
THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Cover/Couverture: Atelier de Powell (Whitefriars, Londres), Mémorial de George Lamson (détail), 1915.
(Photo: Jean-Guy Kéroac.)

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Études en arts, architecture et arts décoratifs canadiens

Volume IX/2 1986

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 donateur. 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

Address/Adresse:

Concordia University/ Université Concordia
1395 ouest, boul. Dorchester, VA 422
Montréal, Québec, Canada
H3G 2M5
(514) 848-4699

Subscription Rate/Tarif d'abonnement:

\$14.00 per year/annuel
(\$16.00 U.S. outside Canada/étranger)
\$8.00 per single copy/le numéro
(\$10.00 U.S. outside Canada/étranger)

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 and Directory
Canadian Literary and 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:

Assistant:

Proofreading/Révision des textes:

Word processing/Traitement de textes:

Typesetting/Composition:

Printer/Imprimeur:

Israël Charney

Richard Weston

Hendri Saint-Laurent/

Mairi MacEachern/ Erika Bird

Käthe Roth

Logidec

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

- Les "Memorial Windows":
une mémoire de verre 97 *Ginette Laroche*
Résumé 141

- The Murals in the
Toronto Municipal
Buildings:
George Reid's Debt
to Puvis de Chavannes 142 *Rosalind Pepall*
Résumé 162

Short Notes / Notes et commentaires

- Le portrait d'homme d'Ozias Leduc
au MBAM retrouve son identité* 165 *Monique Lanthier*
*À propos de Joseph Poisson
et d'Antonio Leroux: Un ajout
aux Artistes de mon temps
d'Alfred Laliberté* 178 *Odette Legendre*

Reviews / Comptes rendus

- John G. Garratt avec la collaboration
de Bruce Robertson
*The Four Indian Kings—
Les quatres rois indiens* 183 *Gilles Thérien*

- Andrew J. Oko
*Canada in the Nineteenth Century:
 The Bert and Barbara Stitt Family Collection /
 Le Canada aux dix-neuvième siècle:
 Collection de la famille Bert et Barbara Stitt* 186 *Michael Bell*
- Louise Beaudry
*Les paysages d'Ozias Leduc,
 lieux de méditation /
 Contemplative Scenes,
 the Landscapes of Ozias Leduc* 189 *Arlene Gehmacher*

Publication Notices / Notes de lecture

- Mary B. Alexander
Sybil Jacobson—Painting in the West 203 *Anne Page*
- Natalie Luckyj
*Expressions of Will:
 The Art of Prudence Heward* 205 *Liz Wylie*
- Further Comments on N. Luckyj's
 Publication / Autres remarques
 sur la publication de N. Luckyj* 207 *Reesa Greenberg*

Books Received / Livres reçus 209

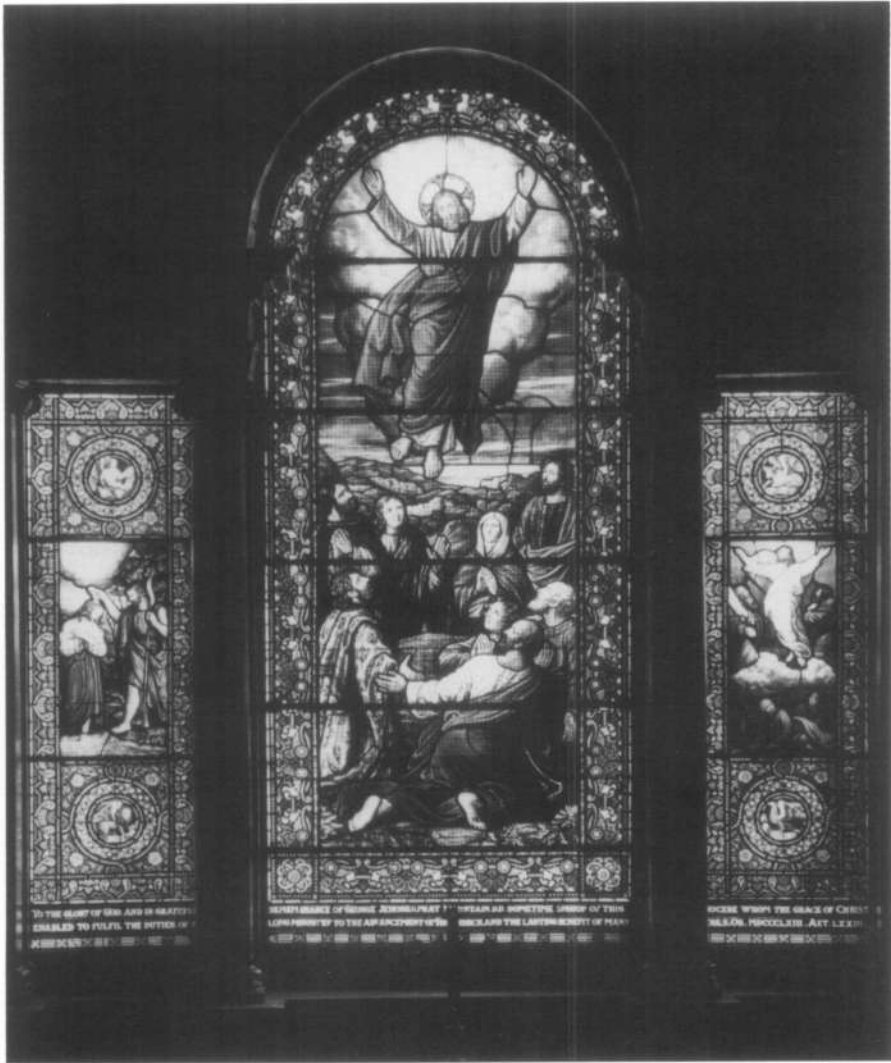


fig.1 Atelier de Charles Clutterbuck (Strafford), Mémorial de George Jehoshaphat Mountain (L'Ascension, le Baptême du Christ, la Transfiguration et les symboles des évangélistes), triptyque, 1864, cathédrale Holy Trinity, mur est. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

LES "MEMORIAL WINDOWS": UNE MÉMOIRE DE VERRE

C'est en procédant à l'inventaire des vitraux ornant les différentes églises de la ville de Québec qu'un type particulier de verrière a attiré notre attention: les "memorial windows"¹. Localisés surtout dans les églises protestantes, ces vitraux historiés comportent une épitaphe et souvent aussi un texte tiré de la Bible. Sortis d'ateliers différents, ils couvrent une période d'environ cent ans et témoignent de l'évolution du médium aux XIX^{ième} et XX^{ième} siècles. Mais au-delà d'un rendu plastique par ailleurs fort intéressant, ces fenêtres "commémorent", en ce sens qu'elles rappellent à l'intérieur d'un lieu de culte le souvenir d'un défunt. Comme tel, le mémorial prend diverses significations que nous avons voulu clarifier tout en tenant compte du fait que cette catégorie de vitrail n'a pas été analysée ni dans les études sur la mort, ni dans celles sur le vitrail. C'est pourquoi avant d'entreprendre la lecture puis l'examen des textes et des motifs qui particularisent ces monuments de verre, il nous semble utile de considérer d'abord le contexte responsable de l'éclosion et de la popularité de la fenêtre commémorative.

L'apparition des memorial windows au XIX^{ième} siècle

L'apparition du concept de fenêtre commémorative au XIX^{ième} siècle coïncide avec l'émergence d'une conscience historique. Cette tendance s'est manifestée de différentes façons et concerne aussi bien la fondation des grands musées, que l'érection des monuments rappelant un événement ou une personne. La mode du memorial window n'aurait toutefois jamais pu surgir et se répandre sans la réunion de facteurs favorables, tels que la "redécouverte" du vitrail et l'individualisation du culte du souvenir.

C'est la passion de l'histoire et de la recherche qui, au XIX^{ième} siècle, a suscité un nouvel intérêt pour cet art jugé démodé au siècle précédent. Les grands inventaires puis les programmes de restauration des édifices ont

alors permis à une Europe romantique de redécouvrir son patrimoine médiéval², comprenant parmi ses caractéristiques ces mosaïques de verres colorés enchâssés dans des plombs. L'art gothique, considéré comme l'expression d'une foi ardente et, plus spécifiquement en Angleterre, comme un art national, a alors suscité un nouvel intérêt pour le médium vitrail et créé une demande. Malheureusement, cet art ne comptait plus que de rares praticiens, qui de surcroît étaient incapables de fabriquer des verres colorés dans la masse, l'évolution du goût ayant privilégié la fabrication de verres blancs de plus en plus minces. Aussi en France, en Allemagne et en Angleterre, des recherches intensives se sont-elles poursuivies tout au long du siècle afin de retrouver la manière et la technique des anciens verriers³. L'Angleterre s'est signalée dans ce domaine par une étroite collaboration entre les verriers, les savants qui expérimentaient sur le verre, les théoriciens et les artistes⁴. Leurs efforts conjugués ont permis de restaurer les vitraux anciens mais surtout d'en assembler de nouveaux tant pour les résidences que pour les églises. L'introduction de verrières historiées—c'est-à-dire portant un sujet ou une scène inspirés de la Bible—dans les églises d'un pays ayant connu les différentes crises iconoclastes d'une Réforme condamnant tout culte des images (y compris leur présence dans l'église) ne semble avoir été possible qu'à partir d'un concept: celui du mémorial.

Ce concept correspondrait à une nouvelle attitude face à la mort dont les particularismes ont déjà été bien soulignés par Philippe Ariès⁵. Le XIX^{ème} siècle a en effet été marqué par l'individualisation du culte du souvenir. Ceci donna lieu à l'aménagement de cimetières-jardins où des stèles indiquaient aux visiteurs le lieu de l'ensevelissement, mais aussi à la multiplication des monuments commémoratifs de toute sorte. Il existe des mémoriaux sous la forme d'édifices (pavillon universitaire comme celui de Robert Hamilton à Lennoxville 1898/99), de pièces du mobilier liturgique (mémorial de l'évêque Williams érigé dans l'église St. Matthew de Québec, sous la forme de fonts baptismaux, 1845), de sculptures (le buste de Jacob Mountain, 1825, Québec, Holy Trinity), de bas-reliefs ou, plus modestement, de plaques de métal ou de marbre vissées au mur de l'église. Dans certains cas—celui de Daniel Wilkie (1876)—le mémorial a pris la forme d'une bourse d'études. La fenêtre commémorative ou "memorial window" ne constitue donc qu'un aspect du concept global remis au goût du jour par J.H. Markland.

En 1840, Markland prononça devant l'*Oxford Architectural Society* une conférence qui, sous une forme remaniée, fut publiée plusieurs fois par la

suite⁶. À la fois historique et critique, cette étude porte sur les différents types de monuments funéraires placés dans les églises entre le XII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. L'auteur termine son essai en suggérant de remplacer les mémoriaux sculptés, qu'il juge trop personnels, par d'autres types de mémoriaux, voire notamment par la fenêtre historiée ("storied window"). Inspiré d'une coutume médiévale, alors que le donateur pouvait s'approprier le vitrail, soit en s'y faisant représenter, soit en y faisant apposer ses armes ou son blason, le vitrail lui paraît une solution idéale qui permet d'embellir le lieu du culte et de contribuer à sa solennité, tout en constituant une marque d'affection envers le défunt. L'engouement pour ce type de monument commémoratif ne se vérifie cependant qu'une vingtaine d'années plus tard, en 1862, alors que six vitraux, identifiés comme des mémoriaux, sont présentés en échantillon à l'Exposition universelle de Londres. À compter de cette date, la mode se répand en Amérique du Nord et des exemples de fenêtres commémoratives apparaissent avec une certaine régularité.

Dans la ville de Québec, les premiers mémoriaux répertoriés furent commandés en 1863 et 1866⁷. Destinés à rappeler la mémoire de George Jehoshaphat Mountain, le troisième évêque du diocèse anglican de Québec, mort en 1863, ces vitraux furent posés l'un à la grande fenêtre orientale de sa cathédrale–Holy Trinity de Québec–et l'autre, dans les baies d'une église paroissiale qu'il avait fondée–l'église St. Matthew du faubourg Saint-Jean-Baptiste, toujours à Québec. Dix ans s'écouleront avant que des mémoriaux de verre ne viennent s'ajouter, car l'implantation de ce type de monument commémoratif, concurrent de la plaque et de la sculpture, ne s'est pas fait sans heurts. Vers 1875 toutefois, les discussions se sont apaisées et un consensus a dû s'établir, permettant la multiplication des fenêtres commémoratives aussi bien chez les anglicans (Holy Trinity et St. Matthew) que chez les presbytériens (St. Andrew). Dans son guide touristique de la cité rédigé en 1890, Beudet en mentionne une quinzaine dont trois sont localisés à Holy Trinity, sept à St. Andrew, et les autres à St. Matthew⁸. Vingt ans plus tard, on note l'apparition de fenêtres commémoratives dans les temples des communautés méthodistes de Wesley, congrégationalistes de Chalmers et même chez les catholiques (tableau 1).

En fait, on peut avancer que, sur une période comprise entre 1864 et 1957, près de quatre-vingt fenêtres commémoratives ont été installées dans les différentes églises de la ville de Québec—ce nombre ne tenant pas compte des oeuvres détruites. Sauf deux fenêtres reliées à des événements⁹, l'ensemble des mémoriaux est destiné à rappeler la mémoire de quatre-

TABLEAU 1

Localisation des mémoriaux d'après les données du corpus

	Dates de la construction et des modifications majeures	Nombre de mémoriaux par rapport à l'ensemble des vitraux	Dates de pose	Nombre de défunts	Dates des décès
Anglicans					
Holy Trinity	1800 1818	22/23	1864-1912	25	1847-1908
St. Matthew	1848 1870 1875 1882 1899	26/37	1866-1954	32	1850-1950
Catholiques					
Notre Dame du Sacré-Coeur	1910	9/17	1910	11*	1892-1911
St-Dominique	1929	1/36	1952	1	1942
St. Patrick	1957	1/17	1957	2	?
Ursulines	1902	3/ 3	1902 1904 1917	2	1901 1916
Congrégationalistes					
Chalmers	1852	2/18	1908 1913 1936**	2	1908 1912
Wesley	1848 1905	7/?	1887 ou 99 1905	11	1868-1897
Presbytériens					
St. Andrew	1809 1823 1836 1876 1950	8/23	1876 1890 1946	10	1830-1946

* Ajouter un mémorial collectif dédié "à nos défunts".

** Transfert des vitraux de Wesley à Chalmers.

vingt-seize personnes. Les anglicans surtout semblent avoir souscrit à cette forme de mémorial car quarante-huit des fenêtres inventoriées ont été retrouvées dans leurs temples, où elles remplissent la presque totalité des ouvertures. On en retrouve quatorze chez les catholiques, neuf chez les congrégationalistes et méthodistes, et huit chez les presbytériens. Chez les catholiques cette façon de financer l'ornementation des églises aura surtout été adoptée par des communautés religieuses comme les ursulines, les missionnaires du Sacré-Coeur (chapelle Notre-Dame du Sacré-Coeur), les dominicains (église Saint-Dominique) et les rédemptoristes (église Saint-Patrick, paroisse des Irlandais). À ces endroits cependant, les mémoriaux sont incorporés dans des cycles iconographiques très précis, ce qui les rend difficiles à repérer à première vue. Leur faible représentation par rapport à l'ensemble (16%) nous incite à croire que popularisée par l'édition et les réalisations des verriers anglais, la suggestion de Markland fut surtout retenue par les citoyens de culture anglaise ou, comme c'est le cas à Notre-Dame du Sacré-Coeur, par l'élite de la société québécoise¹⁰. De même, il nous est permis de supposer que d'une façon plus générale les francophones ont préféré financer les verrières de leurs églises paroissiales de leur vivant¹¹, ce qui excluait la nécessité d'une épitaphe.

Le memorial window: un problème d'identité

À considérer un ensemble de vitraux constitué de mémoriaux, il se dégage d'abord une impression d'incohérence et de morcellement. Les problèmes d'identification suscités par une apparente absence de programme iconographique et la multiplicité des ateliers semblent inhérents à la définition même du mémorial. L'épitaphe apparaît alors, comme un premier fil conducteur permettant de comprendre la transformation d'un vitrail en "monument funéraire".

Nombre d'indications précises sont ainsi fournies par cette petite inscription qui le plus souvent a été intégrée au vitrail. Placée dans un espace réservé au bas de la fenêtre ou sur une plaque vissée au mur, l'épitaphe se caractérise par des formules assez courtes, la plupart faisant appel à la "douce mémoire"¹² ou évoquant le but de l'érection du monument funéraire en plaçant en tête de phrase les mots "pour la gloire de Dieu"¹³. L'information à propos du défunt suit. Généralement y sont inscrits les prénoms et nom du défunt, la date et le lieu du décès, ainsi que le lieu de la naissance (fig. 13). La profession, les titres honorifiques et même l'appartenance à un ordre chevaleresque sont aussi indiqués (figs 2 et 12). Le nom

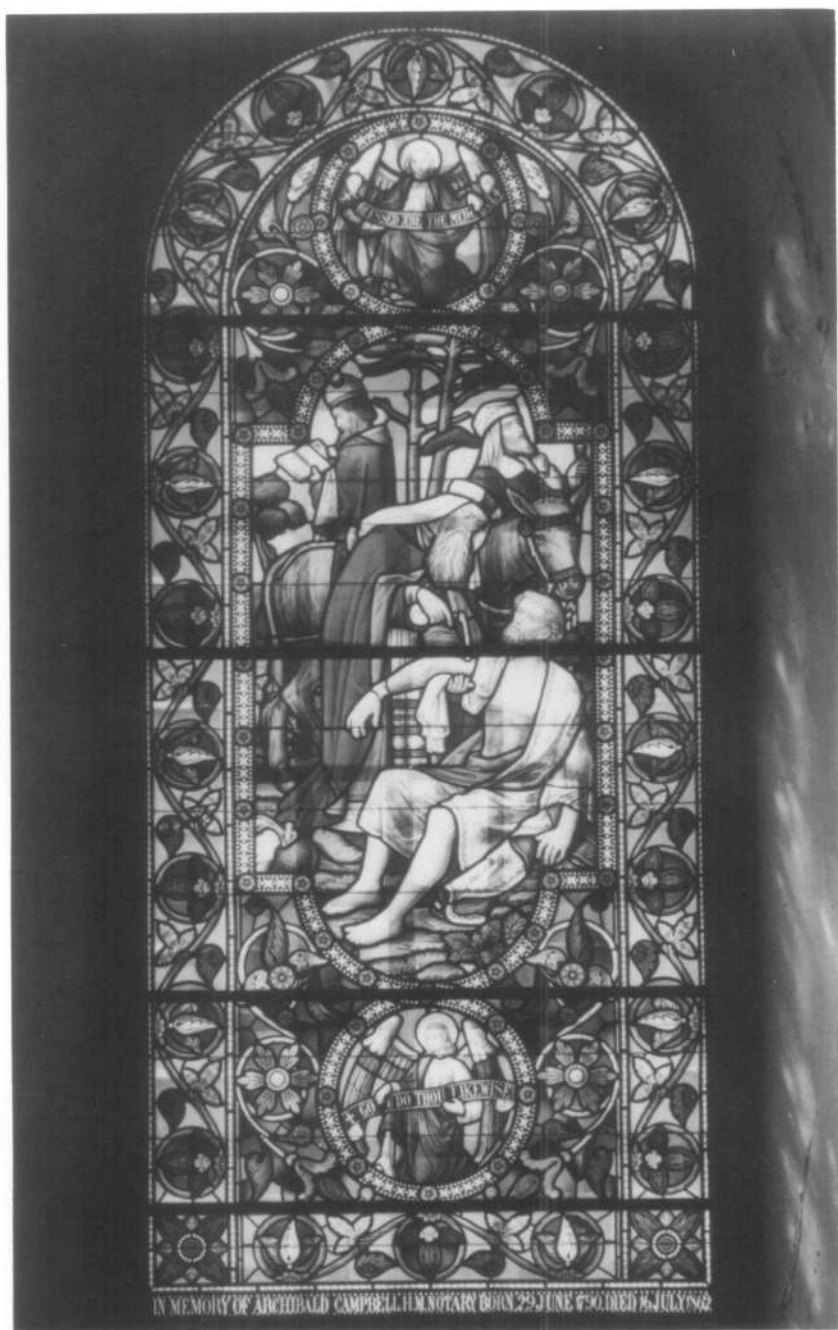


fig.2 Atelier de Wailes (Newcastle) et de John C. Spence (Montréal), Mémorial d'Archibald Campbell (Le Bon Samaritain), entre 1866 et 1876, cathédrale Holy Trinity, galerie sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

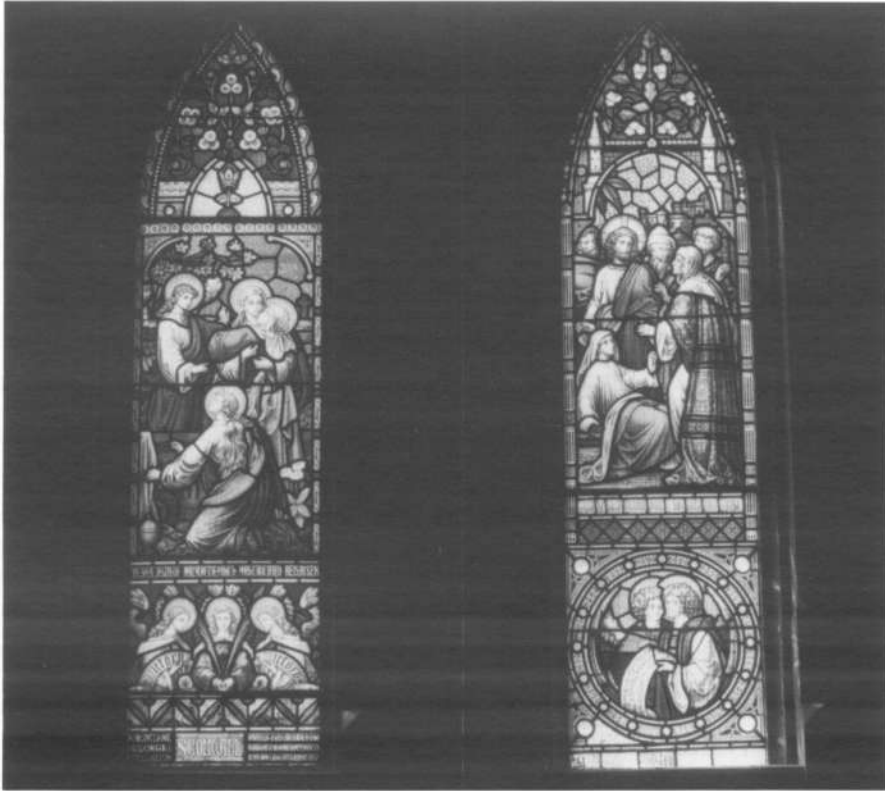


fig.3 Atelier inconnu (Angleterre) et John C. Spence (Montréal), (gauche) **Mémorial de la famille Scougall (Apparition de l'Ange aux trois Marie)**, vers 1877, St. Matthew, mur sud du chœur (localisation depuis 1900); (droite) **Mémorial de James George Colston (Jésus ressuscitant le fils de la veuve de Naïm)**, 1877, St. Matthew, mur sud du chœur (localisation depuis 1900). (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

du conjoint et ceux des enfants apparaissent le plus souvent à titre de donateurs (fig.10). Cet ajout, s'il complète l'identité du personnage, ne justifie pas toujours l'érection du mémorial. Il faut alors recourir aux monographies d'églises, aux obituaires parus dans les journaux à la date du décès, aux différentes encyclopédies et dictionnaires biographiques et même aux annuaires, pour identifier correctement les défunts et les donateurs¹⁴.

Suivant l'analyse de l'ensemble des données il ressort que les mémoriaux de verre ont été érigés pour presque autant de femmes (40%) que d'hommes; les enfants et les adolescents ou jeunes adultes sont également représentés, mais dans une très faible proportion (6 fenêtres). Les deux tiers des fenêtres commémoratives sont réservés aux laïcs, le clergé et la famille du clergé (femme, mère, enfants, soeurs, frères, petits-enfants, nièces, neveux) se partageant les autres mémoriaux.

Parmi les laïcs dont on a voulu préserver la mémoire, on note des administrateurs émérites et des responsables d'oeuvres sociales ou d'oeuvres missionnaires (18 cas). Les membres des professions libérales (juges, avocats, notaires, médecins) et les professeurs de collèges et d'universités viennent ensuite (16 cas), suivis des citoyens éminents ayant fait fortune soit dans le commerce du bois, soit comme armateurs, industriels, importateurs ou banquiers (12 cas). Quelques mémoriaux, enfin, se rapportent à des politiciens ayant oeuvré aussi bien au niveau fédéral, provincial que municipal (10 cas, dont 3 lieutenants-gouverneurs).

Si le clergé lui-même est sous-représenté (1 cardinal, 2 évêques, 2 ministres, 1 prêtre, 1 diacre), la famille du clergé occupe une grande place avec dix-sept mémoriaux. Quatorze de ceux-ci ont été localisés à St. Matthew, une église anglicane de tendance ritualiste ("High Church") et le fief de la famille Hamilton qui a largement contribué à sa rénovation et à sa décoration (travaux de 1875).

Bref, il semble que la majorité des gens ayant fait l'objet d'un mémorial ont été très impliqués dans la bonne marche spirituelle et temporelle de la congrégation d'abord, du groupe ethnique ensuite et finalement du gouvernement. Quelques-uns cependant font exception: les soldats et les amis.

Alors que les deux guerres mondiales ont suscité ailleurs la multiplication des fenêtres commémoratives ("war memorial"), une seule a été posée dans les églises de la ville (fig.19). Elle occupe le transept est de l'église Saint-Dominique, rattachée au monastère des dominicains. Sa pose tardive (1952-53) s'explique, compte tenu du fait qu'après 1914, peu d'espace restait disponible pour ce type de monument. Certaines fenêtres ont par ailleurs été offertes pour rappeler des amis qui ont habité la ville pendant quelques années, comme les Vaux (Wesley)¹⁵, ou qui se sont sentimentalement attachés à la cité, comme mademoiselle Anthon (ursulines)¹⁶. Cette New-Yorkaise a voulu renouveler le geste posé par son arrière-cousine Marie-Madeleine de Repentigny en 1724. Mademoiselle de Repentigny avait en effet promis de maintenir à perpétuité chez les ursulines une lampe allumée devant l'autel de Notre-Dame du Grand Pouvoir. Pour la nouvelle chapelle (1902) mademoiselle Anthon a donc offert une nouvelle lampe et afin de commémorer sa conversion au catholicisme, elle s'acquitta des frais de décoration, dont la rosace de la façade¹⁷. En 1904, elle offrit également les anges avec les instruments de la Passion, placés de chaque côté de l'autel du Sacré-Coeur, en guise de mémoriaux pour "consoler l'une de ses amies de la perte d'un ou des enfants" (sic)¹⁸. À sa mort en

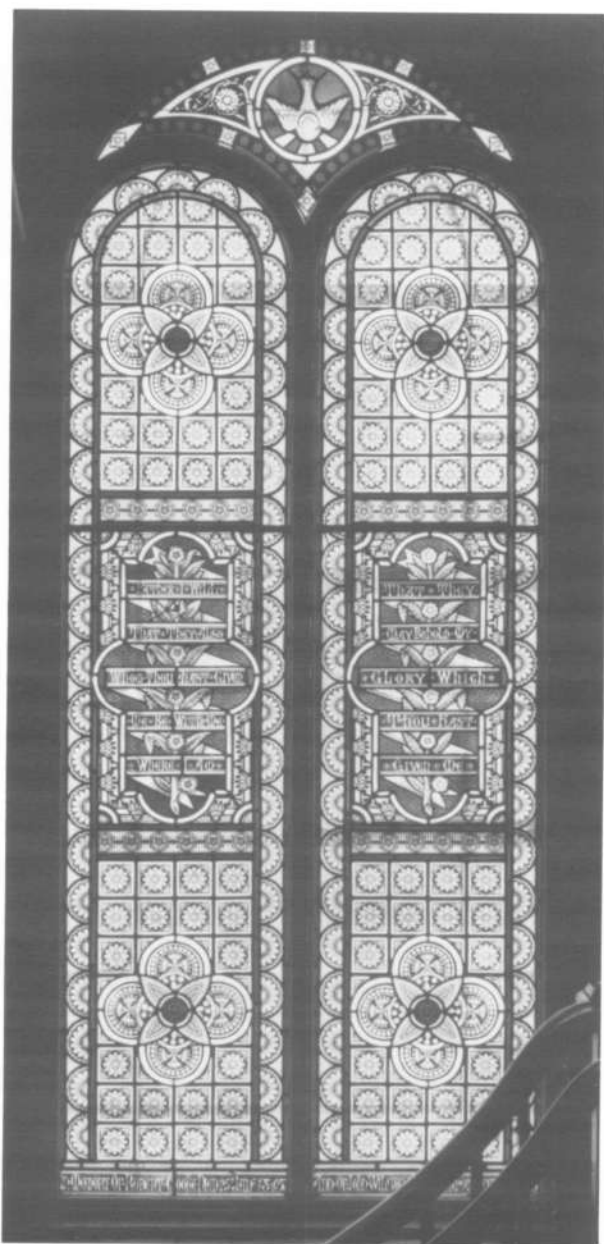


fig. 4 Attribué à l'atelier de John C. Spence (Montréal), Mémorial de Robert Cooke et de John Wilson Cooke (Grisaille avec une figure du Saint-Esprit au tympan et dans les médaillons des fleurs et les inscriptions suivantes: à gauche "Father I will / that they also / When thou hast given / Me be with me / Where I am" et à droite "That they / May behold my / Glory which / thou hast / Given me"), vers 1876-1877, église presbytérienne de St. Andrew, mur sud près de la balustrade. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

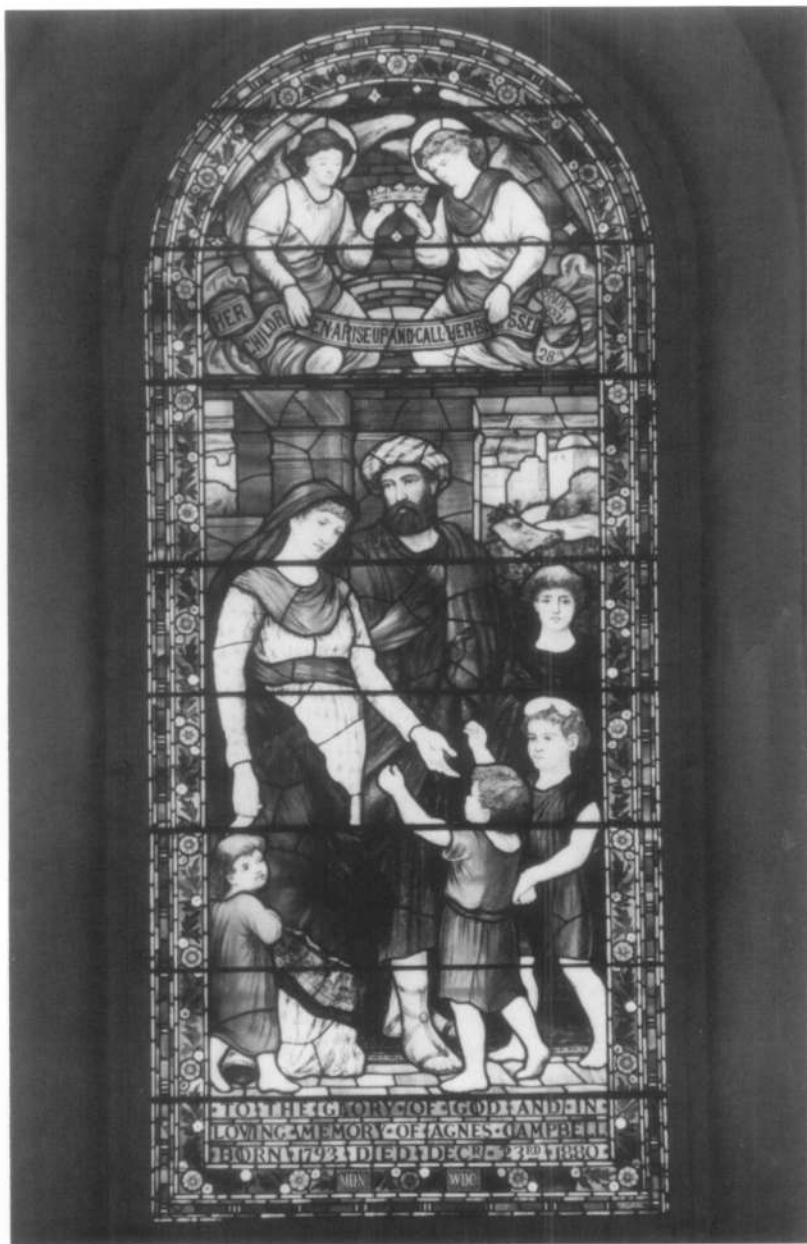


fig.5 Cottier et Coy (Londres et New York), **Mémorial de madame Campbell (La Femme Vertueuse)**, après 1880, cathédrale Holy Trinity, galerie sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

1916, une clause de son testament demandait l'érection d'une plaque funéraire dans la chapelle des ursulines. Avec le reste de la somme octroyée à cet effet, une fenêtre commémorative de la bienfaitrice fut commandée par les bons soins du chapelain des religieuses¹⁹ (fig.15).

S'il confirme les liens existant entre le mémorial et la communauté qui le reçoit, l'exemple du mémorial de mademoiselle Anthon reste cependant exceptionnel, les donateurs préférant utiliser d'autres procédés pour financer l'érection d'un mémorial.

Les premiers mémoriaux érigés à la mémoire de George Jehoshaphat Mountain ont ainsi été payés par souscriptions²⁰. L'exemple aura été suivi et, après 1895, vivement encouragé par l'évêque anglican Dunn, pour rappeler notamment la mémoire d'évêques ou de ministres et, en l'occurrence, celle de son prédécesseur, l'évêque Williams²¹. On trouve également des traces de cette pratique pour les monuments se rapportant à des laïcs. La fenêtre de l'Honorable George Irvine, à St. Matthew, un personnage qui s'est signalé pour son dévouement à la communauté de St. Matthew et sa participation à l'organisation des synodes de l'Église d'Angleterre, a ainsi été réglée par une collecte²². Un appel trouvé dans le *Quebec Diocesan Gazette* (vol. VII, 1900) en témoigne. Plus généralement cependant, c'est la famille et les proches qui se cotisent pour présenter une fenêtre, sans doute avec l'assentiment du clergé et des administrateurs de l'église. La dernière partie de l'épithaphe contient parfois les renseignements à cet effet et peut, à l'occasion, nous rappeler la mémoire du donateur. L'exemple le plus manifeste de ce type d'interpolation apparaît sur trois mémoriaux de la cathédrale anglicane²³ où l'épithaphe (fig.13) est ainsi rédigée:

To the glory of God and in loving memory of Robert Wood
born Aug. 10–1792. Died April 13–1847 / of Charlotte Gray
his wife. Born Dec. 2–1797. Died July 16–1847. This window
was erected by their son William Frost Wood. Born April
30–1824 & Died Oct. 26–1906.

Ce vitrail a donc été érigé après la mort du fils (1906) qui, par testament, a dû laisser l'argent nécessaire à l'installation de trois fenêtres. En comparant le style de ces vitraux avec d'autres localisés également à Holy Trinity (*La Présentation au temple, Jésus parmi les docteurs* et *Jésus bénissant les enfants*), il appert que ces fenêtres proviennent toutes d'un même atelier et forment un ensemble. Le dernier mémorial de ce groupe, celui des époux Smith-Park (la femme est décédée en 1877 et le mari en 1906) ayant été offert par les enfants en 1912, il paraît plausible que les fenêtres de la famille

Wood aient été posées au même moment. Cet exemple se répète ailleurs et nous laisse supposer, qu'indépendamment de l'écart constaté entre la date des décès et celle de la pose des mémoriaux, il existe des moments propices à l'installation des verrières.

Rarement posé au moment de la construction de l'église, le mémorial profite cependant des réparations, grands ménages et rénovations qui ont affecté la plupart des temples. Il en est ainsi à St. Matthew en 1875 et 1899 alors que des modifications majeures ont été apportées à l'architecture de l'église²⁴, à St. Andrew en 1876 lors de la remise à neuf de l'intérieur endommagé par un incendie²⁵, et à Wesley en 1905 où la pose des vitraux correspond à un rafraîchissement du décor²⁶. Les célébrations entourant le centenaire de la consécration de la cathédrale anglicane en 1904, ont également servi de prétexte à l'érection de nouvelles verrières dont celle du centenaire, figurant *l'Apparition de l'ange aux trois Marie*²⁷. De même en 1931, la réunion des communautés méthodiste de Wesley et congrégationaliste de Chalmers sous l'appellation d'Église Unie, occasionna le transfert des mémoriaux de l'une dans l'autre²⁸. Une clause de l'entente prévoyait le déménagement des verrières, lequel s'est effectué en 1936²⁹.

À la lumière des diverses données qui précèdent, il ne fait aucun doute que la pose d'un mémorial dépasse la simple volonté d'embellir l'église. Plus qu'un témoignage d'affection et d'estime, la fenêtre commémorative s'inscrit dans une continuité et se rattache aussi bien à l'histoire des individus et des familles qu'à celle de la communauté.

Le memorial window: une étape dans l'histoire du vitrail

Si en 1863, la décision des marguilliers d'Holy Trinity d'installer une verrière est apparue à certains comme fort discutable³⁰, cette décision ouvrait cependant une voie, en permettant d'introduire à Québec des exemples du travail d'un grand nombre d'ateliers. Entre la pose du premier mémorial (1864) et celle du dernier (1957), plus de seize ateliers s'y sont manifestés. Leurs réalisations constituent un échantillonnage intéressant de la production des ateliers anglais, canadiens et français. L'analyse de la facture des oeuvres a permis d'établir trois périodes qui reflètent les tendances du goût de l'époque ainsi que des moyens financiers des commanditaires.

