

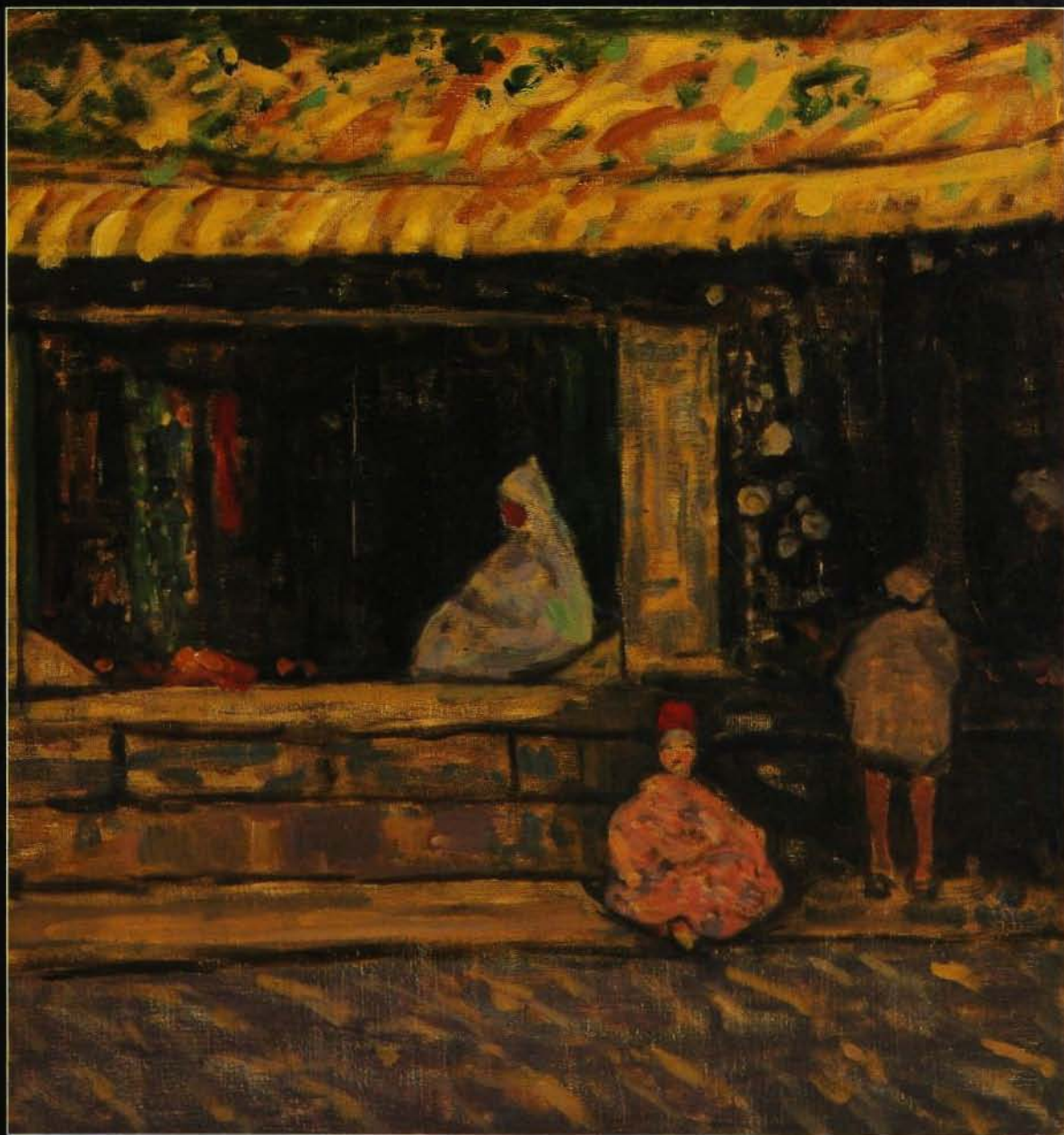
---

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

---

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

---



Cover / Couverture : J.W. Morrice, **Tanger, boutique** (Détail), 1912.  
(Photo: Claude Bureau, Québec.)

---

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 X/2 1987

**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.

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.

**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* (Toronto, Ont.),  
*Canadian Business Index* (Micromedia, Toronto, Ont.),  
*Canadian Literary and Essay Index* (Annan, Ont.),  
*Canadian Magazine Index* (Micromedia, Toronto, Ont.),  
*Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)*,  
*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.).

Back issues of *The Journal of Canadian Art History/Annale d'histoire de l'art canadien* are available in microform from: Micromedia Limited, 158 Pearl Street, Toronto, Ontario M5H 1L3.

**Design:**

Israël Charney

**Assistant:**

Richard Weston

**Proofreading / Révision des textes:**

Elise Bonnette / Denyse Roy /  
Mairi MacEachern / Erika Bird

**Typesetting/Composition:**

Logidec

**Printer/Imprimeur:**

Groupe Litho Graphique Inc.

**Distribution:**

Diffusion Parallèle inc., Montréal.  
Canadian Periodicals Publishers' Association,  
Toronto.

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:*

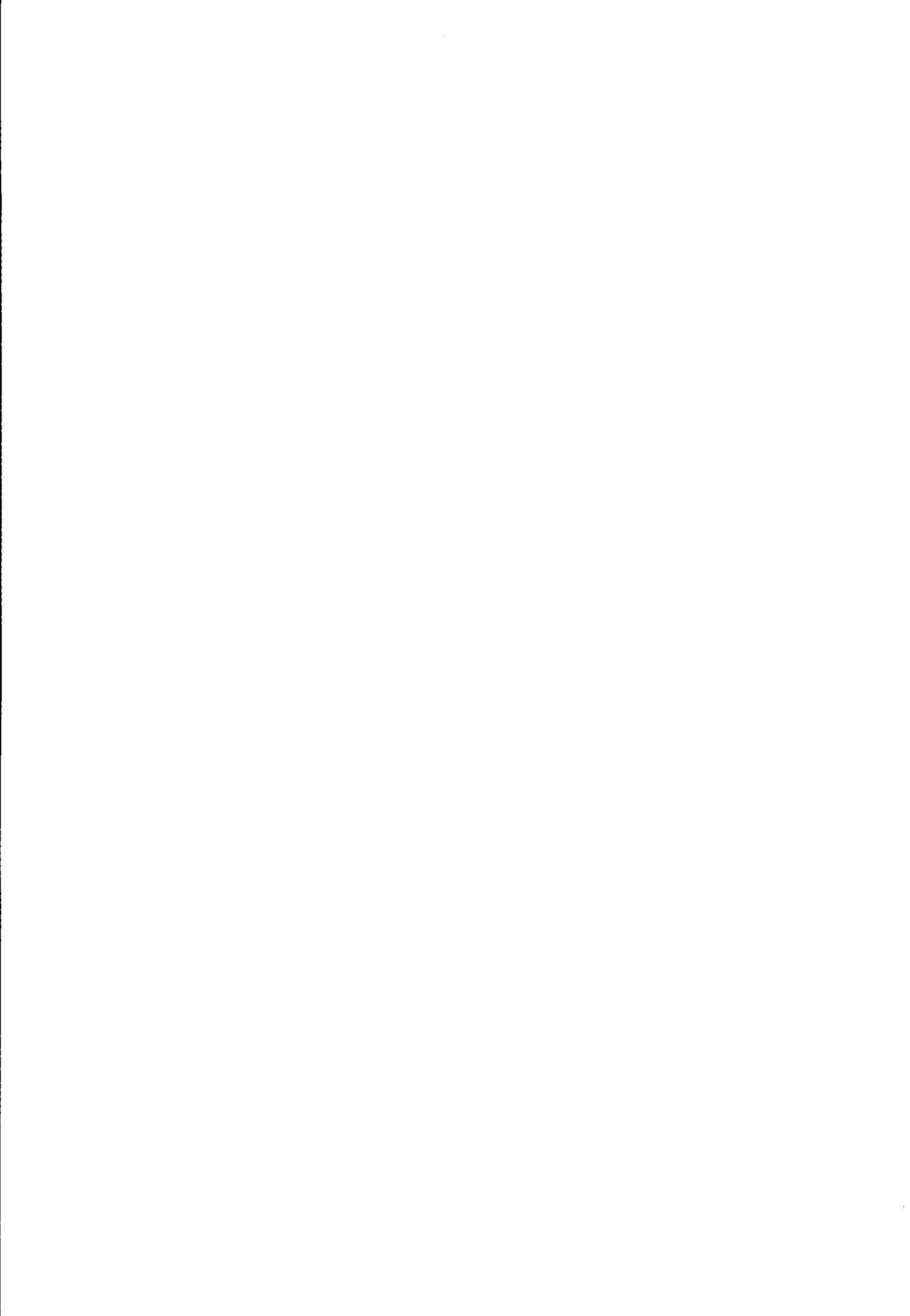
Donald F.P. Andrus  
Jean Bélisle  
François-M. Gagnon  
Laurier Lacroix  
Sandra Paikowsky  
John R. Porter  
Esther Trépanier

*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*

Points of Contact:

Thomas Eakins, Robert Harris  
and the Art of Léon Bonnat

85 *Elizabeth Milroy*

Résumé

103

David Milne:

"Subject Pictures"

104 *Lora Senechal Carney*

Résumé

119

La diffusion d'un thème  
iconographique

dans l'art au Québec:

la mort de saint François Xavier

120 *Paul Bourassa*

Résumé

152

---

## *Short Note / Note et commentaire*

Morrice: 1912

153 *Nicole Cloutier*

---

## *Reviews / Comptes rendus*

Fernande Saint-Martin

*Sémiologie du langage visuel*

161 *Jean-Guy Meunier*

Michael Torosian

*Michel Lambeth*

*Photographer / Photographe*

165 *Katherine Tweedie*

---

*Recent Publications  
on Canadian Art /*

*Publications récentes  
en art canadien (1986-87)*

169

---

*A Letter to the Editors / Lettre aux rédacteurs*

179





fig. 1 F. Gutekunst, **Thomas Eakins**, ca. 1875, Philadelphia Museum of Art, Bequest of Mark Lutz. (Photo: Philadelphia Museum of Art.)

---

## POINTS OF CONTACT: THOMAS EAKINS, ROBERT HARRIS, AND THE ART OF LÉON BONNAT

During a meeting of the Ontario Society of Artists in March of 1885, the members present voted that the thanks of the Society be expressed officially to certain artists who had contributed paintings to the current Art Loan Exhibition. Further to this expression of gratitude was the decision to grant to these individuals the privilege of honorary membership in the Society. <sup>1</sup>

Outstanding among the eight artists named was the American painter Thomas Eakins (1844-1916) (fig. 1). Indeed Eakins's participation in the 1885 Art Loan Exhibition, sponsored by the Ontario Society of Artists, and the honour of membership subsequently bestowed upon him, marks a significant confluence of the Canadian and American artistic communities. Greatly respected by the several young Canadian artists who had been his students, Eakins was also admired by older Canadian artists who shared many of the same aesthetic and stylistic sources and principles. Eakins, in turn, demonstrated his respect for his Canadian associates by selecting works of deep personal significance for the Toronto exhibition.

By 1885 Thomas Eakins was best known in Canada as the teacher of such promising young Canadian artists as Paul Peel (1860-1892) and George Agnew Reid (1860-1947). Eakins's innovative curriculum and techniques of art instruction had been widely discussed in the art press since the late 1870's. It was probably George Agnew Reid, member in good standing of the Ontario Society of Artists, who invited Eakins to send his pictures to the 1885 Art Loan Exhibition. Reid had only recently resettled in Toronto after two and one-half years' study with Eakins at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia. <sup>2</sup>

\* \* \*

The 1885 Art Loan Exhibition was the first Canadian exhibition to which Eakins sent his paintings. He obliged his good friend and former

pupil by selecting four of his best: a painting called *Pushing for Rail* (fig. 3), probably one of the pair Eakins had exhibited at the Paris Salon in 1875; a watercolour of *Base Ball Players Practising* (fig. 2) of 1875; the *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill* (fig. 4), painted in 1876-7; and a large portrait entitled *Elizabeth at the Piano* (fig. 6) of 1875. Each of these four paintings represented a certain milestone in Eakins's creative development. Together they provided an incisive survey of his artistic interests and career accomplishments.

Three of the four paintings Eakins sent to Toronto had been exhibited frequently in various American cities. The watercolour *Base Ball Players Practising* (fig. 2) was typical of the paintings of male athletes, notably professional rowers, with which Eakins first made his name at exhibitions in New York and his native Philadelphia during the mid-1870's.<sup>3</sup> The painting entitled *Pushing for Rail* (fig. 3), may well have been one of the pair of hunting pictures Eakins submitted successfully to the Paris Salon of 1875, thus gaining acceptance in the French artistic fraternity. It was a crowning achievement in the early professional career of the young American who had laboured for three and a half years, from 1866 to 1870, in the teaching ateliers of Paris.<sup>4</sup>

In *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill* (fig. 4), Eakins composed a personal statement of creative purpose. The subject was adapted from a little-known anecdote of local Philadelphia history, which told of a certain Miss Van Uxem, a woman of good family, who, in 1809, modelled for the wood carver William Rush. Rush had been commissioned to create a fountain to decorate the grounds of Philadelphia's waterworks Pump House in the city's Centre Square.<sup>5</sup> As a centrepiece to the fountain, he carved the figure of a nymph carrying a bittern to symbolize the Schuylkill River that runs through the city of Philadelphia and was the city's chief source of fresh water. It was for this figure that Miss Van Uxem was said to have posed. Legend does not record that she actually posed in the nude, but Eakins portrayed her so in order to emphasize the beauty and expressive power of the human figure.

As modern scholars have pointed out, Eakins's adaptation of the Rush story dated from the time of his first appointment to the faculty of the Pennsylvania Academy in the mid-1870's.<sup>6</sup> Eakins saw Rush as an artistic and spiritual forbearer, a man who had also dedicated his talents and his teaching to the human figure. The painting became a pictorial response to



fig. 2 Thomas Eakins, **Base Ball Players Practising**, 1875, Watercolour, 27.6 x 32.7 cm, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, R.I., Jesse Metcalf and Walter H. Kimball Fund, (Photo: Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.)



fig. 3 Thomas Eakins, **Pushing for Rail**, 1874, Oil on canvas, 33 x 76.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Arthur H. Hearn Fund, 1916. (Photo: The Metropolitan Museum of Art, New York.)



fig. 4 Thomas Eakins, *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River*, 1876-77, Oil on canvas, 51.1 x 67.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Gift of Mrs. Thomas Eakins and Miss Mary Adeline Williams. (Photo: Philadelphia Museum of Art.)



fig. 5 Walter M. Dunk, *Men's Life Class*, 1879, Oil on composition board, 26 x 32.4 cm, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Commissioned by the Academy, 1879. (Photo: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.)

the resistance Eakins encountered to his own use of the human figure as the focus of his teaching.

\* \* \*

Eakins had studied at the Pennsylvania Academy during the early 1860's. In 1877, he was appointed as an instructor at the art school and quickly assumed primary teaching duties. Eakins was supported enthusiastically by an administration directed by leading members of the local business community. By 1882 when he was appointed Director of the Academy Schools, Eakins had established a curriculum at the Pennsylvania Academy which many observers considered as the most progressive in America. <sup>7</sup>

In 1879, the art and literary critic William C. Brownell noted in his report entitled "The Art Schools of Philadelphia," for *Scribner's Monthly*, that the Pennsylvania Academy's directors "conduct the Philadelphia art schools upon an elaborate scale, and provide for art students more advantages, from a material point of view, than can be obtained anywhere else." Brownell described a rich and well-organized curriculum which easily surpassed the offerings of art schools in other major American cities:

. . . Models, male or female, are provided in abundance. . . . Dissections are arranged for to the heart's content of the students. . . . Modeling is cared for as well as painting and drawing. The collection of casts from the antique is larger than any in New York. . . . The Academy's large collection of engravings and small but useful library are accessible to the students. There are two professors of drawing and painting and a lecturer on artistic anatomy. One would say, surely, that a school with such apparent advantages as these could sustain with equanimity the reproach of provincialism, and indeed take pride in being 'a kind of family affair'. <sup>8</sup>

It was Eakins who encouraged students, male and female, for the Academy was coeducational, to forego the conventional sequence of drawing after casts of antique sculpture thence to life drawing. Rather he favoured *painting* after the model as soon as possible <sup>9</sup> (fig. 5). "The main thing that the brush secures is the instant grasp of the grand construction of a figure," Eakins remarked, ". . . once that is got, the details follow naturally."<sup>10</sup> Classes in clay modelling and a rigorous course of instruction in gross anatomy and dissection assisted the students in understanding the principles of this "grand construction." Though some observers character-

ized Eakins's emphasis on structure as clinical and dispassionate, they could not fault his thoroughness as a teacher. And the Academy students were devoted to him.

For Canadian art students, the curriculum of the Pennsylvania Academy offered unparalleled opportunities for study from the life model. Social restrictions against nudity in many Canadian communities severely limited professional art study and so the more ambitious and talented of Canada's students were forced to emigrate for instruction. George Reid had read Brownell's description of the Academy curriculum with excitement. "All this appealed very strongly to me because of its radical character and thoroughness and I resolved to continue my training there," he later recalled.<sup>11</sup>

Eakins's painting of William Rush (fig. 4) was his homage to a fellow Philadelphia artist who had appreciated the beauty of the human form. It was also a personal declaration of Eakins's own creative and pedagogical principles. Not everyone in Philadelphia agreed with Eakins's methods. So strong was Eakins's commitment to study from the nude model, that it ultimately proved to be his undoing. In 1886, the Academy administration, alarmed by the obsessive single-mindedness of Eakins's teaching, would demand his resignation from the faculty.<sup>12</sup>

By sending the Rush painting to the Toronto exhibition, Eakins expressed his solidarity with Canadian colleagues who had encountered similar community resistance to the use of the nude in their art and teaching. To young Canadian colleagues such as George Reid, who had travelled to Eakins's Pennsylvania Academy schools to specifically acquire training unavailable in their native country, the *William Rush* must have spoken volumes.

\* \* \*

Eakins's fourth contribution to the Toronto exhibition was a portrait, entitled *Elizabeth at the Piano* (fig. 6). Painted in 1875, this study of Elizabeth Crowell, sister of the artist's fiancée was one of a series of paintings of family members and close friends Eakins produced throughout the 1870's. Most of these were not intended for public exhibition, although Eakins had included the *Elizabeth at the Piano* among the five pictures he exhibited in the Fine Arts Section of the Centennial Exhibition at Philadelphia in 1876. Since then, however, Eakins had sent the portrait of Elizabeth to only one other exhibition.<sup>13</sup>



fig. 6 Thomas Eakins, **Elizabeth at the Piano**, 1875, Oil on canvas, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, Gift of anonymous donor. (Photo: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover.)



Just under life-size in scale, the canvas was appreciably larger than the other three paintings shown at the Toronto exhibition, and it was painted in a startlingly different manner. In the three smaller paintings, Eakins constructed his designs with the precise, almost calligraphic brushwork of a master draughtsman, building up glazes from a palette limited to earth colours to produce a cool, generalized tonality. This technique was derived from Eakins's study of works by Thomas Couture (1815-79) as well as those of his teacher Jean-Léon Gérôme (1824-1904). In *Elizabeth at the Piano*, he showed himself a master of dramatic chiaroscuro, shrouding the player and instrument in flickering gaslit shadows energized with woven brushstrokes of thick impasto. As a reviewer for the *Toronto Globe* noted admiringly, the painting, though visually somewhat unattractive, was a technical tour-de-force:

. . . [The painting] is noticeable for the amount of expression which the artist has been enabled to impart to the subject by the effect of side lights, relieving the gloom and sombre head. The undertaking was a bold one, and though admirably carried out and resulting in a picture full of significance and sensibility, does not appeal to the popular taste as strongly as the more conventional treatment. The effect is too subtle for the appreciation of merely superficial or negligent observers.<sup>14</sup>

Such comments would have been familiar to Eakins, whose works the viewing public seldom considered "pretty." But fellow artists could and did appreciate the American's abilities.

Fellow artists would, for example, have recognized the allusions in Eakins's paintings to the styles and techniques of the French artists who had been his teachers. In the three smaller paintings Eakins included stylistic references to the work of his first teacher Jean-Léon Gérôme. In the portrait of *Elizabeth at the Piano*, Eakins imitated the work of French painter Léon Bonnat (1833-1922), with whom he had studied briefly in 1869.

