst or "sun in splendour" brooch so popular in Canada in the last decades of the nineteenth century was probably a modified version of this type of archaeological jewellery.

¹⁵ Some of the prices for stone-set gold jewellery featured in the Birks catalogues appear ridiculously low by today's standards. But according to Statistics Canada for the period of 1881 to 1904, a female domestic working in Montréal earned an average of \$8.00 per month with board and in 1901, a plumber had an hourly wage of 25 cents.

¹⁶ A thin sheet of ivory was the base for most miniature paintings used in jewellery.

¹⁷ "Hair ornaments and cameos," *Jewellery from the Hull Grundy Collection* (London: Greater London Council, 1976), n.p.

Deux tableaux de James Wilson Morrice dans la collection Morozov



fig.1 Le salon d'Ivan Morozov (photo tirée du catalogue *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 39.)

L'industriel russe Ivan Abramovitch Morozov a monté au début du XX^e siècle une importante collection d'art moderne. Assemblée principalement entre 1900 et 1910 sa collection comprenait des post-impressionnistes français dont Bonnard, Vuillard, Marquet, Pissarro, Signac et Sisley. Ivan Morozov avait fait décorer sa demeure moscovite de style néo-classique par le peintre français Maurice Denis. Il lui commanda onze panneaux sur le thème de Psyché pour sa salle à manger. Il s'était aussi épris des tableaux de Cézanne; il en possédait dix-sept. Il avait acheté des œuvres de Picasso et de Matisse. La collection de Morozov comptait 135 tableaux qui forment un panorama de la peinture française entre Monet et Picasso¹. Morozov a lui-même rédigé le catalogue de sa collection et son hôtel particulier avait été pratiquement transformé en musée (fig.1)².