La première période que nous avons distinguée, celle de 1863-1883, se caractérise par une certaine volonté de faire "ancien"; il s'agit d'un type de vitrail pseudo-archéologique qui puise ses références dans l'art gothique.

Les quelques vingt mémoriaux produits pendant cette période se composent de tableaux isolés, se détachant sur un fond saturé de couleur. On emprunte au Moyen-Age ces larges bordures inspirées de motifs végétaux, qui entourent les fenêtres en amplifiant la couleur et en faisant ressortir la densité des verres. Les fenêtres du triptyque de l'évêque Mountain (fig.1) et celle du mémorial d'Archibald Campbell représentant le *Bon Samaritain* (fig.2) sont des exemples de cette conception du vitrail. Il y a dans ces fenêtres une accumulation de détails et une multiplication d'éléments décoratifs, en particulier dans les représentations du ciel où un décor peint à la façon d'un damas s'ajoute au verre bleu (fig.3). L'édicule est utilisé mais il se combine à cette tapisserie de l'arrière fond, géométrique (fig.4) ou figurée (fig.3), qui concentre et ramène l'attention sur le tableau principal. Selon les ateliers et selon la dimension des vitraux, les verriers ont utilisé les différentes techniques de la peinture sur verre. Ainsi, dans les médaillons la peinture monochrome ou grisaille ne vient que préciser par un mince trait brunâtre le dessin d'un visage découpé dans un verre très blanc. Par contre, sur les grandes surfaces, tout l'art des peintres-verriers se déploie. On fait alors usage d'émaux qui viennent nuancer la tonalité du verre et s'ajouter à la grisaille pour peindre les motifs. Le vitrail exécuté par Cottier et Coy (mémorial de madame Campbell, fig. 5) échappe cependant à cette observation. Par son rendu, cette oeuvre s'apparente aux vitraux placés dans les petites baies et se rapproche des modèles proposés par William Morris pour les verrières produites sous l'influence du mouvement anglais *Arts and Crafts*.

Les vitraux de 1863-1883 furent en majorité importés du Royaume-Uni. Ainsi avons-nous retracé des oeuvres provenant des ateliers de Clutterbuck (1864, 1872-76), de Wailes (v. 1872) et de Cottier & Coy (v. 1880)³¹. D'autres, dont quelques-uns à St. Andrew, ont cependant été commandés à John Spence, un verrier établi à Montréal depuis 1856 et qui a procédé semble-t-il à l'installation de la plupart sinon de la totalité des vitraux de cette période. Un commentaire de LeMoine nous précise même que la bordure du mémorial d'Archibald Campbell à Holy Trinity fut exécutée à son atelier, alors que le motif central "which is an exquisite specimen of art manufacture" a été acheté de la firme Wailes de Newcastle³².

La période suivante comprend la plus grande partie des vitraux formant notre corpus de mémoriaux (62%). S'échelonnant sur une période de trente ans, ces oeuvres furent exécutées en Angleterre ou au Canada, selon les disponibilités d'argent et de main-d'oeuvre. Le travail des ateliers an-

TABLEAU 2

Répartition des mémoriaux par période et par atelier

Période	Atelier	Nationalité	Nombre
1863-1883	Clutterbuck	Anglais	2
	Wailles	Anglais	1
	Cottier & Coy	Anglo-américain	1
	Spence et collaboration	Canadien et Anglais	6
	Non identifié	Canadien et Anglais	11
1884-1914	Clayton & Bell	Anglais	1
	Hardman	Anglais	2
	Heaton, Butler & Bayne	Anglais	5
	Morris	Anglais	1
	Compagnie d'Art et d'Industries	Canadien	9
	Leonard	Canadien	12
	Spence	Canadien	10
	Non identifié	Inconnue	9
1915-1957	McCausland	Canadien	1
	Leonard	Canadien	1
	Non identifié	Canadien	1
	Powell	Anglais	4
	Barillet	Français	1
	Chigot	Français	1

glais est visible surtout dans les églises anglicanes où l'on fit appel à des ateliers anciens et réputés comme ceux de Hardman de Birmingham (1900), de Heaton Butler et Bayne de Londres (1906-1912) et de Clayton et Bell (1910). Celui des ateliers canadiens, qui entretemps se sont multipliés, se rencontre dans les différents temples protestants et, fait nouveau à Québec, chez les catholiques³³. L'établissement en 1897 d'une "manufacture de vitrail" chez le décorateur Bernard Leonard³⁴ aura contribué à cet essor du vitrail tout en permettant à la production locale de s'affirmer. Dans l'ensemble, le nombre de fenêtres produit par les ateliers montréalais et québécois dépasse à cette époque celui des mémoriaux importés³⁵ (tableau 2).

En comparant les quarante-neuf mémoriaux de ce groupe avec la vingtaine de l'époque précédente, des différences sont apparues en ce qui con-

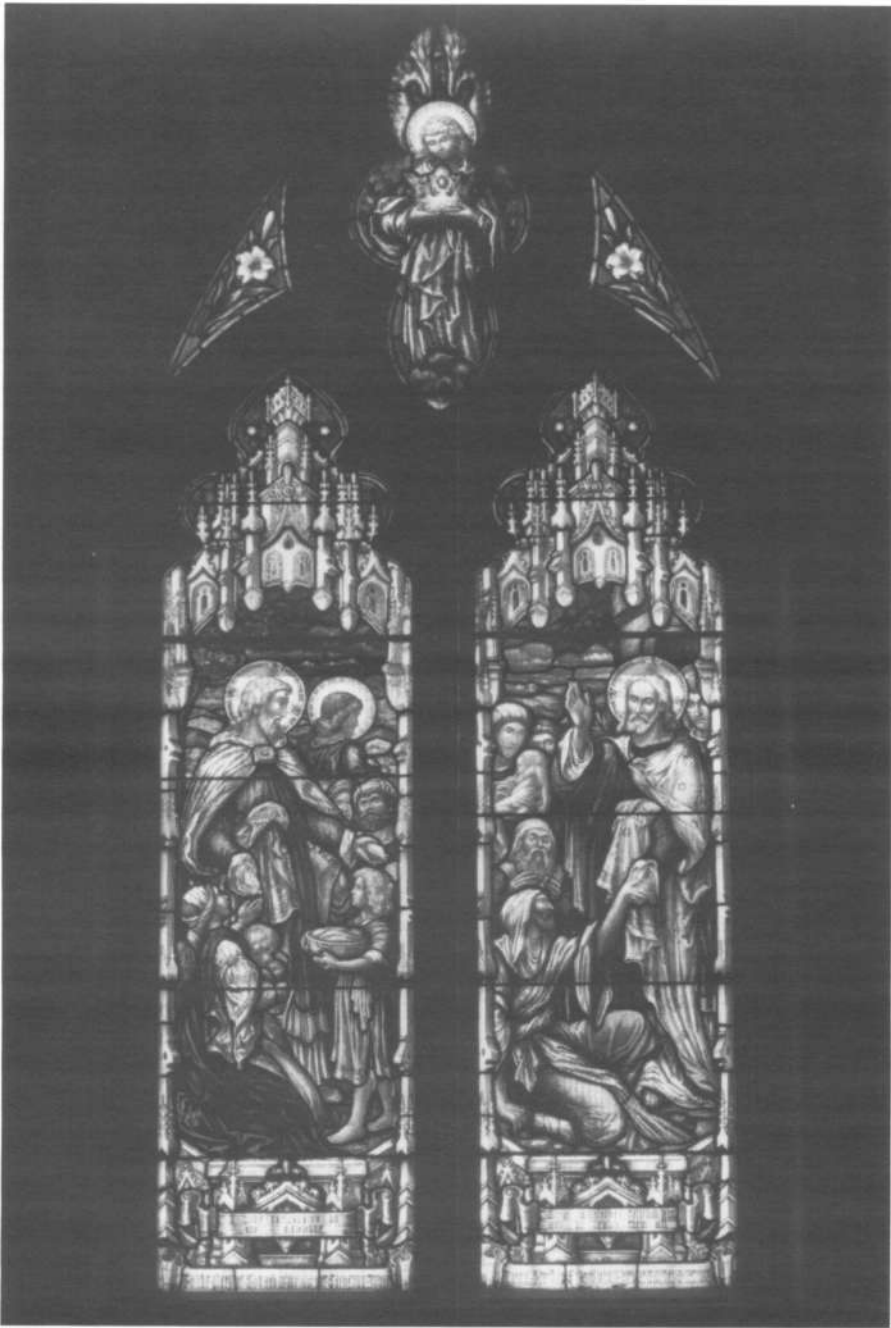


fig. 6 Atelier de John C. Spence (Montréal), Mémorial de Cornelius Judge (La multiplication des pains, La guérison d'un malade, Ange portant une couronne, lys), 1897, St. Matthew, mur nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

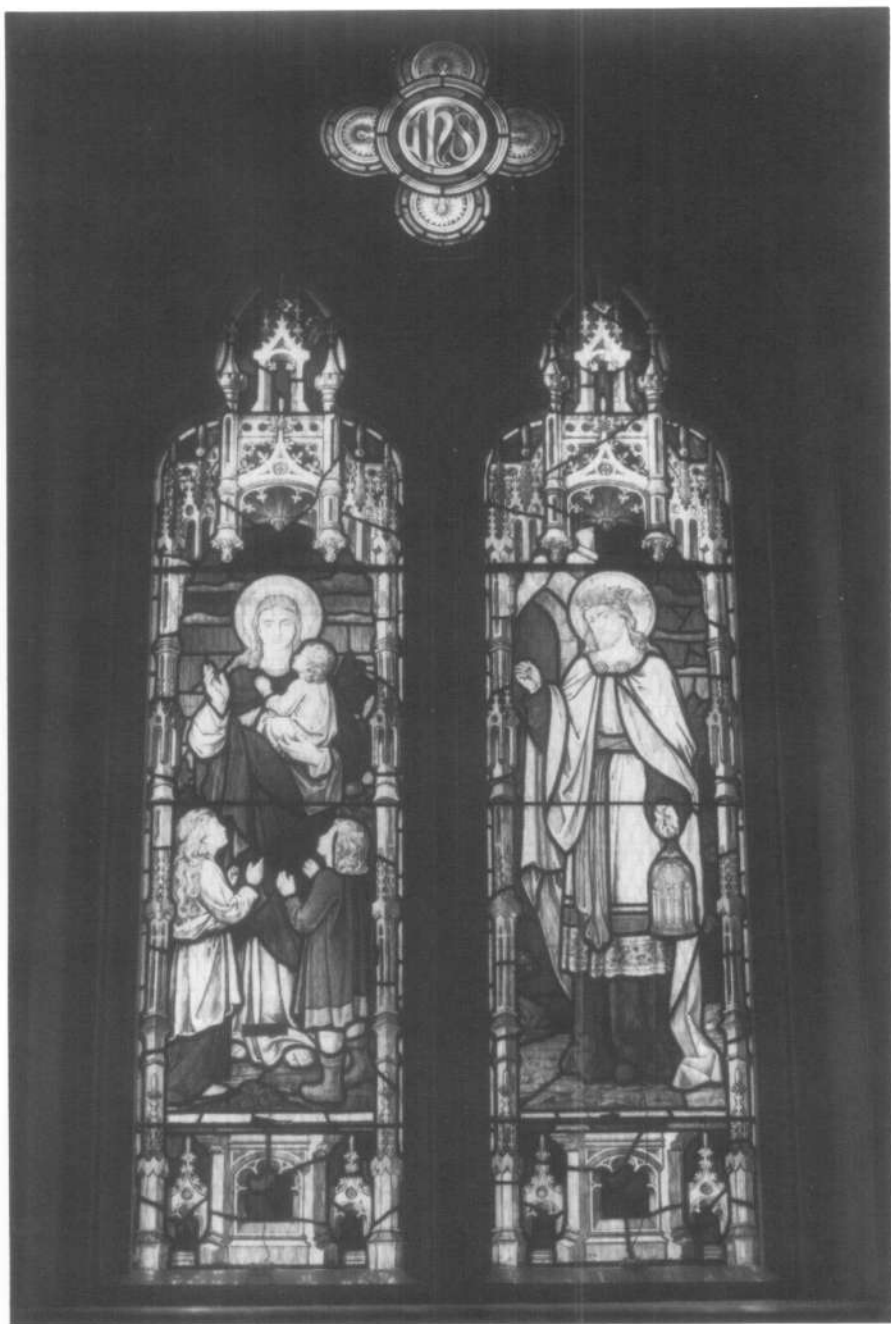


fig. 7 Atelier de R. Morris (Londres), Mémorial de Jessie Percy-Hamilton (gauche, Jésus bénissant les enfants; droite, Jésus lumière du monde), après 1887, St. Matthew, mur sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

cerne non seulement la composition mais aussi l'utilisation des verres. La scène principale occupe plus d'espace et se répartit même sur plusieurs lancettes (fig. 11). La mise en scène est plus complexe. Les personnages se multiplient. Le paysage est mieux utilisé. L'encadrement architectural s'est développé et souvent, il remplace la large bordure caractéristique des vitraux de 1863-1883; il s'est également adapté à l'environnement architectural de l'église. Ainsi, à Holy Trinity et à St. Matthew, Spence a su intégrer sa fenêtre à l'ensemble, en employant un cadre qui se réfère tantôt à des éléments du style renaissance dans une architecture néo-classique (fig. 9) tantôt à celui du gothique dans une architecture néo-gothique (fig. 6). La palette s'éclaircit autour du tableau central, inversant les valeurs et l'esthétique des vitraux de la première période sauf chez Perdriau qui, à Notre-Dame du Sacré-Coeur (une chapelle de style gothique qui est elle-même reproduite au coin inférieur droit du mémorial), a utilisé des tons plus soutenus dans ses panneaux décoratifs entourant des scènes d'inspiration plus moderne, pour justement conserver un lien avec l'architecture³⁶ (fig. 14). La peinture sur verre est tantôt réduite, en particulier dans les vitraux qui se rattachent à l'idéal prôné par le mouvement *Arts and Crafts* commandant le respect du matériau (fig. 7), tantôt plus abondante (fig. 11). C'est une question de goût et d'école. On note également l'apparition de nouveaux verres tel que le verre opalescent de type "Tiffany". Ce verre breveté aux États-Unis (New York) dans les années 1870 est disséminé sur bon nombre de fenêtres. S'il a été employé avec parcimonie et généralement dans les filets (petites bordures servant d'éléments de transition entre les parties d'un vitrail) le concepteur du mémorial de la famille Vaux en a fait un grand usage (fig. 10). C'est ainsi que dans *l'Apparition de l'ange aux trois Marie* (fig. 3) on a utilisé des verres opalescents pour représenter les parois du sépulcre devant lequel l'ange est assis. Les morceaux de verre coupés de façon à traduire l'apparence de la pierre sont laissés à nu, sans aucune peinture pour modifier la beauté de ce verre marbré. Sans doute peut-on interpréter ce choix du matériaux par l'origine du commanditaire, madame Sandford née Vaux, épouse d'un riche manufacturier ontarien qui, en dotant l'église d'un monument souscrivant à l'esthétique des vitraux récemment mis à la mode par La Farge et Tiffany, ne faisait que suivre l'exemple des américains de la classe aisée. L'idée est d'autant plus séduisante qu'un second vitrail représentant le même sujet fut exécuté par Spence en 1905, pour la cathédrale anglicane. Payé par souscription, à même le fonds général levé pour la rénovation de l'église, ce

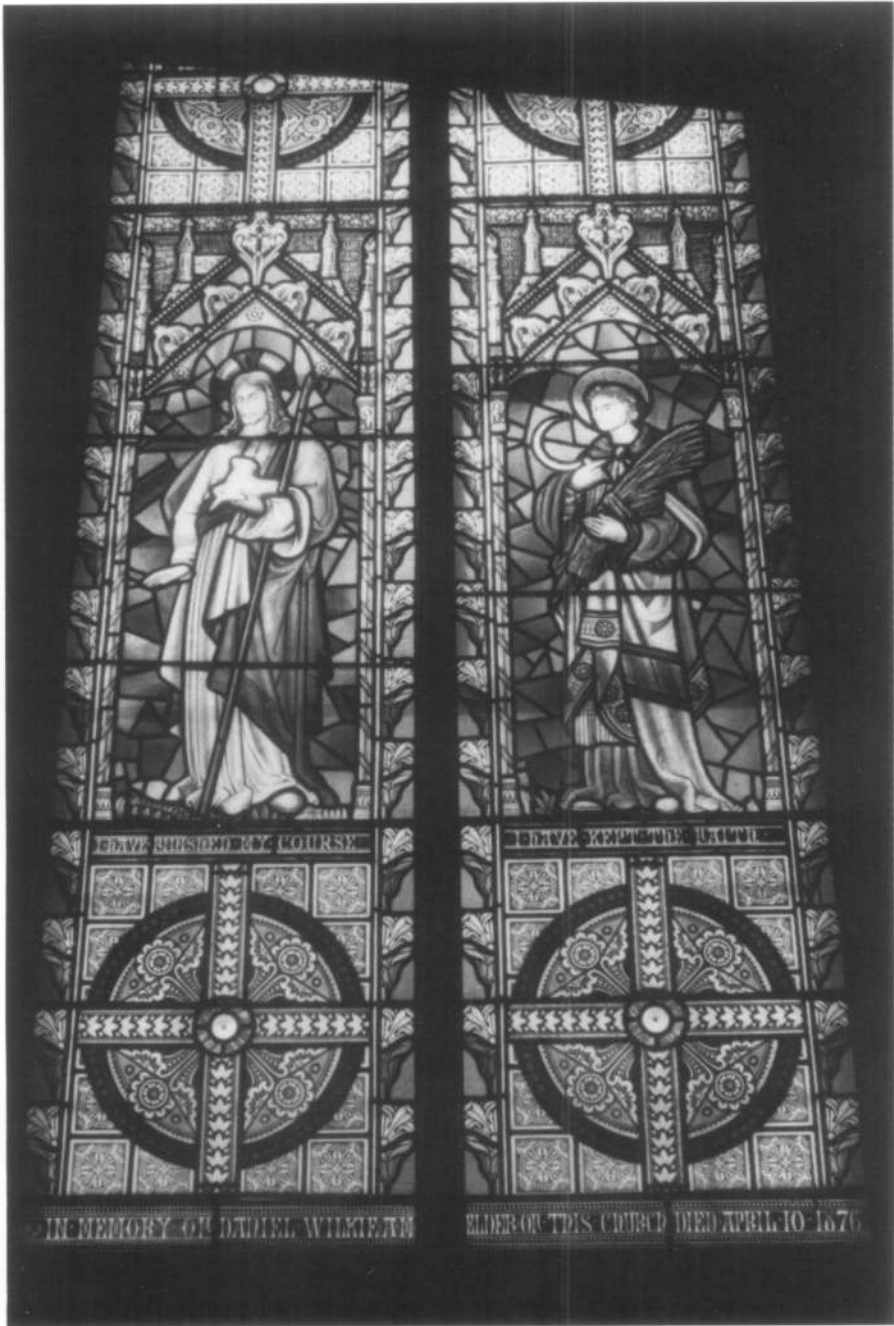


fig.8 Atelier inconnu, Mémorial de Daniel Wilkie junior (gauche, *Le Bon Pasteur*; droite, *Personnification du Psaume 126, 6*), après 1890, église presbytérienne de St. Andrew, mur nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

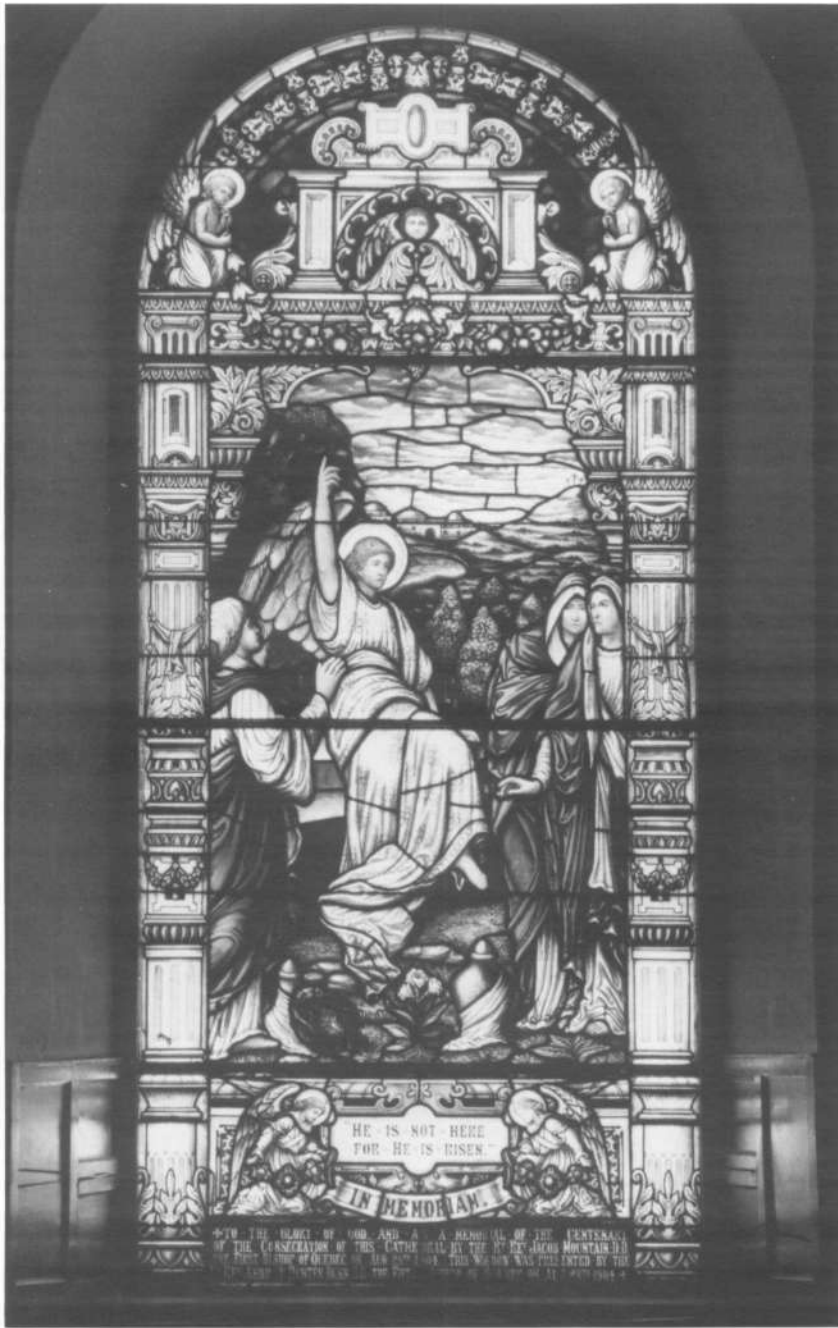


fig.9 John R. Bird pour l'atelier de John C. Spence (Montréal), Mémorial du centenaire de la fondation de la cathédrale Holy Trinity (Apparition de l'Ange aux trois Marie), 1904-1905, cathédrale Holy Trinity, galerie nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

mémorial du centenaire de la consécration de la cathédrale n'offre pas la même qualité de verre. Par conséquent, le vitrail a moins d'éclat que le précédent où tous les moyens semblent avoir été mis en oeuvre pour traduire une certaine opulence.

Après 1914, le nombre de fenêtres commémoratives diminue dans les temples protestants pour augmenter, quoique bien relativement, dans les églises catholiques où ils représentent le tiers des mémoriaux répertoriés. L'inventaire les situe dans les églises St. Matthew et St. Andrew, mais surtout dans les édifices appartenant à des communautés religieuses ou dirigés par elles.

En 1916, les ursulines restent fidèles à Leonard qui a rempli les autres commandes de verrières pour leur chapelle. Par contre, les dominicains font appel en 1933 puis en 1950 à Chigot, une maison limousine renommée ici depuis l'installation de vitraux dans la nef de l'église Notre-Dame de Montréal (1930-33), pour décorer l'église Saint-Dominique; les rédemptoristes ont recours, en 1957-58, aux services de Barillet, une firme parisienne, pour l'exécution des verrières de Saint-Patrick. Intégrés en 1946 à l'ensemble des verrières de St. Andrew, les mémoriaux du Révérend Love et de sa femme sortent probablement d'un atelier québécois alors que ceux de St. Matthew, posés entre 1920 et 1954, offrent des exemples du travail de McCausland de Toronto (1920) et de Powell (Whitefriars), l'un des plus anciens verriers londoniens.

Les quarante ans séparant ces neuf vitraux présentent en raccourci l'évolution du goût, mettant encore une fois l'accent sur les verriers européens. En fait, ces oeuvres résument les différentes manières de concevoir un vitrail et de travailler le verre. Le plus ancien des mémoriaux de cette période, celui de Mlle Anthon représentant *Le Martyre de Sainte Ursule* (fig. 15), a été exécuté par Leonard en 1916. Ce vitrail composé de verre de différentes qualités—le verre de type industriel ou "verre cathédrale" se distinguant surtout dans la bordure—utilise aussi les différentes techniques de la peinture sur verre. Il s'agit d'un véritable tableau de verre.

L'Annonciation de Powell date des mêmes années (vers 1915) et nous montre une approche très différente du médium (fig. 16). Le peintre verrier a réduit son intervention: la peinture ne vient que souligner les traits nécessaires ou les éléments significatifs. Ainsi, le jaune à l'argent est utilisé pour bien détacher l'ornement de la chape de l'ange où figurent les mystères joyeux (fig. 17). Les trois autres mémoriaux créés par l'atelier des Whitefriars vers 1922 et en 1954 présentent des caractéristiques similaires et se

particularisent par des verres allégés, des personnages délicats et l'utilisation des treillis rectilignes dans le haut et le bas de la fenêtre. À Saint-Dominique, le triplet de la *Pentecôte*, monument à la mémoire du lieutenant Stanton peint et assemblé par Chigot, reprend ces idées sur le verre et l'utilisation de la peinture pour les exploiter différemment (fig. 19). La grisaille est alors appliquée à la façon d'un lavis, de façon à mettre les verres en valeur tout en dessinant le motif. Le modernisme observé dans la forme des personnages et dans leur disposition nous rappelle que cette oeuvre a été conçue au début des années '50, soit au moment de l'émergence d'un nouvel art liturgique issu des discussions théoriques et théologiques ayant eu cours à partir des années '30.

Si l'un des mémoriaux mis en place entre 1863 et 1957 s'avère parfois être une création originale, la majorité d'entre eux se réfère à des oeuvres déjà existantes. L'éclectisme des verriers n'a pas de frontière, ils empruntent leurs modèles aussi bien à la peinture ancienne que contemporaine, qu'à des maquettes provenant d'ateliers célèbres; souvent même ils se copient entre eux.

C'est ainsi que le motif central de la *Transfiguration* (1518-20) de Raphaël, conservée à la Pinacothèque du Vatican, a inspiré les deux figures du Christ de la *Transfiguration* et de l'*Ascension* dans les panneaux du triptyque de Mountain à la cathédrale anglicane (fig. 1). De même, la composition du vitrail du *Martyre de sainte Ursule* des ursulines (fig. 15) dérive du tableau de Memling peint sur la châsse de la sainte à Bruges (vers 1489); pour le détail des vêtements, l'auteur s'est inspiré de la fresque de Carpaccio à Venise (1490-98). Dans *Jésus lumière du monde* (fig. 7), mémorial provenant de l'atelier de R. Morris, la référence est plus directe et plus récente. Ce vitrail est la transposition d'un tableau de William Holman Hunt peint vers 1854 et très souvent reproduit par les verriers: Sturm en a dénombré plus de douze à New York³⁷ et Alice Hamilton qualifie ce thème "the most usual subject in Manitoba"³⁸.

D'autres fenêtres telles que l'*Annonciation* (fig. 15) et le *Te Deum* ou *Communion des Saintes* (fig. 11) auraient été commandées sur le modèle de verrières déjà installées dans des cathédrales anglaises—Liverpool pour l'une et Inverness pour l'autre³⁹. Cette réutilisation des maquettes n'est cependant pas réservée au vitrail d'importation et le Montréalais Spence nous en a donné lui-même l'exemple en réemployant sans grande modification sa maquette de l'*Apparition de l'ange aux trois Marie* de 1887 (fig. 10) pour la fenêtre du centenaire de la cathédrale en 1904-05 (fig. 9).

L'utilisation des catalogues de compagnies, de dépliants publicitaires ou même des annonces publiées dans un quotidien ou dans une revue s'adressant aux ecclésiastiques a pu amplifier cette tendance et contribuer à orienter le choix des sujets.

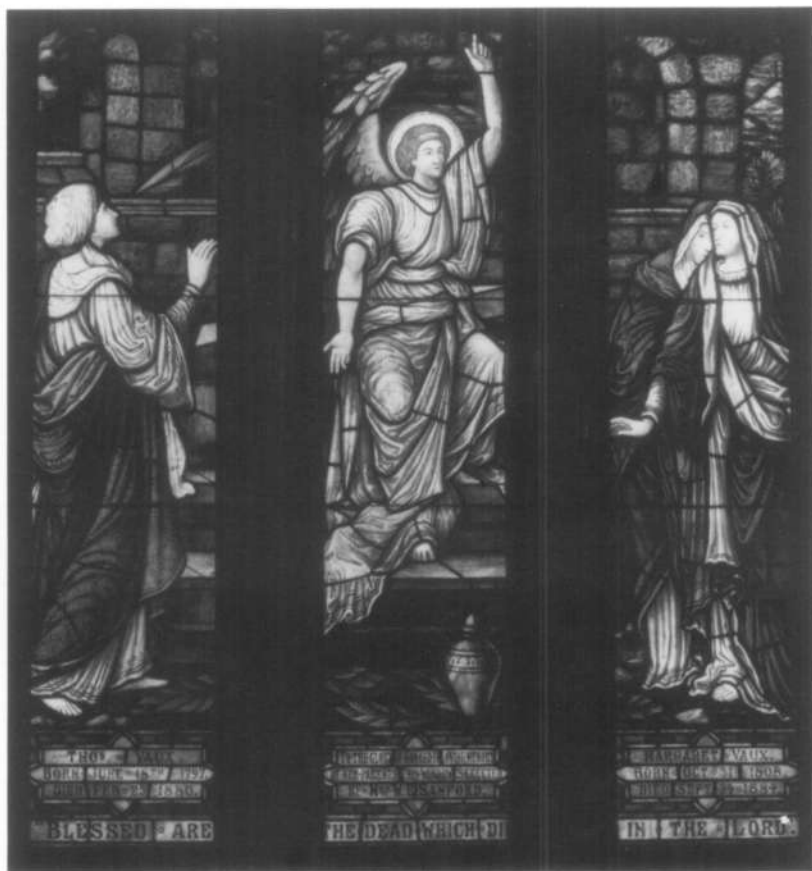


fig. 10 John R. Bird pour John C. Spence (Montréal), **Mémorial de Thomas Vaux et de Margaret Vaux (Apparition de l'Ange aux trois Marie)**, entre 1887 et 1900, provient de l'église de Wesley mais conservé depuis 1936 dans l'église de Chalmers (Chalmers-Wesley), mur sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

Le memorial window et le problème d'une iconographie protestante

S'ils ont été conçus pour orner le temple, les mémoriaux doivent également honorer la mémoire des défunts. Cette personnalisation se fait par l'épithaphe mais aussi par l'image, qui de cette façon et par le biais du concept de mémorial, s'introduit dans un lieu où jusque-là elle était absente, en posant le problème d'une iconographie propre à ce type de vitrail.

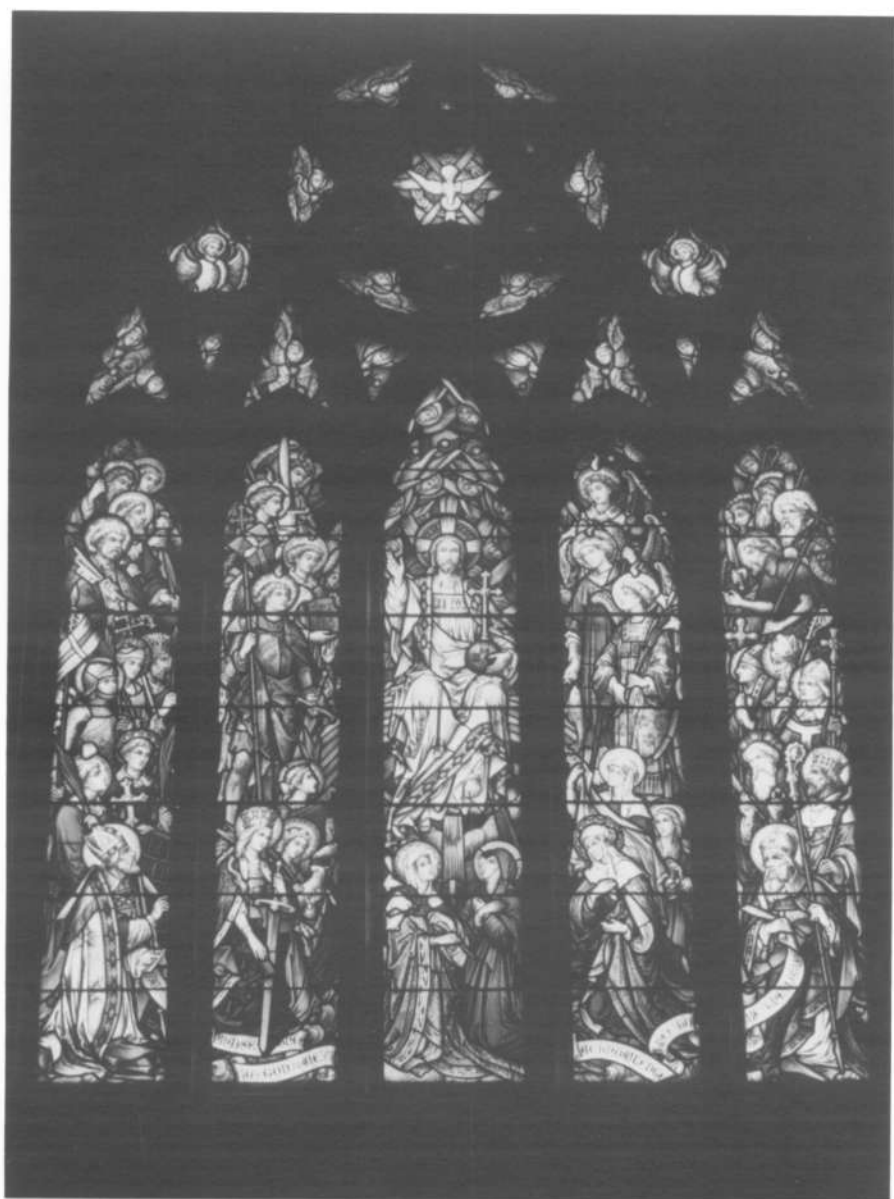


fig.11 Atelier de Hardman (Birmingham), Mémorial de madame Robert Hamilton (Isabelle H. Thompson) (Te Deum ou Communion des Saints), 1900, St. Matthew, chevet. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

À Québec, c'est une soixantaine de sujets tirés de la Bible qui apparaissent dans les mémoriaux et se répartissent dans les fenêtres simple, double ou à baies multiples (tableau 3).

TABLEAU 3

Thèmes des mémoriaux et localisation selon la dénomination

	Anglicans	Catholiques	Congrégationalistes	Presbytériens
Ancien Testament	8	–	–	–
Nouveau Testament	36	4	5	3
Actes des Apôtres	4	1	–	–
Cycle marial	–	3	–	–
Figures du Christ	2	–	1	–
Anges	–	1	1	–
Allégories et symboles	4	–	1	8
Saints et Saintes	3	3	1	–

Les images illustrant les textes des différents évangélistes dominant, et elles se partagent la moitié des thèmes iconographiques inventoriés. Ainsi, vingt-huit scènes se rapportent au cycle complet de la vie du Christ, de l'Annonciation à l'Ascension, en incluant les miracles et les figurations des paraboles. S'y joignent trois thèmes faisant partie du cycle marial de Notre-Dame du Sacré-Coeur (*Saint Jean communiant la Vierge*, la *Dormition de la Vierge*, l'Assomption et le *Couronnement de Marie*), une représentation de la *Vierge chantant le Magnificat*, une de la *Sainte Famille avec Elizabeth et saint Jean-Baptiste* et deux figures de Jésus comme juge et comme roi—ces cinq derniers sujets ornant les fenêtres de St. Matthew. Trois représentations du Christ non comprises dans le cycle christique forment une catégorie à part. Ces images sont construites sur des versets empruntés à saint Luc (VIII, 12) et à l'Apocalypse de saint Jean (III, 20) et elles représentent *Jésus lumière du monde*, *Jésus frappant à la porte de l'âme* et *Jésus roi et prêtre donnant la communion*.

L'autre partie du corpus se partage entre les fenêtres ornées d'allégories, de symboles ou de figurations d'anges et de saints et entre celles qui s'inspirent de scènes tirées, soit des Actes des Apôtres ou de l'Ancien Testament. Les symboles, les allégories, les anges et une figure inspirée d'un Psaume (ps. 126, 6) composent quatorze mémoriaux. Ces représentations se réfèrent à l'ensemble des symboles utilisés pour personnifier Dieu et l'Eucharistie; à St. Andrew, ils constituent l'emblème de la confession⁴⁰. Les allégories concernent les vertus théologiques tandis que les anges portent la palme ou les instruments de la passion (ursulines). Les dix vitraux restants nous racontent les histoires d'hommes et de femmes exemplaires cités dans les Actes, comme Dorcas et Corneille, ou bien ils évoquent des personnages de l'Ancien Testament comme Joseph, Moïse, Samuel, Elizée, la Shunamite et la femme vertueuse. Ces fenêtres se retrouvent surtout chez les anglicans. Les quelques images de saints et de saintes répertoriées (7) se rapportent aux apôtres Paul (Chalmers) et Jean (St. Matthew), à Marie Madeleine (Holy Trinity), à sainte Ursule (ursulines), à sainte Marguerite-Marie Alacoque et à saint Joseph (Notre-Dame du Sacré-Coeur).