Born in southwestern France, Léon Bonnat had studied in Spain before travelling to Paris in 1853 to continue his art studies. At the Salons of the later 1850's and early 1860's, Bonnat exhibited religious subjects and genre studies of Italian peasant life painted in a robust realist style which earned the praise of France's leading critics. By the time young Thomas Eakins joined his atelier in 1869, Bonnat was fast becoming an influential member of the French art establishment.<sup>15</sup>

During the 1870's, Bonnat acquired a reputation as a painter of startlingly realistic scenes from religious history. But it was as a portrait painter that Bonnat achieved his greatest celebrity. Beginning in 1877 with his portrait of Adolphe Thiers, first President of the Third Republic

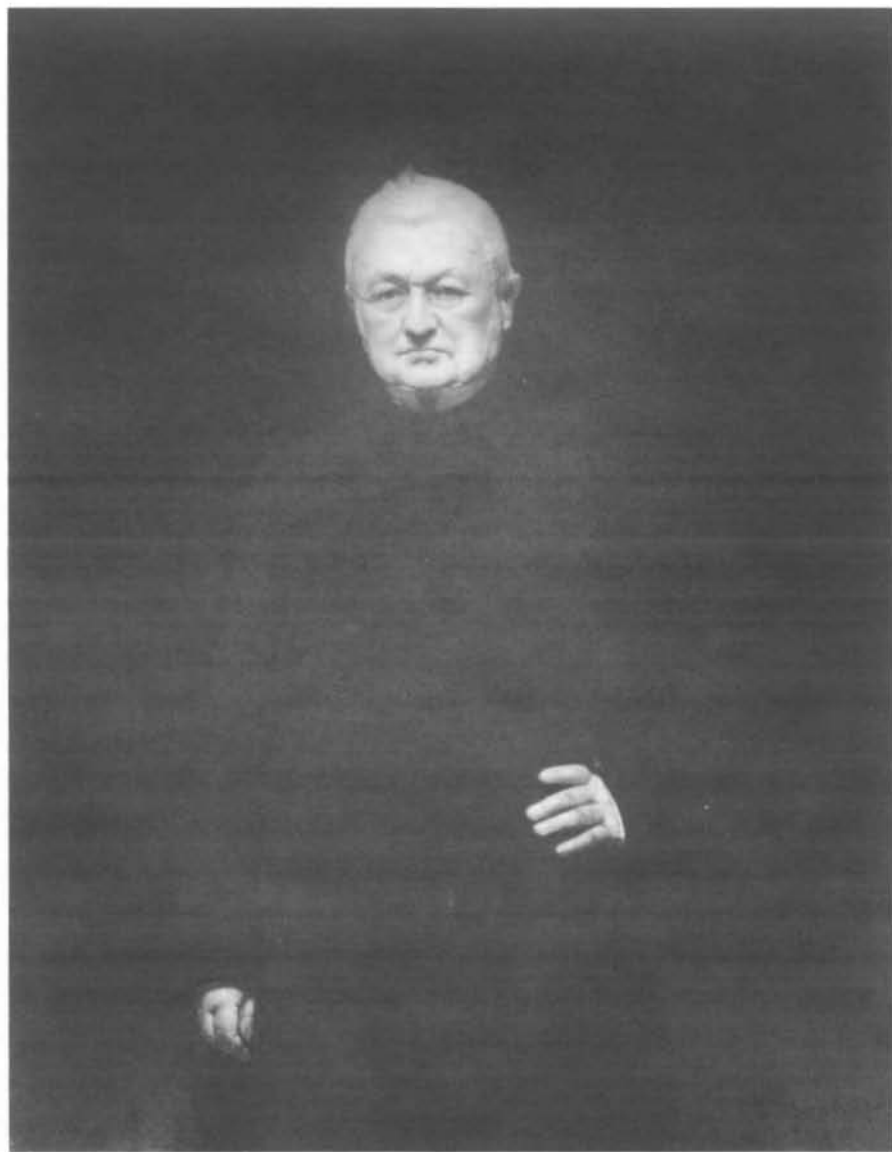


fig. 7 Léon Bonnat, **Portrait of Adolphe Thiers**, 1877, Oil on canvas, Musée du Louvre, Paris. (Photo: Musées Nationaux, Paris.)

(fig. 7), Bonnat rapidly came to prominence as the "official" painter of republican France. Wrote one American critic:

. . . Till they have seen themselves on Bonnat's canvas, statesmen doubt their popularity, authors question their genius, actresses tremble for their laurels, millionaires suspect their influence. . . . To have been painted by Bonnat is to have proved yourself Somebody; to have had the seal set on your hard-won reputation; to have won, as it were, official recognition of your merit, your weight, your talent, your wealth.<sup>16</sup>

A great part of Bonnat's success as a portraitist can be attributed to his meticulous attention to detail. According to one biographer, Bonnat actually calibrated the heads and facial features of his subjects as though he were preparing an anthropometric diagram. At a time when popular philosophers debated theories of racial origins, Bonnat's scientific ap-



fig. 8 Robert Harris, *Ante-Room of the Atelier Bonnat, Paris, 1882*, Oil on panel, 31.6 x 38.5 cm, Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown, P.E.I., Gift of the Robert Harris Trust, 1965. (Photo: Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown.)

proach was considered appropriately "modern" by patrons and public alike. Bonnat combined this painstaking exactitude with a lush painting technique, trowelling colour onto his canvases to create vibrant surface patterns and textures around the calculated poses of his subjects, to the point, some critics noted, that his portraits seemed created from strokes of plaster and sand. It was this gestural technique that Eakins imitated in his *Elizabeth at the Piano*.

Bonnat had begun accepting students in the mid-1860's. He maintained two teaching ateliers, one for men in the rue Lavel (fig. 8) and a second for women in the rue Caumartin, which he visited on an average of every two weeks. Students were required to pay only a nominal fee of 25 francs for the model's services. Bonnat's was one of a number of teaching ateliers which operated independently of the official government-sponsored Ecole des Beaux-Arts. It was especially popular with young foreign artists who either could not gain admission to the Ecole ateliers or who desired an alternative curriculum to that of the Ecole.<sup>17</sup>

Little over a month after Eakins arrived, Bonnat closed the atelier in order to make an extended visit to his home town of Bayonne. The American was not overly dismayed. Eakins was ambivalent in his opinion of Bonnat as a teacher and had decided that prolonged study would probably do him little good.<sup>18</sup> He recognized the older man's talent and rapidly growing reputation, but was puzzled by Bonnat's shyness and "laissezfaire" approach to teaching. Soon after leaving Bonnat's atelier Eakins described the artist in a letter to his father:

. . . He is the most timid man I ever saw in my life & has trouble to join three words together. If you ask him the simplest question about what he thinks is the best way to do a thing, he won't tell you. He says do it just as you like. He will never impose any way of working on his boys & so some commence drawing first & some slap on the color first and draw with it afterwards smearing it about scraping off & plastering it on with a knife or their fingers or any way & others only rub on the color very lightly with their fingers or small brushes & he never finds fault with any thing but the result. . . .<sup>19</sup>

But Eakins's opinion of Bonnat as a teacher did not detract from his profound admiration for Bonnat the painter. Like Bonnat, Eakins became a devoted student of the seventeenth century Spanish masters Velasquez and Ribera, and patterned his mature portrait style after works he had

studied in Spain during a six-month trip in 1870. Although Eakins left Europe for good in 1870, he made an effort to follow the progress of Bonnat's art and career in the art press as well as through correspondence with friends who had remained in Paris.<sup>20</sup>

One Canadian artist who would have appreciated Eakins's allusions to the portrait technique of Léon Bonnat was Robert Harris (1849-1919) (fig. 9). A native of Prince Edward Island who had taken his early art training with William Rimmer at the Lowell Institute in Boston. Harris joined the atelier Bonnat first in 1878.<sup>21</sup> Unlike Eakins, however, the Canadian was thoroughly satisfied with Bonnat as a teacher, and returned for a second year of study in 1881.

An adept student, Harris followed closely in the footsteps of his French mentor when mapping his own career. Upon returning from France in 1879, Harris established himself in Toronto as a teacher and an organizer. By 1881, he was already a past Vice President and Treasurer of the Ontario Society of Artists and a founding member of the Royal Canadian Academy. In 1883, Harris's reputation was ensured when he received a commission from the federal government to paint Canada's *Fathers of Confederation*, 1883 (Confederation Centre Art Gallery and Museum), a group portrait commemorating the constitutional conferences which had preceded the creation of the Dominion of Canada in 1867.<sup>22</sup> Although also a talented genre painter, Harris thereafter was best known as Canada's "official" portraitist and until his death in 1919, dutifully recorded the features of the young country's leading citizens.

There is no record that Harris and Eakins ever met. However, the two artists certainly were known to each other. Even before his first trip to Paris, Harris would have encountered Eakins's name in exhibition reviews from New York and other American cities.<sup>23</sup> And in the atelier Bonnat, Harris could have heard mention of Eakins from such longtime American habitués as Edwin Howland Blashfield, who had known Eakins since the late 1860's.<sup>24</sup>

But it was as a fellow teacher that Harris was most familiar with Eakins and his work. As an instructor at the Ontario School of Art from 1879 to 1881, Harris introduced his students to the broad painterly technique he had learned in Bonnat's atelier. One of these students was George Agnew Reid, who described Harris's teaching approach:

Harris taught us how to look at objects, no matter what character, as made up of a series of planes and masses which, if



fig. 9 Robert Harris, *Self-Portrait*, undated, Watercolour on paper, 27.1 x 20.2 cm, Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown, P.E.I., Gift of the Robert Harris Trust, 1965. (Photo: Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown.)

broadly simplified, could be resolved into finer and finer planes and masses until every detail could be pursued and given its proper proportion and value. . . .

In later years, when I went to Paris to study, I recognized this as the French method, as the professors constantly used the expressions 'Les valeurs,' 'le ton vaste,' 'Dessinée par la masse.' Draw or paint by mass and observe the exact tone or the values.<sup>25</sup>

When George Reid read about Thomas Eakins's teaching methods in *Scribner's Monthly*, he thought them radical and innovative. Robert Harris would have recognized a fellow student from the Paris ateliers. Moreover Harris probably encouraged Reid to move south and enrol at Eakins's school as the next best thing to study in Paris. It cannot be simple coincidence that Reid enrolled at the Pennsylvania Academy within a year of Harris's departure from Toronto for Paris late in 1881.

After returning from his second Paris trip in 1882, Robert Harris moved to Montréal. Here he continued to maintain ties with his friends and associates in Toronto, most notably with Reid. Evidence exists that Harris not only visited the Art Loan Exhibition during March of 1885, but that he paid particular attention to the four paintings sent by Thomas Eakins. Indeed, we know that Harris studied Eakins's *Elizabeth at the Piano*, because he copied it. A year later, in 1886, while working in England, Harris painted his now well-known picture entitled *Harmony* (fig. 10). A portrait of his young wife Elizabeth, at the piano, Harris's composition echoed Eakins's portrait in subject and design.

Harris's decision to adapt Eakins's portrait in his own work indicates the Canadian's high regard for his American colleague. In fact, Harris may have been responding to a conscious gesture by the American. When invited to send paintings to the Toronto exhibition, Eakins had selected four which communicated specific ideas to his Canadian audience. The two sporting pictures documented the artist's public career as painter-exhibitor. In the *William Rush*, also one of his best-known exhibition pictures, Eakins articulated his teaching philosophy and his desire for creative solidarity within the artistic community.

*Elizabeth at the Piano*, by comparison, was a private family picture, not at all typical of the exhibition portraits for which Eakins was well-known. Why then did Eakins send it to Toronto? Eakins's inclusion of the portrait seems an anomaly until we recall Robert Harris's response to this picture



fig.10 Robert Harris, **Harmony**, ca. 1886, Oil on panel, 30.5 x 24.8 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.  
(Photo: National Gallery of Canada, Ottawa.)



in particular. Eakins's strongest connection to Canada was his close friendship with George Agnew Reid. Through Reid, Eakins would have known of Harris, a fellow teacher and student of Bonnat. What better way to acknowledge Harris than by sending the painting that most effectively communicated Eakins's own regard for the French artist who had inspired Harris's teaching and art: Léon Bonnat.

**Elizabeth Milroy**  
Assistant Professor  
Wesleyan University

#### Notes

<sup>1</sup> Archives of Ontario, Toronto, Ontario Society of Artists Papers, Minutes for meeting of 2 March, 1885. The individuals nominated for honorary membership were: Mrs. Alex Cameron, Thomas Eakins, W. Scott, Russel Inglis, C. Nelson, J. Spooner, E.J. Jarvis and W. Townsend. However, Inglis, Jarvis and Townsend do not appear on any subsequent published lists of the Ontario Society of Artists' honorary members.

<sup>2</sup> Eakins may also have been contacted by OSA member Otto Jacobi during the early 1880's, who was then residing in Philadelphia. There is no direct evidence that Eakins and Jacobi were acquainted. However, it is noteworthy that both artists travelled from Philadelphia west to the Dakota Territory during 1886.

<sup>3</sup> Eakins's submissions to the Art Loan Exhibition are listed in a review of the exhibition published in *The Globe* on 3 March, 1885. For Eakins's work in watercolour, and the popularity of watercolour painting in general in the United States during the 1870's and 1880's, see Kathleen A. FOSTER, "Makers of the American Watercolour Movement: 1860-1890" (Ph.D. dissertation, Yale University, 1982).

<sup>4</sup> Eakins enrolled in the atelier of Jean-Léon Gérôme at the Ecole des Beaux-Arts in early October of 1866. He attended intermittently until 1869, although he failed to matriculate and gain admission to the Ecole proper. During those years, Gérôme was frequently absent and his atelier was supervised by Gustave Boulanger. Eakins also worked briefly in the sculpture atelier of Augustin Dumont and finally with Léon Bonnat. See Elizabeth MILROY, "Thomas Eakins's Artistic Training, 1860-1870," (Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1986).

<sup>5</sup> The Pump House, which began operation in 1801, had been designed and constructed by the English architect Benjamin Latrobe. For the history of Rush's commission, and Eakins's knowledge of the appreciation of his predecessor's works, see Linda BANTEL, *et al.* *William Rush, American*

*Sculptor* (Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1982) pp. 9-30 *passim*, pp. 31-46 *passim* and pp. 114-117.

<sup>6</sup> This version of *William Rush* . . . was the first in a series of paintings on a theme to which Eakins would return throughout his career. See Darrel SEWELL, *Thomas Eakins: Artist of Philadelphia* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1982), chap. VI, and Elizabeth JOHNS, *Thomas Eakins: The Heroism of Modern Life* (Princeton: Princeton University Press, 1983), chap. 4.

<sup>7</sup> Several articles and reports concerning Eakins's innovations at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts appeared in the American art press during the early 1880's. The most notable were BROWNELL's "The Art Schools of Philadelphia," published in the September, 1879, issue of *Scribner's Monthly* and the article by Fairman ROGERS, entitled "The Schools of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts," which appeared in *The Penn Monthly* in June of 1881. Rogers was Chairman of the Committee on Schools of the Pennsylvania Academy and Eakins's strongest ally. News of Eakins's teaching reached Paris in the report on *L'enseignement du dessin aux Etat-Unis d'Amérique* written by Félix RÉGAMEY and published in 1881. Much of this report was borrowed from Brownell's account.

<sup>8</sup> William C. BROWNELL, "The Art Schools of Philadelphia," *Scribner's Monthly*, 18 (September, 1879), p.738.

<sup>9</sup> While Eakins's teaching methods were a novelty in North American art schools, contemporaries who, like Eakins, had studied in Paris, recognized the French sources of his innovations. Indeed, Eakins's chief ally in the Pennsylvania Academy administration, Fairman Rogers, advertised these sources in his 1881 article:

. . . The [Academy] schools are organized much as they would be by a club of artists who had associated themselves for the purpose of providing rooms, models and an instructor or critic, as is done by the Art Students' League in New York, [and] the principal schools in Paris outside the government schools, such as Bonnat's [and] Carolus-Duran's, etc.

Fairman ROGERS, pp. 453-454.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>11</sup> George REID to E.L. Babcock, 4 December, 1939. Quoted in Christine BOYANOSKI, *Sympathetic Realism; Geoge Reid and the Academic Tradition* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1986), p.16.

<sup>12</sup> For nineteenth-century Philadelphia's prudish attitudes to the nude, see JOHNS, pp. 102-103. The exact circumstances of Eakins's resignation are still unclear although explanations, scholarly and spurious, abound. However, analysis of the personal papers and documents relating specifically to Eakins's tenure and resignation from the Academy which were recovered recently in Philadelphia should shed some light on the incident. Charles Bregler's Thomas Eakins Collection, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, PA.

<sup>13</sup> Eakins's sixth entry to the Philadelphia Centennial, the controversial *Gross Clinic*, was displayed in the Model Post Hospital, part of the Medical Department exhibits. See JOHNS, chap. 3. Eakins exhibited a painting, called only *At the Piano*, that may have been the portrait of Elizabeth, at the Third Annual Exhibition of the Society of American Artists in New York in 1880.

<sup>14</sup> "Art Loan Exhibition," *The Globe* 3 March, 1885, p.6.

<sup>15</sup> Émile ZOLA later would call Bonnat "le plus puissant et le plus solide de nos peintres," in his review of "L'Ecole française à l'exposition de 1878 . . ." for the *Messenger de l'Europe*, reprinted in *Salons, recueillis, annotés et présentés*, ed. by F.W.J. HEMMINGS *et al* (Geneva: E. Droz, 1959), p.208.

<sup>16</sup> [ISHMAEL], "French Painters 'Chez Eux.' III," *The Illustrated American*, 27 September 1890, p.609.

<sup>17</sup> In fact, many independent teachers, including Bonnat, had close ties to the Ecole, often substituting for absent teachers and serving on various competition juries. Bonnat was appointed to the Ecole faculty in 1888 and appointed director of the school in 1905. For a survey of one group of Bonnat's students, see Henri USSELMAN, "Léon Bonnat, d'après les témoignages de ses élèves nordiques," in *Konsthistorisk tidskrift*, 2 (1986), pp. 67-76.

<sup>18</sup> Eakins was familiar with Bonnat and his work long before enrolling at the atelier because several of his American acquaintances had chosen to attend the independent atelier rather than affiliating themselves with studios at the Ecole. Eakins's childhood friend William Sartain had been working at Bonnat's for several months by the summer of 1869 and Eakins may simply have wanted to join his

friend during yet another of Gérôme's absences from the Ecole. See MILROY. Eakins first mentions his move to the independent atelier in a letter to his mother dated 3 August, 1869. Charles Bregler's Thomas Eakins Collection.

<sup>19</sup> Thomas EAKINS to Benjamin Eakins, 8 September 1869. Transcription by Lloyd Goodrich. Lloyd and Edith Havens Goodrich Collection, Philadelphia Museum of Art.

<sup>20</sup> In 1880, Eakins produced one of his most powerful, if idiosyncratic images, a painting of *The Crucifixion*, in direct emulation of Bonnat's celebrated canvas of 1874 for the Palais de Justice in Paris. The *Crucifixion* is now in the collection of the Philadelphia Museum of Art.

<sup>21</sup> For a biography of Harris, see Moncrieff WILLIAMSON, *Island Painter: the Life of Robert Harris (1849-1919)* (Charlottetown: Ragweed Press, 1983). An extensive catalogue of the artist's works is included in WILLIAMSON, *Robert Harris* (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1973).

<sup>22</sup> Harris's monumental portrait was lost when fire destroyed the Parliament Buildings in 1916.

<sup>23</sup> There is a popular misconception that Eakins was generally ignored by the critical press of his day. While this is true of his later career, during the 1870's and early 1880's, Eakins was a frequent contributor to major American exhibitions. His powerful brand of realism often sparked discussion and controversy in newspaper and magazine reviews.

<sup>24</sup> Edwin Howland Blashfield (1848-1936) attended the atelier Bonnat from 1867 to 1870 and again from 1874 to 1880. Upon his return to the United States, he became best known as a mural painter, doing work at various American state Capitols as well as at the Library of Congress in Washington. Eakins mentions Blashfield in letters home from Paris in 1867 and in 1869. Eakins Research Collection, Philadelphia Museum of Art.

<sup>25</sup> Quoted in WILLIAMSON, *Island Painter*, 1983, pp. 70-71.

## THOMAS EAKINS, ROBERT HARRIS ET L'ART DE LÉON BONNAT

À la fin des années 1870, et au début des années 1880, plusieurs jeunes artistes canadiens allèrent à Philadelphie suivre les cours du peintre américain Thomas Eakins, à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. En retour, Eakins envoya quatre tableaux à une exposition organisée en 1885, à Toronto, par l'Ontario Society of Artists.

Chacune de ces oeuvres représentait une période particulière dans l'évolution de son art. Réunies, elles formaient un tableau saisissant de ses intérêts artistiques aussi bien que des étapes de sa carrière, et témoignaient de son estime pour les artistes canadiens de son temps. Deux scènes sportives *Base Ball Players Practising* et *Pushing for Rail*, toutes deux exécutées en 1875, avaient déjà été présentées dans diverses expositions aux Etats-Unis et en Europe. Un troisième tableau, *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill*, une de ses oeuvres les plus importantes et les mieux connues, rappelle un épisode de la vie d'un de ses prédécesseurs à Philadelphie, le sculpteur William Rush. Ce tableau, dont l'idée lui était venue peu après qu'il eut commencé à enseigner à la Pennsylvania Academy, était, en quelque sorte, un manifeste de sa philosophie de l'enseignement de l'art et de son désir de solidarité entre les artistes d'Amérique du Nord.

La quatrième oeuvre présentée était un portrait intitulé *Elizabeth at the Piano*, peint à la manière du portraitiste français Léon Bonnat avec qui il avait étudié à Paris. Il se peut fort bien qu'Eakins ait envoyé ce tableau à Toronto dans l'intention précise de communiquer un message au peintre canadien Robert Harris. Ce dernier avait, lui aussi, étudié avec Bonnat. De plus, il avait été le maître de George Agnew Reid, artiste canadien qui s'était lié d'amitié avec Eakins pendant ses études à Philadelphie, et qui a fort bien pu inviter le peintre américain à présenter ses oeuvres à Toronto. Nous savons que Harris connaissait *Elizabeth at the Piano* car, un an plus tard, il reprenait, en l'adaptant, la composition d'Eakins dans son tableau bien connu *Harmony*. Consciente ou non, cette adaptation était une réponse appropriée au geste d'amitié de l'artiste américain.