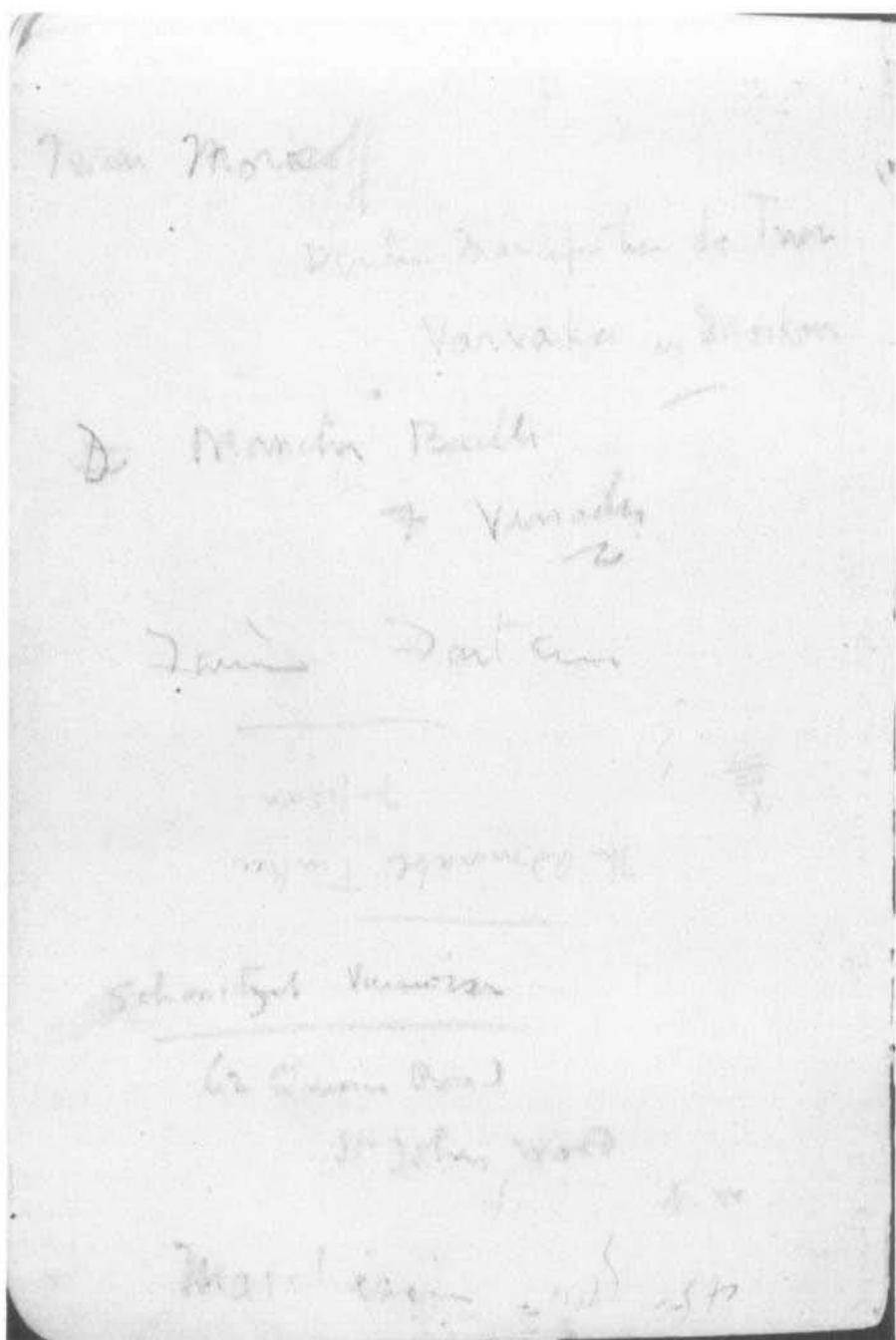


fig.2 James Wilson Morrice, Carnet no 18, Musée des beaux-arts de Montréal, Dr.973.41 p. 96 V.
(Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)



fig.3 James Wilson Morrice, *Fête foraine (Montmartre)*, vers 1898, huile sur toile, 46,0 x 56,0 cm, collection Musée de l'Ermitage, Leningrad, 8968. (Photo: Musée de l'Ermitage.)

Le 19 décembre 1918, suite à la Révolution d'Octobre, la collection Morozov est déclarée propriété d'État; Morozov s'exila en Tchécoslovaquie où il décéda en 1921. Son ancienne collection est aujourd'hui répartie entre le Musée de l'Ermitage à Leningrad et le Musée Pouchkine à Moscou.

James Wilson Morrice (1865-1924) a connu Ivan Morozov lors d'un des fréquents voyages de l'industriel moscovite à Paris, vers 1904. Le nom de Morozov a été inscrit par Morrice dans un de ses carnets (Musée des beaux-arts de Montréal, carnet 18, Dr.973.41, p 96 V) (fig.2). L'état de la recherche ne nous permet pas pour l'instant de déterminer les circonstances exactes de la rencontre des deux hommes.

Cependant nous savons de façon certaine que Morozov fit l'acquisition au Salon de la Société nationale des Beaux-arts de Paris de 1904 de *Fête foraine (Montmartre)* (fig.3) de Morrice pour la somme de 500 francs³. Morrice exposait au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts depuis 1896. En 1904⁴, il y présentait ses tableaux: *Charenton (le soir)*, *Le quai des*

*Grands-Augustins*⁵, *Marine*⁶, *La plage (Paramé)*⁷, *En pleine mer*⁸ et *Fête foraine (Montmartre)*. Nous pouvons identifier avec certitude quatre des tableaux de Morrice mais le tableau que choisit Morozov nous paraît être le plus ancien de tous. Nous savons que *Le quai des Grands-Augustins* a été acquis par l'État français au cours du Salon. Il est possible qu'il n'ait pas été disponible pour Morozov; cependant les quatre autres tableaux ne semblent pas avoir été vendus lors du Salon.

Fête foraine (Montmartre) date de la fin de la décennie 1890. Cette datation nous est suggérée à cause de certains rapprochements thématiques et stylistiques avec *Venise, la nuit* de la collection du Musée des beaux-arts du Canada. Le thème d'une scène de nuit éclairée par des dizaines de points lumineux jaunes et orangés n'est pas sans rappeler certaines œuvres de l'américain Robert Henri (1865-1929). La composition, le thème ainsi que la technique utilisée par Morrice dans *Fête foraine (Montmartre)* peuvent être rapprochés de certaines œuvres de Robert Henri datées de 1898 *Night, Fourteenth of July* (Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska) et *Samson Street, Philadelphia* (Collection The Pennsylvania State University)⁹.

Dans *Fête foraine (Montmartre)* comme dans *Venise, la Nuit*, Morrice a su exploiter au maximum la lueur de l'éclairage artificiel qui contraste avec l'ensemble de la toile dans des tonalités de brun et de noir.