La compilation des sujets et leur répartition annoncent déjà les caractéristiques de chacune des communautés que des idées, des rites et une structure ecclésiale séparent⁴¹. Mais au-delà de ce constat, les fenêtres commémoratives, surtout chez les protestants, paraissent respecter certaines conventions. En regroupant les représentations multiples et les sujets connexes⁴², trois idées directrices sous-jacentes à la fonction de fenêtre commémorative ont ainsi pu être dégagées facilitant notre classification. Elles se rapportent à des modèles de comportement, au thème de la rédemption et à celui de la résurrection.

Un premier groupe rassemble les vitraux qui proposent des modèles de comportement. Une quinzaine de ceux-ci suggèrent une règle de vie tandis que les trois autres se réfèrent à la mort. Suivant cette division, les mémoriaux nous enseignent qu'il faut d'abord ressembler à des enfants, propos du thème de Jésus bénissant les enfants, figuré sur trois fenêtres commémorant des décès (St. Matthew et Wesley) et sur deux vitraux localisés, l'un dans l'église St. Andrew (don du *Sunday School* de 1876) et l'autre dans le narthex de la cathédrale anglicane⁴³. Il faut ensuite pratiquer les différentes vertus à la lumière d'exemples mettant l'accent sur la foi et les actes charitables. Sont alors représentées les figures allégoriques de la foi, de l'espérance et de la charité (Wesley et St. Matthew), de même que les figures de Samuel, de la femme vertueuse, du Bon Samaritain, de Dorcas et



fig. 12 Atelier de Clayton & Bell (Londres), Mémorial d'Henri Joly de Lotbinière et de sa femme Margaret Josepha Gowen (La Nativité), 1910, cathédrale Holy Trinity, mur nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

du centurion Corneille, identifiées sur les vitraux de la cathédrale anglicane et de St. Matthew. L'histoire de la vocation des apôtres Matthieu et André, évoquée sur les fenêtres de leurs églises respectives, la visite de Jésus chez Marthe et Marie et l'épisode du disciple Nathanaël nous montrent enfin des gens qui ont accepté de modifier le cours de leur vie pour suivre le Christ. Leur disponibilité préfigure celle du croyant en répétant dans la vie le geste de Siméon devant la mort.

Trois fenêtres commémoratives sont consacrées à la scène de Siméon recevant l'Enfant Jésus au jour de sa circoncision. Elles sont localisées à St. Andrew, St. Matthew et Holy Trinity. L'importance du vieillard nous est indiquée par l'utilisation de la même citation de saint Luc, sur les trois vitraux: "Lord now lettest thou thy servant depart in peace" (II, 29)⁴⁴. Le message de l'image est ici dans le texte, la superposition image / texte



fig.13 Atelier de Heaton, Butler et Bayne (Angleterre), **Mémorial de la famille Wood** (Robert, Charlotte Gray, sa femme et leur fils William Frost Wood) (L'Annonciation), entre 1906 et 1912, cathédrale Holy Trinity, mur sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

transformant Siméon en un exemple de l'attente patiente et de la reconnaissance de son rédempteur.

Le thème de la rédemption constitue incidemment notre second regroupement iconographique. Si la majorité des images provenant des récits évangéliques se rapporte à l'œuvre de la rédemption, l'illustration sur les mémoriaux en est cependant restreinte. En ce qui concerne notre corpus, elle se concentre sur sept sujets, répartis sur quatorze fenêtres. Les images qui se trouvent en double renvoient à des moments importants qui marquent un terme. Il s'agit de représentations de l'incarnation du Christ (annonciation) et de sa mort (crucifixion) localisées surtout chez les anglicans. Ces images résument la tâche terrestre du Christ alors que l'ascension et la pentecôte font partie de sa mission céleste. Une réduction semblable s'applique à l'illustration des deux sacrements que reconnais-

sent toutes les confessions protestantes: le baptême et l'eucharistie. Ces sacrements, qui permettent d'entrer en relation avec Dieu par l'intermédiaire de Jésus, sont également perçus comme des symboles de la rédemption. Mais, l'importance du thème de la rédemption est surtout soulignée par une représentation—la seule parmi toutes celles identifiées—qui se retrouve simultanément dans toutes les églises, le Bon pasteur. Utilisée sur une fenêtre commémorative, cette allégorie paléochrétienne de la Rédemption de l'âme renoue avec sa destination originelle, le décor funéraire. Elle peut également se doubler de significations diverses assimilant Jésus au seul maître, au guide de l'âme et au protecteur, ce qui s'accorde bien à sa fonction. D'ailleurs cette thématique de Jésus protecteur a été reprise dans une version modernisée avec les scènes de *Jésus lumière du monde* (fig. 7) et *Jésus frappant à la porte de l'âme*, deux mémoriaux respectivement situés à St. Matthew et à Chalmers-Wesley. Ces représentations s'inspireraient d'une allégorie inventée au XVI^{ème} siècle où l'image incluse dans une suite, illustre la première étape d'une initiation de l'âme à la vie mystique⁴⁵. La sentence inscrite sur le mémorial de Chalmers-Wesley "Behold I stand at the door / and knock / If any man open / The door I will / come into him" (Apocalypse III, 20)⁴⁶, nous rapproche de cette idée. Mais, en tenant compte du contexte mémorial et de la localisation (église protestante) cette notion se modifie, et l'image reliée au passage de la mort mettrait l'accent sur la protection divine et l'assurance d'une Rédemption pour celui qui a la foi.

À l'illustration de la rédemption succède enfin celle de la résurrection. Huit images ont été cataloguées sous ce thème général. Elles concernent la résurrection de Notre-Seigneur, mais aussi celle de gens ordinaires comme le fils de la Shunamite (miracle d'Elisée), le fils de la veuve de Naïn (miracle de Jésus) et la charitable veuve Dorcas (miracle de saint Pierre). Cette diversité confirme l'importance d'un thème des plus approprié à l'iconographie des mémoriaux en renouvelant un acte de foi qui est au fondement même du christianisme.

Les mémoriaux se développent donc autour de grands thèmes catéchistiques bien que la répétition de certains sujets (vg. le Bon pasteur, la Présentation au temple et Jésus lumière du monde) nous permette de supposer qu'il existe une iconographie du mémorial. La fonction commémorative nous oblige cependant à un autre type d'analyse, qui tienne compte aussi bien des personnalités que de l'organisation matérielle de la congrégation.

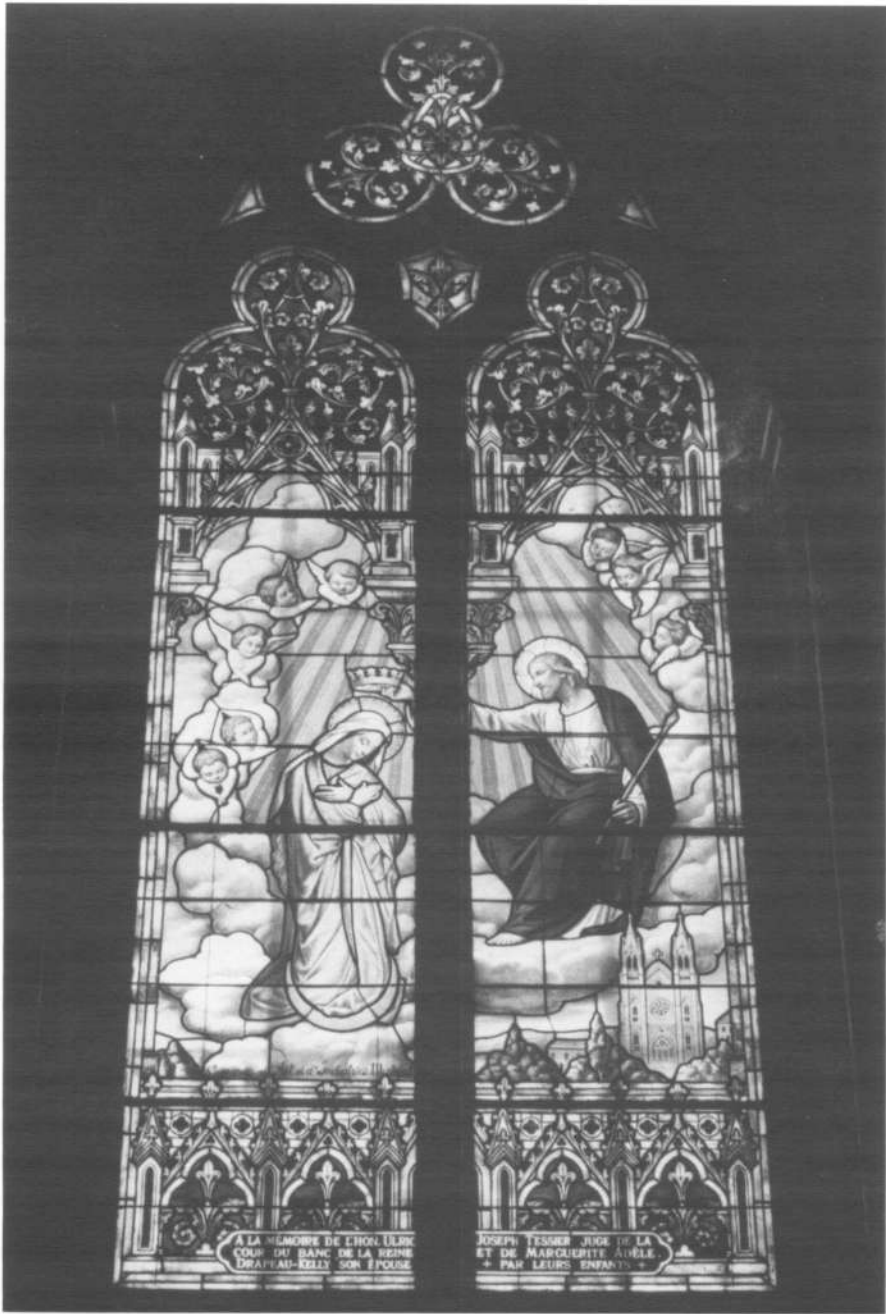


fig.14 Henri Perdriau pour la Compagnie d'Art & d'Industries (Montréal), Mémorial de l'Honorable Ulric Tessier et de sa femme Adèle Drapeau-Kelly (Couronnement de la Vierge), 1910-1911, chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur, mur sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

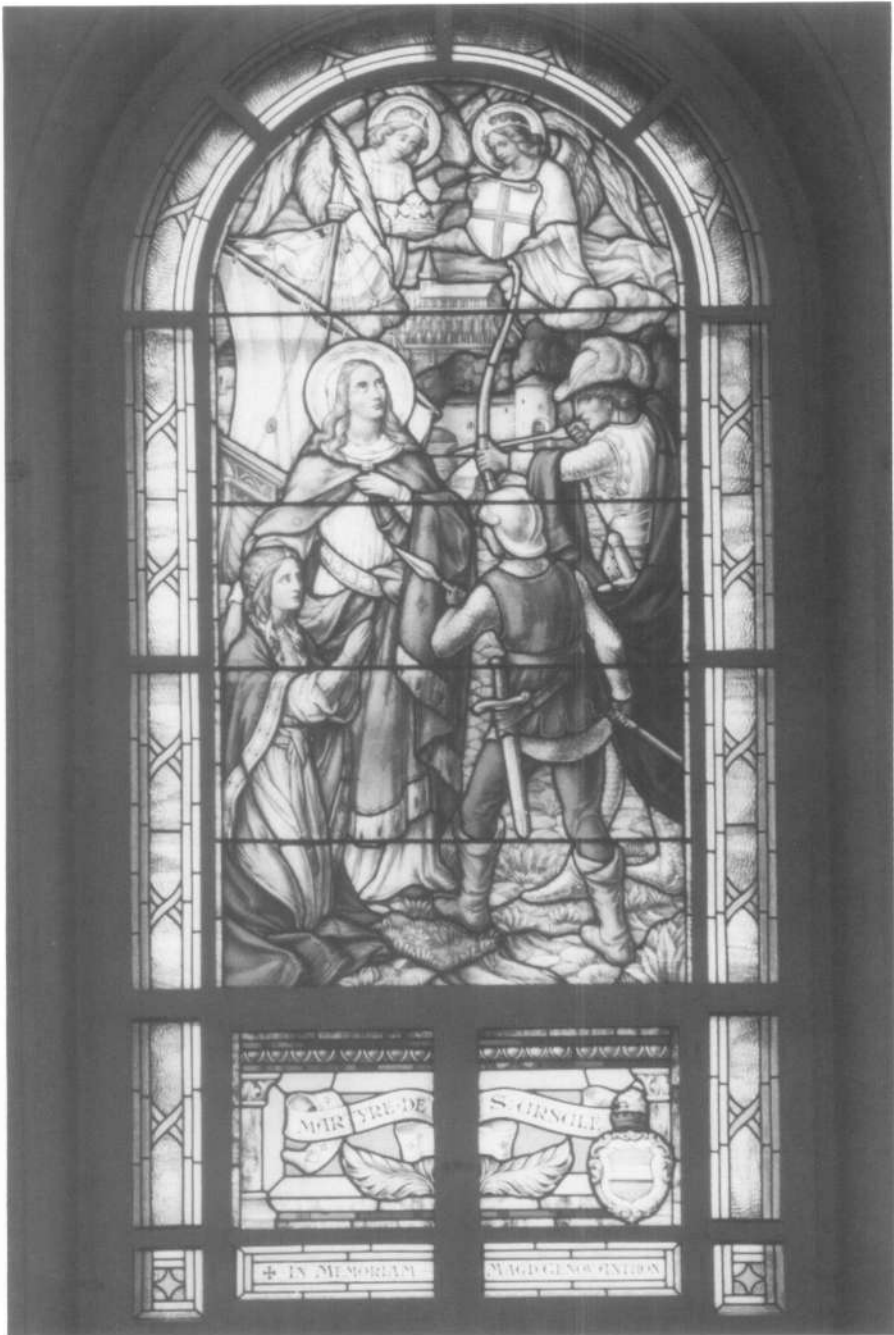


fig.15 Wallace J. Fisher pour la compagnie Leonard (Québec), Mémorial de Madeleine Genova Anthon (Le Martyre de sainte Ursule), 1916, chapelle des ursulines de Québec. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

Le memorial window: Une fenêtre entre l'individu et la communauté

En faisant le recoupement entre les thèmes iconographiques et les personnes décédées, on constate que souvent l'image des disparus se profile et se superpose à l'enseignement du mémorial. Toute l'ambivalence de la fenêtre commémorative perçue comme un monument funéraire s'adressant à la collectivité paraît alors, mettant en évidence les liens parfois très recherchés qui s'établissent entre l'image, les textes et l'individu, identifié comme membre d'une communauté.

L'identification des sujets et des textes, puis leur répartition selon le sexe et la fonction, a d'abord facilité l'association de certains thèmes à des personnes et à des groupes (exception faite des époux, lesquels représentent 18 cas). Ainsi, les mémoriaux de femmes nous renvoient généralement à des représentations de l'une ou l'autre des vertus théologales (Foi, Espérance, Charité) ou encore à des femmes idéales, reconnues pour leur grande vertu et la vigueur de leur foi comme: la femme vertueuse du Livre des Proverbes (fig. 5), la Shunamite, Dorcas, Marthe et Marie. Chez les anglicans, l'importance de la figure de Dorcas se justifie également par l'existence d'une société féminine de bienfaisance connue sous le nom de "Dorca's Society".

Quoique plus nombreux (60%), les mémoriaux d'hommes sont beaucoup moins particularisés. Quelques-uns cependant se distinguent, surtout ceux inspirés de l'Ancien Testament et des Actes des Apôtres. À Holy Trinity, deux juges se voient associés à la figure de Moïse avec ses tables de la Loi tandis qu'un ancien trésorier de l'Église d'Angleterre hérite de l'image de Joseph faisant engranger le blé⁴⁷. Les fenêtres commémoratives dédiées aux ecclésiastiques (ou aux personnes consacrées) montrent une préférence pour les thèmes évangéliques où Jésus paraît investi de ses pouvoirs—*Baptême, Transfiguration, Jugement Dernier*. Dans certains cas (les vitraux des Hamilton à St. Matthew), c'est un détail de la vie et de la personnalité du ministre qui a fourni le sujet du vitrail. Selon A.R. Kelley, la mémoire de Charles Hamilton, un homme qui a su encourager la vie familiale, est assurée par une représentation de la *Sainte Famille avec Elizabeth et Jean-Baptiste*. Trouvée sur l'une des baies jumelées de la fenêtre de George Hamilton, l'image de l'*Ascension* nous rappelle que ce ministre mort dans la trentaine est décédé le jour de cette fête. Ce détail, précisé dans le texte peint sur verre, met en relief l'importance de l'écrit dans la fenêtre commémorative, qu'il s'agisse de l'épithète ou de la sentence.



fig. 16 Atelier de Powell (Whitefriars, Londres), Mémorial de George Lamson (L'Annonciation), 1915, St. Matthew, mur nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)



fig.17 Atelier de Powell (Whitefriars, Londres), Mémorial de George Lampson (L'Annonciation), l'Archange Gabriel, (détail de la fig.16), 1915, St. Matthew, mur nord. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

Troisième composante du mémorial chez les protestants, la sentence n'a pas été retrouvée dans les mémoriaux catholiques que nous avons étudiés. Cette partie de phrase, tirée des Saintes Écritures, est inscrite soit dans un titulus intégré à la scène, soit dans une mince bande placée en bordure de l'image et de l'épithaphe. Écrite en anglais, la graphie varie en empruntant tantôt au design néo-classique victorien, tantôt au néo-gothique. Assez court et pris à un même verset, le texte se réfère au passage de l'Écriture qui paraît le plus approprié, en jouant sur la césure pour renforcer l'image. La citation peut alors correspondre directement à la représentation, comme dans l'*Annonciation* construite sur trois versets de saint Luc (1, 28, 35 et 38) (fig. 15). Deux vitraux sur trois utilisent ce procédé; sinon la sentence et la scène proviennent de sources différentes et alors elles se complètent. C'est ainsi qu'un verset tiré du *Livre des Proverbes* à propos de la femme vertueuse (XXXI, 20) sert à expliquer l'oeuvre charitable de Dorcas, un personnage cité dans les Actes (IX, 38-42) lorsque Pierre la ressuscite. Parfois aussi, le texte et l'image s'articulent sur des registres différents sans aucune logique apparente. Le mémorial de Daniel Wilkie, un membre éminent de l'assemblée presbytérienne et un ancien recteur du Collège Morrin, est construit de cette façon. Sa fenêtre commémorative comporte deux personnages représentant l'un le *Bon Pasteur*, l'autre la personnification d'un verset du Psaume 126 (fig. 8)⁴⁸. La sentence choisie, "I have finished my course / I have kept the faith"⁴⁹, provient d'un épître de saint Paul (2, Timothée IV, 7) et n'a aucun rapport avec les images. Même constat à propos du mémorial de la famille Vaux offert à l'église de Wesley (fig. 10). Tirée de l'Apocalypse (XIV, 13) la sentence, "Blessed are the dead which died in the Lord"⁵⁰, n'a rien à voir avec la scène de l'apparition de l'ange aux Saintes Femmes et elle rompt avec les formules habituelles citant Matthieu (XXVIII, 6) ou Marc (XVI, 6). Cette utilisation du texte qui ne peut ni identifier l'image ni en constituer le double écrit, transforme la sentence en un commentaire. L'écrit, fixant le message de l'icône, nous renvoie à la personnalité du défunt ou à une leçon de morale, ces deux items pouvant aussi se confondre. La sentence, dernier élément identifiant la fenêtre commémorative, fonctionne donc comme l'image qu'elle appuie, complète ou peut même remplacer. Le mémorial n'est plus imagé; l'image partage un espace égal voire même inférieur à celui de l'écrit. Dans certains cas, la sentence devient le motif principal du mémorial rapprochant la fenêtre commémorative de la plaque murale, une forme de mémorial très répandue dans toutes les églises protestantes (fig. 4). Cette importance accordée

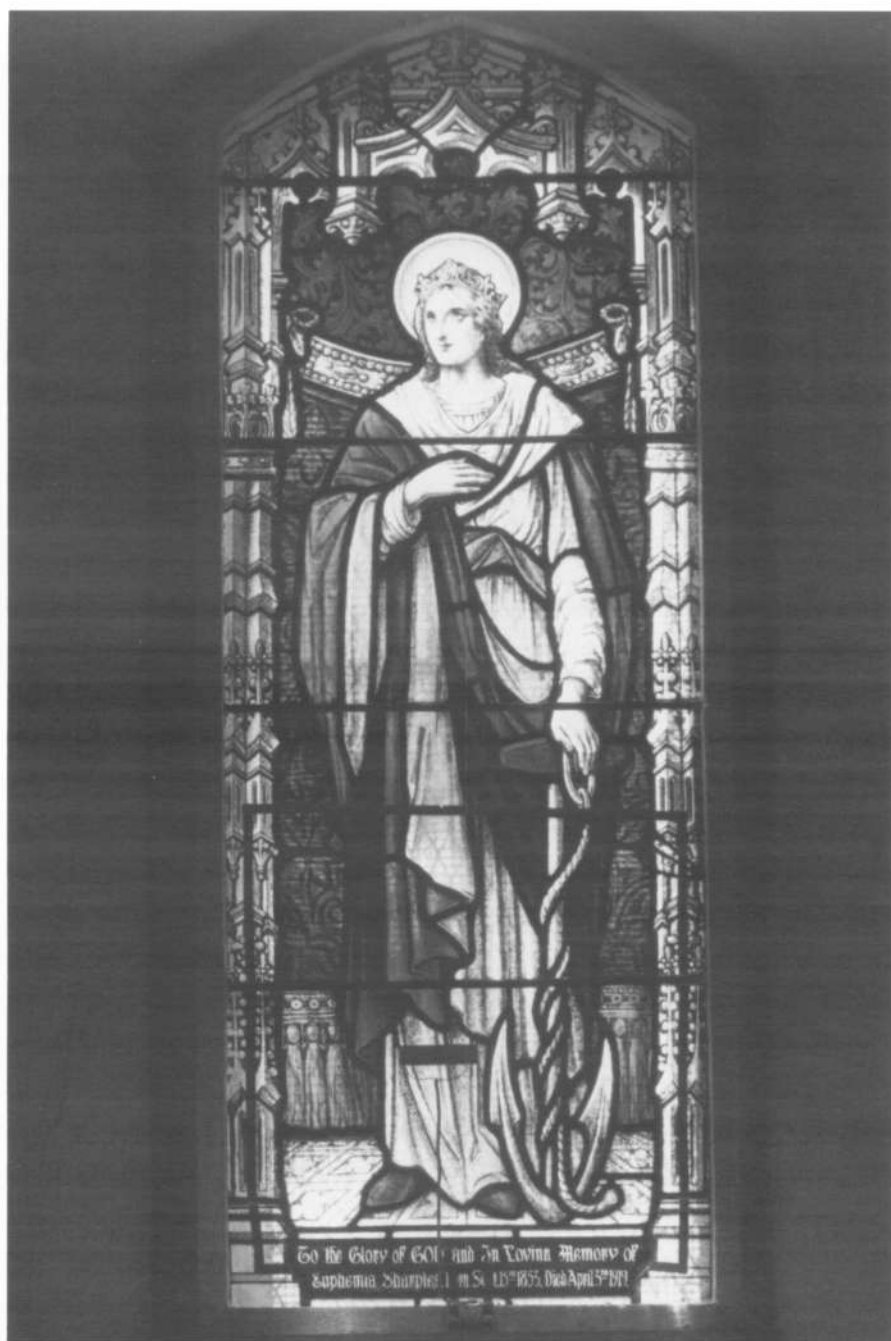


fig.18 Atelier de Robert McCausland (Toronto), **Mémorial d'Euphemia Sharpless (L'Espérance)**, vers 1920, église St. Matthew, chapelle mur sud. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

à la Parole—"au Verbe"—caractérise les groupes à tendance évangélique ("Low Church"), comme les presbytériens ou les méthodistes, et nous rappelle que le mémorial doit également refléter l'allégeance confessionnelle de la communauté.

* * *

Reformulée à partir d'une pratique médiévale, l'idée d'un mémorial en verre a connu au XIX^{ième} siècle un développement important qui en a modifié le sens et l'orientation. La fenêtre commémorative ne peut plus se réduire au simple objet d'ornement que lui confèrent ses qualités plastiques et la magie d'un matériau si propre à créer une atmosphère. Elle ne peut non plus être ramenée uniquement au rôle de support d'un message évangélique. Il s'agit plutôt d'une mémoire de verre qui conserve à la fois les fragments d'une histoire individuelle et d'une histoire collective.

Les publicités vantant les mérites du vitrail comme moyen d'assurer une pérennité au souvenir avaient donc raison. Mais voilà, l'habitude de considérer uniquement l'image a souvent fait oublier le texte alors que c'est précisément dans le rapport image / texte que réside l'originalité des mémoriaux de verre. Bien sûr, nous avons considéré les mémoriaux des églises protestantes de la ville de Québec avec le regard de l'autre, frappée par l'énigme des figurations mais aussi, par la richesse et la diversité des vitraux conservés dans ces temples. Le cas de St. Matthew avec ses vingt-six mémoriaux représentant le travail d'au moins huit ateliers, sur une période de quatre-vingt-dix ans, n'est sans doute pas unique; mais il faut cependant se rendre à l'église Notre-Dame de Montréal (dirigée par les sulpiciens) pour trouver un équivalent et encore, sur une période beaucoup plus courte. À Notre-Dame, il existe d'ailleurs trois mémoriaux qui passent facilement inaperçus⁵¹. Cachés à l'intérieur d'un cycle historique, leur épitaphe ne fait que remplacer le signalement "Don de" caractéristique des vitraux des églises catholiques et qui rend plus superficiel l'emprunt au concept du mémorial. Même si les sulpiciens dans l'élaboration de leur programme iconographique ont tenté d'établir une correspondance entre les donateurs et certains des sujets (vg. *Jeanne Mance fondatrice de L'Hôtel-Dieu*, fenêtre donnée par les religieuses de l'Hôtel-Dieu), les vitraux de Notre-Dame, comme ceux des ursulines, des Pères missionnaires du Sacré-Coeur, des dominicains et des rédemptoristes ne dépassent pas la simple corrélation, alors que le mémorial protestant s'inscrit dans un système plus complexe. Ce système met en scène la collectivité et son credo, mais



fig. 19 Hansens pour l'atelier Chigot (Limoges), Mémorial du lieutenant Stanton (La Pentecôte), 1952-53, église Saint-Dominique, transept est. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

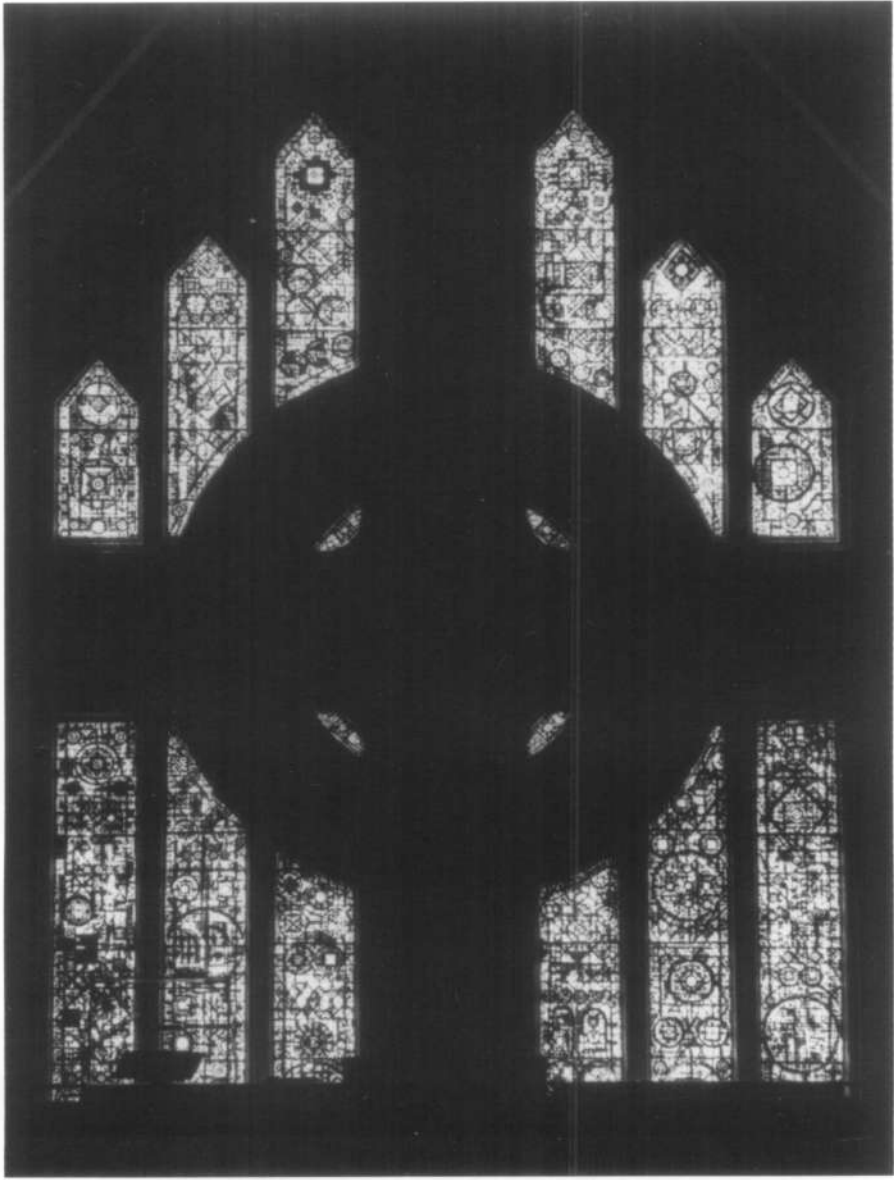


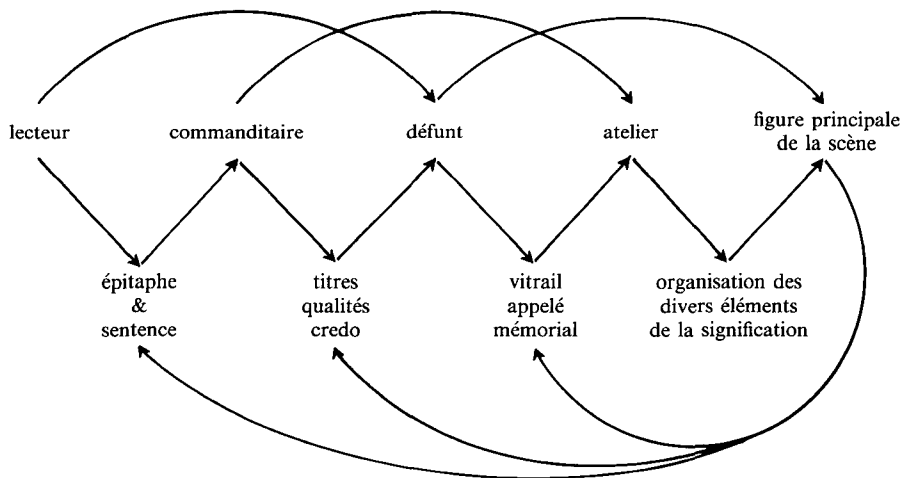
fig.20 Atelier de Barillet (Paris), **Mémorial des époux Bryne (Six lancettes avec des grisailles)**, 1957, église Saint-Patrick, revers de la façade. (Photo: Jean-Guy Kérouac.)

surtout l'individu. Un graphique, emprunté à Michel Foucault⁵², montre bien le mode de fonctionnement du mémorial construit autour de la personnalité d'un défunt (tableau 4). L'illustration suit l'ordre de la lecture de l'oeuvre, visualisant les onze couples que nous avons dû établir de façon à déterminer et mieux interpréter le sujet de plusieurs mémoriaux.

Il appert que c'est par le biais de l'épithète et de la sentence choisies par le commanditaire en tenant compte des titres, qualités et croyances du défunt, que le lecteur parvient à identifier le disparu puis, le sujet de la fenêtre commémorative. Résultat du travail du verrier, qui a assemblé et organisé

TABLEAU 4

Graphique illustrant le mode de fonctionnement de la fenêtre commémorative.



les différents éléments (texte et image), selon les indications du patron, cette représentation doit évoquer la mémoire du défunt qui, rappelons-le, constitue le centre de cette entreprise. Tels que figurés dans le schéma, les renvois de l'un à l'autre des éléments inventoriés mettent d'abord en relief les liens qui se tissent entre les personnes et l'objet vitrail, et ensuite, leur rôle respectif dans l'élaboration du mémorial. Cette multiplication des interventions susceptibles d'enrichir la forme et le contenu d'une oeuvre, caractérise les mémoriaux protestants de la ville de Québec.

Chez les catholiques, ce type de construction à recoupements successifs ne se retrouve pas dans les mémoriaux répertoriés. En effet, le choix des motifs et des sujets repose entre les mains des clercs qui déterminent le programme iconographique, en laissant peu de place à la personnalisation des vitraux. L'équivalent se rapprochant le plus du concept protestant de mémorial pourrait toutefois se trouver dans les ex-voto, et plus particulièrement dans les anciens ex-voto de Sainte-Anne de Beaupré⁵³. Ces derniers présentent par leur rapport entre le texte et l'image une certaine parenté formelle avec les mémoriaux. De plus, ils se rattachent également à l'histoire d'un individu nous ramenant à notre problème initial soit: la nécessité de contextualiser l'oeuvre.

Ginette Laroche
Étudiante de 3^e cycle
Département d'histoire
Université Laval

Notes

¹ Cet inventaire a été rendu possible grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada (projet "Explorations" en 1979). Je tiens à remercier messieurs John R. Porter et Jean Simard pour leurs judicieux conseils lors de la préparation de cet article. Les révérends pères Gosselin m.s.c. et Sam Lee; soeur Béland o.s.u., mademoiselle McCarthney et madame Katherine M. Crawford m'ont également aidée à documenter ce travail.

² C'est en 1837 que fut instaurée en France la Commission des Monuments Historiques.

³ Pour un résumé (bien incomplet) de l'évolution du vitrail au XIX^e siècle, voir: Nicole BLOND, "Le vitrail lorrain et la technique", *Le Vitrail en Lorraine du XII^e au XX^e siècle*, Nancy, Éditions Serpenoises Centre Culturel des Prémontrés, 1983, pp. 11-32; Lawrence LEE, *Stained Glass*, New York, Crown, 1976, pp. 146-151; Jean TARALON, "De la Révolution à 1920", *Le Vitrail Français*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1959, pp. 223-293.

⁴ Le survol le plus complet de cette question est donné dans le catalogue *Victorian Church Art*, London, Victoria and Albert Museum, 1971, p. 184. Il faut également consulter l'introduction de Charles SEWTER, *The Stained Glass of William Morris and his Circle*, New-Haven, London, Yale University Press, 1974, pp. 1-16.

⁵ Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 455-555 et pp. 596-597. Ariès développe cette thématique autour de ce qu'il a identifié comme étant "la mort de l'autre".

⁶ J.H. MARKLAND, *Remarks on English Churches and on the expediency of rendering "Sepulchral Memorials" subservient to pious and Christian uses*, 4th enlarged ed., London, John Murray, 1847, 247 p.

⁷ Armine MOUNTAIN, *A Memoir of George Jehoshaphat Mountain*, Montréal, Lovell, 1866, pp. 432-433.

⁸ Louis BEAUDET, *Québec ses monuments anciens et modernes ou Vade mecum des citoyens et des touristes* [1890], Québec, Société historique de Québec, 1975, pp. 60, 111-112, 142-143. (Coll. Cahiers d'histoire, n° 25.)

⁹ L'une d'elles (fig. 9) se trouve à la cathédrale Holy Trinity. Elle commémore le centenaire de la fondation de la cathédrale. Sa mise en place en 1904 occasionna le déplacement, de l'avant vers l'arrière de la galerie, du mémorial de George Burns Symes représentant le *Bon Pasteur* (atelier de Clutterbuck entre 1872 et 1876). Ainsi placé le vitrail du centenaire figurant l'*Apparition de l'ange aux trois Marie* surmonte la *Crucifixion* (mémorial du sénateur Evan John Price exécuté par Spence en 1901) et répond au motif central du mémorial de Mountain (fig. 1) placé au-dessus de l'autel. La logique de ce déplacement a été soulignée dans l'article annonçant l'installation de ce vitrail dans le *Quebec Diocesan Gazette* de septembre 1905. L'autre se trouve à St. Andrew. Il s'agit du vitrail de *Jésus bénissant les enfants* offert par les participants du "Sunday School" de 1876, sans doute en souvenir des rénovations.

¹⁰ Les mémoriaux de Notre-Dame du Sacré-Coeur conservent les noms de deux lieutenants-gouverneurs (Narcisse Belleau et Alphonse Pelletier), un ministre fédéral (Sir Alphonse Caron), deux juges (M.J.T. Taschereau, juge de la Cour supérieure et Ulric Tessier, juge de la Cour du Banc de la Reine) et d'un cardinal (le Cardinal Taschereau).

¹¹ Si dans les églises paroissiales plusieurs des vitraux sont donnés par des particuliers, certains groupes ou associations paroissiales dont, entre autres, les Enfants de Marie, Tiers Ordre, Dames de Sainte-Anne et Ligue du Sacré-Coeur, financent également cet achat.

¹² Il s'agit de la traduction de ces différentes épitaphes: "In Loving Memory"; "In Loving Remembrance"; "In Grateful Remembrance" et "The Dear Memory".

¹³ Traduction de: "To the Glory of God".