Traduction: **Élise Bonnette**

---

## DAVID MILNE: "SUBJECT PICTURES"

During the Second World War, after almost forty years of selecting his subjects from his surroundings, David Milne began to invent idiosyncratic subject matter for his paintings. The resulting pictures, mostly watercolours, are often called "fantasy paintings" in the literature and they are fascinating for their complexity of thought, their humour and their resistance to interpretation. They are, overall, syntheses of elements from both the modern world and the past, and many have Christian allusions. They reflect the fact that Milne, although not involved in organized religion, had been raised as a Christian and over the years had become a dedicated reader of the Bible.

John O'Brian devoted the last ten pages of his book *David Milne and the Modern Tradition of Painting* to these pictures. He explores possible sources of their imagery in Milne's life at that time: the documented development of the artist's interest in the Bible, in Giotto's painting, in T.S. Eliot's writing and in children's art; the three-year wartime visit to Toronto of Wyndham Lewis, who was known for his fantasy paintings; the birth of Milne's son in 1941; and his return to watercolour after over a decade of working only in oil. <sup>1</sup>

In O'Brian's view, these works produced late in Milne's career ran "against the current of modern art to which he had attached himself." <sup>2</sup> Certainly, when he reached full artistic maturity at Boston Corners, New York during the First World War, he was working directly from nature in the tradition of Monet. Milne's writings from the Boston Corners period, and for the rest of his life were, as O'Brian demonstrated, essentially the writings of a modernist, locating the meaning of a painting in its formal aspects rather than in its content. The new "subject pictures," as Milne called them, with all their narrative elements, may appear then to have broken away from the international modernist context that was so much a part of

his commitment to art. In fact they are important, natural developments within that context.

Milne introduced the new pictures as curiosities, "not much to look at but interesting to do."<sup>3</sup> Almost every one of the subject picture themes found expression in a group of pictures rather than in a single image. In the case of *King, Queen and Jokers*, the content evolved considerably as Milne worked through more than a dozen versions produced between 1941 and 1944. Inspired by sketches he had made in 1941 from a book on early playing cards, these paintings are of royalty posed as for a photograph in front of a wall: king and queen central, jokers at the sides. After the first few paintings he added a man and woman in 1940's clothing to this royal group; in some versions framed playing-card portraits appear on the wall. Throughout most of the series four angels hover symmetrically above, the outer two in nightshirts: "call these jokers, too," Milne wrote.<sup>4</sup>

Taken together the motifs of the subject pictures show a development from 1941, when they first appeared alongside his usual landscapes, still lifes and interiors, until the end of his career in 1952. The earliest themes are often the lightest and most whimsical in character. *Noah and the Ark and Mt. Ararat*, 1941-42, shows Noah as a tiny figure in a suit and bowler

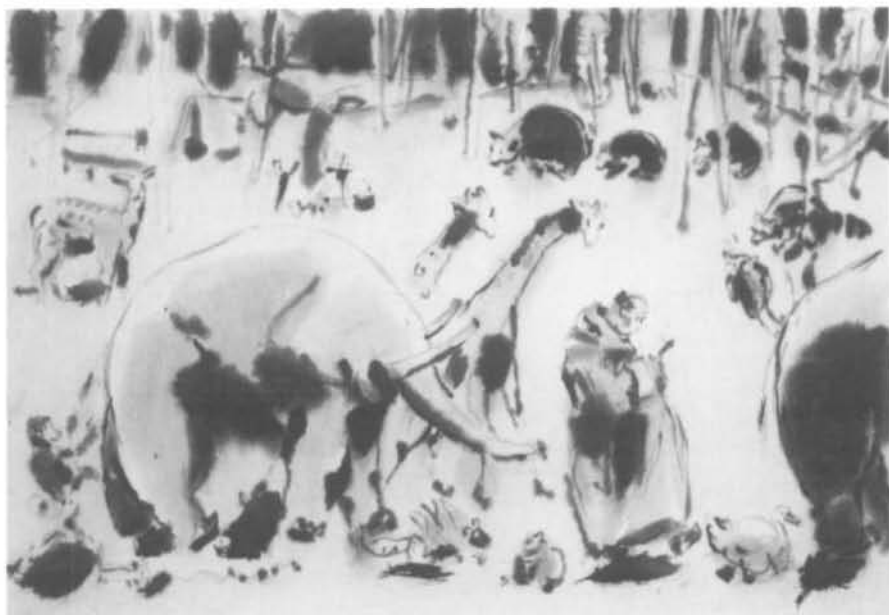


fig. 1 David Milne, *The Saint, No. 4*, 1942, Watercolour over graphite on wove paper, 38.3 x 55.2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. (Photo: National Gallery of Canada, Ottawa.)

hat, holding an umbrella and standing near a miniaturized Mount Ararat.<sup>5</sup> Much more prominent are the many animals which give the pictures a sprightly character, filling most of their surfaces with a *horror vacui* effect. The equally fanciful *Return from a Voyage* series features the Old Testament figure Jonah, arriving at Toronto's Union Station, describing his trip with the aid of whale diagrams to a group of reporters. One other series fits naturally with these although its subject is not directly biblical and not about a journey. In the *Saint*, 1941-44 (fig. 1), a large reading 'saint' in monk's habit walks in a peaceful procession with some of the exotic animals from *Noah*, in front of a campsite at the edge of a Canadian forest.

The subject pictures with which Milne occupied himself for the longest time, six years from 1941 on, were images of Christ above a landscape. More than forty exist. Some of these are Ascensions, in which Christ, dressed in a biblical cloak, rises from a village of vaguely Eastern buildings like those in the first subject picture Milne painted, *Snow in Bethlehem* (Art Gallery of Ontario) of 1941. The chronological counterparts to the Ascensions are Resurrection (fig. 2) and Day of Judgement images: Christ returns to earth now in a bowler hat, sometimes floating with his



fig. 2 David Milne, *Resurrection No. 2*, 1943, Watercolour on paper, 37.6 x 55.9 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, Gift from the Douglas M. Duncan Collection, 1970. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto.)

angels over what appears to be an Ontario village scene. *Mary and Martha*, 1945, is another biblical narrative with a contemporary setting: a dinner party in a room decorated with paintings; Christ, wearing a suit, is looking at the art (one version [priv. coll.] is subtitled 'The Connoisseur').

Milne's painting activity slowed in the late 1940's, and he did not paint subject pictures from 1947 to 1950. When he began them again, he wrote to his agent Douglas Duncan that "the only live interest is there."<sup>6</sup> These last subject pictures often have Temptation themes and are more enigmatic and less whimsical than the early religious images. In *Tempter with Cosmetics*, 1952 (fig. 3), some of the familiar angels try out cosmetics peddled by a man in a bowler hat. *Another Generation*, 1952 (Winnipeg Art Gallery), is a type of Resurrection picture, but it is linked to the *Tempter with Cosmetics* by the angels and a woman who prepares to meet her maker by putting on lipstick; "this is what interests the angels," Milne wrote.<sup>7</sup> The final Temptation theme, and the artist's last group of paintings, was *Fruit of the Tree*, 1952, in which Eve (Milne's only nude) sits with Adam at a table outdoors among rocks, a serpent crawling near Adam's feet.



fig. 3 David Milne, *Tempter with Cosmetics*, 1952, Watercolour on paper, 55.2 x 75.3 cm, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Gift from the Douglas M. Duncan Collection, 1970. (Photo: Agnes Etherington Art Centre, Kingston.)



The series called *Paracutin* is a secular one, based on a Mexican volcano which was famous from its birth in 1943 until its spectacular 'dying' in February 1952. A week after the last explosions from its 400-foot cone, Milne started his first *Paracutin* painting. The volcano appears curiously small in Milne's pictures, smaller than the single figure of a woman who is always seen running away from it; and the landscape features small animals, many of which are prairie dogs, according to Milne's diary.<sup>8</sup>

These odd pictures are not in any way a reversal of what Milne had been doing previously, rather they are quite the opposite. He concerned himself

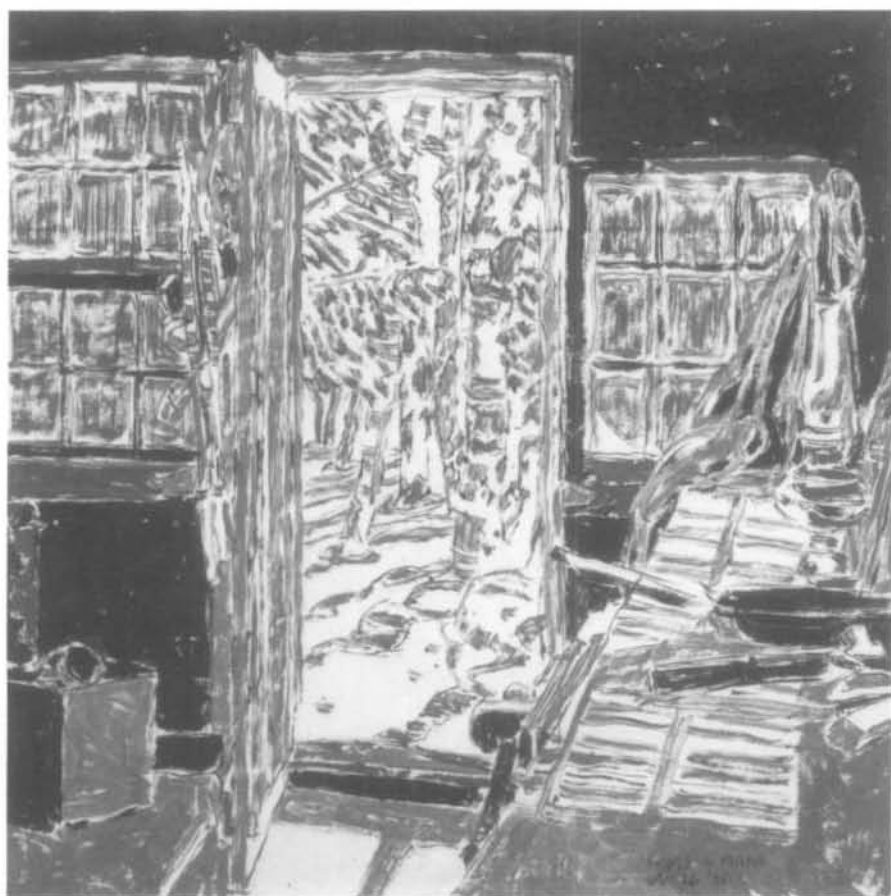


fig. 4 David Milne, *Doorway of the Painting House*, 1921, Drybrush watercolour over graphite, on wove paper, 40.85 x 40.85 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. (Photo: National Gallery of Canada, Ottawa.)

greatly with continuity, wanting each of his pictures to reflect the progress of preceding ones; change in his work was constant but slow, never lightly made. If we look back at his work and his writings from the twenties and thirties, we can see that his initially reserved attitude toward content broadened gradually throughout those decades.

Even before Milne left the Boston Corners region in 1923 a slight shift had occurred. *Doorway of the Painting House* (fig. 4) from January 1921 recalls his earlier interiors, except that there are now important foreground elements, the table and a workbench, holding such every day objects as his hatchet and frying pan. These direct signs of his presence make the painting's content slightly more personal than previously.

Other pictures done that year also have slightly unusual content. In *Painter by the Brook* (Milne Family Coll.) and *Black Waterfall* (Milne Family Coll.), both of which may be self-portraits, an artist stands at his easel suggesting a sort of camouflaged figure in the forest. That December, among a group of sparsely drawn and coloured still lifes, appeared a watercolour called *Window and Easel* (Mira Godard Coll.), using a picture-within-a-picture device, with the image reproduced on an easel. Milne had written to James Clarke that summer that he was working with "the theory that one subject is as good as another,"<sup>9</sup> expressing in one sense the modernist idea that choice of subject did not affect the quality of a picture. In another sense, though, the statement suggests that the artist was consciously allowing himself to explore new subject matter.

At the end of the twenties Milne spent an unusually long time on the series called *Painting Place*; he eventually produced three oils and two dry-point etchings between 1926 and 1930.<sup>10</sup> It was one of his first instances of success with painting and repainting in the studio rather than working entirely from nature, and this was important to the overall direction his work was beginning to take. *Painting Place* is generally based on the Boston Corners landscapes which were among his most strongly formalist works. However, it has a new element: a bold foreground where Milne recorded his own presence much as in *Doorway of the Painting House*, by depicting a few familiar objects he had with him when he painted.

He used similar objects in many later still lifes, including the water lily paintings he produced when he moved back to Canada and camped at Lake Temagami in northern Ontario for the summer of 1929. In these works the objects sometimes appeared in notably incongruous combinations with other elements. For all the beautiful formal harmony of *Water*

*Lilies and the Sunday Paper* (fig. 5), for example, its content, the juxtaposition of the jar of lilies with the comic strip pages, remains one of the picture's most captivating aspects.

In one of Milne's favourite books, *Modern Painters* by the nineteenth century critic John Ruskin, this magical combining of elements is seen as one of the highest acts of the human mind. Ruskin thought that by "mysterious and inexplicable" means, the imagination modifies the content of a work of art through various functions, the first of which is the combining or associative function. The imagination puts together two or more apparently unrelated elements and in fact, the stranger the choice of the elements, the better the process works: "whatever rude matter it receives, it instantly so arranges that it comes right; all things fall into their place, and appear in that place perfect, useful, and evidently not to be spared. . . ."11



fig. 5 David Milne, *Water Lilies and the Sunday Paper*, 1929, Oil on canvas, 51.1 x 61.3 cm, Hart House, University of Toronto. (Photo: TDF Artists Ltd., Toronto.)

Milne's imaginative selection of subject matter for the water lily paintings was largely responsible for their brilliance, and it was this same quality, intensifying and constantly evolving, that led to the "subject pictures." There were more still lifes using remarkable combinations of ordinary objects throughout the 1930's, and just before he began the first series of subject pictures, he carried the process a step further by introducing images that seem by themselves to be fantastic such as in *Chickens on the Tablecloth*, 1940 (Milne Family Coll.).

Milne's painting methods were also evolving. In August of 1933 he had written to his friend Clarke that he was tempted to paint a night picture with firelight. To do this he would have to give up working directly from nature and make a pencil sketch and otherwise save the image in his memory to be painted the next day. Milne had been repainting pictures such as *Painting Place* in the studio ever since his first winter back in Canada. This new interest in *starting* a painting indoors was a further move towards emphasizing what the mind rather than the eye sees. "I have got a little used to this method in doing clouds at Palgrave," he added. "Because they changed so quickly I usually made pencil drawings, then settled down to the painting after the clouds had gone."<sup>12</sup> Two months later Milne wrote Clarke a letter of the greatest significance for the future development of the subject pictures:

. . . there has been what promises to be a rather curious development, for me. Subject - that is story has played about as little a part with me as with anyone I know; yet this direction has to do with subject. More accurately, and stranger still, with titles. Titles to me have been handles, recognition marks for my own convenience, and fastened on after the pictures were painted, usually when they were sent out somewhere.

Now here is one under way that is born with a title, 'The Alder Branch'. Nothing unusual in the title, nothing unusual in the subject. . . . Absolutely no new motive, but a consciousness of subject or rather title. There are several others that I have in mind but haven't painted. 'The Trail Marker'. . . . I seem to be fascinated by these minor parts of the picture, while conscious that the chief color and value interest is in the surroundings. . . . Perhaps a part of the direction I think I spoke of in another letter, a tendency to enrich my painting method by using various outlines and lack of

outlines, rather than to develop new motives. A desire, too, to work longer and larger on one subject, and to work at it inside - away from the material. I don't know what there will be in it but it is a welcome direction, a sort of popular direction, and there has been little of the popular in my stuff up to date - judging by results. However I have a playful side - which just falls short of humor.<sup>13</sup>

Milne did start to paint subjects along these lines and also started painting night pictures in the studio from sketches, for example, *Northern Lights*, 1935 (priv. coll.). These show, in the absence of description and in the intensity of the subject elements, the effects of retrieving an image that has been transformed by memory and imagination. By the forties he was working consistently from sketches and memory. Milne believed that it was probably this tendency that led him in the direction of the subject pictures. In fact it was also the reverse, a growing interest in subject that led to the change of working method.

A strong desire for freedom seemed to be behind particular homages Milne paid at this point to earlier artists. It was their imaginative power, a quality of inventiveness within formal limitations that impressed him. Giotto, for instance, a favourite of a great many modernists, was mentioned for his "endlessly inventive" architectural forms, as well as for the powerful positive shapes of his skies and his direct unsentimental compositions.<sup>14</sup> Milne also shared with countless European and North American artists of this century an admiration for the art of children, with their freedom from hesitation, external objectives and habits of mind and hand.<sup>15</sup> "At Easter when I stopped in at the school," Milne wrote to his sometime patron Alice Massey in 1937, "the teacher asked me to draw an easter picture on the board. I wouldn't, so she got her two youngest pupils to do one. . . . The next time I went over I saw it. Thrilling, much better than anything I could do. I have used it in a picture."<sup>16</sup>

That same year Milne, who had been painting only in oil since the mid-1920's, again took up the lighter medium of watercolour; this would also have had a strong liberating effect on his work, as John O'Brian mentioned.<sup>17</sup> There then appeared an important series of watercolours called *Good-bye to a Teacher*, 1938-39, connected to Milne's short-term experiment with children's art. The series "produced a whole flock of interesting problems," he wrote to Alice Massey in 1939,<sup>18</sup> mostly because of its very human subject:

I have some similar ones more or less planned but have no idea when they will be done or whether they will ever be done. There is one 'Passenger List' or 'Bill of Lading' - that's Noah sketching off his list while the animals pass into the ark. Not funny, but easy, light, natural. In any of these I don't go outside my own experience for material. Noah is just any ordinary person. I don't go to a book to see what the animals are like, I just take what I already have in my mind. 'Christ in the Wilderness,' the wilderness is right round Six Mile Lake with a canoe and a campfire and smoke and stars - and maybe northern lights. 'The Anointing of Christ.' No anointing, because I have no experience with anything of that kind. Just Lazarus and some other men - disciples and Martha and a very earthly - human - Mary and an earthly - human again - Christ and a supper table, which would be not unlike my own.<sup>19</sup>

And so ideas for the subject pictures appeared after years of subtle developments in medium and subject matter had brought Milne to this point. "About the only advantage of these things," he suggested to Mrs. Massey, "is that they allow great freedom in arrangement." It was the freedom he had been longing for as a painter.

When Milne wrote to Mrs. Massey about those first ideas for what would become subject pictures, he was just coming to the end of six years alone in his cabin at Six Mile Lake, Ontario, and he now had the welcome company of "Wyb," Kathleen Pavey, with whom he would spend the rest of his life. Soon they shared an apartment in Toronto, and Milne, describing his work in 1940, wrote with contentment, "Many of the interiors have a figure in them knitting, sewing, smoking, reading the morning papers, washing dishes, or just sitting or standing. That's Wyb. . . . That's Wyb who is also supposed to pose for the long contemplated Noah - for Noah, and Mrs. Noah and maybe all the animals. Also for St. Francis."<sup>20</sup>

Beyond being a joke, these lines bring the subject pictures into the context of emotional warmth that was in such contrast to Milne's life at Six Mile Lake, a warmth reflected in the gentle humour of the visual details of the pictures. The Saint, Noah, and Jonah represent a final shift from the exterior world toward the personal world of memory and imagination: the Saint is alone in the wilderness, Noah has just landed after a long, rigorous time of being 'at sea,' and Jonah finds himself returned to civilization

after an abrupt removal from it. They may also, if I can extrapolate from a comment made by literary critic Eli Mandel, be particularly Canadian: "The shape of a pastoral emerges in Biblical parallels and images in Canadian poetry (a myth of city, garden, wilderness) and in the figures of wanderers, voyageurs, boatmen, and mirrored selves."<sup>21</sup>

Without rejecting modernism or giving up the complex of ideas he had worked from for so long, Milne could embody more and more of his humanity in his work as it grew. This deepening of content, gradual as it was in his case, occurred in the work of other modernist painters, and it had to do with larger patterns in North American art of the thirties and forties. The central content of the subject pictures is the figure, which stands not as a formal model, but rather as a vehicle for the imagination, a way to express, or at least hint at, profound human meaning. There was a general impulse in this direction among artists and critics, related at least in some instances to the Second World War and preceding events. In the 1939 *Canadian Forum* article "Canadian Art: Man vs. Landscape," Barker Fairley declared, "It is scarcely too much to say that Canadians have ceased to expect a painting of humanity to affect them humanly. . . . Ought not the painting of humanity to draw ahead of the landscape, to take priority over it? Ought it not do so in any age and especially in this age of intense human conflict and suffering and innovation?"<sup>22</sup> And earlier, reviewing, the 1936 *Year Book of the Arts*, Fairley had complained similarly that the painting represented in the book offered:

little sense of the contemporary world, the world of Picasso and Henry Moore, torn by revolutions and seeking after fundamentals. For my part I should like to flood the minds of Canadian artists with all the contemporary whirlpools in the hope that in this way satire and conflict and imagination might get into their work and give it new life.<sup>23</sup>

Northrop Frye, in writing about an exhibition of Canadian watercolours in 1940, applauded tentative indications "that Canadian eyes are slowly rising from the vegetable kingdom into human life."<sup>24</sup> The presence of humour and a related sense of "the importance of the random impression" which he found in a Milne still life, interested Frye particularly as a sign of this change.