Fête foraine (Montmartre) a été exécutée vraisemblablement au cours de l'année 1898. Nous savons que pendant cette année Robert Henri et Morrice étaient très liés. Il se voyaient fréquemment et travaillaient ensemble sur certaines œuvres comme en fait foi cette lettre de Robert Henri du 16 décembre 1898:

He [Morrice] has lately been at work on a fete picture. Night, crowded street, trees and as a centre of interest a brilliantly illuminated booth where the performers of the show within are displaying themselves to the interested public without. It is a fine thing. We stayed long and arranged that.¹⁰

Il est possible d'avancer l'hypothèse que le tableau dont parle Robert Henri dans cette lettre soit *Fête foraine (Montmartre)* qui correspond bien à la description.

En plus de cette œuvre de 1898 acquise au Salon de 1904, Morozov fit l'acquisition d'un autre tableau de James Wilson Morrice au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1907. Le nouveau tableau de la collection Morozov s'intitule *Le bac*¹¹ et date de 1906-1907. Il s'agit d'une œu-



fig.4 James Wilson Morrice, **Le bac**, vers 1906-1907, huile sur toile, 59,0 x 80,0 cm, collection Musée de l'Ermitage, Leningrad, 9053. (Photo: Musée de l'Ermitage.)

vre d'une composition et d'une technique tout à fait différentes de *Fête foraine (Montmartre)*. En effet, entre 1898 et 1906, la palette de Morrice s'est éclaircie et la couche picturale s'est amincie laissant parfois même voir la toile entre les touches de peinture. La composition en bandes horizontales de *Le bac* n'est pas sans rappeler *Pont de glace sur la rivière Saint-Charles* (Musée des beaux-arts de Montréal, 925.333).

En cette année 1907, Morozov avait le choix entre six tableaux de Morrice exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts¹²: *Course de chevaux (Saint-Malo)*¹³, *Le Pouldu (matin)*, *Effet de neige (Montréal)*, *Effet de neige (Québec)*, *Automne*¹⁴ et enfin *Le bac* (fig.4). Contrairement à son choix de 1904, il a acquis cette fois un tableau récent de Morrice¹⁵.

Ces deux huiles sur toile acquises par Morozov, représentatives de deux moments importants de la carrière de James Wilson Morrice, sont actuellement exposées au Musée de L'Ermitage de Leningrad. Le collectionneur russe sera donc l'un des premiers à reconnaître la valeur du peintre canadien puisqu'il acheta son premier Morrice la même année que l'État français et la Pennsylvania Academy of Art¹⁶.

Parmi ceux qui manifestèrent de l'intérêt très tôt pour Morrice, signalons le montréalais Edward Black Greenshields qui, en 1905, se porta acquéreur de *Jardin public, Venise*¹⁷. Greenshields collectionnait surtout des paysages hollandais mais il possédait deux tableaux de Morrice. Donc Morozov s'intéressa à Morrice avant même qu'un collectionneur montréalais décide d'en acheter.

Morozov a été qualifié par les historiens de l'art français du début du siècle de collectionneur d'avant-garde puisqu'il a su détecter la qualité et l'importance d'artistes tels Matisse et Picasso. Nous pouvons aussi affirmer qu'il a fait preuve d'une grande clairvoyance en acquérant très tôt deux œuvres majeures du plus grand artiste canadien du début du XX^{ième} siècle.