¹⁴ Pour les monographies d'églises voir la bibliographie d'Hélène BERGEVIN dans *Les Églises Protestantes*, Montréal, Libre Expression, 1981, p. 195. En ce qui concerne les obituaires, nous avons consulté les journaux suivants: *Daily Evening Mercury*, 1879-1887; *The Morning Chronicle*, 1876-1877; *Quebec Chronicle*, 1893, 1903, 1905; *Quebec Daily Mercury*, 1863-1866, 1873-1876; *Quebec Daily Evening Mercury*, 1876-1879; *Quebec Diocesan Gazette*, 1894-1915; *Quebec Gazette*, 1866. Si certains renseignements sur les personnes ont été trouvés dans les encyclopédies et dictionnaires biographiques tels le *Who's Who* et le *Dictionnaire biographique du Canada*, nous avons toutefois emprunté la majeure partie de nos informations aux volumes d'Henry James MORGAN, *Sketches of Celebrated Canadians*, Québec, London, 1872 et dans *The Canadian Men and Women of the Time*, Toronto, W. Briggs, 1898. Parmi les annuaires susceptibles de fournir des renseignements sur les défunts (état civil, métier ou profession) nous avons consulté le *Cherrier's Quebec Directory* et le *Marcotte Directory*.

¹⁵ Katherine M. CRAWFORD, *Articles on the Windows at Chalmers-Wesley Church, Quebec City*, Manuscrit, Québec, 1979. Sur les Vaux, pp. 3-7. Les Vaux n'ont habité Québec qu'entre 1849 et 1866. Les parents sont morts à Ottawa et leur fille Mme Sandford a vécu auprès de son mari à Hamilton, Ontario. Le mémorial des Vaux (fig.10) conserve non seulement les noms des défunts mais également celui de la donatrice, lequel est inséré dans le cartouche central.

¹⁶ Sur l'histoire des circonstances et du voeu de Marie-Madeleine de Repentigny voir: B. GAGNON, "Madeleine de Repentigny—la Lampe qui ne s'éteint pas—La Chapelle des Ursulines de Québec—Une touchante Tradition", *Le Messager Canadien du Sacré-Coeur*, 1914, pp. 388-391.

¹⁷ *Annales des Ursulines de Québec 1894 à 1907*, cité dans *Trésor des Communautés religieuses de la ville de Québec*, Québec, Musée de Québec, 1973, p. 109.

¹⁸ Communication de soeur Béland en se référant aux *Annales des Ursulines de Québec 1894-1907*, à septembre 1904.

¹⁹ *Ibid.*, à la date du 3 décembre 1917.

²⁰ Armine MOUNTAIN, *op. cit.*, p. 432 pour celui d'Holy Trinity. Pour celui de St. Matthew voir: *Quebec Mercury*, 5 mai 1866, p. 2, col. 3.

²¹ *Quebec Diocesan Gazette*, vol. II, fév. 1895, pp. 45-46.

²² Pour l'obituaire voir: *Quebec Diocesan Gazette*, vol. IV, 1897, pp. 48-49; pour le Memorial, *Ibid.*,

vol. VII, avril 1900, pp. 55-56.

²³ Il s'agit des fenêtres de *L'Annonciation*, de *L'adoration des mages* et de la *Pentecôte*.

²⁴ Hélène BERGEVIN, *op. cit.*, p. 73. L'auteur donne un résumé valable des diverses modifications apportées à l'architecture de l'église. En ce qui concerne le vitrail, il faut toutefois compléter avec James MACPHERSON LEMOINE, *Quebec Past and Present*, Québec, Côté, 1876, pp. 398-402 lequel reprend substantiellement les articles publiés en 1875 dans le *Quebec Daily Mercury* et le *Quebec Morning Chronicle* en date des 13 et 15 décembre 1875. De même pour l'année 1899, on doit se référer au *Quebec Diocesan Gazette*, vol. II, 1899, p. 128.

²⁵ William H. WADDEL dans le collectif *The Old Gentlemen Stood to Pray*, Québec, St. Andrew Presbyterian Church, [1980] p. 96, nous précise qu'en 1874-75 un feu a détruit l'intérieur de l'église.

²⁶ Sur les rénovations de Wesley voir les trois articles publiés dans le *Quebec Chronicle*, 13 nov. 1905.

²⁷ Ceci est précisé dans le texte inscrit sur le vitrail: "To the Glory of God and as a Memorial of the Centenary of the Consecration of this Cathedral by the Rev. Jacob Mountain D.D. / The first Bishop of Quebec on Aug. 28th 1804. This window was presented by the Rev. / Andrew Hunter Dunn D.D. The fifth Bishop of Quebec on Aug. 28th 1904".

²⁸ E.C. WOODLEY, *A Brief History of Chalmers Wesley Church*, s.l., s.d., p. 20. À Québec l'annexion de ces églises a mis six ans avant de se réaliser. L'Église Unie a vu le jour en 1925.

²⁹ *Ibid.*, p. 43. Il s'agit de la clause 8: "The Memorials of Wesley Church to be carefully preserved, to be in so far as practicable, installed in the new building in the west end, and we would suggest that where possible, wall tablets of Wesley Church to be placed in Chalmers Church building in the interval between the sale of Wesley Church building and the erection of a new edifice".

Il s'est donc écoulé cinq ans entre la fusion des communautés et le déménagement des vitraux. En décembre 1941, l'ancienne église laissée à l'abandon est acquise par la ville de Québec grâce à un legs du sénateur Webster. L'Institut Canadien s'y est alors installé et l'église de Wesley est devenue à la fois salle de spectacle et bibliothèque. L'église St. Matthew a subi en 1979 un sort identique lorsque cédée à la ville de Québec le temple s'est transformé en bibliothèque de quartier. Cette fois cependant, les vitraux sont restés en place.

³⁰ Erasme OLDSTYLE (pseudonyme), "Memorial Window to the late Bishop of Quebec", *Quebec Daily Mercury*, 10 sept. 1864, p. 2. Ce texte constitue un plaidoyer en faveur du "Memorial Window".

³¹ James MACPHERSON LEMOINE, *op. cit.*, pp. 396-400. Sauf celui de madame Campbell (fig. 5), les vitraux de cette période ne sont pas signés; on doit se référer à Lemoine, lequel recoupe souvent les articles parus dans les journaux de l'époque.

³² *Ibid.*, p. 405.

³³ Ils sont localisés chez les ursulines (1904) et dans la chapelle des Pères Missionnaires du Sacré-Coeur (1910-1911).

³⁴ Cette date a été établie d'après *L'indicateur de Québec et de Lévis* (Québec, Boulanger et Marcotte), entre 1890 et 1903. Avant 1896-97, Leonard n'annonce ni ne fabrique de vitrail. Après cette date cependant, les exemples signés du nom de sa firme commencent à se multiplier; ceci se confirme dans l'inventaire des vitraux de la ville de Québec que nous avons effectué en 1979-80, alors que cent trente fenêtres exécutées entre 1897 et 1920 ont été répertoriées.

³⁵ Durant cette période, la maison Leonard a fabriqué et installé des mémoriaux chez les ursulines (1902 et 1904), à Wesley (1905-1906) et à Chalmers (1908 et 1913). La compagnie de J.C. Spence a continué d'oeuvrer à Québec, fournissant entre 1894 et 1905 des vitraux à la cathédrale Holy Trinity, à l'église de Wesley et à St. Matthew. D'ailleurs, cette firme montréalaise établie en 1856 semble connaître une certaine expansion vers 1891, expansion qui coïncide avec la prise en main de la compagnie par les deux fils (*Montréal, the Metropolis of Canada Illustrated*, Montreal, the Consolidated Illustrating Co., 1894, p. 294). La compagnie Spence a dû être dissoute dans les années vingt, puisque son nom disparaît des annuaires montréalais (*Lovell's Montreal Directory*, Montréal, John Lovell and Son, dernière mention en 1919-1920), la concurrence des autres firmes—qui entretemps se sont multipliées—se faisant trop féroce. L'une d'elle, la Compagnie d'Art et d'Industries, a justement meublé les fenêtres de la chapelle de Notre-Dame du Sacré-Coeur en 1910-1911. Mise en place vers 1908-1909, cette nouvelle compagnie succédait en fait à la maison rémoise Vermont présente à Montréal depuis 1904—date de la

pose de verrières dans les transepts de l'église montréalaise de l'Immaculée-Conception. Henri Perdriau en fut le gérant en 1910-1911 (*L'Action Populaire*, 31 mai 1934) soit au moment même où il fonde sa propre compagnie connue et répertoriée, toujours dans le *Lovell*, sous le nom d'Henri Perdriau Ltd. Plus tard, en 1917-18, Perdriau s'associera avec la maison O'Shea, active jusqu'en 1950.

³⁶ Il est intéressant de noter que ces panneaux décoratifs présentent une similitude graphique et utilisent en alternance les mêmes couleurs de fond bleu et de fond rouge que les vitraux de la cathédrale de Joliette datés également de 1911. Ces derniers sont cependant du type pseudo-archéologique puisque l'on a voulu imiter les vitraux de la cathédrale de Reims.

³⁷ James L. STURM, *Stained Glass from medieval times to the present—Treasures to be seen in New York*, New York, Dutton, 1982, pp. 51-53. Il donne également une reproduction de l'oeuvre de Hunt.

³⁸ Alice HAMILTON, *Manitoban Stained Glass*, Winnipeg, The University of Winnipeg Press, 1970, p. 96.

³⁹ Québec, Archives du Diocèse Anglican de Québec, A.R. KELLY, "Inscription on Memorial in St. Matthew's Church, Quebec. Historical notes. Also description of gifts to the Church with the names of donor if known". Janvier 1930, s.p.

⁴⁰ Alice HAMILTON, *op. cit.*, pp. 148, 152, nous a permis d'identifier les symboles de la croix et du buisson ardent à l'église presbytérienne. De même, la colombe et les fleurs constituent l'emblème du méthodisme.

⁴¹ En ce qui concerne les idées voir: Claudette MARQUET, *Le Protestantisme*, Paris, Seghers, 1977. L'auteur donne un excellent exposé des nuances à apporter tant au Credo qu'aux structures des différents groupes. Sur les structures nous avons également consulté le *Dictionary of Ecclesiastical Terms*, Toronto et New York, Thomas Nelson & Sons, 1962.

⁴² Pour opérer une lecture synthétique des thèmes et nous assurer du sens littéral et du sens symbolique des textes et des illustrations, nous avons bien sûr utilisé les différents volumes de Louis REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, P.U.F., 1955-58 mais aussi le dictionnaire biblique d'Alexander CRUDEN, *Cruden's complete concordance to the Old and New Testament*, Toronto, Welch & Cie, (1930) 1967, 783 p.

⁴³ Ce vitrail est le seul vitrail de la cathédrale qui ne comporte aucune indication. Ce n'est donc pas un mémorial. Il fut probablement posé en 1912 lorsque l'ornementation des fenêtres fut complétée.

⁴⁴ Il s'agit de la première partie du verset que le *Nouveau Testament* (traduction de l'Association Biblique des études bibliques au Canada, Montréal, Société Catholique de la Bible) traduit ainsi: "Vous pouvez laisser votre serviteur mourir en paix, O Maître [selon votre parole]".

⁴⁵ Mario PRAZ, *Studies in the Seventeenth Century Imagery*, 2^e éd., Roma, Edizioni di Storia & Letteratura, 1975, pp. 151-157. (Coll. "Sussidi Eruditi", n° 16.)

⁴⁶ Le verset complet donné par la Bible (*King James Version*, Cleveland & New York, Meridian) se lit ainsi: "Behold I stand at the door, and knock: if any men hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me". La traduction du *Nouveau Testament* pour le verset inscrit dans le verre est: "Me voici à la porte, je frappe / (...) Celui qui m'ouvre sa porte, je m'introduis chez lui (...)".

⁴⁷ Il s'agit de William Godefroy Würtele qui fut nommé trésorier de l'Église d'Angleterre en 1857, soit au moment où l'État avait cessé d'accorder des subsides annuels à l'Église d'Angleterre en lui versant un montant définitif de 53 000 \$. Würtele, un habile administrateur, fit accroître ce montant initial, de sorte qu'à sa mort, le fonds atteignit la somme rondelette de 160 000 \$. Ces renseignements ont été tirés de son obituaire paru dans le *Quebec Diocesan Gazette*, vol. 1, 1894, pp. 118 et 142.

⁴⁸ Ce personnage a été identifié par le révérend Sam, ministre de St. Andrew en se référant à son lectionnaire. Nous le remercions.

⁴⁹ Le *Nouveau Testament*, *op. cit.*, traduit ainsi cette deuxième partie du verset 7: "(...) ma course est achevée / j'ai gardé la foi".

⁵⁰ *Ibid.*, "(...) Heureux morts, ceux qui meurent dans le Seigneur! (...)".

⁵¹ Ce sont les mémoriaux du sénateur J.B. Rolland (1815-1888) représentant la *Fondation de Ville-Marie à Notre-Dame de Paris*; de Lomer Gouin (1861-1929), premier ministre de la Province puis lieutenant-gouverneur, mémorial consacré à la *Première Messe à Ville-Marie* et finalement la fenêtre commémorative de Charles Hébert, un épicier en gros, illustrant la *Milice de la Sainte-Famille* et la

Confrérie de la Bonne Mort. On peut voir des reproductions de ces mémoriaux et des autres vitraux de la nef de Notre-Dame dans l'ouvrage d'Olivier MAURAUULT, *Les Vitraux Historiques de Notre-Dame de Montréal*, Montréal, s.e., 1933, 45 p.; l'édition de 1957 de *La Paroisse* reprend le texte de 1933.

⁵² Michel FOUCAULT, dans la "Bibliothèque Fantastique"—introduction à FLAUBERT, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Le Livre de Poche, 1971, p. 19.

⁵³ Le travail de Nicole CLOUTIER, "La peinture votive à Sainte-Anne de Beaupré" publié dans le collectif *Religion Populaire Religion de clercs?* (Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, pp. 151-180) montre bien l'importance de l'histoire d'un individu lorsqu'il s'agit de dater et d'attribuer un ex-voto.

THE MEMORIAL WINDOWS: UNE MÉMOIRE DE VERRE

While preparing an inventory on some five hundred stained-glass windows from various churches in Québec City, I became particularly aware of the importance of memorial windows. They are exceptional in their unique and varied imagery as well as in the quality of their execution. The eighty memorial windows, located primarily in Protestant churches, are the works of fourteen of the twenty stained-glass workshops active in Québec and documented at the time of this inventory. The accomplishment of these English, Anglo-American, Canadian, and French studios demonstrates, in brief, the evolution of memorial windows between 1864 and 1957.

Memorial windows pose interesting problems of identification of both subject matter and iconography. While an examination of the pictorial elements provides the primary information, further investigation of the commemorative function of the windows, biographical data on the deceased and his/her relationship with the congregation are of equal significance for the sake of a more complete clarification of the problem.

By determining the circumstances leading up to the production of the windows, we are led to conclude that a memorial window reflects the personal history of an individual particularly esteemed by his fellow congregants. This assumption becomes most evident when analyzing and comparing memorial windows in Anglican, Congregational, and Presbyterian churches with those in Catholic places of worship. In Protestant buildings, the windows are neither merely ornamental objects nor vehicles to express an evangelical message. Rather, they are true memorials in the sense that they convey both the life of the deceased and the tenets of his religious community. The windows can thus be studied using the analytical strategies of Michel Foucault. The axes of his diagram delineate the relationship and function of the constituent elements and individuals essential to the interpretation of a commemorative window.

It would thus be seen that this plethora of elements gives the Protestant windows a distinct character. In comparison, Catholic memorial windows place less emphasis on individual secularization, with a concomitant stress on religious portent. It is only in Catholic *ex-votos* that there is a concept equivalent to that found in Protestant memorial windows.

Translation: **Editorial staff**

THE MURALS IN THE TORONTO MUNICIPAL BUILDINGS: GEORGE REID'S DEBT TO PUVIS DE CHAVANNES

The art of mural painting was ignored by most Canadian artists in the nineteenth century, with the exception of a small number of Québec artists who created murals for church interiors.¹ One painter who did try to promote murals in public buildings was the Toronto artist George Agnew Reid (1860-1947). Reid gathered together a group of artists who tried to encourage government officials and public institutions to provide them with commissions. Although the campaign achieved only limited success, a few examples of the group's work survive in private and public buildings. George Reid's first major murals were the panels he executed for the Toronto Municipal Buildings from 1897 to 1899, entitled *Hail to the Pioneers*.

Reid began his career as an artist with portrait commissions from clients in his native town of Wingham, Ontario. Then, in the 1880's and early 1890's, he concentrated on genre paintings which drew many admirers and established his reputation. Reid was a major figure in the art community of Toronto, acting as President of the Ontario Society of Artists (1897-1901), President of the Royal Canadian Academy of Arts (1906-1909), and Principal of the Ontario College of Art (until 1913, the Central Ontario School of Art and Design) from 1909 to 1929. Although George Reid's name has usually been associated with his well-known anecdotal paintings of country life, his work was more varied and included mural painting, book illustration, landscape painting, architecture, and poster design. After 1890, he directed his attention especially to the study and promotion of mural painting in Canada.

Reid's interest in murals was not nurtured at home but rather developed out of his travels and study in the United States and France. After two and a half years of training at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia (October 1882-April 1885), Reid returned to Toronto and

then spent over a year in France to "finish" his art education. It was during this period, from June 1888 to October 1889, that Reid was introduced to the works of the great French muralists.

In Paris, Reid enrolled in the Académie Julian under the popular teacher Benjamin Constant (1845-1902). For costume and life classes he also attended the Académie Colarossi. Although Benjamin Constant is primarily known for his scenes of Oriental subjects and portraits, in 1888 he painted some decorative panels for the Sorbonne.² He was also chosen among the participants in the project to decorate the interior of the Hôtel de Ville in Paris.³ In the year 1889 this commission was one of the main topics of conversation in Paris art circles. The municipal government selected over ninety artists to decorate the wall spaces in the principal rooms and halls of the Hôtel de Ville with scenes commemorating the history and development of Paris. Reid was obviously impressed by this vast project in which so many artists were to co-operate, since he saved the newspaper clipping from *Le Rappel* announcing the commission.⁴ Reid later referred to the influence this event had on young art students at the time:

The allotment of spaces for the decoration of the walls and ceilings of the Hotel de Ville in Paris to 90 artists in 1889, besides the general encouragement of monumental painting and sculpture in France at that time, inspired many foreign Art Students then studying in Paris, some Canadians among the number.⁵

As a result of the widespread destruction of buildings during its various social upheavals and revolutions, France underwent extensive rebuilding in the nineteenth century. The Hôtel de Ville project was typical of the commissions granted by the government to artists to decorate the new structures with appropriate scenes relating to the glory of France. In their study of the patronage of the arts in France in that period, Harrison C. White and Cynthia A. White comment that "nineteenth-century France exhibited the most widespread, comprehensive government involvement with art of any state."⁶ George Reid may have observed this and wondered why the Canadian government could not be encouraged in a similar pursuit.

While in Paris Reid would probably have taken note of earlier examples of murals in that city, for example, Paul Delaroche's (1797-1856) hemicycle in the École des Beaux-Arts, completed in 1841, as well as the decorations from the 1850's; Thomas Couture's (1815-1879) decorations in the

chapel of Saint-Eustache, Paris, begun 1851; Eugène Delacroix's (1798-1863) ceiling painting for the Apollo Gallery of the Louvre, 1850-51, and his murals in the church of Saint-Sulpice (1849-1861). Other mural paintings available in Paris for Reid to see were those by Paul Baudry (1828-1886) in the Paris Opera, 1864-74, and the Panthéon murals undertaken by a number of artists, the most celebrated being Puvis de Chavannes, Jean-Paul Laurens, and Baudry. While Reid was still in Paris in 1889, the mural painting by Puvis de Chavannes (1824-1898) in the Sorbonne was officially unveiled on August 7th. This work impressed Reid as a student, and he was to revisit it on a later trip to Paris in 1896.⁷ Reid himself maintained that the idea of proposing a scheme of mural decoration in Canada took form in his mind after his year of study in France.⁸

During his year in France and on a previous trip to Europe, Reid visited England where he saw the murals by Sir Frederick Leighton in the South Kensington Museum, executed between 1878 and 1886. He had also probably seen Ford Madox Brown's decorations in the Manchester City Hall (1878-1893), since Reid praised both commissions in his article on "Mural Decoration" of January 1898.⁹ In England, however, there was not the government support and public encouragement for mural art that there was in France at that same time.

Inspired by his experience in Europe, upon his return to Toronto in November 1889 Reid set about to promote mural painting in Canada. The event which strengthened the artist's determination to proceed with a scheme to decorate public buildings was the World's Columbian Exhibition at Chicago in 1893. At this fair many of the buildings were decorated with murals by the leading American artists. Reid visited the exhibition¹⁰ where his painting *Foreclosure of the Mortgage* was included among Canadian entries and for which he was awarded a bronze medal. In the aftermath of the fair's success, two other major American mural commissions came about: the decoration of the Boston Public Library in 1895 and Washington's Library of Congress project for 112 murals in that same year were of great interest to George Reid. Greatly impressed by the combined efforts of architects, sculptors, and artists in the decoration of the fair's buildings, Reid wished to initiate similar mural projects in Toronto.

In order to set up a formal basis for the promotion of mural painting in Canada, under the leadership of George Reid, seven artists organized themselves into the Society of Mural Decorators in February 1894.¹¹ Besides Reid, they included William Cruikshank (1849-1922), Wyly Grier

(1862-1957), Frederick Challener (1869-1959), Curtis Williamson (1867-1944), Sidney Strickland Tully (1860-1911), and Harriet Ford (1859-1938).¹²

After an unsuccessful attempt to have a mural scheme accepted for Toronto's Union Station, the Society turned its attention to the decoration of the new Toronto Municipal Buildings comprising a city hall and court house. A formal proposal was sent to the architect of the building, E.J. Lennox, on March 26, 1895, citing the examples of the Chicago exhibition murals and the decorations of the Panthéon, the Sorbonne, and the Hôtel de Ville in Paris.¹³ The artists even submitted sketches for the proposed murals in the new building's Council Chamber. However, after much negotiation, the Society's plans were rejected by the City Council, which pleaded lack of funds.¹⁴ This was a blow to the Society of Mural Decorators and after some discussion the discouraged members called a halt to their activities. However, George Reid, the driving force behind the group, was unwilling to let the plan rest. In a surprise move, he offered to undertake two murals in a different part of the building, free of charge, and on December 15, 1897, the City Council accepted his offer.¹⁵

For over fourteen months Reid worked on the decorations for the two panels and four spandrel spaces over the interior entrance to the hall of the Municipal Buildings, and they were formally presented to the city on May 16, 1899. The murals were painted on canvas in his studio and then fixed to the walls of the building with a thick medium of white lead, oil, and resin, the accepted technique for mural decoration known as "toile marouflée" in France and the United States at the end of the nineteenth century.

The murals executed by George Reid are still located inside the main entrance hall of the old Toronto Municipal Buildings on the corner of Bay and Queen streets. On the east side of the three wide entrance arches is the mural, seven by fourteen feet, depicting *The Arrival of the Pioneers* (fig. 1). The mural on the west side of the entrance measures seven by seventeen feet across and depicts the early settlers surveying the land and chopping down trees in a scene entitled *Staking a Pioneer Farm* (fig. 2). Names of early Canadian pioneers who played a notable role in the development of Toronto and Ontario are printed in decorative borders around each mural.¹⁶

In the spandrels between the arches Reid painted four winged female figures all similarly clad in flowing white dresses with swirling pink shawls

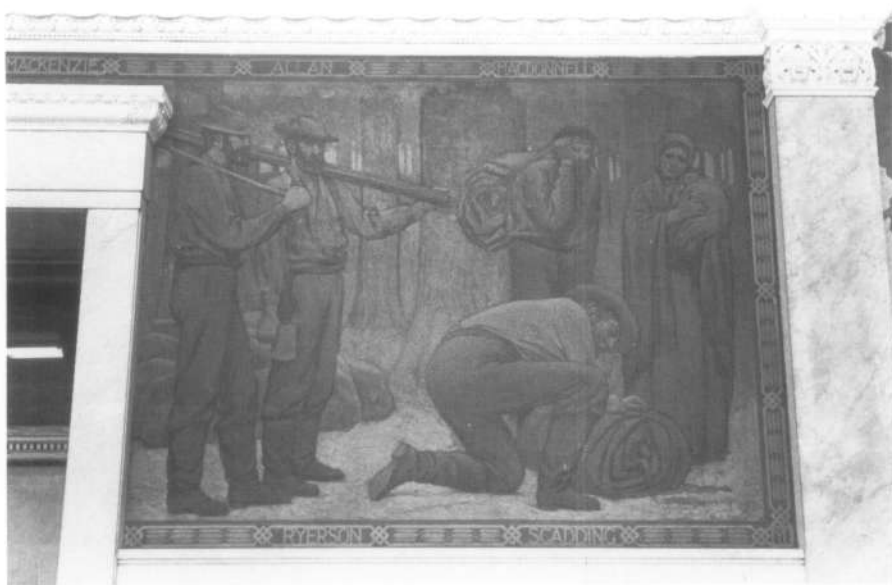


fig.1 George Reid, **Arrival of the Pioneers**, 1899, oil on canvas, entrance hall, east side, Toronto Municipal Buildings.

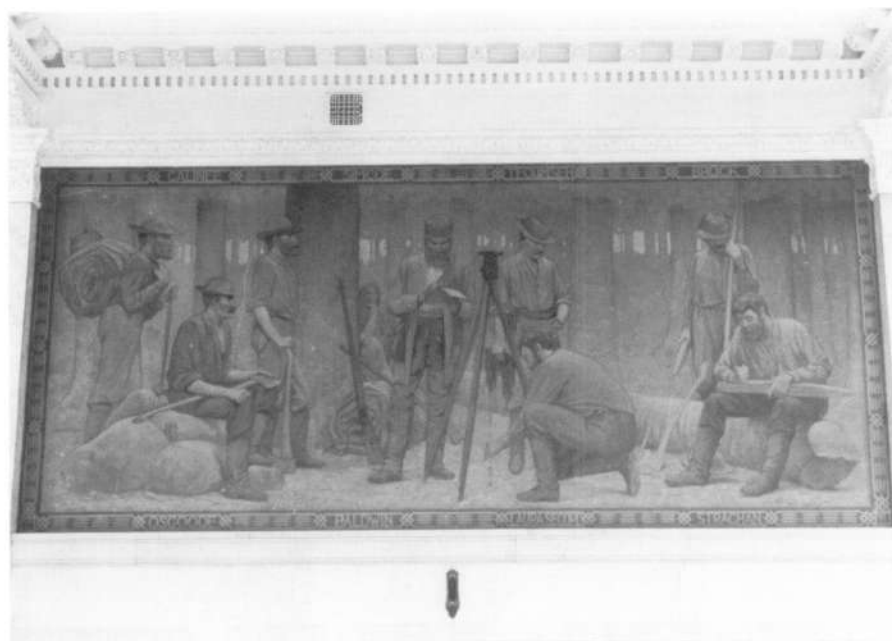


fig.2 George Reid, **Staking a Pioneer Farm**, 1899, oil on canvas, entrance hall, west side, Toronto Municipal Buildings.



fig.3 George Reid, spandrel decoration, **Fortune**, 1899, oil on canvas, Toronto Municipal Buildings.

about their shoulders (fig. 3). They symbolize "Discovery," "Fame," "Fortune," and "Adventure." Each allegorical figure holds up one arm to support a banner which bears the title of the murals: *"Hail to the Pioneers / Their Names and Deeds / Remembered and Forgotten / We Honour Here."* All the murals are signed at the bottom, "G.A. Reid 1899. 29."¹⁷

In these completed murals, as well as in the early sketches proposed by the Society of Mural Decorators for the Municipal Buildings, the artists' debt to French mural painting is evident. The major American mural projects strengthened their commitment to mural art and provided inspiration, but it was the work of the French muralists, especially Puvis de Chavannes, which offered Reid and his colleagues models for their own work. American muralists also revered Puvis, who was asked to paint a series of murals for the staircase of the Boston Public Library (1891-96).¹⁸ At the time of this commission Puvis's work was frequently referred to and illustrated in Canadian periodicals.¹⁹ In his article on mural decoration of 1898, George Reid states: "Of the living painters, Puvis de Chavannes is

regarded by the French as their great decorator, and by a large part of the world as the prophet of modern decoration."²⁰ Other Canadian artists, such as Henri Beau and Ozias Leduc, also came under Puvis's influence,²¹ and one of the latter's works was exhibited in Montréal in 1890. This was a reduced version (executed 1884-89) of his mural in the Lyons Museum, France.²²

Reid acknowledged Puvis de Chavannes as a source of inspiration to him, and as a student in Paris in 1889 he had the opportunity to see at first hand Puvis's murals executed in that city. The series of murals by Puvis in the Musée de Picardie was installed by 1896, when Reid returned to France and made a special trip to see the Amiens cycle for the first time.²³ On that trip he was able to renew his acquaintance with Puvis's murals in the Panthéon and Sorbonne and to see the complete series of mural paintings in the Hôtel de Ville. Thus he was able to draw on these examples when he began to formulate ideas for the Toronto City Hall plan.

George Reid's choice of suitable subjects for the Municipal Buildings was based on the example of the French muralists who interpreted historical themes, as well as on mythological and allegorical subjects for their decorations. In the Paris Hôtel de Ville, the murals depict scenes of daily life in the city and its political history, for example, *La Reception de Louis XVI à l'Hôtel de Ville*, or *Les Enrôlements volontaires sur le terre-plein au Pont-Neuf en 1792*. Then there are more allegorical subjects, such as Puvis de Chavannes's *Été* and *Hiver* in the Zodiac Salon and *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris*, for the grand staircase ceiling.

In Reid's murals, the spectator sees a depiction of Toronto's beginnings and pioneer history. This was a fitting subject for a city hall and court house, which in most small towns or cities in Canada are the dominant landmarks. Reid had intended to complete the decoration of the hall panels with more scenes of early contacts with the Indians, pioneers clearing and cultivating the land and building log houses. He made a series of small oil sketches for twenty scenes, each designed for a specific wall surface in the main entrance of the Municipal Buildings.²⁴ Unfortunately, a parsimonious City Council again blocked Reid's plans to continue the murals, and the panels remain blank. If he had been allowed to carry out his proposals, his completed murals would have presented a more impressive display as part of a large mural cycle arranged around the entrance hall.

Similar themes of settling and cultivating the land appear in Puvis de Chavannes's mural painted for the Amiens Museum, entitled *Ave Picardia*

Nutrix (1865) commemorating the fertility of Picardy. Puvis illustrates the activities of the inhabitants as they gather the harvest of the land and rivers. The building of a house, the gathering of the produce, the mothers with their children in Puvis's mural are all images found in *Hail to the Pioneers* and in Reid's proposals for a continuation of the cycle of the Municipal Buildings. Similarly, Reid portrays the co-operative efforts of the people who are labouring to render the land productive. Puvis de Chavannes declared that the construction of a building in the background of *Ave Picardia Nutrix* represented the more universal theme of "civilization on the march" ("une civilisation grandissante").²⁵ In the same way, George Reid's depiction of the settlers building log houses in the hinterland takes on a broader significance. The Canadian pioneers were settling a land that had been regarded by the mother country as uncivilized, and their log houses symbolized "civilization on the march" in the North American frontier.

The earlier, unsuccessful proposals for the Municipal Buildings' Council Chamber by Wyly Grier, William Cruikshank, Frederick Challenger, and Reid suggest that the members of the Society of Mural Decorators relied on Puvis's example in their first proposal as well. Since neither Cruikshank nor Grier pursued careers as muralists, it may be surmised that it was Reid who provided the direction for the first City Hall sketches and who encouraged the others to look to Puvis for inspiration. The title of the mural proposal, *Industry, Integrity, Intelligence* (fig. 4) recalls the abstract titles of Puvis's allegorical scenes symbolizing the virtues of Paris, *Le Patriotisme*, *L'Intrépidité*, *La Générosité* on the ceiling of the grand staircase in the Paris Hôtel de Ville. *La Renommée* and *L'Industrie* graced the cornerpieces of the ceiling. In the same way, Grier, Reid, and Cruikshank's work symbolizing the motto of the city of Toronto stressed the virtues of industry, integrity, and intelligence. These were appropriate references for a Council Chamber where municipal decisions were made. The emphasis on moral principles was common in French and American subjects for mural decorations which, as a public art, were intended to be uplifting to the viewer.

Not only the titles, but the actual type of work represented in the three scenes by Cruikshank, Reid, and Grier bears a relation to the activities of the figures in the Amiens mural by Puvis, entitled *Le Travail* (fig. 5), which Reid reproduced in his article on "Mural Decoration," January 1898. The men hammering at the anvil and pouring the molten metal in

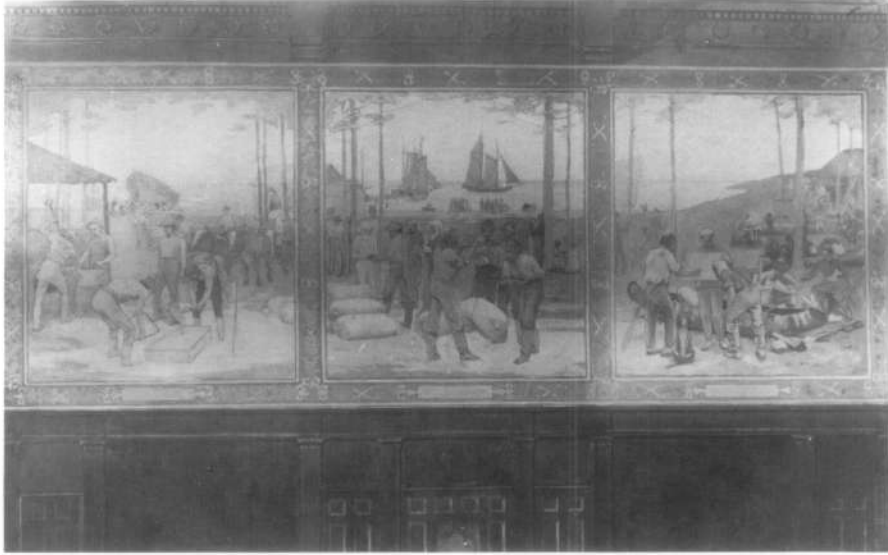


fig.4 Cruikshank, Grier, Reid (left to right), studies for *Industry, Integrity, and Intelligence*. (George Reid papers, Scrapbook A, p. 200, gift of Mrs. George Reid, 1957, Edward P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.)



fig.5 Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), *Le Travail*, c.1863, oil on canvas, 1.085 x 1.480 m., National Gallery of Art, Widener Collection 1942. (Photo: National Gallery of Art, Washington.)



fig.6 Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), *Ludus Pro Patria*, 1888-89, 33.3 x 134.3 cm., The Metropolitan Museum of Art, gift of Mrs. Harry Payne Bingham, 1958. (Photo: The Metropolitan Museum of Art, New York.)

Industry recall the forgers in *Le Travail*. As well, the cart with oxen and the family group in the middle ground of *Integrity* have their counterparts in Puvis's mural. The motif of the house under construction at the right of Grier's sketch, *Intelligence*, is reminiscent of Puvis's similar background scene in *Ave Picardia Nutrix*. Puvis's use of a border of devices to serve as a transition from the wall to the painting in the Amiens murals has also been borrowed by Reid and his colleagues in their use of wide bands with bound laurel leaves and ribbons inframing each scene. Reid repeated this idea of a decorative unifying border in his *Hail to the Pioneers*.

In another mural by Puvis located in the Amiens Musuem, *Ludus Pro Patria* (fig. 6), the main themes relate to those Reid introduced in his pioneer murals. Louise d'Argencourt, in her study²⁶ of Puvis's murals, concludes that the three main ideas proposed in *Ludus Pro Patria* are: work, family, and fatherland, the traditional values of the French middle class and common themes in French nineteenth-century painting. In Reid's series, the efforts of the pioneers to explore, to clear the land, and to build upon it well represent the theme of work. The father, mother, and child illustrated in the east mural correspond to the family groupings so typical of Puvis de Chavannes's paintings and especially evident in *Ludus Pro Patria* on the right side. Finally, Puvis's young javelin throwers who stand ready to defend their fatherland have in Reid's mural become the pioneers who face the hardships and danger of an unknown land.

Of all the early proposals for the Municipal Buildings by the Society of Mural Decorators, the ones which most closely relate in subject to Puvis de Chavannes's themes are those Reid and Grier executed for panels flank-

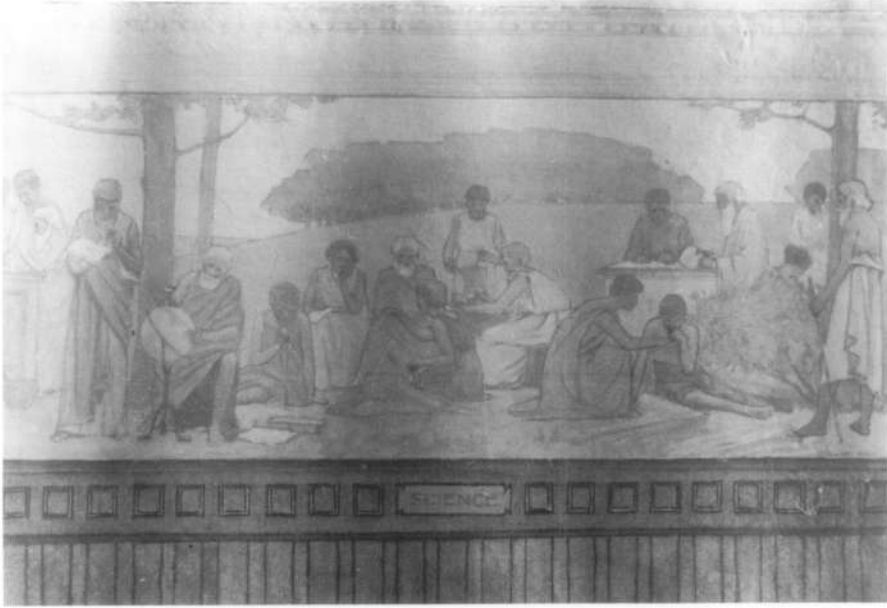


fig. 7 George Reid, *Study for Science*. (George Reid Papers, Scrapbook A, p. 200, gift of Mrs. George Reid, 1957, Edward P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.)

ing the entrance door to the Council Chamber. Entitled *Science and Art*, the former (fig. 7) by Reid depicts learned men with beards, the fathers of science from Antiquity, giving instruction to students or working out the principles of science. Certain devices suggest scientific knowledge and research: the globe, the books the figures are consulting, the mortar and pestle, and the human skull. The horizontal frieze-like arrangement of groups is carried over into Grier's mural of *Art* (fig. 8) in which the figures display objects associated with the arts of music, poetry, sculpture, and architecture.