In the United States, John Marin and Marsden Hartley, for example, had phases of producing the type of work encouraged by Fairley and Frye. In Canada there is some work by modernists apart from Milne that could

be considered part of this tendency (the work of the generation maturing in Québec and elsewhere under the direct influence of surrealism must be set apart as a separate phenomenon). Pegi Nicol McLeod's figure paintings of the thirties and forties occasionally include fantastic elements. Goodridge Roberts did humorous and eccentric figure drawings in the thirties, and in 1945 he exhibited a gouache called *Nursery Fantasy No. 1*, which is actually a battle scene.<sup>25</sup> Frederick Varley's famous *Liberation*, painted in 1937 (AGO) and again in 1943 (priv. coll.), is an enigmatic Christ-like figure which has been seen as a spiritual self-portrait.<sup>26</sup> Another picture, *Mirror of Thought*, 1937 (Art Gallery of Greater Victoria), has caught Varley's face, according to Joyce Zemans, "as if accidentally, in a shaving mirror hung against the crossbar of the window frame: the artist as Christ."<sup>27</sup> Arthur Lismer began in 1940 and continued throughout the war to draw and paint strongly narrative arrangements of "bits of fishermen's gear"<sup>28</sup> on Cape Breton wharfs, images that occasionally expanded to include figures as well. Lismer, in fact, had been one of the three painters Northrop Frye had commended for introducing humour into Canadian art in his 1940 article on watercolours.

Many North American artists like Milne who had deep roots in the European modernist tradition would eventually expand their personal aesthetic contexts to make room for more imaginative human content. In doing so they did not regress to older attitudes to the figure, as the American Scene painters and other realists had done. Imaginative human content had of course belonged to some modernist art from its European beginnings, especially the work of artists like Gauguin and Rouault. The latter, in fact, had a very strong presence in North America at the time of Milne's subject pictures, and there are strong affinities between such Rouault subjects as the Biblical landscapes and Milne's subject pictures.

The expansive outlook Milne had toward painting by the early forties revealed itself clearly in an essay which he wrote but did not publish, called *Aesthetic Agents*.<sup>29</sup> It is a defense of the ideas that enabled him to go beyond narrowly formal ways of looking at and making art, without at all denying them. He still insisted that the basic "aesthetic agents" were "line (one way of saying shape) colour (dark or light or of different hues) texture (an intimate combination of shape and colour) arrangement (the placing of shapes on a flat surface and the use of the blank surface itself)." However, he now mentioned other elements that could be aesthetic agents, and these were the reason for writing the essay. First, there was the use of the



third dimension. Milne wrote about Monet as a radical precedent for modern artists, a painter who stripped painting down to a frank declaration of its essential, two-dimensional elements.

Using these terms Milne then called Cézanne a "counterrevolutionary" because of his "desire for solidity." According to Milne, Cézanne made a "purely aesthetic use" of the third dimension not to give any illusion of volume, but to emphasize shapes and give density to a picture. Milne was well aware that by putting Cézanne, the hero of arch-modernist critics Roger Fry and Clive Bell, into the argument this way, he was denying as strongly as he could the validity of defining modernism strictly in terms of the picture as a flat surface.

Another potential aesthetic agent Milne named, one that was central to his new painting, was recognition:

Without going into the question of whether painters have sought recognition to make their pictures lifelike or taken pains to avoid recognition to eliminate a nonaesthetic agent we may give some thought to the question of whether recognition has aesthetic value. My answer, based only on my own experience is that mere recognition has or may have aesthetic value, though a look at one of Kandinsky's paintings, and many others, makes it clear that it isn't a necessary element in picture making. Painting is an art of intensity, of compression, and anything that gives compression is an aesthetic agent, anything that increases the speed with which the composition can be grasped with completeness. In illustration - one of my own pictures, 'Noah and the Ark and Mt. Ararat'. It is derived mostly from animals moving across a plain. Little attention is given to anatomy or completeness. The shapes are just barely recognizable, the origin of these shapes is just barely traceable. But they *are* recognizable, most of them, instantly. Their familiar, recognizable shapes can be got hold of quickly and so speed up a complete grasp of the picture, and increase its aesthetic effect.

Even humour, in the sense of incongruity, an "unexpected shift of emphasis," could become an aesthetic element, an intensifier; and so Milne accounted for the presence of humour in his subject pictures.

Milne's arguments seem almost like a response to a reference Roger Fry once made about what content might contribute to art. Considering the

parallels between art and science in the study of nature, Fry warned that artists must not have a purely intellectual, and therefore non-aesthetic, curiosity about nature; this would "interfere with the perfection and purity of the work of art."<sup>30</sup> However, "in so far as it merely supplies the artist with new motives and richer material . . . , it is useful but subsidiary." In the same paragraph Fry happened to refer to the "subject picture" in the sense that the term was commonly used earlier in this century, to describe academic historical painting, the kind modern artists reacted against. For Fry such painting always lacked aesthetic unity because of its intrusive intellectual content. Milne's use of the term "subject pictures" was a wry one. Given the fact that he knew Fry's writings, perhaps it was a way of taking up a challenge, to make pictures with significant content without denying the power of the formal elements.

And so Milne found ways to justify what he had come to believe, that art had much to gain from richer content, and nothing to lose. "After all," he said concluding *Aesthetic Agents*,

there is very little 'pure art'. There is no clear cut line between poetry, satire, music, painting. The only advantage I can see in a purely aesthetic painting, unrelated to other arts, is the singleness of purpose such a conception and practice might give the painting. Freedom, freedom from checks and distractions and delays seems to be essential in painting, with that the painter may suit himself about what goes into his pictures.

**Lora Senechal Carney**  
Assistant Professor  
Fine Art, Division of Humanities  
Scarborough Campus  
University of Toronto

#### Notes

<sup>1</sup> John O'BRIAN, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, (Toronto: The Coach House Press, 1983), pp. 118-128.

<sup>2</sup> O'BRIAN, p.119.

<sup>3</sup> MILNE to James Clarke, 10 December 1941, David Milne Papers, Public Archives of Canada(PAC), Ottawa.

- <sup>4</sup> MILNE, "Fantasy, 1944," in "From the Spring Fever to Fantasy," *Canadian Art*, Vol. 2, no. 4 (1945), p.165.
- <sup>5</sup> Milne was not the first Canadian painter to produce Noah pictures, although he may have been the first to do so without any prompting. In 1933 a number of Canadian artists submitted sketches to a competition for the stage design for André Obey's play *Noë*, produced the following year by the Montreal Repertory Theatre. It is not known whether Milne was aware of this competition.
- <sup>6</sup> MILNE to Douglas Duncan, 11 November 1950, Douglas Duncan Papers in Milne Family Papers (MFP).
- <sup>7</sup> MILNE, diary entry, 8 November 1951, MFP.
- <sup>8</sup> MILNE, diary entry, 17 March 1952, MFP.
- <sup>9</sup> MILNE to James Clarke, 28 June 1921, MFP.
- <sup>10</sup> Rosemarie TOVELL has discussed these thoroughly in her monograph *David Milne: Painting Place*, Masterpieces in the National Gallery of Canada series, No.8, Ottawa, 1976.
- <sup>11</sup> John RUSKIN, "Of the Imaginative and Theoretic Faculties," *Modern Painters*, Vol. II, third ed. (London: George Allen, 1900), p.168.
- <sup>12</sup> MILNE to James Clarke, August 1933, David Milne Papers, PAC.
- <sup>13</sup> MILNE to James Clarke, 8 October 1933, David Milne Papers, PAC.
- <sup>14</sup> MILNE, diary entry, 7 May 1940, David Milne Papers, PAC.
- <sup>15</sup> Milne's responses to an unidentified 1942 questionnaire (MFP) contain the fullest statement he made about children's art.
- <sup>16</sup> MILNE to Alice Massey, 1 July 1937, Massey Family Papers, PAC.
- <sup>17</sup> O'BRIAN, p.125.
- <sup>18</sup> MILNE to Alice Massey, 9 March 1939, Massey Family Papers, PAC. David Milne Jr., in fact, considers *Good-bye to a Teacher* to be the first fantasy picture (conversation with the author, January 11, 1988).
- <sup>19</sup> *Ibid.*
- <sup>20</sup> MILNE, draft of letter to Massey, July 1940, MFP.
- <sup>21</sup> Eli MANDEL, *Contexts of Canadian Criticism*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), p.19. Rosemarie Tovell as well as John O'Brian has suggested that the subject pictures are in some way autobiographical (see *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne*, [Ottawa: National Museums of Canada, 1980], p.211). In addition Dennis Reid agrees with O'Brian that it is likely more than a coincidence that the actual painting of the first subject pictures began not long after the birth of Milne's son David Jr. in May 1941 (letter to author, April 14, 1987). David Milne Jr., however, believes that only *Snow in Bethlehem* and *King, Queen and Joker*, which were inspired by images the artist saw in the Toronto Public Library while awaiting his birth, can be linked to this event.
- <sup>22</sup> Barker FAIRLEY, "Canadian Art: Man vs. Landscape," *The Canadian Forum*, Vol. XIX, No.227 (December 1939), pp. 284 and 286.
- <sup>23</sup> Barker FAIRLEY, "Arts in Canada," *Saturday Night*, Vol. 52, No. 6 (December 12, 1936), p.12.
- <sup>24</sup> Northrop FRYE, "Canadian Watercolours," *Canadian Forum*, Vol. 20, No. 231 (April 1940), p.14.
- <sup>25</sup> *Goodridge Roberts: A retrospective exhibition*, intro. and catalogue by James BORCOMAN (Ottawa: National Gallery of Canada, 1969), p.40 (ill. p.86). Sandra Paikowsky has pointed out that Roberts' work in this vein is mostly of an ephemeral and private nature, and that *Nursery Fantasy No.1* was destroyed not long after it was exhibited (conversation with the author, October 30, 1987).
- <sup>26</sup> Joyce ZEMANS, "Varley: An Appreciation," in Peter VARLEY, *Frederick H. Varley*, (Toronto: Key Porter Books, 1983), p.69.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.
- <sup>28</sup> See Dennis REID, *Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985), p.37. My thanks to Dennis Reid for calling my attention to this wartime phase of Lismer's work.
- <sup>29</sup> Seven-page typescript written early 1940's, MFP.
- <sup>30</sup> Roger FRY, "Art and Science," in *Vision and Design*, orig. ed. (London: Chatto and Windus, 1920), p.53.

## LES "SUBJECT PICTURES" DE DAVID MILNE

Durant les dernières années de sa vie, David Milne peint de nombreux tableaux sur des sujets fantastiques, où des éléments tirés du quotidien voisinent généralement avec des thèmes directement ou indirectement inspirés du christianisme. Ce que Milne appelait ses "subject pictures" (tableaux avec sujets), au contenu d'un intérêt indéniable, a pu sembler être aux antipodes de sa production moderniste. Mais, pour Milne, toujours conscient de sa position théorique, il n'y a pas là contradiction. En fait, si on considère son oeuvre au cours des deux décennies qui ont suivi la Première Guerre mondiale dans la perspective de son souci de continuité, on peut y déceler certaines variations subtiles qui annoncent ces tableaux. Les "subject pictures" apparaissent, alors, comme un développement naturel et important dans sa carrière, développement parallèle à celui d'autres peintres modernistes nord-américains de sa génération.

Déjà, au début des années 20, Milne avait adopté une attitude un peu plus ouverte qu'auparavant à l'égard du contenu de ses tableaux. A partir de la fin des années '20 on retrouve souvent, dans ses natures mortes, des objets ordinaires associés de façon parfois incongrue à d'autres éléments. En 1940, un an avant l'apparition de ses premiers "subject pictures", il avait déjà commencé à inclure dans ses oeuvres des objets à caractère un peu fantastique.

La technique picturale de Milne évoluait elle aussi dans une direction favorable à l'émergence du fantaisiste dans son oeuvre. A son retour au Canada, en 1929, il commence à repeindre ses tableaux en atelier, au lieu de les exécuter entièrement sur le motif. A partir de 1933, il fait même les ébauches en atelier, se fiant à sa mémoire et à des croquis au crayon. A l'époque des premiers "subject pictures", il travaille de façon régulière à partir d'esquisses et de souvenirs.

Les "subject pictures" de Milne témoignent aussi de son intérêt pour les peintres primitifs, tel Giotto, et pour les dessins d'enfants. Dans un contexte plus large, les "subject pictures" appartiennent à la période de la Seconde Guerre mondiale, époque à laquelle plusieurs critiques et artistes se préoccupaient de sujets plus profondément humains qu'auparavant.

Au début des années '40, Milne avait défendu l'attitude plus large qu'il avait adoptée à l'égard du modernisme dans un essai encore inédit intitulé *Aesthetic Agents*, dans lequel il affirmait que certains aspects du sujet d'un tableau avaient un potentiel esthétique comparable à ses éléments formels.

Traduction: **Élise Bonnette**

---

# LA DIFFUSION D'UN THÈME ICONOGRAPHIQUE DANS L'ART AU QUÉBEC: LA MORT DE SAINT FRANÇOIS XAVIER

Parmi les nombreux sujets connus de l'art religieux québécois du début du XIXe siècle, il en est un qui pose un problème à la fois complexe et fascinant. Les tableaux, gravures et même sculptures représentant *La mort de saint François Xavier* forment un ensemble dont l'ampleur et la diffusion constituent un cas particulier dans l'art au Québec <sup>1</sup>. La plupart de ces oeuvres (plus d'une vingtaine) furent produites dans un laps de temps relativement court, soit une quarantaine d'années entre 1800 et 1840. Comment expliquer cette popularité et surtout quelle en est la signification? Ce thème est probablement relié à une dévotion qui lui donne son sens: voilà l'hypothèse de départ. En analysant les deux aspects de cette manifestation, il sera possible de véritablement toucher à sa *signification intrinsèque* ou *contenu* tel que défini par Erwin Panofsky <sup>2</sup>. Ainsi le cadre strict de l'analyse plastique et historique (analyse iconographique) sera élargi afin d'englober les symptômes culturels qui s'expriment à travers l'oeuvre d'art (interprétation iconologique). Pour y arriver, il faudra établir les données relatives à la bonne compréhension du sujet représenté, de son imagerie, de son culte, mais également du contexte historique de l'époque étudiée.

## **VIE ET ICONOGRAPHIE**

Francisco de Jassu y Xavier est né le 7 avril 1506. Durant ses études à l'Université de Paris, il rencontre Ignace de Loyola et s'associe à un groupe de jeunes qui allait devenir le noyau de la Société de Jésus. En 1541, il s'embarque pour Goa en tant que nonce apostolique pour l'Orient. Après dix années d'apostolat en Inde, en Indonésie et au Japon, il meurt le 3 décembre 1552 sur l'île de Sancian où il s'était rendu avec l'espoir de passer en Chine.

Il fut béatifié le 25 octobre 1619 et canonisé le 12 mars 1622 en même temps qu'Ignace de Loyola. A cause de sa dimension dynamique et apos-

tolique, saint François Xavier a acquis une réputation de thaumaturge plus rapidement qu'Ignace de Loyola dont la vie contemplative et méditative se prêtait moins à la légende. Il devint l'un des saints les plus représentatifs de la Contre-Réforme et du nouvel esprit de dynamisme animant l'Eglise catholique. Son culte et son iconographie se propagèrent donc rapidement, confirmant ainsi deux des pratiques promulguées par le Concile de Trente (culte de *dulie* et culte des images).

Dans l'art du Québec, outre les très nombreuses sculptures, on retrouve, en peinture, quelques portraits de saint François Xavier (celui de l'Hôtel-Dieu par exemple), deux représentations de ses miracles (à Verchères et à Saint-François-du-Lac), d'après l'oeuvre de Nicolas Poussin conservée au Louvre, ainsi que plusieurs scènes le montrant prêchant ou évangélisant. Il peut être seul devant un paysage, comme dans les toiles de l'Hôtel-Dieu de Québec, de la cathédrale de l'Assomption à Trois-Rivières et de St-Anselme de Dorchester, ou entouré de plusieurs personnages attentifs à son discours symbolisant les peuples qu'il a convertis. Sur le modèle d'une toile anonyme importée de France en 1733 par la paroisse Saint-François-Xavier de Batiscau et qui se trouve aujourd'hui au Musée du Québec <sup>3</sup>, Antoine Plamondon (1804-1875) peignit ce sujet pour les paroisses de Saint-Jean de l'Île d'Orléans en 1833, de Saint-Augustin de Portneuf en 1834 (conservée au Musée des beaux-arts du Canada) <sup>4</sup> et, quelques années plus tard, pour la paroisse de Saint-Charles-de-Bellechasse. On lui attribue également une toile semblable se trouvant à la paroisse Saint-Jean-Chrysostome de Lévis. Des compositions analogues d'Yves Tessier (1800-1840) pour la paroisse Sainte-Elizabeth de Joliette, de François Baillaigé (1759-1830) à l'église Sainte-Famille de l'Île d'Orléans et d'un artiste non identifié à Valcartier (récemment acquise par le Musée du Québec) viennent compléter cette série. L'émergence de ce thème aux environs des années 1835 peut s'expliquer par l'établissement, à la même époque, de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi dont le patron était justement saint François Xavier. Cette association répondait à des impératifs économiques afin de soutenir les différentes missions du Québec et du Nord-Ouest <sup>5</sup>. Elle faisait suite à un renouveau missionnaire (surtout envers les populations autochtones) engendré par le prosélytisme de diverses associations protestantes <sup>6</sup>. Dans ce contexte, saint François Xavier, porte-flambeau de la Contre-Réforme, devient le symbole apostolique idéal pour le clergé investi d'une semblable vocation évangélisatrice.

## **LA MORT DE SAINT FRANÇOIS XAVIER**

Vingt-six oeuvres sur le thème de *La mort de saint François Xavier* ont été répertoriées au Québec: dix-neuf tableaux (dont deux sont disparus), quatre gravures, un hautrelief polychrome, un dessin et une fresque. Vingt-trois de ces oeuvres ont été regroupées en trois séries selon un critère de différenciation iconographique. Chaque série porte le nom de l'artiste dont l'oeuvre semble être à l'origine des répliques ainsi rassemblées. Trois oeuvres ne pouvant se rattacher à ces regroupements seront traitées individuellement.

### **Série Poilly**

C'est une gravure de François de Poilly (1623-1693) qui est à l'origine de la grande diffusion de ce thème au Canada. Trois états différents de cette gravure ont été retracés dans la collection du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. Le premier comporte un blason gravé au centre au bas de la plaque, probablement celui du commanditaire (fig. 1). Ces armoiries sont celles de la famille Oursel de Folleville, de Paris<sup>7</sup>. Le deuxième état fut probablement copié par Poilly lui-même et est inversé par rapport au précédent, phénomène engendré par le procédé même de la gravure<sup>8</sup>. La troisième version fut peut-être copiée par l'atelier de Poilly à partir du deuxième état, reprenant ainsi l'orientation première. Elle est simplement signée *F. Poilly* sur la plaque, à droite<sup>9</sup>. Ce genre de copie destinée à une diffusion plus large était pratique courante chez Poilly<sup>10</sup>. Cette version est connue depuis les travaux de M. Laurier Lacroix dans le cadre de l'exposition *Le Grand Héritage*<sup>11</sup>. Les deux premiers états sont signés et comportent la mention *excudit cum privilegio Regis*. Ils furent donc exécutés après 1664, date à laquelle Poilly fut nommé graveur du roi. Le deuxième état ainsi que le troisième comportent une inscription latine (peut-être fut-elle rognée sur le premier) qui laisse entendre que cette gravure est le juste prototype de la vraie effigie se trouvant à la mission de Goa. Est-ce une gravure originale (prototype?) ou la copie d'une toile se trouvant à Goa, lieu de sépulture de saint François Xavier (effigie pouvant signifier le portrait ou la personne elle-même)? Les recherches de ce côté n'ont pas résolu l'énigme. Pierre-Jean Mariette avançait une autre hypothèse: "Je crois, écrit-il, d'après Simon François"<sup>12</sup>. Même si Poilly exécuta des gravures d'après les oeuvres de cet artiste tourangeau (1606-1671)<sup>13</sup>, rien n'indique qu'il en soit ainsi pour les oeuvres représentant *La mort de saint François Xavier*. Aucune version des gravures de



fig. 1 François de Poilly, **La mort de saint François Xavier**, burin, 37,6 x 31,5 cm, Bibliothèque nationale de Paris, Cabinet des estampes, Réserve, est. Ed 49b (c. 9117). (Photo: Bibliothèque nationale de Paris.)



Poilly n'a encore été repérée au Québec. Pourtant, quinze oeuvres exécutées d'après ce modèle y furent retracées. Tout comme pour celles de Poilly, ces oeuvres peuvent adopter des orientations inverses, phénomène dû à la technique même de la gravure qui est à la source de cette diffusion.

La petite gravure conservée chez les ursulines de Québec fut probablement découpée dans un ouvrage intitulé *De la dévotion de saint François Xavier à Jésus-Christ crucifié* publié en 1679<sup>14</sup>. L'inscription qu'on peut y lire est directement reliée à l'esprit du texte qui présente le crucifix comme moyen de conversion tout en établissant une relation entre la vie du Christ et celle du saint. Les autres gravures illustrant ce texte sont de facture et de dimensions semblables. Deux de ces planches sont signées *Lenoir*. C'est d'ailleurs entre les pages 126 et 127, soit à l'endroit même où est décrite la mort du saint, qu'une page fut arrachée. Cette gravure peut donc être attribuée à ce même Lenoir. L'opuscule circulait déjà en Nouvelle-France en 1684 comme en fait foi une inscription au revers de la couverture: *pour le Séminaire de Québec 1684*.