Nicole Cloutier
Conservateur de l'art canadien
Musée des beaux-arts de Montréal

Notes

- ¹ Eveline SCHLUMBERGER "Paris Moscou", *Connaissance des Arts*, no. 329, juillet 1979, pp. 38-46. *Paris Moscou 1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 31 mai-5 nov. 1979.
- ² Catalogue *Les Artistes français de la collection Morozov à Moscou*, 1912, voir *Appolo*, vol. III, 1912, pp. 5-24.
- ³ Musée de l'Ermitage, archives de la conservation. Je voudrais exprimer ma reconnaissance à madame Elizabeth Renne, conservatrice de l'Ermitage, pour l'aide qu'elle m'a apportée dans mes recherches.
- ⁴ Paris, Champ-de-Mars, Société nationale des Beaux-Arts, *Salon de 1904*, nos 922 à 927.
- ⁵ *Le quai des Grands-Augustins*, huile sur toile, 65,0 x 80,0 cm, collection Musée d'Orsay, Paris 1980-146.
- ⁶ Oeuvre non localisée.
- ⁷ *Paramé, la plage*, huile sur toile, 58,4 x 71,4 cm, collection Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, 83.33.
- ⁸ *En pleine mer*, huile sur toile, 38,1 x 58,4 cm, collection particulière, Montréal.
- ⁹ Ces deux œuvres sont illustrées dans le catalogue *Robert Henri Painter*, Delaware Art Museum, 4 mai-24 juin 1984, nos 13 et 14.
- ¹⁰ Yale University, Beinecke Manuscript and Rare Book Library, lettre de Robert Henri à sa famille, 16 décembre 1898.
- ¹¹ *Le bac*, huile sur toile, 59,0 x 80,0 cm, collection Musée de l'Ermitage, Leningrad, 9053.
- ¹² Paris, Société nationale des Beaux-Arts, *Salon de 1907* nos 898 à 903.
- ¹³ *Course de chevaux*, huile sur toile, 60,3 x 81,2 cm, collection Musée des beaux-arts de Montréal 932.635.
- ¹⁴ Quatre œuvres non localisées.
- ¹⁵ Il est intéressant de noter que Morozov acheta ce tableau pour 2 000 francs, c'est-à-dire quatre fois le prix de celui qu'il acquit en 1904 (Musée de l'Ermitage, archives de la conservation).
- ¹⁶ *Paramé, la plage*, autrefois à la Pennsylvania Academy of Art, est maintenant conservé à la Beaverbrook Art Gallery de Fredericton.
- ¹⁷ *Jardin public, Venise*, huile sur toile, 59,6 x 80,0 cm, collection particulière. Une inscription manuscrite dans la copie du catalogue de la bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal de sa collection *Exhibition of Paintings from the collection of Edward Black Greenshields*. Montréal, 1936, nous indique comme date d'acquisition mai 1905. Il est certain que ce tableau était dans sa collection au printemps 1906 (MBAM, *Registre des expositions "Spring Exhibition 1906"*, p. 202).

BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Kenojuak

Jean BLODGETT

Firefly Books, Scarborough, 1985

256 pp., 160 colour, numerous b/w illus., \$49.95

Native art in general and Inuit art in particular, has become immensely popular in Canada over the last two decades. Various reasons account for this phenomenon: the material being produced is now linked to a dynamic and (on the whole) effective distribution system whereby works done by geographically isolated creators are being moved to areas of dense population. Also, this marketing system is providing new income for creators at a time when more traditional socio-economic systems are being eroded. Successful marketing has promoted a considerable increase in the number of creators and in the volume of works they produce. Over the last twenty years or so, a new awareness has developed of the very real plight of Canadian native peoples and, most importantly, of the detrimental role European immigrants have played in this cultural crisis. A certain guilt exists. This guilt, of course, is tinged with romanticism for non-natives have a certain vicarious longing for a more elemental existence, for a life based on and derived from the land. The longing extends to cultural traditions as well. Here we see the Inuit with a highly developed, complex system of mythic beliefs, something European Canadians lack, as Northrop Frye has noted. For all these reasons, then, native art has now gathered attention never before accorded it.

However, evidence of this attention has been strangely absent in most critical and analytical Canadian writing. Catalogues

relating to native exhibitions are usually restricted to biographical and descriptive comments. The reasons for this have to do both with the developmental state of Canadian criticism and with ignorance of native artistic goals. Canadian critics, struggling to find a footing, have concentrated on material both geographically and culturally closer to hand. (The virtual absence of native critics is an unfortunate given.) Two writers, George Swinton and Jean Blodgett, are noteworthy exceptions. Frequently independently and at times together, Swinton and Blodgett have attempted to create means of analyzing and interpreting Inuit art for non-Inuit. Blodgett's *Kenojuak* is the most successful effort to date.

Part of the success of this book is due to a judicious choice of subject. Kenojuak's images, especially her prints, seem to contain those very attributes which buyers seek. They meet what the German aesthetic analyst Hans Robert Jauss calls the "horizon of expectation,"¹ the sum total of reactions and prejudgments that a viewer brings to bear on a work. The "horizon of expectation" a European Canadian typically brings to an Inuit art work is frequently romantic and is frequently based on prejudice, on ignorance. Southern Canadians often consider Inuit "primitive" people and expect their art, a non-Inuit concept itself, to be redolent of primitive characteristics. Inuit art, it is supposed, is stylistically naive, featuring simplified, flat and decorative forms and thematically based on mythic or quotidian primitive subjects. Kenojuak's prints appear to fit this definition.