Allegories of Science and Art were traditional subjects for painters and sculptors, and were popular among the late nineteenth-century muralists, both French and American. The mural for the Sorbonne by Puvis de Chavannes, unveiled in 1889, is appropriately an allegory on Literature, Science, and Art. The figures dressed in robes of classical Antiquity hold objects to symbolize the discipline they represent; the old instruct the young in a similar juxtaposition of the generations, as we see in Reid's mural of *Science*. In the later murals for the Boston Public Library, another institution of learning, Puvis again chose to represent the individual Sciences, such as Philosophy, Physics, and Astronomy, as well as Poetry.

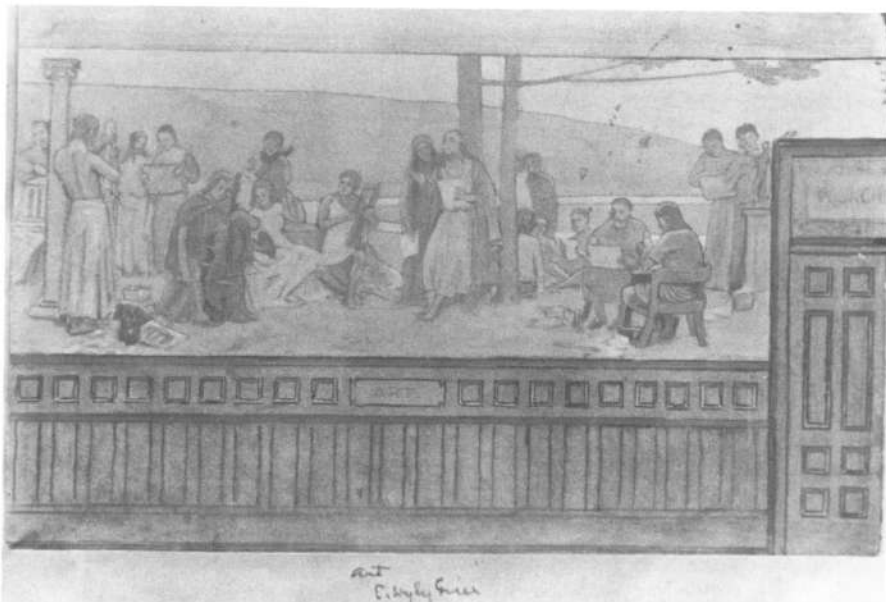


fig.8 E. Wylie Grier, *Study for Art*. (George Reid papers, Scrapbook A, p. 201, gift of Mrs. George Reid, 1957, Edward P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.)

As in the Sorbonne mural, Puvis drew his figures from Antiquity and the origins of Western education.

Not only in his choice of subject did Reid look to Puvis de Chavannes, but he also followed the French artist's example in the composition of his mural and his use of light and colour. Puvis's mural decorations were characterized by simplification of forms, flat colour tonalities, lack of modelling in the figures (hence an emphasis on the silhouette), and, above all, the desire to subordinate the mural painting to its architectural surroundings. These principles were absorbed by Reid and many of Puvis's North American followers.

In discussing the appropriate treatment for a mural, George Reid states:

Aesthetically, the mural must harmonize in colour scheme and line with its setting; and it must successfully cover its space with a well-balanced and unobtrusive composition which, no matter how extended in length, must present unity. Technically it, of necessity, must be light in weight. That is, it must have light, not heavy, impasto; so that the picture will appear to rest easily on the surface of the wall



fig.9 Entrance to Main Hall, Toronto Municipal Buildings, showing George Reid's murals in situ.

and not leave the observer in doubt as to whether or not the wall can bear its mass. Moreover, it should take the light evenly from any point of view.²⁷

With these principles in mind, Reid sought to harmonize his murals with the interior architecture of the Toronto city hall and court house. The two panels are situated between the horizontal band of the cornice and the dado of the wall (fig. 9). The dado of streaked yellow marble surmounted by a wide border of white marble, is carried around the hall interior, leaving a continuous band of wall space suitable for a sequence of murals.

In his two murals Reid emphasized the horizontality of this wall space by creating a series of horizontal bands within the composition. The standing figures in the west mural (fig. 2) are of equal height and are arranged in an almost equidistant rhythm and on the same plane across the mural. This imaginary height line comes just below the base of the pilaster capitals at either end of the murals and may be traced in the east mural (fig. 1) along the heads of the upright figures to the top of the door lintel. The boots of the sitting and crouching men on the west side are at approximately the same level and form another horizontal band. (This is less obvious in the east panel.) This horizontality is further stressed by the ribbon

of daylight seen through the trees in the background of the paintings, and also by the border of leaves stretching along the top. This composition of forms placed in a horizontal band suited the site of the murals: an entrance hall which is a place of passage. People entering continue quickly to their destination. Therefore, the mural is not viewed from the front as a unit, but rather the spectator sees one figure after another as he passes by.

This rhythmic succession of groups of figures positioned in a horizontal format across the canvas was a characteristic feature of Puvis's murals. As Jacques Foucart points out in his introduction to the Puvis de Chavannes exhibition of 1977:

Puvis's *Childhood of Saint Geneviève*, *The Provisioning of Paris*, *The Inspiring Muses* (Boston), and *The Sacred Grove* (Lyons) yield their secret in the way they unfold laterally—unhurried and majestic, like slow-motion film, where movement is suggested by figures which succeed each other, recur, musically echo one another, move and yet remain motionless figures which carry a beautiful and assured poetry.²⁸

In the architectural composition of the Toronto Municipal Buildings' interior, the horizontal elements are broken by the series of pilasters in each bay of the hall, by the tall vertical door surrounds, and by the free-standing columns in the centre of the hall. In a similar way, the horizontal bands in the mural are interrupted by the vertical lines of the upright figures and by the trees, like columns themselves, which repeat the vertical of the pilasters flanking the murals.

In both murals the intersection of the horizontal and vertical lines forms a grid-like structure and gives a feeling of rigidity to the composition. The horizontal and vertical grid is interrupted by diagonal elements such as the lines of the tripod legs, the position of the guns against the tree in the west mural, and the axe and logs carried by the men in the east mural. The intersection of opposing lines on the surface of the painting increases the sense of flatness and the decorative pattern that Reid wished to achieve. The only suggestion of depth is in the movement toward the Indian, and this progression backward is arrested by the screen of trees in the background. To achieve the desired flatness, Reid has minimized the background setting of his murals. The figures dominate the composition, and the trees and landscape behind are not interesting in themselves. They define the composition and act simply as supporting elements in the structure of the paintings.

As George Reid had noted, a mural "should take the light evenly from any point of view." In *Hail to the Pioneers*, the light does not focus on one area but falls evenly across the canvas, casting small, hardly noticeable shadows. Unlike an easel painting, there is no obvious focus of attention; no one area is highlighted. Dark outlines or contrasts of solid colour are used to define the forms. The patches of light in the distance between the trees serve to bring the background forward to create a two-dimensional effect. In the city hall entrance, natural light comes from a row of windows reaching to the ceiling opposite the mural. They provide a certain amount of daylight to the hall, but the distance across the hall is such that no direct light falls on the murals. To diminish reflections and accent the recessive quality caused by the oil paint, Reid mixed wax and turpentine with the oil colour, as was the French custom.

On first impression, the Municipal Buildings' murals appear grey and bland, partly due to their yellowing over time and a lack of cleaning since 1929. However, it was Reid's intention to use neutral shades that would not compete with the surrounding architecture. The greyish-white marble and the grey sandstone arches of the interior set the tone for the coolness of the colours in the murals. There are no areas of high intensity, no bright, vivid hues to attract the eye to one area of the painting. Typical of High Victorian architecture, the Toronto Municipal Buildings are alive with a variety of colours and contrasts of materials. Reid picked up the pink tones in his murals from the rosy marble of the hexagonal bases of the columns in the hall and from the pink tesserae in the mosaic patterns of the floor. The sienna shade of the ground in the landscape matches the yellow striations of the dado's marble. He repeated the more vibrant, golden tones of the freestanding columns and the floor's running-leaf mosaic in the decorative border of the murals. The grey-brown sandstone of the arched entrance is repeated in the grey-browns of the clothing, boots, and trees in the murals.

To ensure that the tones of the painting harmonized with the colour scheme of the interior architecture Reid worked with samples of the building's stone propped up against his canvas (fig.10). This close attention to the building's material and his working method reflect the influence of Puvis de Chavannes, who had requested that examples of the stone from the staircase of the Boston Public Library be sent to him in France while he was preparing the series of murals for Boston.²⁹

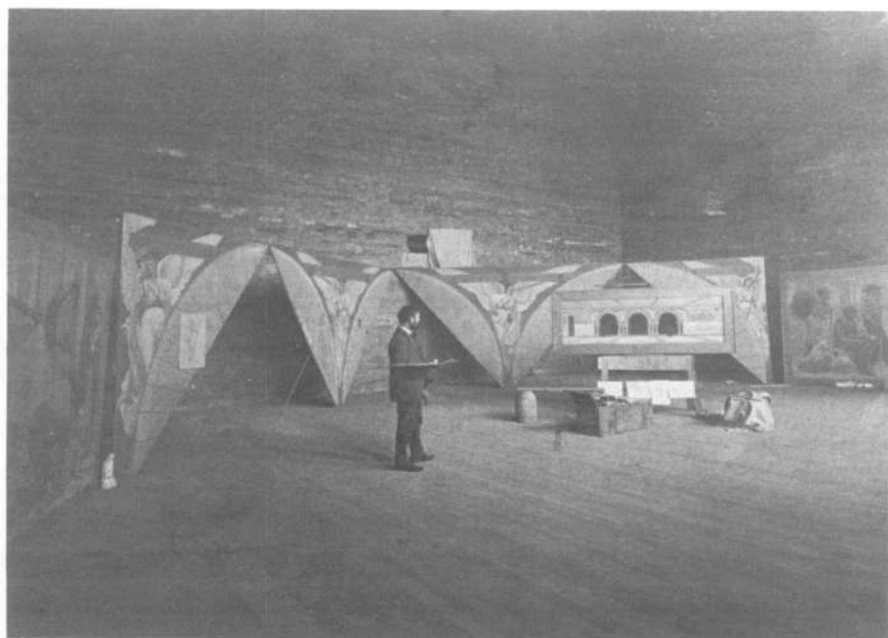


fig.10 George Reid in his studio at work on the Toronto Municipal Buildings' murals, c.1898-99.

Reid's use of colour and light was guided, likewise, by the example of Puvis de Chavannes. The pale tonalities of Puvis's murals caused a sensation in his day. His intention to employ subtle shades which blended with the overall tones of the architecture recalled the quiet tones of traditional *buon fresco*. His deliberate use of white, chalky tones sometimes gave his figures, with their lack of modelling, an unreal, phantom-like appearance, especially in his later murals. Placed against a darker background, the forms became as flat as paper cut-outs in such works as *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (Lyons), *Les Muses inspiratrices* (Boston), or the earlier *Le Repos* (Amiens). The critic Hilton Kramer expressed Puvis de Chavannes's aims:

For him, the art of painting consisted in filtering out all chromatic contrasts to a point where every tone enjoyed an equal visual weight and the surface of the picture became a flat, continuous, unbroken plane bathed in an unearthly light.³⁰

In *Hail to the Pioneers* George Reid did not emulate the delicate, ethereal quality of Puvis's forms. Rather, he relied on dark, earthy colours more appropriate to the Canadian bush frontier. In his mural study for

Science (1896-97) (fig. 7), Reid came closer to the colour tonalities of Puvis de Chavannes. In this early proposal for the Council Chamber entrance, the scene is derived from Classical times, and the tones suggest the cool colours of ancient fresco. The pale, soft hues of blue, rose-pink, and yellow are applied in a more varied and wider range of tones than Reid employed in the Pioneer murals.

In determining his composition, Reid also looked to the great French muralist for inspiration. In *Hail to the Pioneers*, the figures have been divided into groups of twos and threes which succeed one another in the foreground of the composition. The mural by Puvis de Chavannes *Ludus Pro Patria*, 1882, at the Amiens Museum (fig. 6), is a good example of this arrangement of forms in a horizontal sequence along the front plane of the work. The placement of standing vertical figures and straight trees against horizontal bands of landscape was a key element in Puvis's compositions, even more obvious in later murals such as *Inter Artes et Naturam* (Rouen, 1888-91) or *Les Muses inspiratrices* (Boston), where the horizon line of the land is an absolutely straight band running across the background. The trees in *Ludus Pro Patria* also help to divide the mural into three groupings. The left side of this mural is reserved for the domestic activities carried out by the women, the javelin throwers take up the central section, and the family groups are placed on the right side. Another example of Puvis's work, *Le Bois sacré* (1889), in the Sorbonne, is similarly divided into three, both thematically and physically. In his city hall murals George Reid also followed this division of the composition into groups of forms, emphasized by the positioning of trees in the background. Each figure is an isolated form held within a rigid structure, which gives a static quality to the work and recalls another familiar feature of the murals by Puvis de Chavannes.

It is obvious that George Reid had studied Puvis's mural *Ludus Pro Patria* in the Amiens Museum, for he borrowed certain forms from this painting. The figure of the bearded man with a staff beside the tree on the right of Reid's study for *Science* is used in the same way as the man with a beard leaning on his staff in Puvis's mural. Both figures turn toward the centre and, with the tree, close off the painting at the right. The group of youths leaning on their javelins, looking toward the protagonist, compare in stance with the pioneers shown standing at the left side of both city hall murals by Reid. In *Arrival of the Pioneers*, the figure of the mother holding her child bears a relation to the pose of a mother and child in *Ludus Pro*

Patria, and it is a frequent motif in other murals by Puvis de Chavannes, such as *Ave Picardia Nutrix*, left side, *Inter Artes et Naturam*, central figure reaching up to the apple tree, and *Sainte Geneviève enfant en prière*. The latter mural suggests another borrowing of a motif by Reid from the French master's repertory. The pose of the Indian looking out from behind the tree in *Hail to the Pioneers*, west side, recalls the ploughman in the background peering out at the praying child, Sainte Geneviève, in Puvis's Panthéon series (mounted in 1877).

The carefully composed structure of the city hall murals was also a feature of Reid's earlier proposal for the panel entitled *Science*, intended to go outside the Council Chamber (fig. 7). Within a similar long rectangular space, Reid has arranged his figures in a horizontal succession across the canvas like a classical frieze. They take up the front plane, and behind them the landscape is composed of simple, flat forms and shapes. The opaque clump of trees in its decorative role denies any sense of perspective and recalls the function of a similar mass of trees in Puvis de Chavannes's *Été* in the Hôtel de Ville, Paris. In *Science*, as in *Hail to the Pioneers*, the standing figures are approximately the same height and form a horizontal line across the painting. At the same time, these vertical figures and the straight lines of the tree trunks challenge the horizontal band of the sky and land mass. The trees also divide the mural vertically into divisions as they do in *Hail to the Pioneers*. This division is more evident if Reid's study of *Science* is taken together with its companion study for *Art* by Grier (fig. 8). The trees in each painting break the overall composition into three sections contained within the limits of the vertical pillar in Grier's mural on the left and the tree on the right of Reid's sketch.

The groups of figures in *Science* are not as sharply divided as they are in the pioneer murals. Reid has positioned the forms across the canvas in such a way that an imaginary line drawn along the height of each figure in succession, following the general outline of the forms, undulates across the painting, and carries over into Grier's panel. This rhythmic motion is further defined in Reid's study by the position of arms, which creates a similar waving line across the canvas. In certain areas, the lines of the drapery also contribute to this internal rhythm and processional movement so typical of Puvis's works.

After completing the Toronto city hall decorations, Reid had little opportunity to continue his mural work in public buildings. However, his study for a proposal for the Parliament Buildings in Ottawa, made in

1904, and the murals he executed at a later date, the Earls Court Public Library (1925-26) and Jarvis Collegiate (1928-30), also reveal his debt to Puvis de Chavannes. Puvis's concern for the decorative aspect of painting suited Reid's talents and interest in exploring the decorative quality of his art. For, in addition to his murals, Reid tried his hand at book illustration and furniture design, and he was an active participant in the Arts and Crafts Society of Canada, founded in 1903 to promote the handcrafted arts. Thus, mural decoration offered Reid a way to integrate the arts and to unite painting with architecture. In this aim, inspired by Puvis de Chavannes's example and that of the American muralists, Reid reached a measure of success in his Toronto Municipal Building murals.

Rosalind M. Pepall
Montréal, Québec

Notes

¹ Napoleon Bourassa (1827-1916) and Ozias Leduc (1864-1955) were two Québec artists most significantly involved with painting murals in churches in the second half of the nineteenth century.

² Emile VEDEL, "The Works of Benjamin Constant," *Magazine of Art*, 23 (1899), p. 471.

³ Constant executed *La Ville de Paris conviant le monde à ses fêtes* in the Salles des Fêtes. René WEISS and Nicolas BOURGEOIS, *L'Hôtel de Ville de Paris* (Grenoble: B. Arthaud, 1931), pp. 71, 109.

⁴ "La décoration picturale de l'Hôtel de Ville," *Le Rappel (Paris)*, 1899, George Reid Papers, Scrapbook A, p. 138, gift of Mrs. George Reid, 1957, Edward P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.

⁵ G.A. REID, "Note on Mural Painting in Canada, prepared for the information of the Council of the Royal Canadian Academy," (Typescript) December 1917, Scrapbook A, p. 347.

⁶ H.C. WHITE and C.A. WHITE, *Canvases and Careers* (New York, London: John Wiley & Sons, 1965), pp. 16-17.

⁷ On January 18, 1896, the Reids sailed from New York for Gibraltar and spent the winter in Spain. Then they continued on to Paris for April and May, where they spent "many hours studying the Chavannes decorations in the Pantheon, Sorbonne, and l'Hotel de Ville." Muriel MILLER MINER, *G.A. Reid: Canadian Artist* (Toronto: Ryerson Press, 1946), p. 88.

⁸ G.A. REID, Address before a meeting of the Ontario Society of Artists, March 25, 1897, O.S.A. Minute Book, p. 233, Archives of Ontario, Toronto.

⁹ G.A. REID, "Mural Decoration," *Canadian Architect and Builder*, January 1898, p. 14.

¹⁰ F.E.G., "Art and Artists," *Toronto Saturday Night* 6 (May 20, 1893), p. 14: "Mr. and Mrs. Reid have gone to the World's Fair."

¹¹ G.A. REID, W. CRUIKSHANK, and W. GRIER to E.J. LENNOX, Toronto, March 27, 1895, enclosed typescript of 3 pages, George Reid Papers, Scrapbook A, p. 99, Art Gallery of Ontario, Toronto.

- ¹² Jean GRANT, "Studio and Gallery," *Toronto Saturday Night* 1 (January 8, 1899), p. 9.
- ¹³ George Reid Papers, Scrapbook A, p. 199.
- ¹⁴ For the details of the artists' efforts to place murals in the Toronto City Hall and Court House, see R.M. PEPALL, "The Murals by George A. Reid in the Toronto Municipal Buildings (1897-1899)," M.A. thesis, Concordia University, 1982, Chapter II.
- ¹⁵ Sgd. John BLEVINS, City Clerk, to REID, December 16, 1897, 18999 Board of Control Communications, #110, Records and Archives Division, Toronto City Hall.
- ¹⁶ The names printed around the murals are: MacKenzie, Allan, MacDonnell, Ryerson, and Scadding on the east side; Galinee, Simcoe, Tecumseh, Brock, Osgoode, Baldwin, Laura Secord, and Strachan on the west panel. In each corner of the border are the letters "YT" which stand for Toronto and its earlier name, York. For the historical background to these names, see R.M. PEPALL, M.A. thesis, 1982, Appendix 1.
- ¹⁷ In 1929, Reid cleaned and retouched the murals. City Clerk to Reid, May 7, 1929, thanking the artist for his offer to clean the murals, George Reid Papers, Scrapbook A, p. 383.
- ¹⁸ American artists John La Farge and Kenyon Cox both wrote laudatory articles on Puvis de Chavannes in, respectively, *Scribner's Magazine* 28 (December 1900), pp. 674-89, and *Century Magazine* 51 (February 1896), pp. 558-69.
- ¹⁹ *Arcadia*, *Canadian Architect and Builder*, *Toronto Saturday Night*, and *The Week* carried references and articles on Puvis in the years 1894 to 1898.
- ²⁰ G.A. REID, "Mural Decoration," *Canadian Magazine*, April 1898, p. 508.
- ²¹ Laurier LACROIX, "Puvis de Chavannes et le Canada," *Journal of Canadian Art History*, 4 (Spring 1977), pp. 6-12.
- ²² Louise D'ARGENCOURT, M.C. BOUCHER, D. DRUICK, and J. FOU CART, *Puvis de Chavannes*, exh. cat. (Ottawa: National Gallery of Canada, 1977), p. 194.
- ²³ MINER, p. 88.
- ²⁴ These sketches are in the collection of the London Regional Art Gallery, London, Ontario.
- ²⁵ D'ARGENCOURT et al., p. 61.
- ²⁶ Louise D'ARGENCOURT, "Les Peintures murales de Puvis de Chavannes au Musée de Picardie," doctoral dissertation, Sorbonne, Paris, 1973, p. 139.
- ²⁷ MINER, p. 75.
- ²⁸ D'ARGENCOURT et al., p. 18.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 228.
- ³⁰ Hilton KRAMER, "Rediscovering Puvis de Chavannes," in Richard J. WATTENMAKER, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, exh. cat. (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1975), p. 39.

LES PEINTURES MURALES DANS LES TORONTO MUNICIPAL BUILDINGS

L'artiste torontois George A. Reid (1860-1947) s'intéressa très tôt à la peinture murale. Au cours d'un séjour d'études en France du mois de juin 1888 au mois d'octobre 1889, Reid eut l'occasion d'admirer d'importantes murales qui l'incitèrent à favoriser la décoration murale au Canada. Les deux panneaux et quatre tympan qu'il peignit pour les Toronto Municipal Buildings en 1897-1899 furent ses premières peintures murales dans un édifice public.

Intitulées *Salut aux pionniers*, les peintures murales représentent deux scènes où les premiers colons arrivés au pays avec leurs familles arpentent et défrichent leurs terres. Des figures allégoriques qui symbolisent "la découverte", "la renommée", "la richesse" et "l'aventure" décorent les tympan. Reid propose d'autres esquisses sur les rencontres avec les indiens, la construction des cabanes en bois rond et la culture du sol pour parachever la décoration des panneaux de l'entrée du hall intérieur de cet édifice municipal. Ils ne seront jamais réalisés. En compagnie d'autres artistes membres de la Société des peintres muralistes, Reid avait soumis des études de décorations pour la salle du conseil du même édifice, mais cette proposition fut également rejetée par les autorités. Les esquisses, tout comme les peintures murales réalisées, révèlent combien l'artiste a emprunté au peintre français Puvis de Chavannes (1824-1898).

Reid avait particulièrement admiré les murales de cet artiste à la Sorbonne, au Panthéon et à l'Hôtel de Ville de Paris, tout comme celles que Puvis avait peintes pour le Musée de Picardie à Amiens. C'est à ces sources que Reid puisa son inspiration lorsqu'il présenta ses projets de décoration pour les Toronto Municipal Buildings.

Dans le choix des sujets appropriés pour les murs de l'édifice, qui englobait l'Hôtel de Ville et le Palais de Justice, Reid et ses collègues furent guidés par les muralistes français dont l'iconographie s'appuyait sur des thèmes historiques et des figures allégoriques. Les images de Puvis de Chavannes, illustrant la colonisation, la culture du sol et la présence de la famille, sont reprises par Reid dans les deux panneaux exécutés. Les esquisses proposées par la Société des peintres muralistes pour la salle du conseil, intitulées: *Industry, Integrity, Intelligence*, devise de la ville de Toronto, rappellent les thèmes des murales de Puvis pour l'Hôtel de Ville de Paris, soit: *Le patriotisme, L'intrépidité* ou *L'industrie*, et d'autres encore qui devaient symboliser les vertus attribuées à la Ville de Paris.

En plus de s'inspirer de Puvis de Chavannes pour le choix de ses sujets, Reid suivit également l'exemple de l'artiste français pour la composition de ses fresques, l'emploi de la lumière et de la couleur. La simplification des formes, la tonalité des couleurs en aplat, le modelé restreint des figures qui en rehaussait la silhouette, et surtout le souci de subordonner la peinture murale à son environnement architectural sont toutes caractéristiques des décorations murales

de Puvis. George Reid applique fidèlement dans ses propres réalisations les principes observés dans ces murales. Il ira même jusqu'à reprendre certains personnages de Puvis, et comme le maître, il utilisera une bordure décorative pour encadrer ses panneaux en guise de transition entre la peinture murale et le mur.

Traduction: **Monique Nadeau-Saumier**

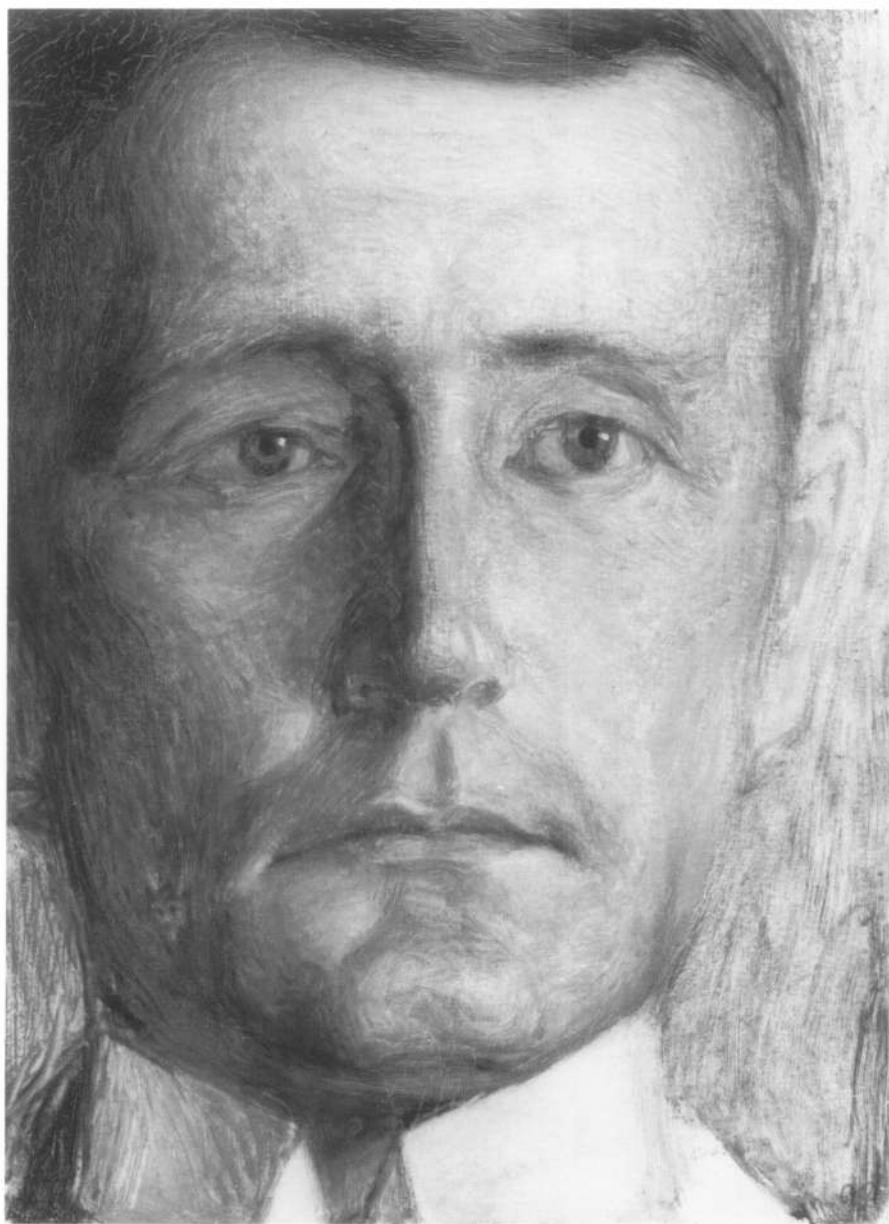


fig.1 Ozias Leduc (1864-1955), **Portrait d'homme**, 1920-21, huile sur carton, 22 x 16 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (1981.1). (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)

SHORT NOTES / NOTES ET COMMENTAIRES

Le Portrait d'homme d'Ozias Leduc au MBAM retrouve son identité

En janvier 1981, le Musée des beaux-arts de Montréal, grâce aux fonds de l'Oeuvre de Charité J.A. de Sève, faisait l'acquisition d'un *Portrait d'homme* (fig. 1). La galerie montréalaise, qui offrait ce tableau en vente—s'appuyant sur la déclaration orale du dernier propriétaire—affirmait que l'oeuvre était d'Ozias Leduc. Persuadé de la justesse de cette attribution et convaincu de l'intérêt que représentait ce tableau par l'originalité de sa composition, le comité d'acquisition du musée approuva l'achat de cette oeuvre.

L'identité du modèle et la datation du tableau restaient cependant inconnues. Toujours selon le dernier propriétaire du tableau, il s'agissait du portrait de Léo-Pol Morin. Cette hypothèse était plausible. À cause du climat d'intimité de la composition, on pouvait présumer que le portrait représentait un ami de Leduc. Et Léo-Pol Morin (1892-1941), pianiste de concert et critique musical, en était justement un. Cette relation amicale entre les deux hommes est attestée par leur correspondance¹, qui se situe principalement entre les années 1917 et 1919. Au début de cette correspondance, Léo-Pol Morin habitait Cap-Saint-Ignace, dans le Bas Saint-Laurent, où il enseignait². En 1918, il rencontrait Leduc aux réunions des rédacteurs de la revue *Le Nigog*, à Montréal³—revue à laquelle participaient les écrivains Robert La Roque de Roquebrune (1889-1978), Marcel Dugas (1883-1947)⁴ et Fernand Préfontaine (1888-1949)⁵, ainsi qu'un artiste ami de Leduc, Adrien Hébert (1890-1967)⁶. C'est avec Robert La Roque de Roquebrune et son épouse Josée que Léo-Pol Morin s'est embarqué pour la France en janvier 1919⁷. Cette année-là, c'est de Paris que Morin envoyait ses lettres à Leduc⁸. Le présumé portrait de Léo-Pol Morin aurait pu dater de cette période 1917-18, où les deux hommes semblaient se voir plus régulièrement.

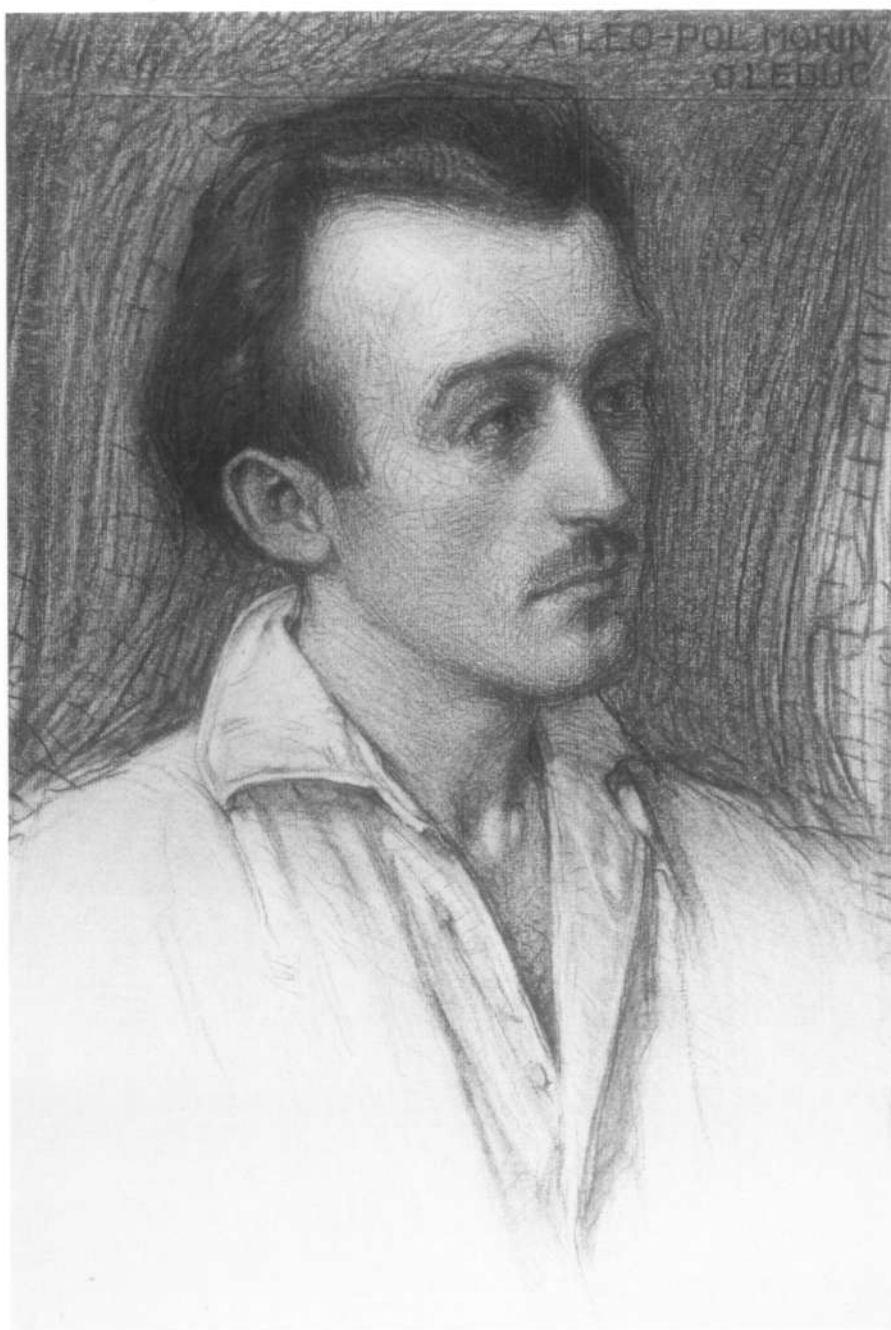


fig.2 Ozias Leduc, **Portrait de Léo-Pol Morin**, v.1925, fusain, 50,2 x 33,1 cm, Musée du Québec (82.34).
(Photo: Musée du Québec.)

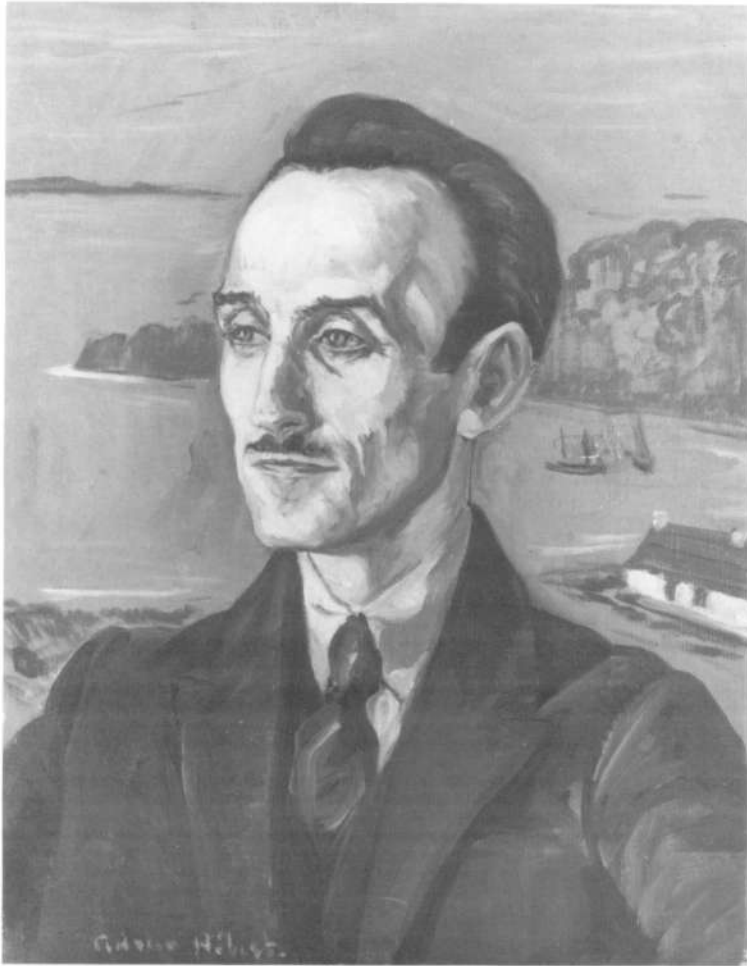


fig.3 Adrien Hébert (1890-1967), *Portrait de Léo-Pol Morin*, huile sur toile, 61,2 x 46,4 cm, Musée du Québec (83.14). (Photo: Musée du Québec.)

Le Musée du Québec possède deux portraits représentant Léo-Pol Morin. L'un est un fusain exécuté par Ozias Leduc (fig. 2), l'autre, une huile sur toile par Adrien Hébert (fig. 3). En observant ces deux portraits, on s'aperçoit que M. Morin avait une figure étroite et oblongue, un front large et proéminent. En comparant le *Portrait d'homme* du MBAM avec ces deux portraits, on constate que la figure est moins allongée et que le front, même s'il est assez large, n'est pas saillant. Suite à ces observations, il apparaissait douteux que Léo-Pol Morin ait servi de modèle au *Portrait d'homme*. Il fallait donc chercher ailleurs l'identité du modèle.