La plus ancienne toile (fig. 2) représentant ce thème, et probablement la première oeuvre exécutée localement, fut peinte en 1724 par le père Pierre-Michel Laure (1688-1732)<sup>15</sup>. Ce tableau, ainsi qu'un autre représentant *L'Ange Gardien guidant l'enfant* (fig. 3), appartiennent maintenant à la paroisse Sainte-Famille à Tracadie, Nouveau-Brunswick (l'été, ils sont exposés au musée de L'Académie Ste-Famille de la même municipalité). Les deux toiles auraient été apportées du Québec par le R.P. Joyer, missionnaire, le 25 juillet 1804. C'est du moins ce que dit l'inscription se trouvant sur le cadre des deux tableaux. "Une facture en chelings et deniers, dans les vieux registres [de la paroisse?]"<sup>16</sup> en témoignerait. Une restauration récente ne permet plus de voir les signatures qui se trouveraient à l'endos des deux toiles: *J H (surmonté d'une croix) S Pinxit ex Collegio Québec, P. Laure 1725* pour la toile de *L'Ange Gardien* et *P. Laure 1724* pour celle de *La mort de saint François Xavier*. A l'origine, ces toiles ont sûrement été accrochées sur les murs du Collège des jésuites où au moins l'une d'elles aurait été exécutée. Peut-être ont-elles suivi le père Laure dans ses nombreux déplacements pour orner la chapelle de Tadoussac qu'il fit construire en 1723 ou celle de Chicoutimi achevée en 1726 et dont il fit lui-même la décoration, chapelle qui était d'ailleurs "dédiée sous les noms de St. François Xavier et du B. Régis . . ." <sup>17</sup>. Malgré de nombreuses lacunes techniques, ces tableaux ne sont pas dénués de charme et sont parmi les rares oeuvres connues de cet artiste. Pour le tableau de saint François Xa-



fig. 2 Pierre-Michel Laure, *La mort de saint François Xavier*, 1724, huile sur toile, 52 x 38,8 cm, Tracadie, N.B. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)



fig. 3 Pierre-Michel Laure, *L'Ange Gardien guidant l'enfant*, 1725, huile sur toile, 63,8 x 47,3 cm, Tracadie, N.B. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)

vier, le père Laure s'est probablement inspiré d'une des gravures de Poilly (ou d'une oeuvre similaire en découlant) que les jésuites auraient possédée.

Le dessin d'Etienne-Joseph Hianveu dit Lafrance (1756-1838) de la collection des ursulines de Québec renforce cette hypothèse (fig. 4) puisque l'artiste a entièrement copié l'inscription latine se trouvant au bas des gravures de François de Poilly. Il dit avoir copié ce dessin le 20 juillet 1800 et l'avoir *Finis [sic] de laver le 28 décembre 1803*. Avant 1805, Hianveu était connu comme maître perruquier. Il modifia, par la suite, ses orientations professionnelles, ajoutant à ce métier celui de relieur tout en poursuivant ses activités de dessinateur<sup>18</sup>. On lui connaît trois autres dessins: une *Élévation de la tour de Cordouan* se trouvant au Séminaire de Québec qu'il signe d'ailleurs *Etienne Hianveu Relieur et Perruquier A Québec ce 11 octobre 1824*, une représentation de l'*Intérieur du Panthéon* dans la collection de la paroisse Notre-Dame de Québec<sup>19</sup> et une *Vue du reste du Tombeau de Plautus à trois milles de Tivoli* qui constitue la planche 15 de L'album Viger de la Bibliothèque municipale de Montréal. De grande dimension et encadré, le dessin de *La mort de saint François Xavier* n'est pas une image personnelle à caractère dévotionnel mais une oeuvre conçue pour être exposée. Hianveu a également dessiné en trompe-l'oeil un cadre qui ornait peut-être la gravure lui ayant servi de modèle. Malgré certaines maladresses dans le dessin, un traitement assez frustré et un modelé manquant de subtilité, cette oeuvre n'en demeure pas moins importante pour bien saisir les méandres de la diffusion de ce thème dans l'art au Québec.

Le tableau-relief en bois peint du Musée des beaux-arts de Montréal est aujourd'hui attribué à l'école de Louis Quévillon grâce aux recherches d'Yves Lacasse (fig. 5). Par la comparaison des techniques employées, il est possible de rapprocher cette oeuvre de celles représentant *L'Agonie au Jardin des Oliviers* et *L'Annonciation* qui se trouvent respectivement au Calvaire d'Oka et à la paroisse de Verchères<sup>20</sup>. Dans les trois cas, la structure du tableau est composée de planches parallèles maintenues par une ou deux traverses de largeur décroissante coulissant chacune en sens inverse. Le cadre est ajouté sans aucune fonction de consolidation. Les divers éléments sculptés sont peints et collés ou cloués sur le support, tandis que l'arrière-plan n'est rehaussé que par la peinture. De plus, la rondeur des visages, le traitement des mains et des pieds aux doigts effilés, la profondeur des plis du vêtement et la présence marquée des genoux concourent également à associer les trois oeuvres d'un point de vue technique.



fig. 4 Étienne-Joseph Hianveu, *La mort de saint François Xavier*, 1800-1805, encre, sépia et lavis, 74 x 56 cm, Monastère des ursulines de Québec. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)



fig. 5 École de Louis Quévillon, *La mort de saint François Xavier*, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, haut-relief polychrome, 93,5 x 74,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)

Les données archivistiques concordent également sans toutefois identifier spécifiquement le ou les auteurs des trois reliefs. A Sainte-Rose, où se trouvait à l'origine le relief du Musée des beaux-arts, Louis Quévillon et son équipe entreprirent en 1811 d'importants travaux d'architecture et de décoration. Pourtant, le devis fort détaillé accompagnant le contrat reste muet quant à la réalisation éventuelle du relief<sup>21</sup>. A Verchères, de nombreuses mentions d'archives prouvent la part importante que prit Quévillon dans la décoration de l'église entre 1800 et 1822. Aucune ne cite expressément le relief de *L'Annonciation*. Au Calvaire d'Oka, la mention est plus spécifique puisqu'on y relève un paiement de 600 livres "a M Cuvillon pour un Tableau en relief"<sup>22</sup>. Cependant, Quévillon peut très bien avoir confié l'exécution du relief à un de ses nombreux associés, peut-être Vincent Chartrand (vers 1795-1863) qui habitait St-Vincent-de-Paul en 1816 et dont on dit qu'il "renouvella" les reliefs en 1823<sup>23</sup>.

C'est à partir d'une petite gravure aujourd'hui conservée chez les augustines de l'Hôpital-Général de Québec, que fut élaboré le relief du Musée des beaux-arts (fig. 6). Les deux oeuvres sont similaires sur plusieurs points: il y a d'abord la même orientation qui, en partant de la tête, place le sujet de droite à gauche; la position des pieds et des mains; le traitement de la toison sur laquelle le saint est étendu; les nuages de forme circulaire autour des deux angelots; la position curieuse du bréviaire sur le bras droit du saint; le traitement du vêtement au niveau du col; et surtout l'amoncellement de rochers sur lequel saint François Xavier est étendu. A l'origine, le crucifix était également présent dans le relief, comme le laisse voir la photographie qu'avait prise Gérard Morisset lors de son passage à Sainte-Rose. Une inscription à l'endos de la gravure prouve sa présence à Montréal avant 1840 puisqu'elle fut *donnée à ma Dlle Christine Thibault par Sr St-Grégoire. Pointe-aux-Trembles de Montréal. Novembre 1840*.

Joseph Légaré (1795-1855) exécuta plusieurs versions de ce sujet dont deux font partie de la collection des augustines de l'Hôpital-Général de Québec<sup>24</sup>. La première est signée et datée *Jos LEGARE / PXT / 1824* (fig. 7). Acquis en 1825 en même temps que huit autres toiles<sup>25</sup>, le tableau se trouvait, à l'époque, au grand jubé de la chapelle<sup>26</sup>. Aujourd'hui, il est accroché sur le mur d'un des corridors de l'institution. Il fut restauré en 1978 par le Musée des beaux-arts du Canada lors de l'exposition consacrée à Joseph Légaré. Certaines différences mineures par rapport à la gravure de Poilly sont significatives: dans le coin inférieur gauche, les petites fleurs rouges et les gerbes (de blé?) dorées, au-dessus, la forme du rocher, la cour-



fig. 6 Anonyme, **La mort de saint François Xavier**, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, burin, 10,8 x 7,2 cm, Monastère des augustines de l'Hôpital-Général de Québec. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)



fig. 7 Joseph Légaré, **La mort de saint François Xavier**, 1824, huile sur toile, 124 x 91,5 cm, Monastère des augustines de l'Hôpital-Général de Québec. (Photo: John R. Porter, Québec.)

bure de la toison sous les hanches du saint, les quelques roches à ses pieds, le navire à peine esquissé en forme de demi-lune, la chaloupe et ses passagers, la falaise de forme différente, les angelots coupés à mi-corps. La deuxième version, plus petite, fut achetée quatre mois plus tard puisque le 10 février 1826, il fut payé 29,8 livres "pour un petit tableau de St François Xavier avec son cadre"<sup>27</sup>. Malgré la différence de format, cette toile réunit les mêmes caractéristiques que la version précédente y compris les légères libertés prises par rapport à la gravure de Poilly.

Le tableau de Sainte-Croix-de-Lotbinière possède également toutes les caractéristiques des deux versions précédentes. Il fut probablement peint à la même époque et les 26 livres versées "A Joseph Légaré" en 1826 le furent sans doute pour l'achat de cette toile<sup>28</sup>. Par comparaison stylistique, la grande version se trouvant à l'Ancienne-Lorette serait aussi de la main de Légaré.

La toile de l'église de Vaudreuil (fig. 8) fut attribuée à Louis Dulongpré par Gérard Morisset. Il se méprenait, comme il le fit à plusieurs reprises, en associant cette toile avec celle que fit Dulongpré pour la paroisse Notre-Dame de Montréal (voir *infra*). Dans ses notes historiques sur la paroisse, le chanoine Adhémar Jeannotte prétend que ce tableau a été "peint par Louis du Long-Pré [*sic*] et installé en 1837". Pourtant, le nom de cet artiste n'a pu être relevé nulle part dans les archives qui ont été consultées: livres de comptes, livres de prônes, inventaire des biens de la paroisse (1853), etc. Le chanoine Jeannotte reprenait peut-être l'énoncé de Morisset. Pour ce qui est de l'installation de la toile, en 1837, il s'agit plutôt d'un accrochage provisoire, puisque des mentions semblables pour "poser", "monter", "disposer" ou "descendre" le tableau de saint François ont été retrouvées pour les années 1834, 1835, 1836, 1840, 1841, 1847 et 1848. Dès 1830, le curé de la paroisse, Paul-Loup Archambault, demandait l'établissement d'une neuvaine à saint François Xavier et s'il était "un peu à bonne heure quant à la neuvaine, c'est afin d'avoir le temps de se procurer un tableau de St. François Xavier . . ."<sup>29</sup>. L'année suivante, le 9 mai, les marguilliers discutaient "de la nécessité de se procurer pour l'usage de la sus-dite fabrique, un petit tableau de St François Xavier, pour l'usage de la neuvenne [*sic*] établie en cette paroisse"<sup>30</sup>. C'est finalement en 1832 qu'il fut payé 192 livres pour le tableau et 78 livres pour le cadre et son installation<sup>31</sup>. Ce tableau se différencie des quatre précédents par une touche plus léchée, un dessin plus précis et un modelé mieux rendu. Les éléments particuliers aux oeuvres de Légaré se retrouvent également dans cette toile, mais ils ont



fig. 8 attr. Joseph Légaré, **La mort de saint François Xavier**, vers 1831, huile sur toile, 159 x 130 cm, paroisse St-Michel-de-Vaudreuil. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)

subi des modifications sensibles particulièrement pour les fleurs et la falaise. De même, le chapelet reçoit un traitement totalement différent. Toutefois, une attribution à Légaré demeure l'alternative la plus logique. Ce tableau fut peint six ans après ceux de l'Hôpital-Général de Québec et il est fort possible que Légaré ait modifié sa technique ou qu'il n'ait plus eu son modèle sous les yeux.

Le tableau de l'Hôtel-Dieu de Montréal fut également attribué à Dulongpré par Morisset, continuant ainsi sa méprise. Ce tableau fut acheté en 1830; la communauté déboursa 75 livres "pour notre part du tableau de St. Fr. Xavier"<sup>32</sup> tandis que la somme restante de 72 livres "pour la part du tableau de l'Eglise"<sup>33</sup> fut déboursée par l'hôpital. La toile est aujourd'hui en très mauvais état. Plus large par rapport aux autres toiles, la composition a subi des modifications dans sa partie supérieure: un seul angelot assiste à la scène et la construction de l'appentis a été sensiblement modifiée. Malgré tout, la partie inférieure est similaire aux oeuvres précédentes de Légaré. Même si l'état de conservation ne le laisse pas facilement transparaître, on peut apercevoir, après un examen *de visu* attentif, la présence des mêmes éléments caractéristiques (fleurs, rocher, falaise, bateaux, etc.) ainsi qu'une touche et un style semblables. Achetée à la même époque que celle de Vaudreuil, l'oeuvre de l'Hôtel-Dieu pourrait également être de Légaré.





fig. 9 attr. Joseph Légaré, *La mort de saint-François Xavier*, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 55,3 x 41,8 cm, Séminaire de Québec. (Photo: Pierre Soulard, Québec.)

Il se trouve au Séminaire de Québec un petit tableau intitulé *Saint François sérénadé par les Anges* attribué à un certain Girardi, nom qui n'apparaît dans aucun dictionnaire (fig. 9)<sup>34</sup>. Le titre suggère un épisode de la vie de saint François d'Assise souvent intitulé *Le Concert angélique* où, couché sur son lit, le saint se soulève pour écouter la musique d'un ange jouant du violon. Il ne fait aucun doute que cette oeuvre représente plutôt *La mort de saint François Xavier* discréditant ainsi cette attribution. Ce tableau réunit tous les caractères d'une oeuvre de Légaré: le coloris, le dessin et surtout les mêmes éléments iconographiques particuliers. Seuls les deux angelots diffèrent de la représentation habituelle. Ils furent probablement repeints comme le laisse supposer leur présence devant, et non derrière, les branches de l'appentis. Peut-être doit-on y voir la source des oeuvres de Légaré; il aurait ainsi copié presque parfaitement son modèle. Il peut également s'agir d'une autre de ses oeuvres, peut-être celle-là même intitulée *Mort d'un missionnaire*, qui se retrouve dans l'inventaire dressé en 1872 des biens de Geneviève Damien, veuve de Joseph Légaré, biens qui furent acquis en 1874 par le Séminaire<sup>35</sup>.

Joseph Légaré a peut-être peint d'autres versions de ce thème. Ainsi, il vendit, le 20 décembre 1843, un "St François Xr mourant" à l'abbé Louis-Joseph Desjardins<sup>36</sup>. Chose certaine, c'est lui qui contribua le plus à la diffusion de ce thème au Bas-Canada.

Une toile donnée par Charles X en 1826 à la paroisse de Caughnawaga ornait autrefois le maître-autel de l'église. La toile est aujourd'hui roulée et remisee avec son cadre dans le grenier de l'église. On l'aperçoit à l'arrière-plan d'une photographie ancienne prise par Gérard Morisset<sup>37</sup>. Arrivée au pays en 1826, cette toile n'a donc pas pu servir de modèle à Joseph Légaré. De plus, ce tableau comporte plusieurs autres personnages dont "quelques Indiens, coiffés de plumes et pareils aux indigènes de l'Amérique, [qui] sont censés représenter le monde inconnu de l'Inde et du Japon"<sup>38</sup>. Cette méprise iconographique permettait à l'amérindien de se voir impliqué directement dans le message que véhiculait la toile.

La version qui se trouvait autrefois à Saint-Pierre-deMontmagny a été remplacée dans les années cinquante par une oeuvre montrant saint François Xavier prêchant. La toile ancienne est connue par une diapositive de l'Inventaire des biens culturels datant de 1953 (cote B/770/40/22/6258). Gérard Morisset attribuait cette toile à François Baillaigé en vertu des travaux que l'artiste mentionne avoir réalisés pour cette paroisse en 1797. Toutefois, la mention de Baillaigé est ambiguë et l'oeuvre peint de cet artiste étant peu documenté, il est difficile de maintenir cette attribution. Même si plusieurs éléments de cette toile sont caractéristiques de l'oeuvre de Légaré (surtout les fleurs et le rocher), en raison d'un style et d'un traitement différents, il semble peu probable que ce tableau soit de lui.

Finalement, une dernière version se retrouve à la maison provinciale des jésuites à Saint-Jérôme. Elle est d'origine et d'auteur inconnus. Ni la couleur, ni le traitement, ni le style ne permettent quelque hypothèse que ce soit, si ce n'est que ce tableau daterait probablement de la seconde moitié du XIXe siècle, continuant ainsi cette tradition iconographique.

### *Série Dulongpré*

Aucun modèle précis n'a été retrouvé quant à l'origine des oeuvres regroupées dans cette série. Des motifs rencontrés dans certaines oeuvres européennes sont toutefois significatifs. Ainsi, l'attitude du saint, notamment pour la position du bras tombant le long du corps, du crucifix et du type d'encolure de la soutane, se rapproche de celle conférée par Giovanni Battista Gaulli dit il Baciccio (1639-1709) dans sa toile d'Ascoli Piceno de

1685<sup>39</sup> et par Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740) dans son bas-relief en bronze du Musée national de Florence<sup>40</sup>. De plus, dans l'oeuvre réalisée par Ludovico Mazzanti (1679-1775) maintenant au Kunstmuseum à Düsseldorf, les personnages qui, de loin, assistent à la scène ne sont pas sans rappeler ceux qui se retrouvent dans trois des oeuvres de cette série (Notre-Dame de Montréal, Saint-Marc-de-Verchères et Nicolet)<sup>41</sup>. Il semble peu probable qu'une oeuvre de cette série soit une composition originale. Il se peut, toutefois, que certains éléments originaux ou tirés de sources différentes aient été rajoutés (par exemple, les personnages tirant une barque dans la toile de St-Marc-de-Verchères). Ce phénomène de collage ou tableau-synthèse a également été pratiqué par des artistes tels Joseph Légaré et Antoine Plamondon. Si la série s'intitule série Dulongpré, c'est qu'il s'agit probablement de la première oeuvre de cette suite exécutée localement. Même si l'ensemble est ici beaucoup moins homogène que dans la série précédente, il existe des parentés évidentes entre les oeuvres qui permettent de les regrouper.

Le tableau de l'église Notre-Dame de Montréal est signé dans le coin inférieur droit *L<sup>s</sup> Dulongpré / Pinxit/ Montréal 1802* (fig.10). Le 25 février 1807, Dulongpré demandait au marguillier en charge de la paroisse d'acheter son tableau:

Monsieur,

Sil vous plait presenter le comtes Si inclus a la Semblée prochenne des marguilliers, de cette paroisse vous mobli-géré - il est vrais que ce tableau n'a point étée directement re commandé par la Semblé mais d'après les Conseilles et desir de plusieurs marguilliers et paroissiens de cette villes. observant la nessessité quil y'en'ut'un pour la neuvenne, afin de n'êtres pas a l'emprunt tous les ans, men courager a le faire me promettant quil ceroient accepté Voila la troisieme année quil sert, Sila fabrique n'est point en argeans pour le present quel fixe un termme a Sa commodité,

Cefesant vous obligeré ce lui qui est avec Considération M<sup>r</sup> V.H.S.V.L<sup>s</sup>. Dulongpré<sup>42</sup>.

D'après cette lettre, le tableau aurait été emprunté au moins trois fois, soit pour les années 1804, 1805 et 1806. Ainsi, pour l'année 1806, il fut dépensé 5 livres, le 3 mars pour "avoir placé le St. François à deux hommes au Grand Autel"<sup>43</sup>. Il semble que le tableau fut également emprunté pour l'année 1807 puisque 2 livres furent dépensées "pour avoir pozé le tableau



fig.10 Louis Dulongpré, **La mort de saint François Xavier**, 1802, huile sur toile, 225 x 179,3 cm, paroisse Notre-Dame de Montréal. (Photo: Inventaire des biens culturels, Montréal.)

de St François [sic]<sup>44</sup>. C'est finalement en avril 1808 que 600 livres furent payées à Dulongpré pour son tableau<sup>45</sup>. Cette toile est aujourd'hui accrochée au-dessus de la porte du passage menant à la chapelle du Sacré-Coeur. Son état de conservation est déplorable. On peut tout de même constater les nombreuses déficiences du dessin anatomique ainsi que plusieurs inégalités dans la construction de l'oeuvre.

Une oeuvre semblable appartient à la paroisse de Lavaltrie. D'après une photographie ancienne, les tableaux se trouvaient dans l'ancienne église et ont été transférés dans le nouveau temple construit en 1869. Même si l'artiste a choisi d'éliminer les deux personnages et les cinq angelots de la toile montréalaise, la composition demeure essentiellement la même. Dans l'ensemble, toutefois, la facture du tableau est assez différente de celle de Notre-Dame. Le style n'est pas sans rappeler certaines oeuvres religieuses de Jean-Baptiste Roy-Audy ou même d'Yves Tessier. Dans l'état actuel des recherches, il semble plus prudent de classer ce tableau comme anonyme.



fig.11 Louis Dulongpré, *La mort de saint François Xavier*, vers 1823, huile sur toile, 280 x 175 cm, paroisse Saint-Marc-de-Verchères. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)

A Saint-Louis-de-Terrebonne, Gérard Morisset avait remarqué en 1937 un tableau de trois pieds sur cinq représentant *La mort de saint François Xavier*. Ce tableau était d'auteur inconnu et il a péri dans l'incendie de l'église au cours des années soixante-dix. La description qu'en fit Morisset permet d'associer cette toile avec les deux précédentes:

Le saint est couché de droite à gauche, la main droite sur la poitrine, la main gauche pendante; il est sous un abri de planches. Au second plan, à gauche, on voit deux personnages sur le rivage (. . .); à côté d'eux une barque. Dans le ciel, deux anges aux gestes maniérés; l'un est assis sur les nuages, à gauche, et fait voir une jambe fine; l'autre paraît engoncé dans un gros nuage sombre<sup>46</sup>.