From the point of view of style, this opinion has validity as Kenojuak has had

very little art instruction. Consequently, she is not concerned with the historically important elements of perspective, atmosphere, moral value, and the like. Her prints are composed of simplified planes, forms derived from nature but unrestricted by the concept of exact reproduction of natural objects.

Where the primitive or naive label is indeed incorrect is in Kenojuak's themes. Because much of native culture involves myth and interchange with nature, we tend to read Kenojuak's themes in those terms. This is wrong. Blodgett tells a revealing story about the late Kathleen Fenwick repeatedly asking Kenojuak about the significance of owls in her work. Not about to be trapped, Kenojuak replied that she was just trying to "make something beautiful, that's all" (p. 37). Owls and other birds are not important in either spiritual or documentary terms. Devoid of mimetic concerns, Kenojuak has no interest in recording the specifics of species, pattern, or habit. Many of her birds are not a specific type but are of her own invention. Furthermore, although birds are a popular shamanic subject in Inuit art, Kenojuak's are not grounded in broad cultural myths. As Blodgett has ably demonstrated, Kenojuak is not interested in subject matter; her real interests lie in form and colour.

Here, surely, we have an interesting example of what Craig Owens calls the allegorical impulse.² Owens sees allegorical impulse as appropriated imagery; he feels that the allegorist confiscates rather than invents images. The allegorist, laying claim to the culturally significant, poses as interpreter so that the image becomes something different, something new altogether. The allegorist does not restore an original meaning, but rather adds another meaning to the image. Kenojuak, working with popular

Inuit subjects, including human faces, animals and birds, reinterprets these images. Yet the southern viewer's "horizon of expectation" is such that often the original meaning, rather than Kenojuak's new meaning, is perceived. Wanting to read Inuit works in a romantic, primitive light, southern viewers pass over her new meaning, her formal concerns. This misreading assumes greater poignancy when one acknowledges that Kenojuak's real interests are precisely those which southern viewers have found so difficult to confront in the work of southern creators. Kenojuak's primary concern with form is not recognized by viewers who are seeking their own myths, perhaps partially, by appropriating Inuit ones for themselves.

The value of Blodgett's book, then, lies in its recognition of this misreading. By building up an impressive array of biographical and social facts, Blodgett puts Kenojuak's creative development into an historical and sociological perspective. The textual recording of biographical details and aesthetic analysis is complemented by the rich presentation of her prints. All prints done before 1980 are reproduced here, in excellent quality, in colour. This exceptional amount of colour was possible because this book is a popular edition of the costly limited edition produced in 1981. Of particular interest in the analysis of Kenojuak's prints are the comparisons presented between the original drawings and the final prints. Blodgett thus demonstrates graphically the extent to which Kenojuak's original vision is transformed by the printers and the print-making techniques. Would that Kenojuak's sculpture had received the same treatment. Just why her sculpture is so neglected (it is mentioned, along with her other media, in one short chapter) is never made clear.³ Also, Blodgett might have

clarified and sharpened her formal analysis. These small points notwithstanding, *Kenojuak* is the best book I know on an Inuit artist and her art. May we have many more.

Ann Davis
Freelance Curator
London, Ontario

Notes

¹ Hans Robert JAUSS, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (Minneapolis: Univ. of Minneapolis Press, 1982).

² Craig OWENS, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Post-modernism," *October*, 12 (Spring, 1980), pp. 67-86.

³ We are told in a footnote on page 76 that the intent of this book is to document Kenojuak's prints, not her sculpture or drawing that does not relate to her prints. It seems a pity to have relegated to second place these features of her work, and not to have considered her oeuvre as a unit.

The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape

Gaile MCGREGOR

University of Toronto Press, Toronto,
1985

473 pp., cloth \$45.00, paper \$18.95

Over the past decade, cultural analytic methodology has changed and developed such that erstwhile favoured formalism has been replaced by structuralist and post-structuralist methods. These changes have expanded to a considerable degree the scope of interpretation. No longer do we simply see the text or the image as the whole, self-contained object. No longer is the author or the artist considered a transcendent self or bearer of meaning. Rather, now, we have focused on meaning being constructed in the discourses that articulate it; meaning is found in the interactive context of reader and text. This approach greatly expands interpretation to encompass not simply the text but also both the reader's active participation and the determining role of social conditions in the process of meaning production. Context is once again vital, removed from its packing case in the attic. It is again acceptable to recognize, as we always knew, that texts read differently in different socio-cultural conditions and at different periods. Art works derive meaning in part from the conditions of reception, the specifics of context; what Hans Robert Jauss called the "horizon of reception of the audience."