À l'Assemblée nationale à Québec, l'un des portraits des orateurs a été exécuté par Ozias Leduc. Il représente Joseph-Napoléon Francoeur (fig. 4). Une correspondance entre J.-N. Francoeur et Leduc nous informe d'ailleurs sur les différentes étapes de cette commande officielle⁹. Lorsque l'on compare ce tableau et le *Portrait d'homme*, on est frappé par la ressemblance entre les deux modèles. Dans les deux tableaux, la figure est observée du même point de vue et les traits du visage sont exactement les mêmes: menton creusé au centre, bouche mince retombant vers le bas, nez fin et rectiligne, l'oeil droit légèrement moins ouvert que le gauche, front large à peine bombé et cheveux lisses. Seule l'oreille gauche est plus estompée dans le *Portrait d'homme*. Le modèle du *Portrait d'homme* est donc cet orateur de l'Assemblée législative, dont on retrouve le portrait officiel dans l'édifice de l'Assemblée nationale à Québec.

Joseph-Napoléon Francoeur est né à Cap-Saint-Ignace le 13 décembre 1880. Il a été admis au barreau de la province de Québec en 1904. Il a été "élu député libéral à l'Assemblée législative dans la circonscription de Lotbinière"¹⁰ presque de façon continue entre 1908 et 1935. Il est devenu Orateur de l'Assemblée législative de 1919 à 1928, poste que l'on désigne aujourd'hui sous le titre de Président de l'Assemblée nationale. Par la suite, M. Francoeur a occupé le poste de ministre, soit des Travaux publics, soit du Travail ou des Mines, de 1930 à 1936. Mais il est surtout connu comme auteur d'une motion qui porte son nom et "qui fut l'objet du volume *Quebec and Confederation, a Record of the Debate of the Legislative Assembly of Quebec on the Motion Proposed by J.N. Francoeur, Member for Lotbinière*"¹¹, paru en 1918. Cette motion manifeste l'intention des politiciens et des intellectuels québécois de préconiser une certaine indépendance par rapport à la Confédération afin de préserver la spécificité du peuple canadien-français, menacée par la conscription toute récente. J.-N. Francoeur est décédé à Québec le 25 juillet 1965.

C'est alors qu'il occupait le poste d'orateur que M. Francoeur a commandé son portrait à Ozias Leduc. Celui-ci a été mis au courant de cette commande officielle par l'intermédiaire de son ami, le docteur Ernest Choquette (1862-1941)¹², alors conseiller législatif au Parlement de Québec. Leduc s'est empressé de remercier le premier ministre, Sir Lomer Gouin (1861-1929), en apprenant qu'il l'avait recommandé auprès de M. Francoeur¹³. Sans doute que la famille Choquette avait aussi une part d'influence dans cette recommandation, car deux des frères Choquette étaient en contact avec M. Francoeur: le docteur Choquette, déjà mentionné, à



fig. 4 Ozias Leduc, **Portrait de Joseph-Napoléon Francoeur**, 1920-22, huile sur toile, 140 x 96 cm., Assemblée nationale, Québec. (Photo: Eugène Kedl.)



fig.5 Photographie de **Joseph-Napoléon Francoeur**, Archives Nationales du Québec à Québec (A.N.Q.Q. GH 670-56). (Photo: Archives Nationales du Québec.)

cause de son rôle à l'Assemblée législative, et son frère, Philippe-Auguste Choquette (1854-1948), avocat, dont le bureau était associé à celui de M. Francoeur à Québec¹⁴. La correspondance entre M. Francoeur et Leduc débuta le 10 juin 1920. Dans cette première lettre, M. Francoeur se dit à la disposition de l'artiste pour le "portrait de l'Orateur"¹⁵. Cinq jours plus tard, une seconde lettre de M. Francoeur nous laisse entendre que Leduc soit allé à Québec à la fin du mois de juin pour quelques séances de pose¹⁶. Mais nous savons aussi que Leduc a complété son travail à l'aide d'une photographie, conservée aux Archives nationales du Québec à Québec

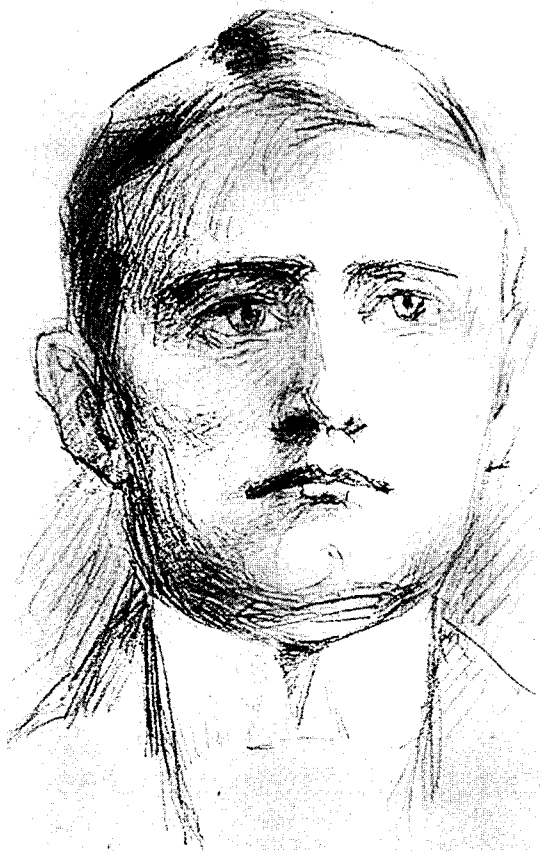


fig.6 Ozias Leduc, *Portrait de Joseph-Napoléon Francoeur*, 1920-21, dessin à la mine de plomb, 13 x 17,5 cm, coll. privée. (Photo: Robert Lebeau.)

(fig. 5). C'était l'habitude de Leduc de faire alterner séances de pose et utilisation d'une photographie dans son travail de portraitiste. Il a procédé de la même façon pour le *Portrait de l'honorable Louis-Philippe Brodeur* pour la Chambre des Communes à Ottawa, en 1904¹⁷. En plus des séances de pose et de l'emploi d'une photographie, Leduc faisait également des esquisses préparatoires. Pour le portrait de L.-P. Brodeur, Leduc a exécuté une esquisse au crayon¹⁸. Pour celui de J.-N. Francoeur, Leduc a préparé quatre études de tête: deux au crayon appartenant à des collections privées (fig. 6-7), deux à l'huile dont l'une est le *Portrait d'homme* et une autre dont la localisation est inconnue.

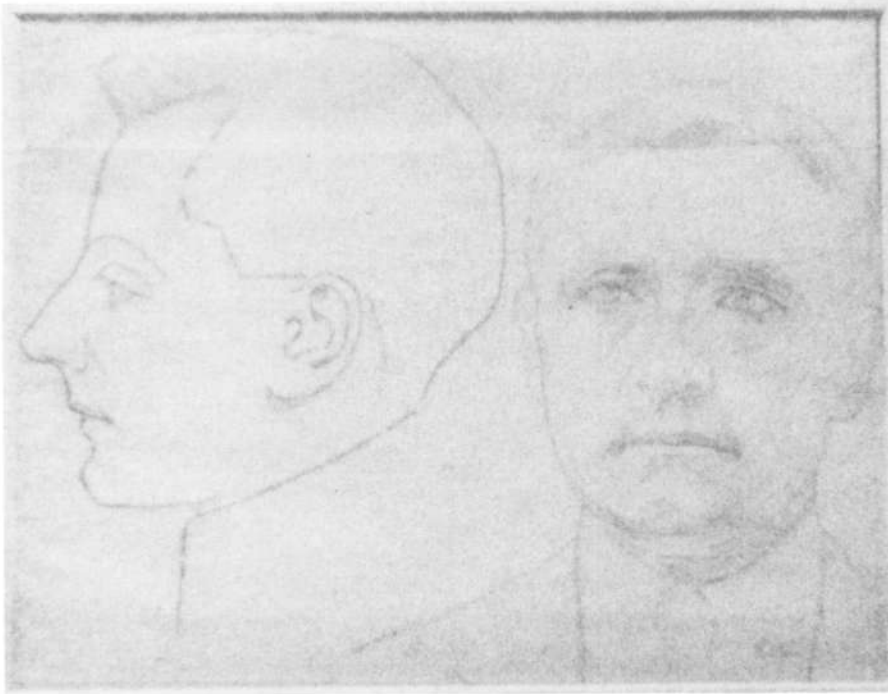


fig.7 Ozias Leduc, *Portrait de Joseph-Napoléon Francoeur* (droite) et *Portrait de Guy Delahaye* (gauche), dessin à la mine de plomb sur papier calque, env. 18 x 23 cm, localisation inconnue. (Photo: Jean-René Ostiguy.)

L'existence d'une esquisse préparatoire, certainement l'une des études à l'huile, est attestée par trois lettres. La première, écrite par Leduc, est datée du 24 décembre 1921:

J'y travaille [au portrait de l'Orateur] actuellement de même qu'à cette petite étude que j'avais ébauchée chez vous. Je l'ai entièrement reprise et veux en faire quelque chose de bien passable avec l'aspect d'un portrait tout à fait fini¹⁹.

Les deux autres lettres sont de M. Francoeur²⁰. Dans celle du 28 janvier 1922, M. Francoeur donne l'autorisation à Leduc de s'occuper lui-même de l'encadrement de son portrait ajoutant qu'il tient à recevoir "l'étude" en même temps que le tableau. Dans celle du 9 juin 1922, M. Francoeur accuse réception d'une lettre de Leduc, ainsi que du "petit portrait". À la lecture de ces lettres, il semblait bien que la "petite étude" ou le "petit portrait" désignait le *Portrait d'homme* du MBAM. Cependant, l'existence d'une autre esquisse à l'huile nous a été révélée lors d'une discussion avec Mme Gabrielle Messier²¹. En effet, en voyant une reproduction du *Portrait*

d'homme, Mme Messier s'est rappelée que cette huile sur carton était dans l'atelier de Leduc dans les années 1940. Pourtant, M. Francoeur accuse réception de son "petit portrait" en 1922. Cette constatation oblige à une relecture de la lettre de Leduc du 24 décembre 1921, citée plus haut. La "petite étude" qu'il avait ébauchée chez Francoeur avait été "entièrement reprise": il n'a donc pas retouché la première ébauche, mais en a exécuté une seconde. Non satisfait de cette première esquisse, il la conserva dans son atelier sans jamais la signer: c'est le *Portrait d'homme*. La seconde ébauche a été expédiée à M. Francoeur, tel qu'il l'avait demandé; il demeure cependant impossible de la localiser présentement. Mme Messier nous apprend aussi que le *Portrait d'homme* n'a pas ses dimensions originales. Lorsqu'elle le voyait à l'atelier, le carton mesurait environ 6 cm de plus de chaque côté. La figure du modèle étant très précise, mais le tour restant inachevé, le tableau aurait donc été coupé plusieurs années après l'exécution, fort probablement après la mort de Leduc.

Malgré l'insatisfaction de Leduc, le *Portrait d'homme* possède un double attrait. En premier lieu, la précision dans l'exécution des traits du visage peut surprendre puisqu'il s'agit d'une étude préparatoire. Mais Ozias Leduc expliquait la raison de son application dans sa même lettre du 24 décembre 1921: il voulait donner à son ébauche "l'aspect d'un portrait tout à fait fini". Même si Leduc n'était pas satisfait de cette première ébauche, son but initial était tout de même atteint. En second lieu, la grande différence entre ce portrait et le portrait officiel réside dans la distance établie entre le modèle et le spectateur. Dans le portrait officiel, la distance formelle et la solennité de la pose créent une barrière entre l'orateur et le spectateur. L'orateur est représenté en plan italien (de la tête aux genoux); il est ainsi placé dans un espace différent de celui du spectateur. De plus, son regard, dirigé obliquement, ne peut pas rencontrer celui du spectateur. Dans le petit portrait, cette distance hiérarchique est abolie. Cependant, la proximité formelle ne peut plus s'expliquer par le degré d'intimité entre le modèle et l'artiste. Dans une entrevue avec Mgr Olivier Maurault vers 1918, Leduc a déjà précisé son intention au sujet du portrait:

Ce que j'y cherche, c'est sans doute la ressemblance, qui me paraît nécessaire jusqu'à un certain point; mais c'est surtout le caractère, la manière d'être habituelle de mon modèle, que je veux fixer²².

Puisque Leduc cherche à connaître la psychologie de son modèle, il était logique qu'il scrute à fond les traits de son visage. C'est ce but qu'il a

poursuivi dans les quatre études préparatoires avant d'entreprendre le portrait officiel. Et c'est ce qui nous fait comprendre la raison pour laquelle Leduc a pris une distance par rapport à l'âge de son modèle. La photographie prise au moment de la commande du tableau nous représente M. Francoeur à l'âge de quarante ans. Leduc a vieilli son modèle intentionnellement dans les esquisses et encore plus dans le portrait final, car, pour Leduc, la fonction d'orateur suppose une maturité d'esprit de la part de la personne qui occupe cette fonction. Idée que vient soutenir le motif décoratif de chaque côté du personnage dans le portrait officiel. Les deux bandes de feuilles de chêne symbolisent, en effet, la force et la sagesse²³. Bien entendu, il s'agit ici de force morale. Ce genre de symbolisme est assez fréquent dans les portraits de Leduc. Citons, par exemple, les feuilles de laurier, symbole de la gloire immortelle accordée aux poètes dans l'Antiquité, que l'on retrouve dans le *Portrait de Guy Delahaye*²⁴, daté de 1911.

Le vieillissement prématuré du modèle, tout symbolique qu'il soit, n'a, cependant, pas été apprécié par M. Francoeur. Il s'en est suivi un échange de lettres entre l'Orateur et l'artiste. Le 11 mars 1922, M. Francoeur accuse réception de son portrait et communique sa déception à Leduc:

Je ne vous cache pas que je suis très désappointé de ce portrait. Mes amis, qui l'ont vu, le sont également. Tous s'accordent à dire que je ne devrais pas l'accepter. Je regrette infiniment la chose. Je vous dirai, dans quelques jours, ma décision²⁵.

Deux jours plus tard, Leduc s'empresse de répondre à M. Francoeur:

Je reçois votre note du 11 mars. Il m'est bien désagréable d'apprendre que ce portrait vous cause tant de soucis supposant que comme votre humble serviteur vous avez horreur des discussions et des dérangements; mais ce n'est pas la première fois qu'une oeuvre d'art est discutée. Celle devant vous porte mon nom en toute lettre, elle a donc été voulue telle qu'elle est, non toute en une réalité de surface, mais orientée vers une vie plus intime, qui est une réalité aussi et intéressante. Derrière les apparences se superposent d'ordinaire d'autres significations en grand nombre.

En mes oeuvres, je cherche l'essentiel et il ne m'appartient pas de dire jusqu'à quel degré je le réalise. C'est l'affaire du critique.

Vous pouvez sans doute refuser ou accepter votre portrait

et je vous dirai pour vous mettre tout à fait à l'aise que je n'ai aucune influence dans la politique, même dans la politique de parti. Donc suivez en toute liberté les conseils de vos amis qui, j'en suis certain, sont sincères et éclairés. Pour ma part, j'attendrai avec la plus grande quiétude votre décision²⁶.

Encore une fois, Leduc indique, dans cette lettre, son intention concernant son travail de portraitiste. Ce qu'il recherche, dans un portrait, ce n'est pas la ressemblance avec le modèle, mais "d'autres significations". La réponse de Leduc n'a pas calmé l'inquiétude de M. Francoeur, qui intervint à nouveau, le 4 avril suivant:

[. . .] Je ne veux pas faire un débat au sujet de cette oeuvre. Tous ceux qui l'ont vue, même des connaisseurs, tout en appréciant votre oeuvre, s'accordent à dire ceci: -Que c'est le portrait d'un homme d'au moins 55 ans. Y aurait-il possibilité de remédier à cela? Je vous soumetts la chose²⁷.

Devant la réaction des "connaisseurs" de l'entourage de M. Francoeur, on ne peut s'empêcher de penser à l'anecdote à propos du *Portrait de Gertrude Stein*, exécuté par Pablo Picasso (1881-1973) en 1906. Aux amis de Mme Stein, déçus de constater que le portrait n'était pas à la ressemblance du modèle, Picasso avait répliqué qu'elle ressemblerait un jour à son portrait! On s'en doute bien telle ne fut pas la réponse de Leduc.

Votre lettre du 4 avril reçue. En somme il s'agit d'un détail. Je tenterai d'y remédier—mais je suis forcé de vous demander un délai—ne pouvant aller à Québec avant la dernière semaine d'avril ou la première de mai. Cela vous conviendrait-il?²⁸

On ne peut savoir si Leduc s'est rendu à Québec pour retoucher le tableau. Mais on s'aperçoit que M. Francoeur a attendu au 1^{er} mai 1922 pour annoncer à la presse qu'il venait de recevoir son portrait, le matin même²⁹; et pourtant, il l'avait déjà en sa possession depuis le 7 ou 8 mars, tel que l'indique sa lettre du 11 mars. Leduc avait terminé le portrait à la fin de février, puis il a demandé à la maison Morency Frères de l'encadrer et de l'exposer durant trois ou quatre jours dans la vitrine de leur galerie, rue Ste-Catherine à Montréal³⁰, avant de l'expédier à M. Francoeur. Celui-ci s'est accordé un mois et demi de réflexion, avant d'accepter son portrait. Depuis ce temps, le tableau fait partie de la Galerie des Présidents de l'Assemblée nationale de Québec. Son "petit portrait", la seconde esquisse préparatoire à l'huile, reçu en juin 1922, trois mois après son portrait officiel, est sans doute demeuré à la résidence de l'honorable Francoeur

jusqu'à son décès en 1965 et la première ébauche à l'huile est restée à l'atelier de Leduc.

Le *Portrait d'homme* retrouve ainsi son identité: il a servi d'esquisse préparatoire au *Portrait de Joseph-Napoléon Francoeur* et il fut exécuté par Ozias Leduc vers 1920-21. Selon l'intention de Leduc, cette esquisse devait avoir l'aspect d'un tableau fini, capable de refléter ses préoccupations artistiques. Ainsi dans ses portraits, paysages, natures mortes et décorations religieuses, Leduc voulait-il aller au-delà de la réalité afin de suggérer divers aspects symboliques.

Monique Lanthier
étudiante de 2^e cycle
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal

Notes

¹ La correspondance de Léo-Pol Morin et d'Ozias Leduc est conservée dans le fonds Ozias Leduc aux Archives nationales du Québec à Montréal (A.N.Q.M.) (06,M-P50).

² A.N.Q.M., lettres de L.-P. Morin à Leduc: 23 août 1917 (b. 4, c. 85) et lettre non datée classée en 1918 (b. 4, c. 86).

³ A.N.Q.M., lettre de L.-P. Morin à Leduc le 6 août 1918 (b. 4, c. 86).

⁴ Jean-René OSTIGUY, *Ozias Leduc, peinture symboliste et religieuse*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1974, pp. 204-206.

⁵ Jean-René OSTIGUY, "Les influences cézaniennes chez Adrien Hébert", *Bulletin annuel 7*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1985, pp. 32-38 et note 3, p. 44.

⁶ C'est Robert La Roche de Roquebrune qui avait fait rencontrer Leduc et Hébert, tel que nous l'indique une lettre datée du 2 mai 1915 où Roquebrune annonce à Leduc qu'il lui introduira deux visiteurs: "Des amis (les Hébert fils, le sculpteur et le peintre . . .) [. . .] très désireux de faire votre connaissance[. . .], A.N.Q.M., b. 3, c. 83.

On peut se demander si ce ne serait pas Adrien Hébert qui aurait suggéré le titre *Le Nigog* pour la revue que le groupe venait de fonder.

Il se serait alors inspiré de la sculpture de son père, Louis-Philippe Hébert (1850-1917), *Pêcheur à la nigogue*—copie en petite dimension que L.-P. Hébert venait de réaliser en 1916 soit deux ans seulement avant la fondation de la revue (*Le Musée du Québec 500 oeuvres choisies*, Gouvernement du Québec, 1983, fig.207, p.176). Cette oeuvre était la copie d'une sculpture de grande dimension que L.-P. Hébert avait exécutée en 1890 pour décorer la fontaine des Abénaquis devant l'Hôtel du Parlement de Québec (*L'Hôtel du Parlement de Québec*, publication du service des communications, 1984, p. 12).

⁷ A.N.Q.M., lettre de L.-P. Morin à Leduc le 5 janvier 1919 et lettre de R. La Roche de Roquebrune à Leduc le 4 mars 1919, b. 4, c. 87.

⁸ A.N.Q.M., lettre de L.-P. Morin à Leduc le 8 juin 1919, b. 4, c. 87.

⁹ A.N.Q.M., fonds Leduc, lettres en partie citées plus avant dans cet article.

- ¹⁰ *Répertoire des parlementaires québécois 1867-1978*, Bibliothèque de la Législature, Service de documentation politique, Québec, 1980, p. 219. Voir aussi *La Galerie des Présidents*, publication du service des communications de l'Assemblée nationale du Québec, 1984, p. 41 et photo couleur du *Portrait de J.-N. Francoeur* (détail), p. 40.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Leduc a illustré des romans du Dr. Choquette, *Claude Paysan* (1899) et *Les Carabinades* (1900); il a aussi exécuté plusieurs projets de décors de théâtre pour ses pièces *Madeleine* (1928) et *La Bouée* (v. 1929). Voir OSTIGUY, 1974, *op. cit.*, fig.67, p.81.
- ¹³ A.N.Q.M., brouillon de lettre de Leduc à Sir Lomer Gouin, datée du 1^{er} mars 1920, b. 6, c. 145.
- ¹⁴ *Répertoire des parlementaires québécois*, *op. cit.*, p. 219.
- ¹⁵ A.N.Q.M., b. 4, c. 88.
- ¹⁶ A.N.Q.M., lettre du 15 juin 1920, b. 4, c. 88.
- ¹⁷ Laurier LACROIX et collaborateurs, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Université Concordia, Montréal, 1978, pp. 40-41.
- ¹⁸ *Ibid.*, fig. 20a, p. 40.
- ¹⁹ A.N.Q.M., brouillon de lettre de Leduc à Francoeur, b. 6, c. 146.
- ²⁰ A.N.Q.M., b. 4, c. 91.
- ²¹ Mme Gabrielle Messier est peintre et elle fut l'assistante de Leduc à partir de 1940 jusqu'au décès de l'artiste en 1955. Entrevue du 7 octobre 1986.
- ²² Olivier MAURAUULT, "Un inédit de Mgr Olivier Maurault, Ozias Leduc peintre mystique", *Le Mauricien*, vol. 11, n° 2, février 1938, p. 29.
- ²³ "[. . .] D'ailleurs, chène et force s'expriment en latin par le même mot: robur, qui symbolise aussi bien la force morale que la force physique." Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 221.
- ²⁴ *Le Musée du Québec 500 oeuvres choisies*, *op. cit.*, fig.164, p. 146.
- ²⁵ A.N.Q.M., b. 4, c. 91.
- ²⁶ A.N.Q.M., brouillon de lettre du 13 mars 1922, b. 6, c. 147.
- ²⁷ A.N.Q.M., b. 4, c. 91.
- ²⁸ A.N.Q.M., brouillon de lettre du 6 avril 1922, b. 6, c. 147.
- ²⁹ "La Galerie des Orateurs", *Le Soleil*, 1^{er} mai 1922, p. 14.
- ³⁰ A.N.Q.M., brouillon de lettre de Leduc à Morency Frères le 31 janvier 1922, b. 6, c. 147; lettre de Morency à Leduc le 2 février 1922, b. 4, c. 91; brouillon de lettre de Leduc à Francoeur non datée, mais certainement envoyée au début de mars 1922, b. 6, c. 147.

À propos de Joseph Poisson et d'Antonio Leroux:
un ajout aux *Artistes de mon temps*
d'Alfred Laliberté

Au moment de faire paraître le texte *Les artistes de mon temps*¹ d'Alfred Laliberté, en février 1986, seulement quatre des cent vingt-neuf artistes m'étaient encore inconnus. Les recherches à leur sujet s'étaient avérées infructueuses. Quelques semaines plus tard, le hasard me mettait sur la piste de Joseph Poisson et d'Antonio Leroux. Il m'apparaît donc important de mettre en lumière ces artistes dont les carrières discrètes illustrent si bien une réalité d'hier. L'un, Joseph Poisson, sculpteur sur bois, a conservé l'anonymat des sculpteurs de chapiteaux du Moyen Âge: son oeuvre n'est pas signée. L'autre, Antonio Leroux, a peint et sculpté pour son propre plaisir sans se préoccuper de la postérité. Mais pour Alfred Laliberté tous les deux sont au nombre des artistes de son temps.

Joseph Poisson (1875-1951)

Philippe Hébert et Alfred Laliberté, avant de remporter le titre de "sculpteur national", ont eu droit, dans leur village, à celui de "gosseux de bonhommes". Cette activité révélatrice sera plus tard évoquée par les deux artistes dans leurs ouvrages respectifs: *Le gosseux* (Musée du Québec) et *Le sculpteur en herbe* (collection particulière).

Un troisième "gosseux" des Bois-Francs, Joseph Poisson, était également renommé pour son habileté. Dans *Les artistes de mon temps*, Alfred Laliberté n'a pas oublié ce compagnon d'enfance dont les sculptures, écrit-il, "étaient aussi prometteuses que les miennes, sinon mieux que les miennes". Sa destinée sera pourtant toute autre que celle de ses illustres voisins.

Dans le *Journal illustré des descendants de Joseph Poisson et d'Adélaïde Leclerc* (1845-1979), Benoît Poisson révèle à propos du jeune Joseph que:

[. . .] Il ne prenait nulle part aux travaux de la ferme, passait ses journées en plein air, confectionnait des petits articles en bois avec son couteau de poche tels feuilles d'érable, petits ca-

dres pour photos, etc. Un jour, il alla dans les bois, se choisit un petit érable, l'a préparé, laissé sécher, durci à son goût et avec son couteau de poche, il en a sculpté un vrai type de canadien-français des premiers temps avec barbe, coiffé d'une tuque avec gland, culottes bouffées attachées aux genoux, manteau à capuchon avec ceinture fléchée, chaussé de bottes sauvages, dont on pouvait voir les points de couture à la babiche. [. . .] Teint et verni, ce bonhomme faisait bonne figure; c'était l'orgueil de sa mère. La première fois, on était sûr que le petit "Canadien" se ferait admirer par la visite².

L'analogie est frappante entre cette anecdote et celle qu'Alfred Laliberté raconte à son propre sujet dans *Mes souvenirs*³.

Les deux gamins, qui habitaient "à quelques arpents de distance dans le bois", ont bientôt pris des directions différentes. Alfred Laliberté se dirigea vers le Conseil des arts et manufactures à Montréal tandis que Joseph Poisson fut mis en apprentissage chez les entrepreneurs-menuisiers Paquette-Godbout, à Saint-Hyacinthe. Il y travailla pendant plusieurs années tout en suivant des cours de dessin et de peinture le soir. Il y aurait lieu de croire que ces cours étaient ceux dispensés par le Conseil des arts et manufactures puisque aucun autre enseignement de ce type n'existait dans cette ville.

Joseph Poisson a collaboré à la sculpture de l'ancienne cathédrale de Nicolet et aurait travaillé "dans de nombreuses églises et certains édifices". Comme le rapporte sa fille, madame Lucien Lambert, "toute sa vie a été consacrée à la sculpture sur bois⁴". Vers la fin de sa vie, il se consacra à la reproduction de meubles anciens.

En apprenant la mort de Joseph Poisson par les journaux, Alfred Laliberté rédigea quelques notes sur ce sculpteur. Les deux hommes s'étaient complètement perdus de vue: la vie, leurs carrières, tout les avait séparés. Joseph Poisson s'était marié en 1903 et devint père de dix enfants. À la même époque, le jeune Laliberté s'embarquait pour Paris bien décidé à devenir célèbre. "Pourtant, écrit-il, j'aurais été heureux que de son vivant il vienne frapper à ma porte; nous aurions pu causer de nos débuts de chacun de nous et après tout, nous étions du même sol, c'est quelque chose⁵."

Antonio Leroux (1880-1940)

Le peintre et sculpteur Antonio Leroux⁶ (fig. 1) fut lui aussi un compagnon de jeunesse d'Alfred Laliberté. Ils se rencontrèrent à Montréal vers

1898, dans les classes de modelage du Conseil des arts et manufactures. À cette époque, Antonio Leroux travaillait avec le sculpteur Arthur Vincent à l'exécution du baldaquin de la cathédrale de Montréal. Il demanda un jour à Laliberté de l'accompagner à l'atelier de Vincent, rencontre qui nous vaut de savoureuses pages dans *Les artistes de mon temps*⁷.



fig.1 Antonio Leroux, *Autoportrait*, 1936, pastel, 57,15 x 46,99 cm, coll. M. Serge Labrèche. (Photo: Benny Chou.)

La jeunesse d'Antonio Leroux semble avoir été facile. "Ce rondet garçon instruit et renseigné" était le fils d'Odilon Leroux, un commerçant prospère qui souhaitait voir son fils Antonio manifester plus d'intérêt pour le négoce. Une seule chose pourtant intéressait celui-ci: dessiner, peindre, modeler. Durant ses études au Conseil des arts et manufactures, Antonio Leroux a joué auprès d'Alfred Laliberté un rôle qu'il n'a sans doute jamais soupçonné: "Comme j'étais ignorant sur tout, j'ai profité de son instruction pour me renseigner tout de même un peu en proportion de ma préparation à comprendre⁸". En échange, malgré les réserves qu'il exprime sur le talent de son ami, Laliberté reconnaît que "Leroux a toujours été un grand amoureux de l'art⁹".

Antonio Leroux se maria en 1904. Père de trois enfants, il devint veuf en 1913. Financièrement à l'aise, il se voua entièrement à la peinture et à la sculpture. Il a même fréquenté l'École des Beaux-Arts de Montréal au cours des années 20—ce qui n'était pas sans étonner Alfred Laliberté qui y enseignait. Une photo de la classe de modelage montre Antonio Leroux en compagnie de Narcisse Poirier, d'Ernest Aubin et d'Eugénie Gervais¹⁰.

L'oeuvre d'Antonio Leroux est restée dans la famille. Elle comprend des portraits et des paysages, peints et dessinés. Sont également conservés les cartons à dessin que l'élève Leroux exécuta au Conseil des arts et manufactures, à partir de 1896.

Odette Legendre
Montréal, Québec

Notes

¹ Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, Boréal, Montréal, 1986, 336 p.

² Benoît POISSON, *Journal illustré des descendants de Joseph Poisson et Adélaïde Leclerc* (1845-1979). Texte dactylographié. Je remercie M. et Mme Léon Desruisseaux, de Sainte-Élizabedde-Warwick, d'avoir bien voulu me prêter ce document.

³ Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, Boréal Express, Montréal, 1978, pp. 46-47.

⁴ Benoît POISSON, *op. cit.*, p. 64c.

⁵ Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps, op. cit.*, pp. 241-242.

⁶ Je remercie Mme Estelle Piquette-Gareau de m'avoir mis en contact avec M. Serge Labrèche, petit-fils d'Antonio Leroux.

⁷ Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps, op. cit.*, pp. 39-40.

⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰ Cette photo, conservée dans le fonds des Peintres de la Montée St-Michel, appartient à Mme Estelle Piquette-Gareau.

BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

The Four Indian Kings—Les quatre rois indiens

John G. GARRATT avec la
collaboration de Bruce ROBERTSON
Archives publiques du Canada
Ministère des Approvisionnement et
Services Canada, 1985
186 pp., 2 illus. couleurs, 98 n/b, \$20.00

À la suite de l'achat en 1977 des portraits des quatre rois indiens exécutés par John Verelst en 1710, les Archives publiques du Canada ont confié à John G. Garratt qui avait déjà en 1968 écrit un article sur la question¹, l'édition de ce magnifique livre. Il comprend outre les portraits à l'huile, des comptes rendus biographiques sur les rois indiens, les diverses variantes d'une ballade composée à l'occasion de leur voyage à Londres, le discours prononcé par les rois et enfin les portraits et gravures issus de cette visite. Le tout est précédé d'une étude historique de Garratt et suivi d'une étude iconographique des portraits et de leurs sources par Bruce Robertson. Les quatre toiles sont reproduites en couleurs à l'intérieur du livre, chacune illustrant un chapitre. Elles sont reprises dans le même ordre sur la jaquette du livre, les deux premières à l'extérieur, les deux dernières à l'intérieur.

Le travail de recherche archivistique est extrêmement bien fait. Grâce à cet ouvrage, il est maintenant possible de connaître non seulement les quatre portraits mais encore tous¹ les documents qui ont accompagné cette visite, les imprimés comme les informations tirées des journaux de l'époque. Il est aussi intéressant de noter qu'au plan populaire cette visite a eu des répercussions à long terme puisqu'on retrouve un siècle plus tard des ballades reprenant le thème de la visite des Indiens. L'iconographie qui ac-

compagne l'étude des quatre portraits permet de voir d'une façon plus complète le phénomène de la représentation de l'Indien du côté anglo-saxon qu'il s'agisse de l'ancienne ou de la Nouvelle-Angleterre.

L'ampleur de l'ouvrage se veut cependant plus considérable. Garratt écrit: "Pour comprendre les raisons de leur visite et la production de ces publications populaires, il faut se pencher sur la situation militaire et religieuse de New York et de la Nouvelle-Angleterre". [p. 3] C'est peut-être dans l'élargissement de la perspective que le livre a le plus à perdre. L'auteur semble beaucoup mieux informé de la visite des Indiens en Angleterre que de la situation historique qu'il veut expliquer et manifeste malheureusement une affligeante ignorance de l'ensemble de la situation. Il est difficile, mais possible puisque c'est ici le cas, de parler de la reine Anne sans parler de Louis XIV, l'adversaire par excellence au moment de la guerre de succession d'Espagne. Il aurait fallu en toute intelligence partir au moins du traité de Ryswick entre la France et l'Angleterre qui rétablit la situation des colonies avant la première guerre intercoloniale (1689-1697). En toute logique, il aurait fallu aussi tenir compte de la paix signée entre les Français et les Iroquois en 1702, paix qui menace directement la Nouvelle-Angleterre et qui amène le colonel Vecht à proposer à la reine Anne un plan de conquête de la Nouvelle-France. Le contexte du voyage en Angleterre des quatre rois indiens est lié à la tentative de Vecht d'entraîner les Iroquois à s'engager carrément derrière les Anglais. Il aurait aussi été souhaitable de montrer, ne serait-ce que brièvement, que les Iroquois ne vivaient pas tous dans la colonie anglaise, qu'une partie d'entre eux était liée au gouvernement de

Vaudreuil en Nouvelle-France, lequel cherchait par tous les moyens possibles à empêcher les Iroquois de reprendre le sentier de la guerre, soit contre eux, soit contre les nations situées à l'Ouest. Il aurait été important d'exposer le point de vue des Iroquois qui consistait à vouloir maintenir les avantages commerciaux qu'une chute du commerce des fourrures menaçait. Pour un lecteur moins bien informé, il aurait été certainement utile de rappeler que les demandes des Indiens sont surtout celles des Anglais et non des Indiens eux-mêmes, que le discours n'est pas de leur main, puisqu'ils ne savent ni lire, ni écrire. Enfin on aurait mieux compris les réticences des Iroquois face à l'implantation réelle de la religion protestante, en sachant qu'ils ne souhaitaient en fait que préserver leurs acquis commerciaux et, dans l'ensemble, n'étaient pas plus intéressés à la religion catholique et aux jésuites qu'à l'Église d'Angleterre et aux pasteurs protestants. La bibliographie du livre dénote ce manque général d'information contextuelle. On n'y retrouve aucun des auteurs qui ont travaillé sur ces questions, tels Axtell, Eccles, Hunt, Innis, Jennings . . . ou même Parkman pour ne nommer que les auteurs anglophones—la bibliographie étant entièrement anglaise sauf pour quelques catalogues. La partie qui concerne la visite même des rois en Angleterre, son déroulement, est bien documentée mais il est difficile de savoir si cette information est exhaustive.

Du reste, on serait en droit d'attendre plus d'un livre comme celui-ci dont on pourrait dire qu'il n'avait pas pour but de refaire l'histoire, encore qu'il se donne le mandat d'en parler. L'ensemble des informations concernant la publication du discours et de la ballade est intéressant. L'introduction à cette dernière permet de suivre l'évolution des variantes, depuis celle qui est considérée comme la première jusqu'à la

dernière datée du début du XIX^{ème} siècle. Mais ici aussi, il faut regretter l'absence d'indications supplémentaires sur ce genre littéraire. La ballade est un genre populaire, issu de la littérature orale dont l'importance a été considérable surtout en Angleterre. Sa construction est simple: elle raconte un événement triste et tragique. Ces deux éléments, narration et événement triste, se retrouvent dans la ballade des quatre rois. On y décrit d'abord le voyage de rois indiens en Angleterre, la rencontre fortuite d'une dame dont un des rois tombe éperdument amoureux et le refus de cette dernière de répondre à son amour tant qu'il demeurera païen. Ces quelques détails, de même que la compréhension des motifs toujours populaires de ces ballades auraient, par exemple, permis à l'auteur de formuler l'hypothèse que le motif des quatre rois indiens change pour celui des trois rois non seulement en fonction de la visite ultérieure des trois rois Cherokees qu'il faudrait d'ailleurs documenter, mais surtout en fonction des trois rois mages et ce, à partir d'un motif plus large de la paganité. En un sens les rois indiens venaient aussi de loin, guidés par une étoile, pour s'agenouiller devant la vérité. Les informations que nous avons ne sortent pas de l'ordre de la compilation la plus stricte et c'est un peu dommage.