Quelque vingt ans après avoir peint sa toile de Notre-Dame, Dulongpré a repris le même thème pour la paroisse de Saint-Marc-de-Verchères (fig.11). C'est le 18 janvier 1824 que les paroissiens ont pu "visiter deux tableaux présentés par Mr Dulongpré pour les chapelles de l'Eglise de St Marc . . .". La semaine suivante, les fabriciens de St-Marc "ont décidé après examen d'acheter deux tableaux l'un de la Ste Vierge qui donne un chapelet à St-Dominique et l'autre de St François Xavier dans une cabane sur le Rivage à raison du prix et somme de mille francs ancien cours . . ."47. Par rapport à sa toile de Notre-Dame, Dulongpré a apporté plusieurs modifications qui rendent le sujet beaucoup plus exotique. Ne connaissant pas

la source iconographique de cette série, il est difficile d'expliquer ces changements, mais l'inversion de la composition par rapport aux toiles précédentes tend à prouver que cette source devait être gravée. Il semble, de plus, que Dulongpré exploitait assez librement les thèmes qu'il traitait en modifiant, ajoutant ou retirant plusieurs éléments.

Deux autres toiles anonymes datant probablement de la deuxième moitié du XIXe siècle viennent compléter cette série. Le tableau des Soeurs Grises à Montréal, d'une facture laborieuse, est dépouillé de tout personnage autre que le saint et seuls trois angelots accompagnent le moribond. Dans la toile du Séminaire de Nicolet, quatre angelots et une échappée lumineuse dans le ciel font office de champ céleste. De nouveau, deux personnages assistent à la scène. L'artiste a ajouté, dans le coin inférieur gauche, une source jaillissant d'un rocher, symbole de la vie éternelle, et, sur le sol devant le saint, une coquille que l'on retrouve dans certaines scènes où le saint est montré baptisant, symbole de sa mission évangélicatrice. Ces deux oeuvres démontrent la persistance de cette iconographie tout au long du XIXe siècle.

### *Série Dieu*

Une gravure de Nicolas Bazin (1633-1710) est à la base de la diffusion restreinte des oeuvres de cette série (fig. 12). L'inscription dans le coin inférieur droit *Ant. Dieu pinxit.* permet de connaître l'auteur de ce sujet: Antoine Dieu (1662-1727), artiste surtout reconnu pour la qualité de ses dessins<sup>48</sup>. L'oeuvre de Dieu qui servit de modèle pour la gravure de Bazin n'a pu être retrouvée. Il est tout de même évident que cette composition dérive de la gravure de Poilly: les mêmes éléments se rencontrent, mais dans une disposition différente.

C'est sur ce modèle, ou du moins à partir d'une copie similaire, que la gravure dessinée par Robert Auchmuty Sproule (?-1845) et imprimée par Adolphus Bourne (1795-1886) fut éditée par Edouard-Raymond Fabre (1799-1854) et mise en vente le 4 mars 1833 en même temps que le livre de la neuvaine en l'honneur de saint François Xavier (fig. 13)<sup>49</sup>. On en connaît deux exemplaires: celui des Archives publiques du Canada et celui des ursulines de Québec<sup>50</sup>.

Quelque cinquante années plus tard, en 1885, ce thème fut repris par Dolphis-Adolphe Beaulieu dans une fresque peinte sur la voûte de l'église Saint-François-du-Lac. Il s'agit là de l'une des dernières traces de cette iconographie à l'aube du XXe siècle.



*S. Franciscus Xaverius Societatis Jesu  
Indiarum Apostolus.*

fig.12 Nicolas Bazin d'après Antoine Dieu, **La mort de saint François Xavier**, fin du XVII<sup>e</sup> siècle, burin, 35 x 25 cm, Bibliothèque nationale de Paris, Cabinet des estampes, Ed. 107 Tome I. (Photo: Bibliothèque nationale de Paris.)



fig.13 Robert Auchmuty Sproule, **La mort de saint François Xavier**, 1833, lithographie, 19,1 x 15,4 cm (image), Monastère des ursulines de Québec. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)

### *Autres oeuvres*

Les trois autres oeuvres qui ont été retrouvées sont toutes d'origine européenne. Certains motifs de la gravure de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle de Franz Huberti (ou Huybrechts) se trouvant dans la collection des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec<sup>51</sup>, telle la manière dont le saint tient son crucifix, ne sont pas sans rappeler le tableau de Giovanni Battista Gaulli à S. Andrea al Quirinale à Rome<sup>52</sup> ou le bas-relief en bronze de Giovanni Battista Foggini (1652-1725) qui orne le sarcophage de saint François Xavier à Goa en Inde<sup>53</sup>.

Dans la collection de la maison des jésuites à Québec, un tableau intitulé *Saint François Xavier entouré des représentations allégoriques des cinq continents* (fig.14), reprend essentiellement un dessin attribué à Ciro Ferri (1628 ou 1634-1689) qui se trouve au Metropolitan Museum of Art de New York (fig.15). Ce tableau fut sûrement importé d'Europe puisqu'il en existe une photographie dans les archives Roberto Longhi à Florence<sup>54</sup>.

Au Musée du Séminaire de Québec, un petit tableau intitulé à tort *Saint Roch mourant* (fig.16) est attribué à Gregorio de Ferrari (1647-1726). Saint Roch est habituellement représenté avec les attributs du pèlerin (bourdon, gourde et panetière) et le chien qui, selon la légende, lui sauva la vie lorsqu'il contracta la peste en soignant les malades. Saint Roch mourut en prison où il fut jeté à son retour à Montpellier. Le personnage de l'oeuvre du Séminaire ne peut donc pas représenter ce saint. Les éléments du tableau (la natte où est étendu le saint, l'amphore, la coquille Saint-Jacques et le bâton) se rencontrent dans d'autres représentations de la mort de saint François Xavier (voir les oeuvres de Gaulli, Mazzanti, et de Carlo Maratta au Gesù à Rome)<sup>55</sup>. Dieu, soutenu par ses anges, s'apprête à recevoir le saint. Au lieu de la hutte de bois traditionnelle, l'artiste a choisi de peindre les ruines d'une architecture de pierre en forme de coupole<sup>56</sup>.

### *Analyse iconographique*

A cause des nombreuses dissemblances, une analyse iconographique globale des vingt-trois oeuvres présentées peut sembler difficile. Il est toutefois possible de dégager les grandes lignes significatives de ce thème à travers les différentes façons dont il a été abordé. Trois points sont à souligner pour bien en saisir la dynamique: la construction de l'espace, la communication s'établissant entre les divers personnages, et les objets présentés.

Dans toutes ces oeuvres, l'espace est fractionné en trois entités: le champ céleste, le champ sacré et le champ profane. Entre les deux der-





fig.14 D'après Ciro Ferri, *Saint François Xavier mourant entouré des représentations allégoriques des cinq continents*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 130 x 83 cm, Résidence des pères jésuites, Québec. (Photo: Paul Bourassa, Montréal.)



fig.15 Ciro Ferri, *La mort de saint François Xavier*, crayon, 51 x 32 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Photo: Metropolitan Museum of Art, New York.)



fig. 16 attr. Gregorio de Ferrari, **La mort de saint François Xavier**, début du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 58 x 41 cm, Musée du Séminaire de Québec. (Photo: Pierre Soulard, Québec.)

niers, si la démarcation est possible, c'est qu'il existe une discontinuité évidente. Le premier plan semble très rapproché à cause de l'espace restreint où se déroule l'action, tandis que le second plan semble éloigné par la perspective lointaine de son paysage et la petitesse des objets ou personnages qui y sont présentés. L'isolement du saint est souligné par divers moyens picturaux. Dans la série Poilly et la série Dieu, il y a la cassure abrupte du rocher, les poteaux et les branches de la hutte. Dans la série Dulongpré, l'espace est presque entièrement fermé par l'arbre, l'appentis, les rochers et la végétation. Dans les trois séries, l'éclairage contribue à l'ambiguïté des deux espaces. La scène du second plan est éclairée par un coucher de soleil, alors que le saint semble éclairé par une source émanant du champ céleste. Ces quelques éléments soulignent la proximité de la mort caractérisée par l'isolement et l'abandon du monde terrestre.

Le champ céleste se situe également au premier plan, mais est habituellement séparé du champ sacré par de gros nuages. Dans la série Poilly, les angelots se situent derrière les branches de l'abri. Le lien est assuré entre les deux champs par le regard que jettent les anges sur le saint personnage. La couleur et la lumière participent également à ce rapprochement par l'union des tons carnés. Dans la série Dulongpré, la communication s'établit surtout par les gestes que posent les deux anges assis dans les nuages ainsi que par les regards des angelots. Cette communication entre le monde du visible et celui de l'invisible cristallise en son point crucial le passage de la vie terrestre à la vie céleste.

Dans l'ensemble, les lignes de force majeures de ces oeuvres ainsi que les objets présentés et les gestes esquissés ont une portée symbolique et didactique. Sachant que François Xavier ne partit "sans autre équipage qu'un bréviaire" et qu'à l'heure de sa mort, "sa nourriture la plus délicate se réduisait à un peu d'amandes"<sup>57</sup>, on est en mesure, pour les oeuvres de la série Poilly, de saisir la véritable signification de la ligne de composition passant par le regard des angelots, le livre, les mains jointes du saint (tenant un crucifix et un chapelet) et les amandes posées à ses côtés. On peut y lire un discours moralisateur: les vérités du ciel (les anges) sont accessibles par les saintes écritures (le bréviaire), la prière (le crucifix, le chapelet, les mains jointes) et une vie terrestre réduite au strict minimum (les amandes). C'est en quelque sorte l'affirmation de la primauté des nourritures spirituelles sur les nourritures terrestres. Dans la série Dieu, les mêmes éléments se retrouvent. Leur disposition triangulaire rend toutefois cette lecture plus difficile.

La série Dulongpré propose aussi une lecture triangulaire qui englobe également les trois champs du tableau. Le saint regarde vers le ciel où des anges montrent une couronne de laurier, symbole de la gloire à laquelle il peut prétendre. Un des anges pointe son index vers les deux personnages du champ profane tout en tenant une palme indiquant ainsi la source du martyre de saint François Xavier: l'abandon du monde. A son tour, un des personnages esquisse un geste vers le saint complétant ainsi un cycle qui peut symboliser tout l'appareil de médiation qui permet à l'homme d'atteindre Dieu par l'entremise des saints. On peut également lire, dans le geste que pose saint François Xavier, un symbole de son passeport pour la vie éternelle. Connaissant le rôle que jouèrent les jésuites dans le débat sur la primauté de la grâce efficace ou celle de la grâce suffisante (tradition augustinienne vs molinisme), on peut rattacher ce geste, par filiation iconographique et philosophique, à la pensée aristotélicienne de l'immanence. Tout comme Aristote qui, en indiquant le sol, signifie qu'en tout être réside une matière en puissance qui tend vers sa perfection (l'entéléchie), saint François Xavier, en esquissant un geste semblable, soutient que l'homme est le libre arbitre de son salut et qu'il doit tendre vers sa finalité (la sainteté). En cela cette iconographie s'oppose à celle de plusieurs scènes religieuses où, en pointant vers le ciel, les personnages se rattachent à l'idée platonicienne de la transcendance ou de la prédestination, c'est-à-dire de la grâce dite efficace.

Les inversions des oeuvres posent un problème d'interprétation de la ligne établissant la relation entre champ sacré et champ céleste. Une diagonale étant habituellement lue de gauche à droite, elle peut être perçue comme descendante ou montante selon les oeuvres. Le saint peut ainsi sembler écrasé au sol ou s'élever vers le ciel. C'est du moins la première impression qui se dégage en comparant les deux orientations. L'alternative de la diagonale descendante laisse une impression de malaise, un besoin de régression se fait sentir et le regard est en constant va-et-vient. L'alternative montante semble d'emblée mieux fonctionner et la composition répond ainsi à l'intention: la mort du saint, par son effet exemplaire, se veut plus un discours sur l'accès à la miséricorde divine qu'une illustration tragique et fataliste de la mort.

L'analyse iconographique de cette composition permet de dégager le caractère d'imminence de la mort, tout en soulignant la possibilité de salut offerte à chacun par la soumission au savoir clérical, par la prière et par la mortification.

## **LA NEUVAINES À SAINT FRANÇOIS XAVIER**

La dévotion à saint François Xavier, second patron du Canada, fut solidement implantée par les jésuites dès les débuts de la colonie. C'est à partir du 3 décembre 1667 que la fête de saint François Xavier dut être observée et chômée<sup>58</sup>. Une neuvaine en son honneur que donnaient les jésuites dans leur église de Montréal comportait, à partir de 1719, indulgence et bénédiction du saint Sacrement<sup>59</sup>. Cependant, en dehors du cadre jésuitique montréalais, la neuvaine ne se pratiquait pas de façon organisée. Après la conquête et suite à la mort du dernier jésuite montréalais Jean-Baptiste Well, décédé en avril 1791, la neuvaine à saint François Xavier fut transférée à la paroisse Notre-Dame<sup>60</sup>. Au début du XIXe siècle, cette pratique s'étendit aux autres paroisses. Dix-huit demandes pour son établissement furent relevées entre 1826 et 1839.

La neuvaine se tenait, soit à date fixe du 4 au 12 mars comme à Notre-Dame, soit du premier samedi au second dimanche du carême comme dans la plupart des autres paroisses. Il y avait habituellement une messe avec sermon le matin et une conférence l'après-midi pour laquelle on invitait des prédicateurs spéciaux, ou, à défaut, les curés voisins. Pour les aider dans leur dévotion, les fidèles disposaient du livre des exercices de la neuvaine à saint François Xavier dans lequel était développée, pour chacune des journées, une considération sur les vertus du saint suivie d'une réflexion invitant le lecteur à les pratiquer. La neuvième journée de ce rituel, point culminant de la dévotion à saint François Xavier, était consacrée à *son abandon à la providence, sa sainte mort*.

Plus d'une centaine de sermons prononcés par les sulpiciens, dans le cadre de la neuvaine à Notre-Dame de Montréal entre 1800 et 1845, furent analysés afin de comprendre le cheminement symbolique de cette pratique. Il en ressort une structure qui, au début de la neuvaine, place le fidèle dans un état de crainte (plaisirs de ce monde, refus du monde sacré, Dieu de vengeance et de colère) qui le destine irrémédiablement à l'enfer (40 à 50% de la prédication). On veut l'amener ensuite, par le sacrement de pénitence (40 à 50% des sermons prononcés), à un état d'admiration (abandon des plaisirs du monde, participation aux sacrements, Dieu de bonté) qui le destine aux splendeurs et merveilles du ciel (10% des thèmes exploités). Tout au long de la prédication, une insistance particulière est portée sur le thème de la mort; c'est elle qui décide de l'éternité du fidèle: mort éternelle ou vie éternelle. Ce véritable "blitz" de la pénitence a pour but ultime de préparer un plus grand nombre de fidèles à la communion pascale qui suit

de quelques jours la neuvaine. Les quelque dix-huit demandes d'établissement entre 1826 et 1839 et les trente-trois éditions du livre des exercices de la neuvaine (50% se situent entre 1820 et 1840) témoignent de la popularité de cette pratique dans la première moitié du XIXe siècle. Ainsi, en 1834, à Notre-Dame de Montréal, le supérieur Joseph-Vincent Quiblier (1790-1852) rapporte que, malgré la pluie et le mauvais état des chemins, plus de dix mille personnes s'étaient agenouillées pour recevoir la bénédiction apostolique<sup>61</sup>. Un journal signale d'ailleurs que "jamais depuis la dédicace de l'église de Montréal, une si nombreuse assemblée ne s'était trouvée réunie dans son enceinte sacrée . . ."62. En 1837, le même journal déclare que "la cérémonie de clôture a été des plus imposantes; la foule du peuple était immense. L'église était littéralement pleine"<sup>63</sup>.

Après 1840, la neuvaine continuera à être pratiquée. Elle sera, toutefois, partiellement éclipsée au profit des campagnes de missions populaires dont la structure sous forme de retraite est empruntée à la neuvaine. La neuvaine à saint François Xavier peut donc être considérée comme un rituel collectif anticipant l'action déclenchante de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le réveil religieux des années 1840<sup>64</sup>.

### ***ICONOGRAPHIE: SIGNIFICATION RELIGIEUSE ET HISTORIQUE***

Il existe entre l'iconographie de *La mort de saint François Xavier* et la neuvaine en son honneur des concordances historiques indéniables. Ces deux manifestations connurent leur apparition véritable à l'aube du XIXe siècle, leur apogée vers 1825 et leur déclin vers 1840. Des vingt-six oeuvres recensées sur ce thème, au moins 60% (16/26) furent produites ou importées entre 1800 et 1833. C'est également entre ces dates que se situe le sommet de popularité de la neuvaine.

Pour trois des oeuvres étudiées, il existe une preuve directe de leur association avec la neuvaine. Ce sont les oeuvres de Dulongpré à Notre-Dame (voir sa lettre et les mentions d'accrochage à la veille de la neuvaine), de Légaré à Vaudreuil (voir la lettre du curé Archambault, les délibérations des marguilliers et les mentions d'accrochage) et la gravure de R.A. Sproule (voir l'annonce de mise en vente de l'épreuve).

Pourtant, la prédication sulpicienne étudiée ne fait jamais référence d'une façon directe au tableau. De façon générale, même le personnage de saint François Xavier est peu présent dans ce discours. Toutefois, un sermon prononcé par Jean-Baptiste Charles Bédard en 1804, à Notre-Dame,

soit la première année de l'emprunt du tableau de Dulongpré, propose une description de la fin terrestre du saint qui n'est pas sans rappeler la représentation que les fidèles avaient sous les yeux:

Un autre fruit de ses travaux et de ses conquêtes, étoit la couronne précieuse qu'il se préparoit pour l'éternité. La gloire des héros du monde finit à la mort; et c'est à la mort que commence celle des héros de la religion. Aussi, avec quelle tranquillité et quelle douce confiance, voit-il arriver la dernière heure! Il meurt donc, couronné de l'amour de Dieu, et va recevoir dans le ciel, la récompense de ses vertus et le prix de ses travaux<sup>65</sup>.

Le schéma d'interprétation qui a été dégagé de la prédication sulpicienne permet, cependant, d'éclairer et de motiver le sens profond de l'iconographie de *La mort de saint François Xavier*. Le tableau religieux, au même titre que les lois, rites et autres objets du culte, fait partie du monde sacré. Il doit servir d'intermédiaire entre l'homme et l'au-delà en opérant une manifestation théophanique. L'iconographie doit souligner ce rôle de médiation. Ainsi, saint François Xavier est représenté dans sa condition humaine, mais sa communication avec les anges de l'au-delà apporte une composante inhabituelle à la composition et contribue à son caractère surnaturel. Le champ du sacré emprunte à la structure du mythe en offrant au fidèle des modèles de comportement par l'exemple de héros surnaturels (rôle paradigmatique) qui établissent un ordre cosmogonique et historique manifestant une idéalité ou une forme éternelle (rôle étiologique). La représentation de *La mort de saint François Xavier* rejoint également la structure du mythe. Par son effet exemplaire, saint François Xavier inculque un nouveau mode de vie, il devient l'opérateur presque magique permettant l'obtention d'une grâce et peut transformer l'ordre du monde. Il constitue un exemple idéal de l'absolu chrétien: la sainteté.

Par rapport au cheminement symbolique de la prédication, l'iconographie se situe dans l'état d'admiration. Dans le domaine profane, la représentation met en relief les valeurs de pauvreté, de détachement, de mortification et de soumission. Le personnage utilise au maximum plusieurs éléments du sacré symbolisant la prière: le crucifix, le bréviaire, le chapellet. Il s'ensuit une image d'un Dieu de bonté, ici représenté dans la plupart des cas par ses émissaires: les anges. L'iconographie nous présente la mort bonne et sainte qui mène à la vie éternelle. Ce sujet s'accorde avec la thématique des derniers jours de la neuvaine, il en symbolise la réalisation ul-

time, le développement logique. Ainsi, à l'intérieur d'un discours centré principalement sur l'importance de la conversion, la représentation des derniers instants du saint ajoute l'exemple à la démonstration. L'iconographie complète le message livré par la prédication: la condition humaine est illustrée sous sa forme magnifique (le sort des héros), alors que la prédication insistait surtout sur son aspect catastrophique.

L'émergence du thème iconographique de *La mort de saint François Xavier* et de la neuvaine au début du XIXe siècle, coïncide avec une période critique de l'histoire de l'Eglise catholique au Canada. Le clergé est dans une situation précaire: il y a tarissement de ses sources de recrutement et changement des origines sociales de ses membres<sup>66</sup>. L'iconographie illustre peut-être cette situation. A la mort du dernier jésuite montréalais, la neuvaine est reprise par les sulpiciens qui choisissent, par solidarité, de l'illustrer par une scène montrant la mort d'un jésuite seul et abandonné. On peut y voir une allusion au sentiment de détresse s'emparant de la communauté ecclésiastique qui se voit aussi mourir. A la même époque, la pratique religieuse est à son plus bas; seulement 63% des gens en âge de communier s'acquittent de leur devoir pascal dans la région montréalaise au cours de l'année 1839. A Notre-Dame, la situation est pire, le taux étant d'environ 42% tout au long de la décennie de 1830<sup>67</sup>. La neuvaine à saint François Xavier, située à quelques jours de Pâques, vise à préparer et à mobiliser un plus grand nombre de fidèles pour cette fête. Le thème iconographique employé à cet effet encourage le fidèle à une soumission totale, à une volonté de changement salutaire, à une participation aux devoirs sacrés et à un abandon des biens de ce monde. Ces lignes directrices sont en opposition directe avec les tendances manifestées par la population. Par le choix de ce thème, le clergé cherchait avant tout à apaiser le climat de bouillonnement social qui prévalait.