In Canada, art historians and critics have tended to be conservative in defining the range of their exploration of context. Often the context of initiation of the work is emphasized, while the context of reception is neglected; thus, the whole component of dynamic interaction of text and reader is omitted or given little attention. The result

has been that few analysts have discussed works in a specifically nationalistic context, the old 1960's question of Canadian particularity has had little re-examination in the visual arts. However, *The Wacousta Syndrome* changes all of this.

McGregor introduces her concepts through a comparative examination of nineteenth-century novels: Major John Richardson's *Wacousta* is the Canadian example, while James Fenimore Cooper's *Leatherstocking* novels represent the American side. Whereas earlier analysts have emphasized the similarities between these Canadian and American books, McGregor probes deeper and identifies telling national divergences, differences especially pronounced in the way each culture views its location, the "interface between civilization and the wilderness." She discovers that while the American author puts considerable emphasis on nature, the Canadian barely evokes it. ". . . [T]he theoretical wilderness / civilization dichotomy does not operate in the Canadian book in the same way that it does in the American wilderness romance. . . . [T]he opposition between wilderness and civilization in Richardson (for certainly there still is opposition) is, rather, the opposition between centre and ground, between 'self' and 'not-self'" (p. 5). Nature in Canada is not merely ignored but often denied. This denial stems, in part, from the profound fear of nature frequently seen in numerous Canadian works, not just in novels, but also in poems and paintings.

Once McGregor has established these basic differences between Canadian and American views of nature, she spends the rest of this long book digging into expected and unexpected nooks and crannies to expose the whole question. She asks how Canadians have dealt with the methodolog-

ical, emotional and psychological implications this divergence suggests, a divergence important not simply to creative endeavours, but also, centrally, to all aspects of society. For example, we are told that the Canadian response to nature causes an "in-built ambivalence, a kind of psychic dislocation," a "self-perpetuating 'double bind' or vicious cycle spawning conceptual problems" (p. 38). We learn that it is the northern frontier, not the western frontier, as in the U.S.A., that is dominant in Canada, and that "while the western frontier is simply a culturally defined interface, the northern frontier is an existential one" (p. 59). This characteristic Canadian existentialism, however, is not straight classic existentialism, because the Canadian version omits the positive, redemptive coda. ". . . [I]t is questionable whether any kind of transcendence – religious, social, or merely 'symbolic' – is imaginatively viable in the context of the Canadian world view" (p. 82). Methodologically, creators concentrate on foreground details, on centrally placed images, on contained spaces. The result, McGregor feels, is a peculiarly Canadian box, one that is, "paradoxically, both existential and arbitrary, natural and self-created, container and frame" (p. 124).

Having defined the Canadian mythopoetic impulse, the "box," then McGregor, like Jauss, looks at Canadian creators' responses to these conditions. She ranges over a prodigious amount of material and draws many provocative conclusions, only a few of which I can mention here. Of considerable interest is her characterization of the "Canadian symbolic ego . . . as feminine . . ." (p. 155), her identification of the predominance of a defensive Canadian stance rather than an offensive American one, and her analysis of revealing family situations. It must be noted, however, that McGregor

does not see these traits, as well as others, as being wholly negative. (At times that search for the positive seemed to me to be a bit forced. She, a Canadian, doth protest too much.) These features come together in a penetrating discussion of two of Canada's archetypal literary figures: the fool-saint and the magician. It is the first, the "fool-saint, passive, peaceful accepting, . . . [who] hold[s] the secret for escaping from the terrors of the existential world" (p. 202). The second, the magician – potentially another aspect of the saint character – the heroic, assertive mode, is most clearly exemplified by political figures: Sir John A. Macdonald, William Lyon Mackenzie King, and Pierre Elliot Trudeau. From the saint and magician thesis and antithesis McGregor finds a synthesis: the artist or self. Examining how the Canadian artist or author operates (passively and with a sense of impotence in the face of fate), the author discovers a "middle voice," an ancient Greek mechanism, and an unusual concentration on "the utter solidity yet curious vulnerability of the physical" (p. 323).