Enfin, la dernière partie du livre, sous la responsabilité de Bruce Robertson, est consacrée à l'étude iconographique des toiles de Verelst. Robertson relève toutes les indications liées à la fabrication des portraits, dimension du cadre, repentirs, style pictural, usage de détails ethnographiques comme les armes ou les animaux. Il prétend qu'il s'agit d'une des premières représentations des tatouages indiens et note, en citant Hugh Honour, que "même si Verelst n'avait pas cherché à déguiser les marques étranges sur la face des rois indiens, il leur avait fait prendre la pose de châtelains anglais con-

templant leurs vastes domaines fusil en main". [p. 145] En fait, il nous semble que Robertson, lui aussi, conduit ses recherches dans une seule tradition, l'anglo-saxonne. Des tatouages sont visibles dans les gravures de De Bry et aussi dans le corpus des gravures qui accompagne l'*Historiae Canadensis seu Novae Franciae* de François Du Creux publié à Paris en 1664. Quatre gravures représentent des hommes, des guerriers, armés de massue de guerre, de lance, d'arc et de flèches. L'un d'eux qui porte la massue est tatoué, deux autres portent des manteaux comme nos quatre rois, enfin chacun prend une pose académique particulière dont le style et la symétrie présentent plus d'une analogie avec les quatre rois indiens². Il est difficile de ne pas voir que ceux-ci ne sont qu'une modernisation de ce schéma de Du Creux, modernisation déjà opérée dans le Codex canadensis comme l'a montré François-Marc Gagnon dans le deuxième tome de *Premiers peintres de la Nouvelle-France*³. Verelst pouvait très bien pour réaliser ses portraits, se contenter de peindre les visages, de retenir certains détails des costumes et d'ajouter quelques motifs académiques, comme l'arrière-plan et les vignettes indiennes laissées de côté par Robertson.

Si l'ensemble de la publication des *Quatre rois* est irréprochable, il faut bien avouer que le traitement en profondeur du sujet est encore, sinon à faire, du moins à corriger. On pourra regretter qu'une publication si soignée soit déjà, au moment de sa parution, incomplète et insuffisante dans la mise en valeur de ces magnifiques portraits.

Gilles Thérien

Programme de sémiologie
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

Notes

¹ John G. GARRATT, "The Four Indian Kings", *History Today*, Vol. 18, n° 2 (Feb. 1968), pp. 93-101.

² Nous avons démontré la ressemblance en rapprochant les deux séries lors d'une exposition tenue à la Galerie UQAM en octobre 1985 sous le titre "L'Indien Imaginaire".

³ Série Arts et Métiers, ministère des Affaires culturelles, Québec 1976, pp. 57-65 et 78-99.

**Canada in the Nineteenth Century:
The Bert and Barbara Stitt Family
Collection /
Le Canada au dix-neuvième siècle:
Collection de la famille Bert et Barbara
Stitt**

Andrew J. OKO

Art Gallery of Hamilton, 1984

100 pp., 15 colour, 67 b/w illus., \$10.00

Canadians have become accustomed to marking events of the recent history of the country in relation to the spectacularly successful Expo 67 in Montréal; it was a birthday that in many respects marked a coming of age for Canada, albeit a belated coming of age. The National Gallery of Canada marked the occasion with the exhibition *A Pageant of Canada: The European Contribution to the Iconography of Canadian History*. The colonial nature of the enterprise was underlined by both the membership of the Committee of Honour, which included the Ambassadors of France and Great Britain and eight Lords and Ladies, and the selection of Dr. Roy Strong, then Keeper of the National Portrait Gallery of Great Britain, as the exhibition organizer and author of the catalogue.

The centenary of Confederation was also marked by the public sale in Canada by Sothebys, the international auctioneers, of one of the great private collections of Canada, The Reford Collection. This event provided the opportunity for new collectors to start important collections and for institutions to seek the fine examples required to take their collections to new heights of quality and completion. For a few years the competition was rather heated and the Stitts were part of it. They made their first two purchases, a pair of water-colours by W.G.R. Hind, from the Reford sale in October, 1967.

The Art Gallery of Hamilton needed

neither Lords nor Ladies to show its pageant of Canada. The gallery had patrons in the Stitts who, like the great collectors of the thirties and forties, Sigmund Samuel, Arthur Doughty, Ward Pitfield, and W.H. Coverdale, followed only their passion. Less than twenty years after starting to collect, the Bert and Barbara Stitt Family Collection formed the basis of an extraordinary and ongoing gift to the Art Gallery of Hamilton: some three hundred eighteenth-century and nineteenth-century paintings, drawings, and water-colours, "the most significant gift since the Gallery's inception seventy years ago."

It would have been natural for the Stitts to have considered other principal collections of Canadiana, such as the Public Archives of Canada (which absorbed nearly all of the over two thousand items in the W.H. Coverdale Collection of Canadiana in 1970) and the The Sigmund Samuel Collection, Royal Ontario Museum, as the natural repository for their collection. Wisely, they did not, and so a major Ontario art gallery has entered the company of the important collections of nineteenth-century documentary Canadian art. This marked a coming of age for an art which has until now mostly been of interest to museums and archives. It was not until the National Gallery of Canada acquired the Thomas Davies water-colours in 1954, and subsequently its share of the W.H. Coverdale Collection of Canadiana in 1970, that it showed any real interest in this material beyond including it in exhibitions like *Everyman's Canada* (1962), substantially drawn from the collections of the McCord Museum.

The Stitt Family Collection is typical of its kind: it "includes work of both historical and aesthetic merit, representing the impressions and observations of a wide range of artists, amateur or professional, from the British military officers stationed in this

country, through the visitors and immigrants, to native born Canadians": William Armstrong (1822-1914), James Duncan (1806-81), Daniel Fowler (1810-94), "Washington" F. Friend (c. 1820-91), George Heriot (1759-1839), W.G.R. Hind (1833-89), Frances Anne Hopkins (1838-1918), Paul Kane (1810-71), Francis Hoppner Meyer (active c. 1832-62), W.H.E. Napier (1829-94), Lucius O'Brien (1832-99), Richard Short (active 1759-64), Homer Watson (1855-1936), and others, for a total of thirty-nine artists. The highlight for me is the group of five pencil drawings attributed to Richard Short for the Halifax, Belle-Ile-en-Mer, and Quebec images so widely known through the engravings published in the early 1760's.

Andrew Oko, a native of Western Canada, was faced with no small task in researching and selecting an exhibition from the entire Collection, as well as in writing a publication in short order. He correctly recognized that the strength of the Collection was in its capacity to reflect not only the artistic life of the country, but also a wider range of the experience of living in the colony of Canada: scenes of ice fishing; Arctic life; homesteading; returning from the ball in the freshly fallen waist-deep winter snow; ladies lifting their petticoats to wade across a shoreline cove; the assembly of tribes on Manitoulin Island to receive their gifts from the Queen (by Paul Kane, although William Armstrong, another artist represented in the Collection, did the same subject); the active social life of the officers stationed in the quiet colonies of Canada; wood-chopping; the costume of the officers and the natives; the architecture and early town planning of Québec, Montréal, Halifax; thirteen tortoises sitting on a log; and, of course, the ubiquitous topography of the waterfalls, Montmorency and Niagara.

Since the late sixties there have been numerous publications of the sort of material that makes up this Collection. We only need to think of the paucity of reference sources at a time when everyone relied upon Spendlove's *The Face of Early Canada* in order to recognize the large body of sound work that has been completed by curators like Mary Allodi at the Royal Ontario Museum and the staff at the Public Archives of Canada.¹ Reliance on that body of published research has made it possible for Oko to prepare a creditable publication in a short time, although it lacks (it did not have that pretence) the quality of breaking new ground. Indeed, simply publishing full catalogue data for the works previously unpublished is a welcome addition to our knowledge and will make it possible to refine our understanding of the relationships these artists had to each other, and their attitudes to the colony that was their subject.

Oko's introductory essay uses the Collection to present an encapsulated, if not encyclopedic, summary of the history of art in the colonies of Canada, almost, but not entirely, excluding the art of French Canada. The essay shows the limitations of the Stitt Family Collection and gives direction to the Art Gallery of Hamilton for future development of this part of its permanent collection. The recent appointment of Ross Fox as curator at the gallery will ensure an opportunity for an informed direction.

While the catalogue data have limitations, the entries are clearly presented in a manner that can serve as a working model. Works not included in the exhibition are listed in appendices, so that we get a sense of the whole Collection and the nature of the decisions that were made in selecting the works to be exhibited. The lack of bibliographical and manuscript source references is an unfortunate oversight in not allowing verification, although the thorough

publications of the Royal Ontario Museum and the Public Archives of Canada can always be used for this purpose. The catalogue is generously, although only partially, illustrated. There is a section of colour plates, but in the copy provided for review the colour was poor. There are some annoying typographical errors in the text: Gilbert Gignac, not Signac (p. 7); *The Painted Past* was published in 1984, not 1964 (note 7, pp. 15 and 25, where, incidentally, on p. 25 my name is mis-spelled in note 13); 1860 and 1862 should be 1760 and 1762 in catalogue entry 89.

This is both an exhibition and a collection catalogue and as such it shows all of the qualities that make art-museum publications marketing nightmares. While published to record a public exhibition, and attractive enough in its own right, it does not reach out to a market that might help the Art Gallery of Hamilton recover its costs. The group of people working in the field who will need the publication to carry out their own work is hardly numerous enough to justify the high cost of publication. For selfish reasons I am glad that the catalogue was published, but I would have had a hard time justifying its presentation in this form. Art museums will need to rethink their approaches to exhibition catalogues in the near future, especially as costs go up, funds decrease, and the pressures for greater access to collections build.

The Hubert and Barbara Stitt Family Collection has strengthened the Art Gallery of Hamilton's permanent collections enormously. The Gallery has met the first challenge of taking intellectual control of the Collection and providing wider public access to it through the publication of this catalogue. The next challenge is to build upon the Collection imaginatively and subject it to rigorous examination in the context of other similar collections in order to

reap the deeper understanding it can bring to the development of art in Canada.

Michael Bell
Associate Curator
The Agnes Etherington Art Centre
Queen's University

Note

¹ Research sources include, for example, Mary ALLODI, *Canadian Watercolours and Drawings at the Royal Ontario Museum* (Toronto: Royal Ontario Museum, 1974) and her *Printmaking in Canada: The Earliest Views and Portraits* (Toronto: Royal Ontario Museum, 1980); Martha E. COOKE, *W.H. Coverdale Collection of Canadiana: Paintings, Water-colours and Drawings* (Ottawa: Public Archives of Canada, 1983); and Mary SPARLING, *Great Expectations: The European Vision in Nova Scotia 1749-1848* (Halifax: Mount Saint Vincent University Art Gallery, 1980).

**Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation/
Contemplative Scenes, the Landscapes of Ozias Leduc**

Louise BEAUDRY

Montreal Museum of Fine Arts, 1986
63 pp., 4 colour, 17 b/w illus., \$12.00

Thanks largely to the curatorial efforts of Jean-René Ostiguy (*Ozias Leduc: peinture symboliste et religieuse*, Ottawa, 1974) and Laurier Lacroix (*Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, 1978), interest in the art of Ozias Leduc has enjoyed a much deserved revival within the last decade or so. In addition to these two exhibitions, several recent master's theses (Concordia University and the Universities of Montréal and Toronto) have been devoted to various aspects of the St. Hilaire artist's work. The circulating exhibition *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, guest-curated by Louise Beaudry for the Montreal Museum of Fine Arts, in fact grew out of Beaudry's own master's thesis on four of Leduc's landscapes.¹

The exhibition is small, comprising twelve landscapes in oil, of which almost all (save *Paysage* (Cat. No. 2) and *Paysage d'automne* (Cat. No. 6) were exhibited in Ostiguy's more broadly based 1974 Leduc exhibition at the National Gallery of Canada. Here, however, for the first time, Leduc's landscapes constitute the single focus. One is grateful for the opportunity not only to concentrate on this important aspect of Leduc's oeuvre, but also to revel in the beautiful iconic images of the St. Hilaire landscape. A catalogue accompanies the exhibition, but for viewers unfamiliar with her text, Beaudry attempts to convey a sense of the nature of these works by accompanying each landscape with a poem by Leduc or an excerpt from one of his writings. It should be noted, however, that a di-

rect correspondence between the painting and the poem or writing was not necessarily intended by the artist.

The catalogue is attractively designed and consists of an introductory essay followed by a detailed analysis and current information pertinent to each work: its provenance, technique, exhibition history, and bibliography.² The author's inclusion of information regarding the historical aspects of some of the scenes, as well as her clarification of previously incorrectly identified subjects, is very much appreciated. All twelve works are illustrated in the catalogue, and Beaudry is to be commended for offering the first colour illustrations of the following privately owned and therefore seldom seen works: *Paysage* (Cat. No. 2), *L'île enchantée* (Cat. No. 9), and *Paysage de neige* (Cat. No.12). In *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, Beaudry has not only presented an exhibition that has great visual appeal, but clearly has also attempted a scholarly interpretation of the landscapes. This review is conceived primarily with the latter purpose in mind, in the context of academic research.

First, some technical inaccuracies should be clarified. Of primary importance is the author's incorrect citation of Leduc's manuscript text "Le symbolisme des couleurs." The original text is not in the National Gallery of Canada's "Ozias Leduc Papers" (which do not exist as such), but is in the Archives nationales du Québec in Montréal.³ As of July, 1985, the approximately two hundred files of material on Leduc had been reorganized and coherently indexed for easier access. It would also have been helpful if the call numbers of the specific Leduc files for the A.N.Q.M. had been included.

The reader should also beware of sloppy footnoting, or the lack of a footnote altogether.⁴ Finally, the English translation

from the French should be read with discretion. There are outright mistakes (for example, "lavis blanc-mauve," p.47, becomes "mauvy-blue," p.46), but more important to note are the shifts in implication. These shifts misrepresent the author's actual meaning, often to her disadvantage.⁵

In her catalogue, Beaudry states that she has restricted her choice to landscapes, hypothesizing that they are anagogical scenes, i.e., they "s'élève[nt] du sens littéral à un sens mystique" (p. 8) / "rise from a literal meaning to a mystical one" (p. 7). According to the author, this interpretation can be justified by Leduc's personal writings and is supported by the artist's particular use of colour, line, composition, and choice of motif within each painting. Each painting must further satisfy three criteria: (1) it must be a "finished" work in oil; (2) it cannot be anecdotal; (3) it must be inspired by nature rather than by memory.

The landscapes Beaudry has chosen cover a span of twenty-seven years (1913-1940) but are not inclusive, as the author herself has indicated. All supposedly meet the author's criteria for inclusion. Yet, if "croquis, esquisses et tous les autres dessins se rapportant à ces oeuvres" (p. 8) / "sketches, drawings, and studies relating to these paintings" (p. 7) were excluded, why is *Paysage d'automne* (Cat. No. 6) in the exhibition when it is so clearly an oil sketch related to *Paysage d'automne, lac Hertel* (Cat. No. 5)? The much smaller rendition of the same subject from the same viewpoint, combined with its lighter, more portable cardboard base and its looser handling of paint, surely suggests that *Paysage d'automne* is an oil sketch (*plein air* perhaps?) that was later worked up into the three-times-larger canvas *Paysage d'automne, lac Hertel*. This seems to have escaped the author's notice, as she states that she has not been able to determine

which work was executed first.

The second criterion is that landscapes cannot be "anecdotiques, référentielles à un contexte narratif ou mythologique" (p.16, n. 6) / "anecdotal [i.e.] directly related to a narrative or mythological context" (p.17). Granted, the paintings *Fin de journée* (Cat. No. 3), *La maison du passeur* (Cat. No.11), and *Paysage de neige* (Cat. No.12) do not overtly tell a story. But are they not anecdotal insofar as human activity is implied (geologists leaving a smouldering fire and tools / a ferryman about to return home / glow of a fireside chat?). Beaudry excludes *Erato, muse dans la forêt* (National Gallery of Canada) because it contains a mythical figure, the muse of poetry. But there is no mythological narrative or anecdote in this painting; the figure is clearly an allegorical expression of an *idea*. Erato is placed in the painting by Leduc as the emblematic figure of harmony and beauty and is related to the artist's ideological perception of Mont St. Hilaire. The author's criterion would seem to be intended to eliminate the human element (especially the human figure) lest its presence compromise the contemplative aspect of the scenes. However, the inclusion of *Erato, muse dans la forêt* would have been worthwhile: while this is not the proper place for a detailed analysis of the painting, suffice it to say that thematically and formally, the painting is a precursor to the artist's later, "pure" landscapes. On an iconographical level (the muse Erato as personification of harmony and beauty), Leduc is dealing with the progression from a terrestrial realm to a spiritual realm. Formally, through the manipulation of space, light, and colour, the artist is able to elevate his view of the forested mountainside from a natural to a cosmic domain, from microcosm to macrocosm. In Leduc's later landscapes there is a pronounced tendency toward two-dimensionality. The mainte-

nance of the integrity of the picture plane (which Beaudry does mention on p.13 and p.31, n. 5) is heralded in his treatment of the landscape in *Erato, muse dans la forêt*. The painting's inclusion would have provided an interesting and enlightening introduction to the development of Leduc's "contemplative" landscapes.

The third criterion—that a painting must be inspired by nature rather than by memory—is clearly implied in the author's footnote discussion of the *Imaginations* landscape drawings series:

La série de dessins intitulée *Imaginations...* de 1936-1941..., qui montre un intérêt plus accentué pour l'aspect formel des oeuvres, est également exclue de cette étude. Comme l'explique M. Laurier Lacroix... les oeuvres de cette série sont des dessins et des croquis du fruit de l'imaginaire de l'artiste, celui-ci s'inspirant de souvenirs et non pas de la nature même. (p.16, n. 6) / The series of drawings entitled *Imaginations...*, executed between 1936 and 1941..., which shows a more marked preoccupation with the formal aspects, has, however, been omitted from this study. As explained by Laurier Lacroix..., the works in this series are drawings and sketches originating in the artist's imagination, and are based on memories and not on nature as such. (p.17)

Why then is *Crépuscule lunaire* (Cat. No.10) included in the exhibition? As Laurier Lacroix has pointed out, *Crépuscule lunaire* is directly related to the twenty-second drawing (inscribed verso "Crépuscule lunaire") of the *Imaginations* series.⁶ Accepting that *Crépuscule lunaire* is one of the *Imaginations*, one wonders at this point if *Paysage* (Cat. No. 2) is not also

related to this series. Beaudry has dated this painting to c. 1913, but does not explain why. *Paysage* is no more than a quarter of the size of any of the other landscapes Leduc painted around this time (*Le cumulus bleu*, Cat. No. 1; *Fin de journée*, Cat. No. 3; *Effet gris, neige*, fig. 4, p.17; *Pommes vertes*, Cat. No. 4). But it is only slightly smaller than *Crépuscule lunaire*, and the handling of the thick impasto in these two works is revealingly similar.⁷ These factors, combined with the patently imaginary appearance of the landscape (no proposal has been made concerning the identity of the location), point to the real possibility that *Paysage* is at least indirectly related to the *Imaginations* series.

By the same token, the inclusion of *L'île enchantée* (Cat. No. 9) is also curious. Lacroix has already pointed out that this painting is based on a charcoal sketch entitled "Le jardin enchantée," which is an imaginary landscape.⁸ As such, *L'île enchantée* is a precursor to the *Imaginations* series. Beaudry cites Lacroix's description of *L'île enchantée* (p.49), but for unknown reasons makes no reference to his statement that the work is derived from Leduc's imagination. According to the author, the painting is imaginary in character, but only because it is "plus libre en facture" ("freer style"). Thus, based simply on these criteria set forth by the author, the inclusion of four paintings, *Paysage d'automne*, *L'île enchantée*, *Crépuscule lunaire*, and *Paysage*, is hard to justify. This tends to weaken the thesis that the paintings in this exhibition lend themselves to anagogical readings.

Beaudry's anagogical readings of these landscapes centre around the symbolic interpretations of certain colours and/or motifs within the paintings and are supported primarily by two printed sources, one primary, the other secondary: "Le symbolisme des couleurs," is an undated manu-

script by Leduc in which, as Beaudry reveals, he lists the traditional symbols attributed to colour (p. 8/p. 7), and *A Dictionary of Symbols* is an English translation of a book in Spanish by Juan Cirlot published in 1962. Beaudry uses these two sources at times conjunctively and at times individually. In either case, methodological problems arise.

With reference to Leduc's "Le symbolisme des couleurs," the methodological problem is one encountered by anyone who has done research on Leduc. Many of his personal writings are not dated, and, of the few that are, most come from his later years, especially the nineteen-thirties. This is a frustrating state of affairs, but one cannot simply assume a direct correlation between Leduc's undated manuscript on colour symbolism and all of his landscapes between 1913 and 1940, without some qualification.

To Beaudry's credit, she proposes that the information in Leduc's text on colour symbolism was probably culled from his reading of various authors such as Émile Mâle and Joris-Karl Huysmans.⁹ It is believed that Leduc owned the 1908 edition of Huysmans's *Trois églises et trois primitifs* and had read all of Mâle's books,¹⁰ although the author does not point this out. Of course, ideally one would have to establish when Leduc actually had access to these books and, in the case of Mâle's works, which titles and which editions he read.¹¹ Failing this, one might offer specific examples of correspondence between Huysmans's and Mâle's writings on colour symbolism and Leduc's text on colour symbolism.

The problems presented by the author's unqualified use of Cirlot's *A Dictionary of Symbols* are of a somewhat different nature. First, the book was published in 1962, almost half a century after the earliest land-

scape exhibited (*Le cumulus bleu*, 1913). Second, the edition Beaudry has used is an English translation of the Spanish original. The author's justification for using Cirlot's dictionary is that the symbolism of different objects noted by the Spanish author "décourent des traditions historiques et sont retrouvés à travers l'histoire de l'art, utilisés par les artistes et expliqués par divers historiens" / "occur traditionally throughout art history, but are used by artists and explained by historians" (p.18), and that one can safely assume that Leduc "s'était familiarisé avec les définitions symboliques de différents motifs grâce aux textes de Mâle et de Huysmans portant, entre autres, sur l'art roman" / "through his readings of Mâle and Huysmans on various subjects, including Romanesque art, was familiar with the symbolic definitions of different motifs" (p.18, n.20). Taking Beaudry's statement at face value, the reader can only infer that there is an unequivocal correspondence between Huysmans's and Mâle's symbolic definitions of motifs and Cirlot's symbolic explanations of those same motifs. If this is the case, why not use Huysmans and Mâle, exclusive of Cirlot, as the sources for the interpretation of symbols? The qualifications mentioned previously with respect to Leduc's use of these two authors also apply here, but, nonetheless, the relatively greater degree of contemporaneity that Huysmans and Mâle offer in comparison to Cirlot would certainly lend more credibility to Beaudry's approach. Her unqualified use of Mâle's 1925 publication of *L'art religieux du XIII^e siècle en France* to support her interpretation of two of Leduc's landscapes produced a decade *before* this edition does not help to convince the reader that there is a direct correlation between Leduc's symbolic interpretation of "summer" (*Pommes vertes*, p.35, n. 2) or "winter" (*Neige dorée*, p.43, n. 8) and Mâle's historical interpreta-

tion of the medieval symbolism of the seasons. Moreover, the author does not indicate the fact that this edition is the sixth of this particular book, originally published in 1898 and which, in the course of the twenty-five intervening years, had undergone five revisions (1902, 1910, 1919, 1923, 1925). The reader would like to know Beaudry's motivation for using the sixth edition of *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Was it this particular edition that Leduc had in his library? However, Beaudry uses Cirlot, rather than Mâle or Huysmans, as her primary source for iconological interpretations of Leduc's landscapes.

The author begins with a comparison of the first two paintings, *Le cumulus bleu* (Cat. No. 1) and *Paysage* (Cat. No. 2). Beaudry suggests that the two landscapes are similar: a dark earth and luminous sky constituting two unequal parts that are "linked" formally by clouds. Iconographically, the clouds also allow the shift from a reading of the "profane" image (landscape-earthly realm established by its greenish-blue colour) to a mystical realm (sky). The author then proceeds to examine *Le cumulus bleu* more closely, offering for this particular painting the dichotomous anagogical interpretation of, on the one hand, man desiring to reach God, but, on the other hand, of not being able to because there is no mediator to effect his redemption. Such an interpretation seems anathematic to the Roman Catholic faith of which Leduc was a devoted practitioner. That Leduc would ignore or question the existence of the Redeemer is inconceivable.

In addition, Beaudry's presentation of her interpretation of colour and motifs is rife with inconsistencies. Citing the artist's text "Le symbolisme des couleurs" and referring to the hillside, the author offers the opinion that "dans le cadre du registre ter-

restre, la chromatique du vert signifiant chez Leduc renouvellement et régénération de même que celle de bleu foncé symbolisant aussi la régénération renforcent cette idée du désir et de l'espoir d'atteindre à Dieu" / "the use of greens to depict the earthly realm symbolizes renewal and regeneration in Leduc's work, and the dark blue, also symbolizing regeneration, reinforces this idea of the desire and hope of attaining God" (p.24). What's this? The previously overall "greenish-blue" colour that established the "profane" realm of earth (the hillside) has suddenly been "factored" into two distinct colours (green, dark blue) and has assumed an interpretation symbolic of spiritual concerns. Beaudry also makes no reference to the muted yellow dashes and few coral/orange specks that are also part of this profane/spiritual grass. Is green not the local, natural colour of a grassy hill? And, as an aesthetic device, does not Leduc's incorporation of short striations of blue and muted yellow and coral/orange enrich and modulate the green of the hill, while at the same time referring to the natural effect of the reflected light of the sky (coral/orange and blue) on the grass? Contrary to Beaudry's assertion that the cloud obscures the light, the light does in fact permeate the cumulus cloud, as manifested by the "pointillistic" application of coral/orange and rose on the right side of the cloud. While the author could perhaps have argued that this shift from "profane" to "symbolic" colour is part of the anagogical progression within this painting, she makes no attempt to coordinate these two distinct interpretations of Leduc's use of colour; rather, she clearly emphasizes the compositional role of the blasted tree trunk and the cloud and the sky's luminosity in this context. The direction of the reading of these "profane" motifs is upward, suggesting aspiration to a more spiritual level. Combined

with the understanding of their symbolic significance (tree: spiritual fervour; cloud: link between sacred and profane space; luminosity: God/redemption), the anagoge would be complete and the spiritual level—man's desire to reach God—comprehended.

But Beaudry's anagogical progression is beset by contradictory interpretations of symbols. She maintains that a cloud (as motif), by virtue of its "intemporalité qui lui est inhérente" / "inherent atemporality" (p.14), can be understood on an anagogical level as "symbolisant le lien entre le terrestre et le divin" / "symbolizing the link between the earthly and the divine" (p.24) which is the anagogical meaning assigned to the cloud in *Le cumulus bleu*. She uses this interpretation of the "universal" cloud to justify the spiritual interpretation that the painting refers to man's desire to attain God. But then she makes this same cloud do double duty as a particularized cloud, massive and opaque, obscuring the heavenly light and leading to the quite different spiritual interpretation that the painting refers to "condition d'homme fautif" / "Man's flawed state" (p.24) and inability to attain God in the absence of a Redeemer. It would seem that Beaudry has inadvertently given two distinct anagogical interpretations. Her presentation of this analysis renders the anagoge impotent as it progresses anagogically to one spiritual interpretation, then reverts to the profane and then back to the sacred.

The author's anagogical interpretation of *Paysage* (Cat. No. 2) is that it shows man's spiritual transcendence and ultimate unification with God. First, it should be noted that *Paysage*, contrary to Beaudry's assertion, is not divided into two unequal parts; rather, the ratio of land / profane to sky / sacred is virtually even.

With reference to colour symbolism, the author establishes that the "greenish-blue"

(presumably of the floor of the gorge) identifies the earthly realm, and, based on the author's previous suggestion that green and dark blue symbolize renewal and regeneration, the reader infers that *Paysage's* spiritual level of interpretation is also concerned with man's desire to reach God. But then how is one to interpret symbolically the distinctly brown/black colouration of the gorge's rock walls? In another painting (*Fin de journée*, Cat. No. 3), the blackish-brown colouring of the rock "wall" is interpreted by the author as representing the "couleur de Satan; c'est l'amour des ténèbres et du mensonge" / "colour of Satan, . . . the love of darkness and lies" (p.31, n. 8) based on Leduc's colour symbolism text. Such an interpretation seems incompatible with the colour symbolism of "greenish-blue," and no attempt at reconciling the two has been made by the author.

On an iconographic level, the author gives an exceedingly literal interpretation of the elements of the landscape in *Paysage*. She asserts that the stream flowing from the waterfall "est aussi une forme brisée (flaques)" / "also creates a broken form (puddles)" (p.24) which represent "la nature humaine" and "des constituants d'espérance de vie (eau), mais rompus" / "human nature" and "elements of earthly hope (water), but incomplete" (p.24). Man's hope of transcending the earthly realm and reaching God are fulfilled only through his faith in Him. In *Paysage*, according to the author, the concept of man's transcendence is conveyed by the water, cloud, and light. She sees man's transition from terrestrial to spiritual realm and union with God as analogous to the natural phenomenon of the water cycle whereby water (man), through the warmth of the sunlight (faith in God), evaporates to form water vapour in the form of clouds (God/man's transcendence and union with Him).

The analogical interpretation thus progresses from the landscape in *Paysage* depicting, literally, the natural water cycle, to the landscape symbolizing man's union with God. The reading of this painting proposed by Beaudry can be discounted on two grounds: (1) her interpretation of the broken pools of water as representing man's unfulfilled hopes is invalid based on the simple observation that these "incomplete" pools of water are not incomplete. The stream is continuous, its sections of flowing water connected by a series of smaller waterfalls. (2) The author offers absolutely no evidence that the landscape (on a "profane" level) in *Paysage* is intended to be a depiction of the water cycle; nor does she suggest any reasons for the viewer to interpret it as such. To stress the point of how inappropriate such a literal interpretation is: what happens when it rains again to replenish the stream? Does this mean that not only man, but God too, will fall (cloud [water vapour] is symbol of God—"divine presence")?

Similar problems arise with the interpretation of *Fin de journée* (Cat. No. 3). Beaudry quotes Leduc as having stated that white is the ". . . symbole de Dieu. Le dualisme de la lumière et des ténèbres s'exprime par le blanc et le noir. C'est le symbole du bien et du mal" / ". . . the symbol of God. The dualism of light and darkness is expressed by white and black. It is the symbol of good and evil" (p.30) and that black is "le néant, l'erreur" / "nothingness" (p.29). Yet apart from footnote 8 (p.31), in which the author refers to the symbolism of "blackish-brown," nowhere in her description of the painting is white or black mentioned. Put simply, if there is no white or black to speak of, how can an interpretation of "good and evil" be justified?

The reader is even more confused by the author's discussion of the ladder motif.

When discussing *Fin de journée* on a "profane" level, the author first refers to the ladder as "precarious." Yet within the same paragraph, in her reference to the reading of the motif on a "spiritual" level, she maintains that the ladder symbolizes "Christ the Redeemer." Is the "precarious ladder" really compatible with its interpretation as "Christ the Redeemer?" Apparently not, for suddenly the motif, once again on a profane level, is no longer a "precarious ladder" but "le lien entre le registre terrestre et le ciel illuminé" / "the link between the earthly realm and the brightly lit sky" (p.30).

Beaudry's treatment of the rock motif further decreases the validity of her interpretation. She categorically states that the rock in the painting is the "symbole de la faillibilité humaine et de sa propre temporalité" (p.30) / "symbol of human fallibility and his own temporality" (p.29). At this point she refers to Cirlot as her support for this symbolic definition, but cites "wall," not the entry "rock," without any elaboration. Moreover, Cirlot frequently points out in his interpretive texts of various objects that these objects often have more than one symbolic meaning. The significance of "wall," Cirlot notes, is "diverse, dependent upon which of its characteristics is taken as fundamental."¹² Cirlot continues that "a wall enclosing a space expresses the ideas of impotence, delay, resistance, or a limiting situation," but that "the wall seen from within as an enclosure has a secondary implication of protection which, according to its function and the attitude of the individual, may even be taken as its principal meaning."¹³ Clearly, Beaudry chose the first of Cirlot's symbolic definitions as the basis for her interpretation of the rock as "human fallibility and temporality," although Leduc's depiction of the rock in the painting is easily, if not more, in keeping with the second description—as a wall "seen from

within." As the latter, the rock would assume the more positive connotation of "protector." This more optimistic interpretation of the rock is in fact one which, to use the author's own approach of "symbolic assignment," would better suit her ultimate analogical reading of *Fin de journée*. For is not "rock" symbol of solidity and integrity (Cirlot, p.262; "the Lord is my rock," II Samuel 22:2) and thus in *Fin de journée* symbolic of Christ as Redeemer, as Mediator between man and God? In suggesting this, I am not advocating or denying the legitimacy of using Cirlot's dictionary; I am merely pointing out the problems of interpretation that arise so readily from its subjective use, i.e., when not coupled with an understanding of the work on its own terms and in an art-historical context.

In *Pommes vertes* we encounter again the questionable practice of interpreting the natural colour of an object as symbolic colour based on Leduc's text on colour symbolism. The author notes that the predominant colour of the painting is green, which, in Leduc's words, is "symbole des espérances nouvelles du monde" / "symbol of the world's new hopes" (p.35, n. 1). But the author herself proposes that the scene is set in late July, for "les pommes sont vertes à cette période de l'été" / "apples are green during the summer heat" (p.35, n. 2). Might not the green of the foliage also refer to the natural colour of the leaves? The author then proceeds to discuss the colour and motif symbolism as one. The apple suggests (according to Cirlot) "totality, immortality, and permanence" and, united with green, the "green apple," according to Beaudry, signifies the "espoir et promesse en la totalité de Dieu [et] souligne son aspiration d'atteindre à Dieu" / "hope and promise in God's wholeness [and] intensifies man's desire to reach God" (p.34).

To strengthen this interpretation, the

author attempts to discount the potential interpretation of *Pommes vertes* as "Eden before the Fall." In doing so, she does a virtual "about-face." Symbolic interpretation of colour suddenly is not an issue here. Beaudry has chosen to separate the colour and motif symbolism and refers to the colour of the apple only on the "profane," literal level. Here "green" assumes an added, negative quality; the apples are now "too green" and thus "scarcely appetizing." But, one asks, would the spectator thus finding the apples too green and unappetizing on the profane level not have considerable difficulty transcending this "profane" meaning of "green apple" to comprehend its "spiritual" significance as "hope and promise in God's wholeness?" What is more, if on a symbolic level the foliage of the apple tree represents "evil," based on the dark shadows it has created on a "profane" level, how can the reader then accept the author's subsequent assertion that, on a spiritual level, this same shadow-casting apple tree represents "Christ the Saviour?"

The analysis of *Neige dorée* (Cat. No. 7) takes literalism to its extreme. The basic premise of the author's iconographic interpretation is that the trees depicted in the painting are specifically of the white pine species, and she goes to considerable effort to validate this identification. Because, according to Cirlot, "pine" symbolizes immortality, and because, according to Leduc's colour symbolism text, "white symbolizes God," and because there is one particular pine tree in the painting that is isolated compositionally and is further emphasized in terms of light and colour, on a "spiritual" level this painting symbolizes Christ Redeemed (through the Crucifixion) and His unification with God. Beaudry maintains that the lone white pine signifies Christ crucified, and that the two "flanking" white pines represent the good and the bad thief,

with the tiny white pine referring to "l'homme repentant" / "repentant man" who identifies "sa déchéance humaine avec celle du bon larron" / "his human failings with those of the good thief" (p.42) before whom he kneels. Beaudry's approach is questionable and her interpretation can be dismantled on several grounds. She makes no distinction between her use of the term "white" as a colour and as part of a name. Using the two meanings interchangeably, she applies the symbolism of a physical, perceptible colour to something that really exists only in an abstract sense—the *name* of a species. Furthermore, if the one "white pine" represents immortality, then logically so do all the white pines in the painting. At this point one asks, how can the bad thief also be "immortal?" Also, the author's identification of the three pines as the symbolic rendition of the "Crucifixion" fails to convince because it is generally accepted that the "bad thief" was on Christ's left. What is "repentant man" doing kneeling before the "bad thief?" Moreover, the author maintains that the fact that a monumental cross was raised (1841-1846) on the site of the pine, of which Leduc was well aware, lends credence to her proposal that the "lone" white pine in *Neige dorée* represents crucified Christ. However, Forbin-Janson's monumental cross was not erected on the "site of the pine" at all, but rather on the "pain de sucre" (on the summit of the mountain), as Leduc himself clearly relates in his "history" of St. Hilaire.¹⁴

Finally, the author's spatial analysis of *Neige dorée* is debatable. Rather than having a composition that leads the eye slowly from the foreground to the background as Beaudry maintains, the impact of the painting, in my opinion, is felt immediately. This is effected by Leduc's use of two degrees of aerial perspective. At the bottom of the picture, the spectator is above but close to the

ground. In the middle area, the spectator is at a much higher level, more distant from the upwardly raking perspective. The transition is rapid and disjunctive. The fusion of the two degrees of aerial perspective—close-up and distant—"flattens" the recession and causes the spectator's eye to ascend rapidly to the "pain de sucre" at the top of the painting. This does not make for a "controlled" reading of the painting.

With *L'heure mauve* (Cat. No. 8), the author asserts that the colour mauve that permeates the whole image is symbolic of "Dieu, l'union du Christ ressuscité avec Dieu le Père" / "God, and the Union of the resurrected Christ with God the Father" (p.47). Beaudry's justification for this assertion is that mauve is made by mixing violet and white, the two colours which, according to Leduc, symbolize respectively "verbe incarné . . . l'union consubstantielle du Père et du Fils" / "word incarnate . . . the consubstantial union of the Father and Son" (violet) and "Être suprême" / "Supreme Being" (white) (p.48). Apparently, Leduc does not list a symbolic meaning for "mauve." What the author has done essentially is her own "palette mixing," an approach to symbolic colour interpretation the legitimacy of which is highly questionable.

Apart from this factor, however, the author's discussion of *L'heure mauve* in many ways constitutes the highlight of her catalogue analyses. This is due primarily to the author's concentration on the formal qualities of the painting rather than on the definitive symbolic interpretations of particular motifs. Although Beaudry still insists upon a specific Cirlotian definition for the oak leaf ("strength and long life"), and in spite of the inconsistencies inherent in the use of this particular symbolic definition in this context (the leaves in the painting are dead), the author's formal analysis tends to overcome these "impediments." The final

impression is not one of a "specific" reading of the painting literally or anagogically, but an *experiencing* of its general spirituality on the basis of the synthesis of its form and content.