Ainsi s'explique la diffusion de ce thème au Bas-Canada. Si le phénomène de copie qui est à la base même de cette diffusion en rebute encore plusieurs, force est de constater l'originalité dont nos artistes ont fait preuve. Ainsi, en comparant les oeuvres de Joseph Légaré avec celles du Père Laure, ou d'Etienne-Joseph Hianveu, ou encore avec le tableau-relief du Musée des beaux-arts de Montréal, on constate d'emblée la multiplicité des média employés et les différences marquées dans le rendu des oeuvres. De plus, en prenant comme modèle une gravure, nos artistes ont souvent dû composer eux-mêmes le coloris de leurs oeuvres. Un artiste tel Louis Dulongpré a même su renouveler sensiblement sa composition à quelques



années d'intervalle. Plusieurs points d'interrogation subsistent, mais il est maintenant clair que le choix de ce thème était délibéré et répondait à des raisons d'ordre idéologique. En confrontant les caractères qui se dégagent de l'analyse iconographique avec la structure sémantique du discours qui lui était historiquement relié, il a été possible de toucher à la véritable signification de ce thème et ainsi d'en expliquer l'émergence et la diffusion.

**Paul Bourassa**  
Étudiant de 3e cycle  
Département d'histoire  
Université Laval

#### Notes

<sup>1</sup> L'auteur tient à remercier M. Yves Lacasse, conservateur au Musée des beaux-arts de Montréal, pour sa collaboration. L'absence de référence entre le présent article et celui de M. Lacasse (Yves LACASSE, "La recherche dans les musées: le cas du tableau-relief de la *Mort de saint François Xavier* du Musée des beaux-arts de Montréal", *Questions d'art québécois*, sous la direction de John R. Porter, cahiers du CELAT, n° 6 (février 1987), pp. 65-102) s'explique par les délais inhérents à ce genre de publication. Si le sujet de base est le même, l'approche est toutefois différente. M. Lacasse s'intéresse plus particulièrement à une des oeuvres (le relief du Musée des beaux-arts de Montréal) et aux problèmes soulevés: identification, provenance, localisation et utilisation originelles, attribution, datation, source d'inspiration. Dans le cas présent, l'étude porte surtout sur la signification symbolique du thème en regard du contexte religieux et social afin de comprendre le véritable contenu de cette iconographie. M. Lacasse prépare une exposition sur ce sujet au Musée des beaux-arts de Montréal qui se tiendra du 17 mars au 15 mai 1988 (*Au fil des collections*).

<sup>2</sup> Erwin PANOFSKY, *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p.29.

<sup>3</sup> Voir la reproduction de cette oeuvre dans *Le Grand Héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p.53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>5</sup> Les sommes qui étaient allouées à chaque mission étaient employées: 1° Pour fournir aux missionnaires les vêtements, le logement et pour défrayer le coût des voyages; 2° Pour la construction de chapelles et l'ornementation de celles-ci; 3° Pour la construction d'écoles et l'achat de fournitures scolaires; 4° Pour l'impression et la distribution de catéchismes et livres de prières; 5° Pour offrir des présents aux Indiens. *Rapport sur les missions du diocèse de Québec 1839-45 qui sont secourues par l'Association de la Propagation de la Foi*, Tome I, 1839-41.

<sup>6</sup> Robert SYLVAIN, "Aperçu sur le prosélytisme protestant au Canada français de 1760 à 1860", *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 55, sect. F. (1961), pp. 65-76.

<sup>7</sup> Une autre estampe de Poilly représentant une *Madone* possède les mêmes armoiries. B.N., Paris, Réserve, est. Ed 49b (c. 9113). Nous devons à M. Auguste Vachon des APC à Ottawa d'avoir identifié ce blason dans M. DUBUISSON, *Armorial des principales maisons et familles du royaume, particulièrement de celles de Paris et de l'isle de France. Contenant les Armes des Princes, Seigneurs, Grands Officiers de la Couronne & de la Maison du Roi, celles des Cours Souveraines, &c. avec l'explication de tous*

*les Blasons*, A Paris, aux dépens de l'Auteur, chez H.L. Guerin & L.F. Delatour, rue StJacques, Laurent Durand, rue du Foin, La Veuve J.B.T. Le Gras, au Palais. M. DCC. LVII. (1757).

<sup>8</sup> B.N., Paris, Réserve, est. Ed 49b.

<sup>9</sup> B.N., Paris, Cabinet des estampes, est. Rd 2.

<sup>10</sup> José L'HOTE, *François de Poilly, graveur et marchand d'estampes (1623-1693)*, thèse 4e section de l'École pratique des Hautes Études, Paris, s.d., p.110.

<sup>11</sup> Reproduit dans *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Musée du Québec, 1984, p.179.

<sup>12</sup> Pierre-Jean MARIETTE, *Notes manuscrites*, B.N., Paris, Ya2 4 petit in-folio, tome VI, f277.

<sup>13</sup> La Bibliothèque nationale de Paris possède, entre autres, un *Enfant Jésus* comportant une inscription sous le trait carré à gauche *Simon François inven. Cum. priv. Re.* et à droite *F. Poilly sculpt.* ainsi qu'une *Sainte Famille* ayant comme inscription sous le trait carré à droite *S. François In. F. Poilly C.P.R.* B.N., Paris, Réserve, est. Ed 49b.

<sup>14</sup> Voir la reproduction de cette oeuvre dans *Le Grand Héritage . . .*, *op. cit.*, p.179.

<sup>15</sup> Pour plus de renseignements sur la carrière et l'oeuvre de ce peintre jésuite, se référer à l'article suivant: Denis MARTIN, "Notes sur l'iconographie de saint François Régis en Nouvelle-France", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. IX/1 (1986), pp. 1-26.

<sup>16</sup> Marius BARBEAU, *Trésor des anciens Jésuites*, bulletin n° 153, n° 43 de la série anthropologique, Musée national du Canada (1957), p.203. Barbeau mentionnait que ces toiles étaient à la paroisse de Sainte-Marie-du-Mont-Carmel. L'erreur résultait peut-être du fait que les renseignements lui étaient fournis par l'abbé L.-A. Allard, alors curé de cette paroisse.

<sup>17</sup> Arthur-E. JONES, s.j., *Documents rares ou inédits. I. Mission du Saguenay. Relation inédite du R.P. Pierre Laure. s.j., 1720 à 1730*, Montréal, 1889, p.67.

<sup>18</sup> Pour plus de renseignements sur la carrière de cet artiste, on pourra consulter le dossier de l'Inventaire des biens culturels, artistes et artisans, documentation, 2 / H623.2 / E84.8, *Hianveu, Etienne-Joseph (1756-1838) dessinateur, relieur et perruquier*.

<sup>19</sup> Voir la reproduction de cette oeuvre dans Luc NOPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Québec, Éditeur officiel du Québec / Fides, 1977, p.49.

<sup>20</sup> Voir la reproduction de ces oeuvres dans John R. PORTER et Jean TRUDEL, *Le Calvaire d'Oka*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p.25. John R. PORTER et Léopold DESY, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec suivi d'une étude sur les statuaires et modeleurs Carli et Petrucci*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1979.

<sup>21</sup> Voir la reproduction intégrale de ce marché dans John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec: trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Editions de l'Homme, 1986, p.457.

<sup>22</sup> Mentionné dans John R. PORTER et Jean TRUDEL, *op. cit.*, p.29.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>24</sup> John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'oeuvre.*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, pp. 2830 et 120-121.

<sup>25</sup> Un paiement de 5000 livres fut versé à Légaré en octobre 1825 pour l'achat de "9 tableau [sic] et pour la réparation en peinture de l'Église". Archives de l'HôpitalGénéral de Québec (AHGQ), *Journal de la dépense et de la recette* (1825-1843), 8 et 12 octobre 1825. Les annales de l'institution (tome III p.210) décrivent également le sujet des toiles achetées:

Nous fimes (. . .) l'acquisition de neuf tableaux, ouvrage de Mr. Légaré: représentant Jésus en croix, l'Enfant Jésus au Temple [disparu], la Piscine probatique, St Jérôme, St Pierre aux liens, St François Xavier, St Antoine de Padoue [en réalité Saint François de Paule en prière], la Nativité de N.S. et la Visitation [Grande Sainte Famille de François Ier].

<sup>26</sup> *Monseigneur de Saint-Vallier et l'HôpitalGénéral de Québec*, tome III (1794-1843), p.210.

<sup>27</sup> AHGQ, *Journal de la dépense et de la recette* (1825-1843), 10 février 1826.

<sup>28</sup> Archives de la paroisse Sainte-Croix-deLotbinière, *Livre de comptes II* (1778-1852).

<sup>29</sup> Archives de la chancellerie de l'évêché de Valleyfield, *dossier St-Michel-de-Vaudreuil*, Archambault, Paul-Loup à Mgr Panet (Bernard-Claude), Vaudreuil, 10 mars 1830.

<sup>30</sup> Archives de la paroisse St-Michel-de-Vaudreuil, *Journal des délibérations*, tome II (1827-1847), f32, 1831.

- 31 *Ibid.*, f94, 1832.
- 32 Archives des religieuses hospitalières de Saint-Joseph (ARHSJ), *Registre des comptes-rendus, tous les mois, par la dépositaire à la Supérieure et aux officiaires* (1825-1862), octobre 1830.
- 33 ARHSJ, *Registre des recettes et dépenses mensuelles de l'Hôtel-Dieu de Montréal* (1825-1852), octobre 1830.
- 34 Archives du Séminaire de Québec, *Catalogue de l'université Laval* (Séminaire de Québec), l'Action Catholique, Québec, 1933, n° 367.
- 35 Archives judiciaires de Québec, greffe de J.B. Delage, 6 décembre 1872, n° 2921, *Continuation de l'inventaire des biens de la communauté entre l'honorable Joseph Légaré et Geneviève Damien*.
- 36 Archives du monastère des ursulines de Québec, papiers Desjardins I, 61 b, 1p., *facture de Louis-Joseph Desjardins chez Joseph Légaré*, Québec, 20 décembre 1843. Renseignement communiqué par M. Laurier Lacroix.
- 37 Fonds G. Morisset, 5272-5303, dossier *Caughnawaga*.
- 38 Emile MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1953, p.438.
- 39 Robert ENGGASS, *The painting of Baciccio*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1964, pp. 25-26 et 141.
- 40 *The twilight of the Medici. Late Baroque art in Florence, 1670-1743*, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1974, p.102.
- 41 Une étude préparatoire de ce tableau se trouve au Philadelphia Museum of Art.
- 42 Archives de la fabrique Notre-Dame de Montréal (AFNDM), boîte 23, chemise 3, *Dulongpré, Louis à St-Gorge (St-George) Dupré (Hippolyte), marguillier en charge de la fabrique de Montréal*, Montréal, 25 février 1807.
- 43 AFNDM, boîte 14, chemise 1, *Quittances 4 avril 1806 à Chas. Derome pour divers ouvrages*, 3 mars 1806.
- 44 AFNDM, boîte 14, chemise 3, *Dépense 1807, St-George Dupré, Marguillier*.
- 45 AFNDM, *Livres de comptes 1808 à 1818*, vol. A19, p.82.
- 46 Fonds G. Morisset, 16055-59, dossier *église St-Louis-de-Terrebonne*.
- 47 Archives de la paroisse St-Marc-de-Verchères, *Livres de comptes II*, f1.
- 48 Pierre ROSENBERG, "Dieu as a draughtsman", *Master Drawings*, vol. 17, n° 2 (1979), pp. 161-69.
- 49 *La Minerve*, 4 mars 1833.
- 50 *Le Grand Héritage . . .*, op. cit., p.184. Mary ALLODI, *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada, vues et portraits*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1980, p.99.
- 51 Voir la reproduction de cette oeuvre dans François-Marc GAGNON, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle*, Les Editions Bellarmin, Montréal, 1975.
- 52 Robert ENGGASS, op. cit., pp. 30 et 141.
- 53 *The twilight of the Medici . . .*, op. cit., p.56.
- 54 Jacob BEAN, *17th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New-York, 1979, n° 172.
- 55 Eckhard SCHAAR, "Carlo Marattas tod des heiligen Franz Xaver im Gesu", *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien, Hans Kauffman zum 70. Geburtstag*, 1966, Berlin, 1968, pp. 247-264.
- 56 On retrouve le même genre d'architecture sur une fresque de William Lamprecht qui ornaît la voûte de l'ancienne église Saint-François-Xavier à New-York. *A memorium of St. Francis Xavier's church comprising a short biographical sketch of the Jesuit mission in New-York and a description of the new church*, New-York, College of St. Francis Xavier, 1882, p.17.
- 57 Dominique BOUHOURS, s.j., *Saint François Xavier, de la Compagnie de Jésus. Apôtre des Indes et du Japon*, s.l., 1682, pp. 47 et 187.
- 58 Mgr François de LAVAL, *Mandement au sujet du retranchement et de l'institution de quelques fêtes*, le 3 décembre 1667 dans *Mandements des évêques de Québec (MEQ)*, par Mgr H. TÊTU et l'abbé C.O. GAGNON, Québec, Imprimerie générale, A. Côté et cie., 1887, vol. 1 (1659-1740), pp. 69-72.

- <sup>59</sup> Mgr Jean-Baptiste de la Croix de Chevières de SAINT-VALLIER, *Mandement permettant l'exposition du Saint Sacrement pendant la neuvaine de saint François Xavier*, le 16 octobre 1719, dans MEQ, vol. 1 (1659-1740), p.498.
- <sup>60</sup> "Le père Félix Martin, missionnaire de la Compagnie de Jésus au Canada, à un père de la même compagnie en France", Montréal, le 1<sup>er</sup> juin 1843, 1<sup>re</sup> lettre des *Lettres des nouvelles missions du Canada (1843-1852)*, éditées avec commentaires et annotations par Lorenzo CADIEUX, s.j., les Editions Bellarmin, Montréal, 1973, p.121 (p.33 de l'édition originale).
- <sup>61</sup> Lucien LEMIEUX, *L'établissement de la première province ecclésiastique du Canada 1783-1844*, Fides, Montréal, 1968, p.356.
- <sup>62</sup> *L'ami du peuple de l'ordre et des lois*, samedi le 15 mars 1834, vol. II, n° 69, p.271.
- <sup>63</sup> *Ibid.*, mercredi le 15 mars 1837, vol. V, n° 68, p.270.
- <sup>64</sup> Louis ROUSSEAU, *A l'origine d'une société maintenant perdue: le réveil religieux montréalais de 1840* dans Yvon DESROSIERS, éd., *Religion et culture au Québec*, Montréal, Fides, 1986.
- <sup>65</sup> Archives de Saint-Sulpice à Montréal, section 49, dossier 26, n° 138, 1804.
- <sup>66</sup> Jean-Pierre WALLOT, *La religion catholique et les Canadiens au début du XIXe siècle* dans *Un Québec qui bougeait, trame socio-politique du Québec au tournant du XIXe siècle*, Québec, Editions du Boréal Express, 1973, pp. 183-224. Serge GAGNON et Louise LEBEL-GAGNON, "Le milieu d'origine du clergé québécois 1775-1840: mythes et réalités", *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 37, n° 3 (déc. 1983), pp. 373-97.
- <sup>67</sup> Louis ROUSSEAU, *La conduite pascale dans la région montréalaise, 1831-1865: un indice des mouvements de la ferveur religieuse*, dans *L'Eglise de Montréal, 1836-1986: aperçus d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Fides, [1986], pp. 270-84.

Résumé

## DISSEMINATION OF AN ICONOGRAPHICAL THEME IN THE ARTWORK OF QUÉBEC: THE DEATH OF SAINT FRANÇOIS XAVIER

Twenty-six works of art on the theme of *The Death of Saint-François Xavier* have been recorded in the province of Québec: nineteen paintings, four engravings, one polychrome high relief, one drawing and one fresco. Using specific iconographical criteria, these works have been grouped into three distinct series. As well, the original models for two series have been rediscovered. Problems of attribution, dating and provenance have also been researched and solved.

An iconographical analysis of the work defines the symbolic and didactic character of the theme: the imminence of death but equally, the possibility of salvation through obedience to clerical teaching, prayer and mortification. The wide dissemination of this theme went hand in hand with an increased "devotion" to Saint François Xavier at the beginning of the 19th century and a novena in the Saint's honour became popular throughout Lower Canada. An analysis of the religious discourse of the novena (predication and Book of Exercises) reveals a significant structure which explains the import of the iconography. The symbolic content of the work describes the movement through predication from the state of sin to a state of grace, indicated by the iconography.

Such religious content impelled the pious to total obedience, to strive for salvation, to participate in sacred duties and to abandon earthly possessions. However, these doctrines conflicted with the prevailing popular tendencies toward decreased religious fervour and greater political awareness. This "catholic reaction" as presented in the artwork explains the motivation and significance of this important iconographic theme at the beginning of the 19th century.

Translation: **Editorial Staff**

---

## SHORT NOTE / NOTE ET COMMENTAIRE

### Morrice: 1912

De tous les peintres canadiens du début du XX<sup>e</sup> siècle, James Wilson Morrice est sans conteste celui qui s'est le plus manifesté sur la scène internationale au cours de sa carrière: de 1888 à 1923, il exposa dans trente-six centres ou musées différents. De son vivant, ses oeuvres furent présentées dans plus de 140 expositions <sup>1</sup>. Il vient au premier rang pour le nombre de tableaux exposés dans les salons parisiens jusqu'à la première guerre mondiale, soit 101 oeuvres en tout. Son compatriote D.S. MacLaughlan le suit, bien loin derrière, avec 52 tableaux présentés à Paris <sup>2</sup>.

Il est certain qu'une participation régulière aux salons de la Société nationale des Beaux-Arts ou au Salon d'Automne était presque obligatoire pour un artiste résidant à Paris. Mais pourquoi Morrice a-t-il persisté à envoyer des oeuvres à Montréal et à Toronto? Pourquoi participe-t-il à certaines expositions américaines, britanniques ou européennes à l'extérieur de Paris? C'est que, pour lui, les frontières n'existent pas. Toute sa vie il parcourt le monde, et ses oeuvres en font autant. En homme ambitieux, il veut réussir coûte que coûte. Il ne se satisfait pas d'une honnête réputation locale, mais aspire à une renommée internationale.

Le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une ville en pleine effervescence où se côtoient tous les mouvements artistiques importants, non seulement dans le domaine des beaux-arts mais aussi dans celui du théâtre ou de la musique. Pour des peintres étrangers, la reconnaissance des critiques parisiens était certainement de première importance; le seul moyen qu'ils avaient de se faire remarquer était d'exposer leurs oeuvres dans les salons de la Ville-Lumière.

Cependant, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, l'hégémonie de Paris comme principal centre artistique du monde commence à être mise en doute. Certaines manifestations internationales d'avantgarde sont présentées ailleurs: ainsi, l'exposition annuelle de Bruxelles (La Libre Esthétique), où

Morrice expose à quatre reprises entre 1900 et 1908, ou la 'Secession' de Munich, où il est présent en 1903. La Libre Esthétique présentant des oeuvres postimpressionnistes d'avant-garde, Morrice a donc vu ses tableaux confrontés à ceux des Valloton, Roussel, Ensor, Signac, Van de Velde.

C'est sûrement la fortune personnelle de Morrice qui lui a permis de participer à tant d'expositions, au Canada ou à l'étranger. Nous savons que des artistes aussi importants que Clarence Gagnon ou Alfred Laliberté<sup>3</sup>, pour ne citer que ceux-là, se sont vus obligés, faute d'argent pour le transport, de refuser d'envoyer des oeuvres à des expositions. Morrice n'a jamais souffert de cette entrave financière. La seule raison qui l'empêche parfois d'expédier des oeuvres est le manque de temps.

Le choix que fait l'artiste des oeuvres qu'il présente à une exposition est aussi très important, et peut nous aider à comprendre beaucoup de choses qu'il n'a jamais révélées autrement. Prenons, à titre d'exemple, l'année 1912. Au début de l'année, Morrice vient rendre visite à sa famille, à Montréal. Dès la fin de janvier<sup>4</sup>, il part précipitamment pour l'Afrique du Nord et séjourne à Tanger jusqu'au printemps. Il revient à Paris, puis passe une partie de l'été en Bretagne et en Normandie. En décembre, il retourne à Tanger après s'être arrêté à Marseille, Barcelone et Gibraltar<sup>5</sup>.