The book concludes with two chapters which draw together the various strings identified previously, to do nothing less than "to seize hold of . . . the enigma of their presence, to place them, to determine how they fit in" (p. 344). Photography, both still and moving, provides the metaphor for Canadian creators' representation of reality, their response to what is called "subjective" and "objective" modes of history. Identifying a Canadian tendency to discriminate between form and content, McGregor feels that the successful Canadian creator has normalized his relationship with history, since "while the content of a given work (symbolized by photographs) asserts the discontinuity of experience, the form (symbolized by movies) asserts a counterbalanc-

ing and palliative wholeness" (p. 400).

The final chapter considers what kind of Canadian literature emerges. Although the tragic mode seems to be on the way out generally, this book suggests that the trend is reversed in Canada.

The sense of being engulfed by an inimical universe, the emphasis on human limitation, and the covert determinism to be discerned in our literature undercut any illusion of freedom ostensibly offered by our modernity, while our suspicion of transcendence rules out both the explicitly religious and the romantic-transcendental varieties of consolation (p. 414).

Returning to the Greek example, McGregor concludes that Canadians have a "temperamental bent towards the tragic and its complement the comic vision" (p. 415). Thus, "Canadian literature inclines towards tragedy / comedy while American literature tends to be variously romantic and / or ironic" (p. 415).

The galloping synopsis of the contents of *The Wacousta Syndrome* only delineates in the barest way the breadth and scope of the thesis. I trust, however, that my synopsis does not simply outline the contents but also indicates the number of concepts and the web of their interconnections. This book is very much like an onion: you peel and peel until you are convinced that you have reached the heart of the matter, only to find that there are all sorts of other layers you never expected; this is a very dense, complex book. Another feature also makes this volume a challenging read: McGregor strove to emulate the stylistic characteristics she saw in Canadian writing. These include the anonymity of the author and the obfuscation of the author's viewpoint, since "Canadian writers . . . tend to erect a great

many barriers between the reader . . ." and the authorial stance (p. 310). McGregor succeeded well, for barriers abound. Sentences are long and convoluted and filled with jargon. Yet a conscientious reading will uncover that "magic clarity," that bridging of gaps previously considered unbridgeable, that makes this cultural analysis totally engrossing and broadly applicable.

The material covered here is primarily that of literature. Much of the discussion is based on Canadian novels of both the nineteenth and twentieth centuries. Luckily comprehension of the argument is not predicated on previous knowledge of these books for, unless you are an unusually dedicated reader of "Can. lit.," you will not be familiar with all the material used as examples. Canadian paintings are used on a number of occasions to illustrate themes. The author discusses these works refreshingly, as a sensitive observer, not as a trained art historian or cliché-ridden critic. This book is about Canadian society, about the way we see ourselves, and the way we think we see ourselves. Too often in cultural criticism and analysis today, each element of cultural expression – literature, art, or music – is examined in isolation, with the result that both content and methodology have little connection or application to other expressive modes. This daring integration has avoided that pitfall. McGregor's scope merits admiration, her analysis emulation, and her conclusions serious consideration.

Ann Davis
Freelance Curator
London, Ontario

PUBLICATION NOTICE / NOTE DE LECTURE

Le motif du blé: une étude illustrée The Wheat Pattern: An Illustrated Survey

Lynne Sussman

Parcs Canada, Ottawa, 1985

91 pp., 60 b/w illus., \$5.50 (Canada),
\$6.50 (étranger/abroad)

En tant que collectionneur passionné depuis vingt ans de la porcelaine opaque décorée du motif du blé en relief, il m'a fallu beaucoup de recherches, de curiosité et d'intérêt, pour amasser un service de douze couverts. L'étude de Madame Sussman m'aurait été fort utile dans les années '60. Mon premier intérêt fut pour cette vaisselle blanche avec motif en relief simple, presque moderne, s'alliant aux nappes blanches brodées, héritées du trousseau maternel. À cette époque les marques de commerce n'étaient pas mon critère de sélection. Ma préférence va à William Adams & Sons pour son assiette à soupe ou assiette creuse (nº 56, p. 73), le décor et la forme de l'assiette y sont en parfait équilibre. De plus elle a la grande qualité de mettre en valeur la nourriture, tout en ne lui volant pas la vedette. Cette porcelaine opaque a beaucoup de résistance, mais elle n'aime pas tremper dans l'eau car elle devient alors grise. Les craquelures, le jaunissement ou le brunissement que je remarque surtout sur les pièces de porcelaine St John's sont peut-être dûs à la pâte ou à la cuisson, alors que le vieillissement et les écarts thermiques semblent la raison du mauvais état de certaines autres pièces.