Disappointingly, Beaudry resumes her earlier emphasis on the definitive symbolism of motifs, and inconsistencies and contradictions again arise. In *L'île enchantée* (Cat. No. 9) the tree, symbol of "absolute reality" according to Cirlot, here defines the "espace du registre terrestre" / "space of the earthly realm" (p.51), whereas in the introduction to the catalogue it was categorically touted as the "symbole du cosmos et de l'immortalité" and the "axe par lequel sont reliés les trois mondes; ceux de l'enfer, de la terre et du ciel" (p.14) / "symbol of the cosmos and immortality" and the "link that joins the three worlds: hell, earth, and heaven" (p.13). In *Crépuscule lunaire*, the author maintains that the "central tree" symbolizes "Christ the Redeemer" (also implied by its close proximity to the moon), yet it is obvious that there is no definitive "central tree"; the moon ("God") is in fact flanked on one side by two trees, and on the other side by the rest of the woods. And, in *La maison du passeur* (Cat. No.11), the author first maintains that the house bathed in sunlight refers to "Dieu veille sur l'homme" / "God watching over man" (p.55) based on her symbolic interpretation of light ("God") and on Cirlot's symbolic definition of house ("human life"). Subsequently the illuminated house assumes a different nuance: man's union with God. The shift is slight but significant, for if the ferry refers to man's passage to this higher spiritual level, then the author's first, less mysterious interpretation is not plausible.

The inconsistencies and contradictions pointed out in this review are not exhaustive; the reader can expect more. Apart from the unqualified use of undated and

"post"-dated material, the primary reason for Beaudry's problems of interpretation is the excessive reliance on the supposedly definitive symbolic meaning of specific objects, compounded by mostly insufficient integration of these interpretations with the formal aspects of the painting. One gets the sense that the author does have personal thoughts on the iconographic interpretations which arise from her own perception of the work, but that these interpretations are "contaminated" by her unqualified use of Cirlot as her "justification."

I am not entirely disagreeing with Beaudry's interpretation of these works. In spite of the inconsistencies pointed out in *Le cumulus bleu* and *Fin de journée*, I too can see elements of an "idealist" symbolism in which motifs are used to "objectify the subjective."¹⁵ But it is worthwhile to note that these two works were painted at the beginning of the artist's production of "pure" (i.e., without figures) landscapes; they are the first landscapes of this type painted after *Erato, muse dans la forêt* (c. 1906). It is also important to note that *Le cumulus bleu* and *Fin de journée* date from the beginning of Leduc's firm friendship with French-Canadian writers such as Guy Delahaye and Robert Laroque de Roquebrune. These poets were familiar with and aimed to write in the manner of the European literary idealists—the so-called "decadent" Symbolists.¹⁶

Although the formal qualities of the "flattened" space are seen in these two paintings, Leduc's emphasis on certain motifs (the proximity of the blasted tree trunk to the unnaturally coloured cloud, or the disproportionate scale of the geologists' tools to the ladder and the height of the cliff) indicate that *Le cumulus bleu* and *Fin de journée* are related to the "idealist" symbolist mode. I am of the impression that *Pay-sage de neige* (Cat. No.12) was also con-

ceived within this mode,¹⁷ and perhaps the same can be said of *La maison du passeur*.¹⁸ But the fact that almost two decades separate these works from *L'heure mauve* is not insignificant; the evolution of Leduc's thought that took place within this time span should be considered, but is a matter that has yet to be investigated.

With *Pommes vertes* (1914-1915), however, it appears that Leduc has shifted from the previous emblematic approach to one that might be referred to as more "synthetist." Gone is the successive concentrated reading of a sequence of individual objects. Leduc's images of the apples and branches renders them almost abstract circular entities within a larger abstracted image. The viewer does not concentrate on the motif "apple" (or "green apple"), but on the image as a whole, including the luminosity that defines the space between the branches. Form and content are "synthesized" through Leduc's "subjectification of the objective."

A similar case can be made for *Neige dorée*, where, arguably, the formal aspects of the painting do not work to reveal the specific symbolic meaning of the individual "profane" objects. It is only in her perceptive analysis of *L'heure mauve* that the author, by emphasizing the nature of the formal aspects of the painting, comes closest to conveying the sense of Leduc as a "synthetist" symbolist ("subjectifying the objective") rather than an "idealist" symbolist ("objectifying the subjective").

In using the term "synthetist" I am deliberately making reference to the term as used by Maurice Denis. Leduc's knowledge of Denis' theoretical work probably dates back to at least the winter of 1915, when he was introduced to the Abbé Olivier Maurault, who had met Denis while studying in France from 1910 to 1913.¹⁹ It is also possible that Leduc became familiar with

Denis's work previous to this, as Denis's *Theories 1890-1910* was published in 1912, where he refers to the "étroite correspondance entre des formes et des sensations"²⁰ that can perhaps be significantly related to *Pommes vertes*, *Neige dorée*, and *L'heure mauve*, not to mention *Effet gris, neige* (1914) and *Lueurs du soir* (1916). This connection between Leduc's landscapes 1914-1921 and Maurice Denis is only a tentative proposal. Much research needs to be done regarding not only Leduc's relationship to Denis, but as well to European Symbolism in a broader scope, including that of the northern Scandinavian artists.²¹ At this point, suffice it to say that Leduc's concept of a symbolist landscape as seen in *Pommes vertes* (1914-15) appears to differ from that in *Le cumulus bleu* or *Fin de journée* (both 1913). There is a shift, perhaps identifiable as one from the earlier "idealist" approach to a more "synthetist" approach.

It should be noted that Beaudry does mention both Maurice Denis and the French Canadian literary circle, but no attempt is made to even define the type of symbolism she is dealing with, let alone distinguish between an emblematic "idealist" symbolism and a "synthetist" symbolism. This is a rather inappropriate omission, considering the period in which Leduc was producing these important "pure" landscapes.

The author's failure to "expose" the possibility of a "synthetist" approach to landscape symbolism on Leduc's part is also highly curious for two reasons: (1) her discussion of *Paysage d'automne, lac Hertel* (Cat. No. 5) lacks any reference whatsoever to even a possible specific symbolic interpretation in the "idealist" tradition, a fact which not only makes the painting's inclusion seem gratuitous, but also automatically shifts the focus to the formal qualities of the painting; and (2) the author *does* dis-

cuss Maurice Denis—in terms of the theory and aesthetic underlying the formal characteristics of a work and in much greater detail—in her M.A. thesis. In fact, Beaudry even includes a quotation from Leduc which has affinities with what "synthetist" symbolists such as Denis had earlier expounded:

Cette image, quelque soit l'idée dont elle est la synthèse, comment vit elle? Certainement par l'arrangement des éléments qui la compose, lignes, formes suggérées, valeur des tons, couleurs, équilibre de l'ensemble.²²

Moreover, in her thesis discussion of *Lueurs du soir* (1916), the concentration is clearly on the formal aspects of the painting. Indeed, in comparing this painting with *Fin de journée* (1913), the author points out that the "élément-motif" of the curling smoke in the earlier painting is transformed into a formal "volute" in *Lueurs du soir*.²³ If her catalogue footnote reference to *Lueurs du soir* (p.31, n. 5) is any indication, the symbolic interpretation would surely refer to the more "synthetist" aspects of the image, and in its absence of "symbolic assignment" would share an affinity with the analysis of *Paysage d'automne, lac Hertel*. Why then, in *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, does the author insist on attempting to attribute to each landscape a particular iconography based on the specific symbolic definition of various motifs? Why the sudden shift of emphasis? Frankly, I can't come up with a convincing reason. I can only propose that the author believed that an interpretation of these landscapes primarily in the context of an "idealist" symbolism would complement her more formal-oriented analysis of the works in her M.A. thesis. In the end, however, one thinks that the innumerable in-

consistencies, contradictions, and other problems that arose from such a categorical interpretation would have been enough for Beaudry to reconsider not only her assessment of the individual works, but also the validity of the premises upon which her analysis was based.

Leduc's landscapes are certainly spiritual works meant, I agree, to raise the viewer to a higher level of comprehension. But Beaudry's analyses, especially with reference to the landscapes 1914-1921, do not convince that this spirituality is of a specific, dogmatically religious nature. From *Effet gris, neige* (1914) to *L'heure mauve* (1922), the landscapes are more iconic images, "synthetist" vehicles that enable the spectator to transcend the terrestrial realm to a higher spiritual plane. The symbolic interpretation of these paintings should therefore not be so black or white, so individually definitive as Beaudry's, but rather of a more universally abstract and experiential nature. The proposition presented by Beaudry in her exhibition catalogue lacks conviction.

Arlene Gehmacher
Ph.D. candidate

Graduate Department of History of Art
University of Toronto

Notes

¹ Louise BEAUDRY, "Une analyse formelle et iconographique de quatre paysages (1913-1921) d'Ozias Leduc (1864-1955)" (Université de Montréal, 1983). The four landscapes are: *Fin du jour* (now referred to as *Fin de journée*), *Pommes vertes*, *Neige dorée*, and *L'heure mauve*.

² These information records are impressive; the author has clearly put a great deal of effort into compiling them. A quick glance through them reveals a

few omissions, however. *Pommes vertes* suffers most: the author has left out five exhibition citations that were originally referred to in Jean-René OSTIGUY, *Ozias Leduc: peinture symboliste et religieuse* (exh. cat.) (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1974), p.146. To the provenance of *Le cumulus bleu* can be added the date "1916" after Oscar Dufresne. This is based on a 1944 letter Leduc wrote to Candide Dufresne (Archives nationales du Québec à Montréal, 06, M-P58/1/7). In the letter Leduc refers to *Le cumulus bleu* as having been acquired at the Bibliothèque St. Sulpice exhibition in 1916.

³ The National Gallery of Canada does, however, have in its library files "Leduc, Ozias," although it is not clear if Beaudry is referring to this particular source of photocopied material.

⁴ Examples, respectively, are: (1) p.35, the second part of footnote 2 re "apple"—instead should have been in footnote 1, and (2) p. 9: "Selon Leduc . . . et la matière ne peut signifier sans la pensée."

⁵ For example, Beaudry writes, referring to the tree's predominance in Leduc's works: "Sa fréquence d'utilisation découle de sa présence immédiate dans l'environnement de l'artiste" (p.13). In English this is translated to: "Its frequent use is attributable to its ubiquity in the artist's environment" (p.13). The original French implies that Leduc's use of the tree was *inspired* rather than dictated by its prominence, that ultimately it was Leduc's conscious choice to use it as symbol. The English translation negates the implication of "conscious choice."

⁶ Laurier LACROIX, ed., *Dessins inédits d'Ozias Leduc* (exh. cat.) (Montréal: Concordia University, 1978), p.87.

⁷ This observation tends to dismiss the validity of Beaudry's blanket assertion that Leduc's style was "quasi académique" with reference to his "touche quasi imperceptible du pinceau" (p.13) / "almost academic . . . with a virtually imperceptible stroke of the brush."

⁸ LACROIX, ed., p.62.

⁹ With reference to possible sources for Leduc's "Le symbolisme des couleurs," it would be interesting to compare it to a two-column newspaper article apparently clipped by the artist and entitled "Les couleurs et leurs symboles" (A.N.Q.M., 06, M-P58/2/23). I have not yet systematically attempted to identify the date or title of the newspaper from which the article was taken. The only clue as to the source is the "Vol.XX, No.152" in the upper right corner of the clipping, but with thorough research the missing information surely could be provided.

¹⁰ Regarding Huysmans's book, the source for this information is OSTIGUY, p.223. Regarding Mâle's books, the source for this information is a memoran-

dum from Guy Viau to Jean-René Ostiguy dated 5 June 1968 in which Viau lists books that Leduc read (File: Leduc, Ozias, National Gallery of Canada Library). Viau acquired the information from Leduc's assistant, Gabrielle Messier.

¹¹ It is generally accepted that Olivier Maurault, to whom Leduc was introduced during the winter of 1915, introduced the artist to the writings of Émile Mâle (see LACROIX, ed., p.53). As for Leduc's introduction to Huysmans's work, one thinks of the artist's friendship with the French-Canadian circle of "symboliste" poets and writers who were indebted to the late-nineteenth-century European literary "Symbolistes."

¹² Juan CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, trans. J. Sage (London: Routledge & Kegan Paul, 1963), p.343.

¹³ *Ibid.*, p. 343.

¹⁴ One wonders if "pin" wasn't a typographical error in the author's original typescript—should it be "pain," referring to the "pain de sucre"? On the other hand, her discussion of the story in such close proximity to her interpretation of the white pine ("pin") within the same footnote leads one to believe that perhaps her understanding of the events is inaccurate.

¹⁵ My use of the terms "idealist" and "synthetist" and the phrases "objectification of the subjective" and "subjectification of the objective" are based on H.R. Rookmaaker's analysis of late-nineteenth-century symbolism. See H.R. ROOKMAAKER, *Synthetist Art Theories* (Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1959), p.71. (This is not to say that Leduc's work fits neatly into either category; rather, these terms are a point of departure for understanding of the evolution of his art.)

¹⁶ It is worthwhile to note that Laroque de Roquebrune, in an article "La jeune génération littéraire en 1914," acknowledges the French-Canadian debt to European literary symbolism: "Certes, aucun poète ou aucun écrivain ne voulait oublier que le symbolisme avait été une merveilleuse formule de beauté. Ce bel arbre n'était pas encore mort, et maintes jeunes gens venaient s'asseoir et méditer à son ombre." Robert Laroque de ROQUEBRUNE, "La jeune génération littéraire avant 1914," *Le Nigog* (1918), p.268. An example of French-Canadian symbolist literature is Guy Delahaye's *Mignonne allons voir si la rose . . . est sans épines* (Montréal, 1912). Leduc in fact illustrated Delahaye's book with culs-de-lampe, one of which, "Good and Evil," is symbolized by the framing of an equilateral triangle (good) by the heart-shaped form of a snake (evil). The snake as a symbol of evil and lust was often used by "idealist" symbolist painters such as Jean Delville in *Idol of Perversity* (1891) (illustrated in Robert DELEVOY, *Journal du Symbolisme* [Gêneve: Skira, 1977], p.132.)

¹⁷ It is interesting to draw a parallel between *Paysage de neige* and Leduc's *Nature morte* of the same year (1940) in terms of "idealist" symbolism. Both have themes of impending death and transcendence, in *Paysage de neige* implied by the fire in the hearth, the desolation of the winter scene, and the brilliant sky. In the still life the significance is conveyed by Leduc's incorporation of a rendition of Michelangelo's tomb sculpture "Dusk," a book whose title is *Destin*, and the image of a sanctified person. *Nature Morte* (1940) is illustrated in OSTIGUY, p.192.

¹⁸ I am not entirely convinced that there are mystical overtones to this painting. The lighting, so important an aspect to the "spiritual" interpretation of Leduc's landscapes, is in *La maison du passeur* dissimilar to the other "idealistic" landscapes that Beaudry has presented.

¹⁹ Olivier MAURAUULT, *Confidences* (Ottawa: Fides, 1959), p.74. This is noted by LACROIX, ed., p.53.

²⁰ "Close correspondence between form and sensations." Maurice DENIS, *Théories 1890-1910* (Paris: Bibliothèque de l'Occident, 1912), p.33. Noted in ROOKMAAKER, p.163.

²¹ Leduc's paintings such as *Lueurs du soir* and *L'heure mauve* carry a remarkable affinity in subject, style, and mood to, respectively, Gustaf Fjaestad's *Winter Moonlight* (1895) (colour reproduction in Roald NASGAARD, *The Mystic North* [exh. cat.] [Toronto: Art Gallery of Ontario, 1984], p.76) and Akseli Gallen-Kallela's *Winter* (1902) (illustrated in NASGAARD, *Ibid.*, p.61). It is worthwhile to note that a number of articles on the northern symbolist painters appeared in *Studio* and *Art et Décoration* magazines (around 1913), both of which Leduc subscribed to.

²² BEAUDRY, p.107. This note of Leduc's is, unfortunately, undated. It would be valuable, however, to attempt to find a more direct correlation between this and some of the synthetist writings in hopes of perhaps clarifying its date and context.

²³ *Ibid.*, p.53. With respect to *Lueurs du soir*, its exclusion is the result of the painting having been stolen in France in August, 1983, hence its designation "oeuvre non localisée." Beaudry also notes that *Effet gris, neige* was not available for the exhibition (p.18, n.16).

PUBLICATION NOTICES / NOTES DE LECTURE

Sybil Jacobson—Painting in the West

Mary B. ALEXANDER

HMS Press, Toronto, 1984

80 pp., 1 colour, 16 b/w illus., \$6.95

Since the emergence of the women's movement in the seventies there has been an abundance of feminist literature, and the field of art history has not remained untouched by its ideologies. In Canada this new consciousness has been reflected in a variety of exhibitions and publications.¹ Mary B. Alexander's monograph *Sybil Jacobson—Painting in the West*, 1984, is one such work.

A painting by the artist in the possession of Alexander's family may well have instigated the author's investigation of Sybil Jacobson (1881-1953). Overcoming the many difficulties of initial research (much of the material was either inaccurate or lacking), Alexander presents the story of Jacobson's life and her determination to gain acceptance and recognition in the art world.

Alexander's "Introduction" contains information relevant to an understanding of Jacobson's early education and its correlation to her artistic production. Jacobson studied at the Hastings and St. Leonards Municipal School of Science and Art, London, where she won first prize in oil colour; the Lambeth School of Science and Art; and then for three years at the Royal Academy Schools, where she worked under various artists such as John Singer Sargent, Sir Alma Tamedia, Sir George Clausen, Ernest Crofts, and Sir Frank Dicksee. We also learn that Jacobson spent several years studying in Paris during the early part of the twentieth century. Whether she attended such schools as the Académie Julian

or Académie Colarossi is unknown.²

The succeeding chapters, "The Early Years," "Rural Saskatchewan," "Moose Jaw," "Winnipeg," "British Columbia," and "Sybil Jacobson's Last Years," are biographical. Alexander recounts events concerning the artist's youth, her two marriages, motherhood, her struggle for financial stability, and her attempt for recognition. Works such as *Reverie*³ (n.d., Nutana Collegiate Memorial Art Gallery), *Supplication* (n.d., Norman MacKenzie Art Gallery), *The Black Shawl* (n.d., private collection), *Down by the Creek* (n.d., Moose Jaw Art Museum), and *Stoney Creek* (n.d., Moose Jaw Art Museum) were all well received by the public. Her paintings were shown on several occasions at the British Columbia Artists' Exhibition, the Vancouver Art Gallery, and, in 1926, at the Memorial Art Gallery, Saskatoon. Alexander also lists present locations for some of Jacobson's works (Nutana Collegiate Memorial Art Gallery, Saskatoon; The Norman MacKenzie Art Gallery, University of Regina; and the Moose Jaw Art Museum), all in Saskatchewan.

The author also touches upon international events and changes which she feels are germane to our understanding of the times and the artist's life: the Industrial Revolution in Britain and its fringe benefits in the form of the newly rich, who collected art as a status symbol; the opening of art galleries; the acceptance of women in art schools and the avant-garde of the twentieth century. Against this greater scheme of events, Jacobson is represented as the New Woman, independent and capable, and this is where the author's interpretation of Jacobson becomes problematic. An understanding of Sybil Jacobson's life does not

constitute a comprehension of her work; art is not necessarily autobiographical.⁴

Alexander's review, superficial and at times contradictory, does, however, become more focused with the study of Jacobson's landscapes.⁵ The influences felt in her work range from realistic portrayals to an impressionistic use of the brush and palette. Jacobson's art, which includes portraiture, landscape, and still life, is a precarious balance between the linear and the painterly. Her several years in Paris during the early twentieth century had no apparent influence on her chosen academic style, despite the fact that during that period Paris was host to many retrospectives of key figures in the history of post-impressionism and that Cubism was the current *avant-garde*.⁶ Alexander titillates the reader's curiosity with these brief mentions of Cubism and the *avant-garde*, leaving us to wonder if Jacobson would have been a "modernist" by association.

Sybil Jacobson, upon her arrival in Saskatchewan from England in 1912, was "the best trained female painter" in the province. The author acknowledges this fact readily, but, unfortunately, does not pursue Jacobson's status in the contemporary Canadian art world. By the time Jacobson had arrived in Vancouver, British Columbia, in 1936, women were already established in the arts domain: Sophia Theresa Pemberton (1869-1959) had an active career in Victoria and abroad by 1897, Hannah Maynard (1834-1918) was a professional photographer in Victoria at the turn of the century; yet there is no mention of these women's achievements, and only minor reference is made to Emily Carr, in regard to Carr's use of colour. A synopsis of women's role in the arts in Western Canada would have been beneficial in situating Jacobson in relation to other female painters of her time, if only

by comparison. Alexander points out that Jacobson was a founding member of the Women's Art Association of Saskatchewan; however, she does not elaborate upon the subject. The author stresses Jacobson's life and neglects to focus on the more salient aspects of the artist's career.

Alexander has chosen not to include footnotes, creating difficulty for further study on Jacobson. The selected bibliography concentrates on American and European readings, with only passing mention of general Canadian art-historical texts and writings on Emily Carr. Alexander seems to imply that her own approach is a novel one, disregarding the fact that Canadian literature concerning women in the arts is by now copious. There is also a notable lack of dates for, and illustrations of, the paintings referred to in the text and those mentioned only in passing. There are seventeen illustrations, of which three are photographs of the artist, while only one of the works is reproduced in colour. The limited number of plates hinders the reader's understanding of Jacobson's oeuvre. A *catalogue raisonné* of Jacobson's work, including chronology and location, would have been an asset for further analysis of Jacobson's contribution and place in the artistic community at large.

Alexander's monograph *Sybil Jacobson—Painting in the West* is to be commended for bringing to general attention a hitherto unknown Canadian painter. Although not a scholarly work, Alexander's publication will familiarize the reader with the life of Jacobson and will possibly stimulate further study for a more complete survey of her artistic achievements.

Anne Page

M.A. Student in Canadian Art History
Concordia University

Notes

¹ Not all of these publications, books, monographs, catalogues, and articles are of art-historical relevance, yet they contribute to an awareness of women painters in Canada's art world. A few examples of the literature on Canadian women painters, listed by date of publication: J. MURRAY, *Sparkling Water: Mary Wrinch and her Contemporaries* (Toronto, 1971); D. FARR and N. LUCKYJ, *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (Kingston, Ont.: Agnes Etherington Art Centre, 1975); N. TUELE, *Sophia Theresa Pemberton* (Victoria, B.C.: Art Gallery of Greater Victoria, 1978); C. WILKS, *The Magic Box—The Eccentric Genius of Hannah Maynard* (Toronto: Exile Books Ltd., 1980); N. LUCKYJ, *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1915-1945* (London, Ont.: London Regional Art Gallery, 1983).

² Albert BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971). The Académie Julian was established in 1868 by Rodolphe Julian (1839-1907). This Académie was to become very popular with such Canadian artists as Florence Carlyle and Sophia Pemberton. The Académie Julian opened its doors to women in 1880 and was considered one of the best institutions in France where a woman could receive artistic training.

³ The works cited are all undated.

⁴ Rosalind E. KRAUS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), approached this subject in her essay entitled "In the Name of Picasso." She refutes Rubin's notion that the changes in Picasso's art were a direct reaction to his personal life, and goes on to substantiate her position against art as autobiography.

⁵ Alexander attributes Jacobson's landscape style to the influences of the Barbizon School. She stresses this relationship unduly and does not consider Jacobson's work on its own merit.

⁶ Retrospective exhibitions in Paris during the early 1900's were numerous: Van Gogh, 1901; Cézanne, 1904, 1905, 1907; Signac, 1904; Gauguin, 1905; Ethnograph, Trocadero, 1906, 1907; Matisse, 1909. These retrospective exhibitions proved to be influential on the up-and-coming younger artists of the avant-garde.

Expressions of Will: The Art of Prudence Heward

Natalie LUCKYJ

Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, and the McMichael Canadian Collection, Kleinburg, 1986. 128 pp., 4 colour, 79 b/w illus., paper, \$10.00.

The fact that this exhibition catalogue is the first monograph on Montréal painter Prudence Heward (1896-1947) is sufficient to make it an important work. It is also, however, a solid and competent product by Carleton University instructor Natalie Luckyj, and lays the necessary groundwork for future, more in-depth publications. Two shortcomings do mar this book's general success: a structural problem in the catalogue text and a lack of interpretive writing on the paintings.

Prudence Heward is certainly a fascinating subject. An integral part of the inter-War painting scene in Montréal presided over by John Lyman, she was active in the Beaver Hall Hill group, the Canadian Group of Painters, and the Contemporary Arts Society. But she was also a "lady," born to a wealthy Montréal family, which hindered her somewhat in the art world. Luckyj points out, for example, that during her studies in Paris, Heward felt obliged to stay at a respectable hotel on the Right Bank, rather than joining other art students on the bohemian Left Bank. Heward's subjects and her attitude toward them were unusual. Portraits of women, of nude women, and of nude black women are some of her strongest works, all with a powerful sense of inner personality. But these works remain enigmatic. In her introduction, Luckyj laments the difficulty of researching Prudence Heward's life and thoughts since so many of her colleagues are now

deceased. Luckyj does not state whom among those still living she has consulted, but one feels convinced that surely more work can be done to flesh out our sketchy picture of this artist.

The catalogue text is divided into three sections: "The Artist" (on Heward's life), "The Critics" (a compilation of critical remarks on her paintings), and "The Work" (a chronologically arranged description of her style and subjects). No real justification is made for this tripartite approach. It may have been convenient for the author, but it makes for frustration and boredom for the reader. The three sections would have worked better as one integrated essay with many of the noted criticisms put in footnotes and/or an appendix.

"The Artist" describes Heward's social milieu, upbringing, studies, and few trips. It is almost a truism that most visual artists do not lead interesting lives; instead, everything goes into their work. Heward is no exception, so "The Artist" makes for dull reading. Luckyj runs into difficulties when she is tempted to comment on Heward's art in this biographical section, but has to wait until "The Work." For example, she says about a 1925 study trip to London and Paris: "This academic training, however brief, was a fundamental influence throughout her life." One wonders in what manner, but this point is not discussed further. A distracting element in this section, and throughout the book, is that the artist is always referred to as "Prudence." Perhaps the family would object to her being called "Heward," but the use of her first name seems condescending here.

The section entitled "The Critics" is mostly a recounting of various reviewers' comments on Heward's works seen in group and solo exhibitions. Since, during this period, art criticism (particularly in

Canada) was barely in its infancy, most writers cited were non-professional newspaper reviewers, and their ideas don't seem worth this full treatment. Not much interpretation is made of all of these reviews by Luckyj except for an intriguing comment at the end of this section, where she speculates that some reviewers rejected Heward's work because it threatened traditional values. Which ones, why and how, she does not explain.

Finally the reader comes to the last section, "The Work," in which Luckyj discusses Heward's painting. Although a keen sense of the author's enthusiasm and excitement for her topic is conveyed here, there is also evidence of what seems to have been a nervous reluctance to interpret the paintings. Although this leaves room for future work on the artist, Luckyj could have gone further in discussing Heward's ideas behind her choice of subjects, mood, and so on. To some extent, Luckyj has attempted this in her discussion of *Rollande* (1929), as she describes it as nationalistic and the figure as defiant, but this is still frustratingly vague.

One particular group of paintings which would be fascinating to know more about are those of nude black women done in the mid-thirties. It is a wonderful touch of Luckyj's to have reproduced a work of a nude black woman by Neville Lewis which had been reproduced in *Studio* magazine the same year Heward painted *Dark Girl*—1935. She also reproduces paintings of female black nudes by Dorothy Stevens and Lawren Harris from the same period for visual comparison. It would also have been useful and of great interest to see some of the studies of black women done at this time by Montréal artist Louis Muhlstock, since the melancholic mood and feeling of intimacy evoked in his works are also in Heward's.

Dark Girl (1935), one of these works depicting a nude black woman, is one of Heward's finest paintings. How did she come to select the subject and why did she choose the exotic jungle locale? (Luckyj points out that the main plant featured is actually Canadian sumach!) Is there any social comment intended? What were Heward's views about the blacks' situation in Bermuda when she began to visit Isabel McLaughlin there in 1936? Many such questions remain to be answered, or at least to be speculated upon. One is even left feeling curious about Heward's ill health and death due to asthma. What was the state of medical knowledge on asthma at this time? Also, how did her own ill health and the illness and death of so many in her family colour her view of life and enter into her paintings?

Luckyj's main thrust in this section, "The Work," is to insist on Heward's individuality. While this is understandable, she has done so at the expense of giving a clear sense of Heward's context, both in Montréal and internationally. A more detailed discussion of how her work was similar to, but also differed from, that of her colleagues would have been in order here. I do agree with Luckyj that Heward's strongest quality as a painter was the compelling intensity of feeling, the strong sense of inner conviction conveyed in her works, thus Luckyj's title: *Expressions of Will*.

Technically, the catalogue is a fine piece of work. The book is nicely designed and easy to read. The only lapse in its logic is that the captions and entries for the catalogue are separate from the reproductions. The text is completely bilingual, and an exhibition history of each work has been compiled. Every painting in the show is reproduced, five in full colour, and effective use has been made of old photographs. Despite

all my criticisms, the catalogue is admirable in most ways. The research into criticism on Heward certainly seems exhaustive. Luckyj is to be commended on a successful effort.

Liz Wylie
Freelance art critic
Toronto, Ontario

**Further Comments on N. Luckyj's
Publication /
Autres remarques sur la publication de
N. Luckyj**

Probably the kindest thing I can say about this catalogue is that it is an impressive amassing of written and pictorial documents which will serve future writers well. How sad that Luckyj's additive, archaeological accumulations on Heward's life, critical reception, and work read as three boring, disembodied lists that manage to avoid anything approximating an integrated or contextualized presentation of a painter who, we gather, was very much a part of Montreal's avant-garde in the thirties. This artist's life and work raise pertinent questions about difference that Luckyj refuses to address. It is not enough to state and restate that Heward's work differed from that of the Group of Seven in subject matter in that she preferred nudes and portraits to landscape; rather, what matters is *why*. It is not enough to present lengthy formal analyses, nor to document changes in setting or paint application, without examining why these occur.

By working on women artists Luckyj styles herself as a feminist (the last exhibition she curated, in 1983, was *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945*). She is not. Luckyj insists on evaluating her female subjects according to the Romantic model of the artist as hero overcoming trials and tribulations, a model derived from, and still associated with, a male ethos. Her writing shows no awareness of contemporary feminist or post-modernist theory. Where is the discussion of gender, racial, and class difference Heward's paintings of black Bermudean nudes seem to demand? Where is the examination of Heward's position on the nature / culture axis of which her 1931 *Girl under a Tree*, with its female nude reclining on a hill in front of and above a distanced town, seems a paradigm? Where is the analysis of the gaze that the huge, staring, inward focus of the eyes of her sitters compels? Why is there no mention of the female nude as a genre, with its concomitant implications for a given society's view of the body? I am not advocating a *pro forma* incorporation of such questions, nor do I suggest the substitution of one set of clichés for another. I am merely expressing my amazement at Luckyj's ability to neuter and neutralize her subject. Luckyj's use of the artist's first name, Prudence, throughout the text is not an acceptable alternative for writing herstory; it trivializes and further marginalizes the subject.

Reesa Greenberg
Associate Professor
Art History
Concordia University

BOOKS AND CATALOGUES RECEIVED / LIVRES ET CATALOGUES REÇUS

- | | | | |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ainslie, P., | <i>Images of the Land: Canadian Block Prints 1919-1945</i> (exh. cat.), Calgary, Alta., Glenbow Museum, 1984, 168 pp., 220 illus., 8 colour. | Iredale, W.R., ed., | <i>Royal Architectural Institute of Canada 1986 Awards Program: Governor General's Medals for Architecture</i> , Downsview, Ont., and Vancouver, B.C., Douglas and McIntyre, 1986, 120 pp., 52 colour illus. |
| Blodgett, J., | <i>Selections from The John and Mary Robertson Collection of Inuit Sculpture</i> (exh. cat.), Kingston, Ont., Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1986, 86 pp., 66 illus., 3 colour. | Jenkner, I., | <i>Ewan MacDonald: A Retrospective</i> (exh. cat.), Guelph, Ont., Macdonald Stewart Art Centre, University of Guelph, 1986, 20 pp., 14 illus., 6 colour. |
| Cloutier, N., | <i>James Wilson Morrice 1865-1924</i> (exh. cat.), Montréal, Qué., Musée des beaux-arts de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts, 1985, 262 pp., 56 illus., 29 colour. | Madill, S., | <i>Illusion and Paradox: The Winnipeg Perspective 1986</i> (exh. cat.), Winnipeg, Man., The Winnipeg Art Gallery, 1986, 27 pp., 17 illus., 14 colour. |
| Commène, A., | <i>Présence de l'art néo-byzantin au Canada</i> , Sherbrooke, Qué., Éditions Naaman, 1982, 104 pp., 94 illus., 8 colour. | Moppett, G., | <i>Robert Newton Hurley: A Notebook</i> (exh. cat.), Saskatoon, Sask., Mendel Art Gallery, 1986, 28 pp., 22 illus., 7 colour. |
| Dendy, W.,
Kilbourn, W., | <i>Toronto Observed: Its Architecture, Patrons and History</i> , Toronto, Ont., Oxford University Press, 1986, 327 pp., 220 illus. | Mulaire, B., | <i>Chien</i> , Saint-Boniface, Man., Les Éditions du Blé, 1985, 48 pp., 46 illus. |
| Dillow, N.E., | <i>The Forgotten Innovator Alexander J. Musgrove</i> (exh. cat.), Winnipeg, Man., The Winnipeg Art Gallery, 1985, 36 pp., 14 illus., 9 colour. | Murray, J., | <i>The Best of Tom Thomson</i> , Edmonton, Alta., Hurtig Publishers Ltd., 1986, 96 pp., 85 illus., 55 colour. |
| Halpin, M.M., | <i>Jack Shadbolt and the Coastal Indian Image</i> , Vancouver, B.C., University of British Columbia, Museum of Anthropology, 1986, 67 pp., 57 illus., 12 colour. | Reid, D., | <i>Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer</i> (exh. cat.), Toronto, Ont., Art Gallery of Ontario / Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1985, 112 pp., 114 illus., 8 colour. |

- Silversides, B.,
Arnold, G., *William James: Selected Photographs 1900-1936* (exh. cat.), Saskatoon, Sask., Mendel Art Gallery, 1986, 32 pp., 13 illus.
- Smith, F.K., *John Herbert Caddy 1801-1887* (exh. cat.), Kingston, Ont., Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1985, 68 pp., 40 illus.
- Thom, I.M., *The Cartoons of Arthur Lismer: A New Angle on Canadian Art* (exh. cat.), Toronto, Ont., The McMichael Canadian Collection, 1985, 156 pp., 124 illus.
- Wagg, S., *Ernest Isbell Barott Architecte / Architect: Une introduction / An Introduction*, Montréal, Qué., Centre canadien d'architecture / Canadian Centre for Architecture, 1985, 52 pp., 21 illus. (Accompanying *Guide du fonds Ernest Isbell Barott / Inventory of the Archive of Ernest Isbell Barott*, Montréal, Qué., Centre canadien d'architecture / Canadian Centre for Architecture, 1985, 273 pp.)
- Wilkin, K., *Jack Bush on Paper* (exh. cat.), Toronto, Ont., The Koffler Gallery, 1985, 64 pp., 48 illus., 32 colour.
- Wright, J., *Church of Our Lady of Good Hope*, Ottawa, Ont., Parks Canada, Heritage Commemoration Series, 1986, 24 pp., 14 illus., 7 colour.

AUTHORS' QUERIES / DEMANDES D'AUTEURS

Mme Monique Lanthier prépare présentement un mémoire sur le portrait et la photographie chez **Ozias Leduc**. Dans ce but, elle tente de retracer les portraits exécutés par Leduc (huile et fusain, ainsi que les esquisses au crayon en rapport avec ces oeuvres) afin d'en établir l'inventaire. Elle apprécierait grandement recevoir toute information concernant la carrière de portraitiste d'Ozias Leduc. Veuillez communiquer vos renseignements à:

Monique Lanthier
3150, rue Barclay, app. 3
Montréal, Québec
H3S 1K1
Tél.: (514) 738-0604

The Art Gallery of Windsor is researching the life and work of **John Griffiths** (1826-1898) and **James Griffiths** (1814-1896), artists of London, Ontario. A major exhibition *The Griffiths Brothers*, featuring their work, is in preparation for national presentation in 1989. We would appreciate information concerning unknown works by these Victorian artists in collections in Canada. Please contact:

Dr. Ann Davis, Contract Curator
or
Ted Fraser, Curator
Art Gallery of Windsor
455 Riverside Drive West
Windsor, Ontario
N9A 6T8
Tel.: (519) 258-7111

L'HIER ET L'AUJOURD'HUI
en

Art
Architecture
Ménagement

l e m a g a z i n e

CONTINUITÉ

Dans les meilleurs kiosques et librairies. Abonnement 14 \$ (4 numéros).
Les Éditions Continuité, C.P. 387,
Haute-Ville, Québec, G1R 4R2,
(418) 692-1653.

PERFORMANCE

TEXT(E)S
& DOCUMENTS

**LAST
75
COPIES**

"Multidisciplinary Aspects of
Performance: Postmodernism"

Edited by Chantal Pontbriand

a book gathering the
proceedings of the
conference, as well as
the documentation on
the performances
and installations,
organized by
PARACHUTE magazine.

236 pages, 175 illus.,
21,5 x 25,5 cm,
\$20.00 + shipping
outside Canada

AUTHORS:

Barber, Buchloh,
Celant, Charles,
Cornwell, Crimp, de Duve,
Durand, Finter, Gale,
Howell, Lyotard, Monk,
Owens, Payant, Pelzer,
Pontbriand, Roque,
Scarpetta, Stoianova.

ARTISTS:

Asher, Buren, Dean, Graham,
Anderson, Brisley, Campbell,
Chaimowicz, Chitty, Foreman, Haimsohn
La Barbara, Sherman, Rainer, Wilson.

Available at Editions Parachute,
4060 Saint-Laurent,
suite 501, Montreal H2W 1Y9