Le livre de Madame Sussman est fait d'observations techniques et pratiques et son explication du motif de houblon sur les pichets m'apparaît une des détails les plu-

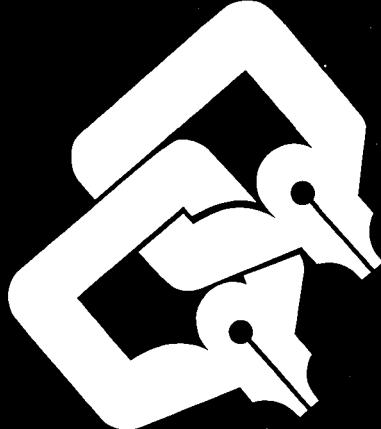
sintéressants mentionnés dans cette étude. Puis-je ajouter deux détails constatés dans mon vaissellier. Les pièces de Corn W. & E. England qui offrent un motif identique à celles de W. Adams & Sons, sont cependant plus lourdes et d'apparence plus rustre. L'assiette à beurre d'Alfred Meakins, ENGLAND, à motif de blé et de rose et celle d'Alfred Meakins, ENGLAND, Royal Ironstone China diffèrent légèrement par l'épi de blé. Celle-ci présente un épi bien dégagé de ses feuilles tandis que sur celle-là l'épi reste collé à sa tige.

L'étude de Madame Sussman pourra être fort utile aux archéologues et aux conservateurs chargés de recherche à qui elle s'adresse clairement. Il est dommage que les photos transposent si faiblement les qualités de cette porcelaine. Seule une exposition rendra justice aux fabricants exportateurs de ces témoins de la vie quotidienne de nos ancêtres.

Lyse Brousseau
Designer
Musée du Québec

Les revues culturelles

LES ANNALES DE L'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN • ARCADE • ARIA • CAHIERS DES ARTS VISUELS • CONTRETEMPS • COPIE ZÉRO • DÉRIVES • ÉCRITURE FRANÇAISE DANS LE MONDE • ÉTUDES FRANÇAISES • ÉTUDES LITTÉRAIRES • FORMAT CINÉMA • LES HERBES ROUGES • IDÉES ET PRATIQUES ALTERNATIVES • IMAGINE... • INTER • JEU, CAHIERS DE THÉÂTRE • LETTRES QUÉBÉCOISES • LURELU • LE MAGAZINE OVO • MOEBIUS • LA NOUVELLE BARRE DU JOUR (NBJ) • NUIT BLANCHE • PARACHUTE • POSSIBLES • PROTÉE • RECHERCHES AMÉRINDIENNES • RÉ-FLEX • SÉQUENCES • SOLARIS • SONANCES • SPIRALE • TRAFIC • VICE VERSA • VIE DES ARTS • LA VIE EN ROSE • VOIX ET IMAGES •



Vous vous sentez concernés par les arts visuels, le cinéma, la danse, la littérature, le théâtre, les débats sociaux soulevés par différentes tendances ?

Les revues culturelles vous invitent à partager leurs perceptions plurielles de la culture.

Pour recevoir gratuitement notre répertoire annuel « Le Québec en revues », veuillez nous écrire :

AEPCQ
C.P. 786, Succursale Place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3J2

ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS

**CONCORDIA
ART
GALLERY**

**GALERIE
D'ART
CONCORDIA**

1986 September 24 – November 1 24 septembre – 1^{er} novembre

David Craven Recent Works / Oeuvres récentes

David Lubell Paintings / Tableaux récents

November 5 – December 6 5 novembre – 6 décembre

Faculty of Fine Arts Biennale 1986-87

Biennale de la Faculté des beaux-arts 1986-87

1987 January 7 – 31 7 – 31 janvier

Claude Mongrain New York / Oeuvres récentes

February 4 – March 11 4 février – 11 mars

Milton Avery Paintings in Canada

March 19 – April 25 19 mars – 25 avril

Paul Peel Retrospective

April 29 – May 30 30 avril – 30 mai

Emily Coonan 1885-1971

Concordia University
1455 de Maisonneuve Blvd. West
Montréal, Québec H3G 1M8
Tél.: (514) 848-4750

Université Concordia
1455 ouest, boul. de Maisonneuve
Montréal, Québec H3G 1M8
Tel.: (514) 848-4750