Pendant ce temps, ses oeuvres circulent aux Etats-Unis, dans une exposition itinérante présentée à Buffalo, Boston et Saint-Louis<sup>6</sup> (fig. 1). Morrice y présente neuf tableaux. *La place Chateaubriand* (collection du Mount Royal Club de Montréal) peint vers 1899-1900, a déjà été présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1903<sup>7</sup>. Le tableau intitulé *San Giorgio, Venise* (collection particulière), peint en 1902, appartient depuis quelques années déjà au collectionneur canadien J.R. Wilson lorsqu'il est exposé aux Etats-Unis, en 1912. Morrice fait aussi parvenir *Jour de lessive à Charenton* (collection de l'Art Gallery of Hamilton) qu'il avait déjà présenté en 1900 à l'exposition de la Royal Canadian Academy, à Ottawa<sup>8</sup>, et au Salon du Printemps de l'Art Association de Montréal<sup>9</sup>. Il expose aussi *Les remparts, Saint-Malo* (collection du Musée des beaux arts de Montréal) peint lors d'un de ses séjours à Saint-Malo, en 1898 ou 1899. Ce tableau avait déjà été exposé en 1901 à Philadelphie<sup>10</sup>, ainsi qu'à la Pan American Exhibition de Buffalo<sup>11</sup>, où il lui mérite une médaille. Morrice présente aussi *La plage, Saint-Malo* (collection particulière) qu'il avait exposé pour la première fois à Londres en 1901<sup>12</sup>. Deux autres tableaux *Circus* et *Snow Scene Canada* sont impossibles à identifier dans l'état actuel de nos recherches.

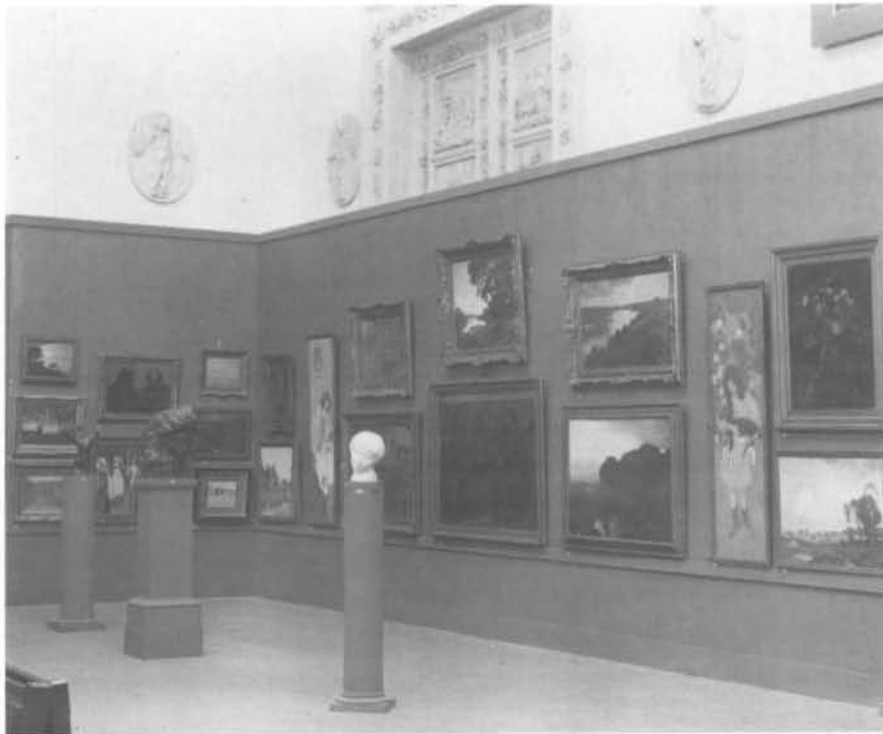


fig. 1 *Exhibition of Works by the Members of the Société de Peintres et de Sculpteurs de Paris (formerly The Société Nouvelle), Boston, 1912, (On peut voir à l'extrême gauche de la photographie *Jour de lessive à Charenton* de W. Morrice), Museum of Fine Arts, Boston. (Photo: Museum of Fine Arts, Boston.)*

Le 25 avril de cette année 1912, s'ouvre à Pittsburgh l'exposition annuelle du Carnegie Institute où Morrice présente à nouveau *La place Chateaubriand* exécuté en 1899/1900<sup>13</sup>. Il est difficile d'identifier les deux autres tableaux, si ce n'est que *On the Grand Canal, Venice* date vraisemblablement d'avant 1905. Si on se permet d'identifier *Children on the Sea Shore* avec *Sur la falaise, Normandie* (collection particulière), il faut aussi le dater du début des années 1900.

L'ensemble des oeuvres exposées aux Etats-Unis en cette année 1912 montre donc la production de Morrice du début des années 1900, c'est-à-dire des oeuvres qui datent de près de dix ans, et qui toutes ont déjà été présentées dans des expositions antérieures. Cette constatation nous permet donc d'avancer l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'expositions importantes pour Morrice.

Voyons maintenant ce qui se passe au Canada. En février 1912, le Canadian Art Club de Toronto présente son exposition annuelle, et Morrice y



expose ses tableaux<sup>14</sup>. Toutes les oeuvres, à l'exception de la *Vieille Maison Holton* (collection du Musée des beaux-arts de Montréal), ont été exécutées au début des années 1900, soit de sept à dix ans avant l'exposition du Canadian Art Club. La *Vieille Maison Holton*, pour sa part, a été réalisé entre 1908 et 1910 et est donc le tableau le plus récent que Morrice expose à Toronto.

A Montréal, au Salon du Printemps de l'Art Association qui, en 1912, a lieu du 14 mars au 6 avril<sup>15</sup>, Morrice présente au public montréalais *Palazzo Dario* (collection particulière) datant des environs de 1905 et obtient le prix Jessie Dow. Il y expose aussi *Venise, La Nuit*, qui fait maintenant partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada. Ce tableau qui date de 1901 avait déjà été exposé à Paris en 1902<sup>16</sup>, et à Philadelphie en 1903<sup>17</sup>. Il présente aussi quatre pochades que nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier.

*Palazzo Dario* et *Venise, La Nuit* sont présentés de nouveau à l'automne de la même année, lors de l'exposition de la Royal Canadian Academy, à Ottawa<sup>18</sup>. Le tableau le plus récent que Morrice y fait voir, *Côte de la Montagne* (collection particulière) a été exécuté vers 1909 ou 1910.

Dans l'ensemble des expositions canadiennes et américaines de l'année 1912, une constante se dégage. Morrice ne présente aux publics canadien et américain que des oeuvres peintes au cours des années 1900 à 1910 qu'il a généralement déjà présentées à d'autres expositions, et qui ne reflètent pas ses préoccupations actuelles.

Par contre, à Paris, au Salon d'Automne<sup>19</sup>, qu'il considère comme l'exposition la plus importante, il présente quatre oeuvres récentes, exécutées lors de son séjour à Tanger, quelques mois plus tôt, ainsi que *Le Pouldu, la Plage et Blanche*. Morrice choisit d'exposer: *Tanger* (fig. 2), *Tanger, les Environs* (fig. 3), et *Tanger, Boutique* (fig. 4). N'oublions pas que ces oeuvres ont été exécutées au printemps de l'année 1912, lors de son séjour à Tanger moins de six mois auparavant.

La Société du Salon d'Automne tient sa première exposition au Grand Palais des Champs-Élysées de Paris, le 31 octobre 1903. A partir de 1905, et jusqu'en 1913, Morrice y fait régulièrement des envois. Pour lui, comme pour plusieurs artistes contemporains, le Salon d'Automne est le plus important événement artistique de Paris. Il écrit en 1909: "I am working like a slave now for the Automne Salon which opens next month. It is the most interesting exhibition of the year. Somewhat revolutionary at times but has the most original work"<sup>20</sup>. Le peintre montréalais y expose donc ses



fig. 2 J.W. Morrice, **Tanger**, 1912, huile sur toile, 66 x 93 cm, Coll. Musée du Québec, 34-467P. (Photo: Luc Chartier, Québec.)



fig. 3 J.W. Morrice, **Tanger, les environs**, 1912, huile sur toile, 65,5 x 81,7 cm, Coll. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 6108. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)



fig. 4 J.W. Morrice, *Tanger, boutique*, 1912, huile sur toile, 54,9 x 65,7 cm, Coll. Musée du Québec, 34-579P. (Photo: Claude Bureau, Québec.)

oeuvres les plus récentes. C'est aussi cette Société qui organisera la première rétrospective de l'oeuvre de Morrice après sa mort, en 1924<sup>21</sup>.

Il est bien évident que Morrice se sent plus stimulé à envoyer ses oeuvres récentes au Salon d'Automne de Paris qu'à l'Art Association de Montréal. Même la construction du nouveau musée, inauguré en cette année 1912, ne réussit pas à le détourner du milieu du Salon d'Automne de Paris. Qui pourrait l'en blâmer? L'Art Association de 1912, malgré son nouveau musée, n'en garde pas moins un caractère régional, alors qu'à Paris, le Salon d'Automne de 1912 expose mille sept cent soixante-dix (1770) tableaux. Notons en passant quelques noms d'artistes, peu connus à l'époque, qui participèrent à ce Salon, tenu du 1<sup>er</sup> octobre au 8 novembre: Chagall, Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Fernand Léger, Henri Matisse, Modigliani, Picabia et Van Dongen.

Même David Morrice, le père de l'artiste, est conscient que son fils ne fait pas parvenir sa production récente au Canada. Il écrit à Edmund Morris, le 22 mars 1911:

. . . that it would be distinctly in his interest to send out more of his important work to Canada, than he has been in the habit of doing. Of course he cannot altogether be blamed for this, as up to a comparatively recent date his work was not recognized to the extent it is today. This did not arise from the quality, but his style of painting is peculiar, distinctly his own, and in a community like Montreal and Toronto, both of whom are young, in so far as Art is concerned, had not been accustomed to regard work simply on its merits. They looked, and still do today, for something more pleasing to the general eye<sup>22</sup>.

David Morrice se rend assez bien compte que la société canadienne de l'époque, à peine sortie de l'ère victorienne, n'était peut-être pas en mesure d'apprécier les tableaux que son fils peint en 1911-1912. James Wilson Morrice écrit en 1911 à son ami Edmund Morris: "I am becoming doubtful about the advisability of sending pictures to Toronto"<sup>23</sup>. Le peintre nous donne ensuite deux raisons: le manque d'acheteurs et le peu d'intérêt manifesté par le public face à son oeuvre. Il ajoute sarcastiquement: "I have not the slightest desire to improve the taste of the Canadian public".

Nous avons pris comme exemple l'année 1912. Le même exercice et la même analyse auraient pu être faits pour plusieurs années de la carrière de Morrice avant 1914. La première guerre mondiale vient interrompre les activités des grands salons parisiens. Le monde de l'art est entraîné dans le bouleversement général. Rappelons-nous que les premières oeuvres cubistes avaient été présentées au Salon d'Automne de 1910; Morrice les y avait vues, et avait écrit qu'il était incapable de comprendre ce genre de peinture.

Un changement radical se dessine, mais Morrice est déjà trop âgé et, sans doute aussi, trop homme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour entrer dans ce courant nouveau qui sera le point de départ de tout l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

**Nicole Cloutier**

Conservatrice de l'art canadien ancien  
Musée des beaux-arts de Montréal

## Notes

- <sup>1</sup> Nicole CLOUTIER, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, pp. 46-48.
- <sup>2</sup> Sylvain ALLAIRE, *Les exposants canadiens aux salons de Paris, 1870-1914*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.
- <sup>3</sup> Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario (BAGO), Fonds Edmund Morris, *Letterbook*, vol. I, p.151, lettre d'Alfred Laliberté à Edmund Morris, 8 avril 1913.
- <sup>4</sup> BAGO, Fonds Edmund Morris, *Letterbook*, vol. I, lettre de J.W. Morrice à Edmund Morris, jeudi [18 ou 25 janvier 1912].
- <sup>5</sup> BAGO, Fonds Edmund Morris, *Letterbook*, vol. I, lettre de J.W. Morrice à Edmund Morris, 1<sup>er</sup> janvier 1913.
- <sup>6</sup> *Exhibition of Works by the Members of the Société de Peintres et de Sculpteurs de Paris (formerly The Société Nouvelle)*, Boston, 1912, Museum of Fine Arts, n<sup>os</sup> de cat. 112-120.
- <sup>7</sup> *Salon de 1903*, Paris, Champ-de-Mars, Société nationale des Beaux-Arts, n<sup>o</sup> 969.
- <sup>8</sup> *Twenty-First Annual Exhibition*, Royal Canadian Academy, Ottawa, National Gallery, 1900, n<sup>o</sup> 74.
- <sup>9</sup> *9th Annual Spring Exhibition*, Montréal, Art Association of Montreal, 1900, n<sup>o</sup> 75.
- <sup>10</sup> *Seventieth Annual Exhibition*, Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1901, n<sup>o</sup> 7.
- <sup>11</sup> *Catalogue of Works by Canadian Artists. Pan American Exhibition & Royal Canadian Academy*, Buffalo, 1901, n<sup>o</sup> 50.
- <sup>12</sup> *The Third Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters and Gravers*, Londres, 7 oct. 10 déc. 1901, n<sup>o</sup> 118, ill.
- <sup>13</sup> *Sixteenth Annual Exhibition*, Pittsburgh, Carnegie Institute, 25 avril - 30 juin 1912, n<sup>os</sup> 224-226.
- <sup>14</sup> *Fifth Annual Exhibition*, Toronto, Canadian Art Club, 8 - 27 février 1912, n<sup>o</sup> 46, *Dieppe - The Beach - Gray Effect*; n<sup>o</sup> 47, *Promenade Dieppe*; n<sup>o</sup> 48, *Dodrecht*; n<sup>o</sup> 49, *Symphonie in Pink*; n<sup>o</sup> 50, *The Blue Umbrella*; n<sup>o</sup> 51, *Old Holton House - Sherbrooke Street, Montreal*.
- <sup>15</sup> *Twenty-Ninth Spring Exhibition*, Montréal, Art Association of Montreal, 14 mars - 6 avril 1912, n<sup>os</sup> 276-278.
- <sup>16</sup> *Salon de 1902*, Paris, Champ-de-Mars, Société nationale des Beaux-Arts, 1902, n<sup>o</sup> 866.
- <sup>17</sup> *Seventy-Second Annual Exhibition*, Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 19 janvier - 28 février 1903, n<sup>o</sup> 541.
- <sup>18</sup> *Thirty-Fourth Annual Exhibition*, Ottawa, Victoria Memorial Museum, Royal Canadian Academy of Arts, 28 nov. 1912, n<sup>os</sup> 165-168.
- <sup>19</sup> *Société du Salon d'Automne. Ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, Paris, Grand Palais, 1<sup>er</sup> oct. - 8 nov. 1912, n<sup>os</sup> 1237-1242.
- <sup>20</sup> North York Public Library, Collection Newton MacTavish, lettre de J.W. Morrice à N. MacTavish, 24 août [1909].
- <sup>21</sup> *Catalogue: Salon d'Automne 1924*, Paris, 1<sup>er</sup> nov. - 14 déc. 1924, pp. 372-373.
- <sup>22</sup> BAGO, Fonds Edmund Morris, *Letterbook*, vol. I, lettre de David Morrice à Edmund Morris, 22 mars 1911.
- <sup>23</sup> BAGO, Correspondance de J.W. Morrice, lettre de J.W. Morrice à Edmund Morris, 12 février [1911].

---

## BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

### Sémiologie du langage visuel

Fernande SAINT-MARTIN

Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, 1987

306 pp., \$28.00

Voici un ouvrage important sur la théorie de l'art. Ouvrage qui ne sera pas sans soulever une réflexion sérieuse sur la nature et les fonctions des oeuvres d'art. Quittant les sentiers des analyses subjectives et impressionnistes, Fernande SaintMartin pose d'emblée sa recherche comme une interrogation sur les productions spécifiques aux humains: la production de langages. L'art visuel est langage et, comme tout langage, il peut être l'objet d'une analyse sémiotique telle que l'a définie Morris (1938) <sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'il est possible d'en dégager les dimensions syntaxiques, sémantiques et pragmatiques. En révéler ainsi les structures, c'est en faire la sémiologie.

Bien qu'essentiellement axé sur des questions d'ordre syntaxique, l'ouvrage n'en présente pas moins une thèse importante d'ordre sémantique sur la nature du langage visuel, thèse qui conditionne tout le reste de l'analyse et même le choix des méthodes. En effet, pour l'auteure, le langage visuel communique avant tout une expérience perceptuelle et cognitive de type spatial. La signification d'une oeuvre résulte surtout des rapports de voisinage, de séparation, d'enveloppement, de modes, de succession, etc. Ce sont des rapports qui sont à la source d'expériences émotives et conceptuelles profondes et essentiellement inconscientes. Le langage visuel cependant n'est pas qu'expérience du monde spatial, il est aussi un langage dynamique et opératoire. Il fait exister l'espace, le met en forme, le

structure et même le transforme. Il est donc un mode propre de penser et de créer. L'auteure fait ainsi sienne la pensée d'Arnheim:

L'activité artistique constitue une forme de raisonnement dans laquelle perception et pensée sont indissolublement liées. Je ne pouvais me défendre d'affirmer qu'une personne qui peint, écrit, compose ou danse, pense avec ses sens <sup>2</sup>.

Pour procéder à cette analyse du langage visuel, F. SaintMartin nous propose de l'approcher par la topologie c'est-à-dire de penser le champ spatial visuel comme un champ de forces ou de tensions énergétiques en continue mutation permettant de rendre compte des énergies matérielles véhiculées par les éléments plastiques dans le contexte des processus énergétiques qui structurent l'activité perceptive elle-même (p.XV).

Dans ce paradigme, l'auteure tentera alors d'identifier les formants primitifs de toute oeuvre plastique, mais sans jamais les identifier comme des unités minimales autonomes et stables. Chaque élément constituant sera considéré comme participant à un processus dynamique de type perceptuel. C'est ainsi que seront analysées les diverses variables visuelles constituant l'élément de base du langage visuel: le colorème, cette "zone du champ visuel linguistique, corrélative à une concentration constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles" (p.6). Le colorème apparaîtra ainsi comme une "totalité organisée par la perception".

Toute variation des constituants au sein du colorème modifie l'intégralité de ce colo-

rème du point de vue de sa perception. Cette perception du colorème se situe évidemment dans le temps. Il apparaît au moment d'un regard spécifique et peut être différent à un autre. Il y a donc une part d'arbitraire dans le découpage des colorèmes. Ils ne constituent pas des formants stables comme le sont les lexèmes d'une langue. Il y a quelque chose de subjectif dans la détermination d'un colorème. Bref, le colorème est le nom "donné au percept qui circonscrit un regroupement de variables visuelles dans l'unité d'une concentration du regard" (p.7).

Ce colorème est par ailleurs lui-même une totalité de plusieurs variables. S'inspirant des propositions de Bertin (1973) <sup>3</sup>, Saint-Martin modifie et reclasse ces variables qui sont maintenant chez elle définies essentiellement en termes plastiques et perceptuels. Les variables *plastiques* sont: la couleur et la texture. Les variables *perceptuelles* sont: la frontière (ce qui produit la forme), la dimension, l'orientation (ou la vectorialité) et finalement l'implantation dans le plan. Ces variables sont définies alors comme des champs de forces ou de tensions liées au processus de centration du regard. Elles varient selon les projections perceptuelles.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage est consacré à l'analyse de ces variables visuelles. Tantôt on y souligne des dimensions historiques, tantôt on y offre des analyses théoriques sur leur nature topologique et gestaltiste. Dans la variable "couleur", on étudie, par exemple, la modalité d'engendrement, la chromaticité, l'interaction, etc. Ou encore, pour la variable "dimension", on analyse les divers types de formes qu'une oeuvre peut présenter. La théorie gestaltiste sert ici de toile de fond.

Le troisième chapitre ébauche une théorie syntaxique du regroupement des varia-

bles visuelles. Ces interrelations sont étudiées d'un point de vue soit syntaxique, soit topologique soit gestaltiste. Dans ce domaine des interrelations, tout est dynamique, en mouvement et chaque énoncé visuel complexe n'offre pas de critères définitifs d'acceptabilité.

Chaque syntaxe contient un nombre restreint de règles et certaines sont hiérarchisées. On y trouve: a) les règles de regroupements des colorèmes entre eux, regroupements qui dépendent des rapports topologiques, des rapports gestaltistes, de la loi d'interaction des couleurs, b) les règles issues des rapports des colorèmes avec la structure énergétique du champ visuel où ils sont implantés, c) les règles modales qui président aux effets de distance et qui fondent divers systèmes ou modes de perspective.

Le premier type de règles porte sur les rapports topologiques c'est-à-dire ceux qui ne sont pas linéaires et qui créent la perception du continu et du discontinu dans une oeuvre. L'auteure distingue ainsi les liaisons/disjonctions suivantes: le voisinage, la séparation, l'emboîtement, l'enveloppement, la succession, la vectorialité.

Enfin, pour les formes, l'analyse étudie leurs relations gestaltistes. Chaque perception est unification d'informations diverses: ce que les théories gestaltistes nomment une forme et les théories cognitives appellent des schèmes intégrateurs. Toute perception intègre des éléments disparates en fonction de facteurs de regroupement/disjonction tels: a) le rapport figure-fond, b) la proximité/contiguïté, c) la similitude, d) la clôture ou fermeture dans les colorèmes, les frontières ou vecteurs d'enfermement, e) la "bonne" courbe et les "bons" angles, f) la même direction, g) la similitude iconique qui est comprise comme une interprétation perceptive de formes construites dans la

dynamique iconique.

C'est à partir de ces éléments que s'élabore ce que la gestalt appelle la "bonne forme" ou à l'inverse la "forme irrégulière". Ces formes par ailleurs se regrouperont dans le tableau pour construire des expansions soit bi-dimensionnelles (verticalité-horizontale, orientation, etc.), ou tridimensionnelles (profondeur, perspective, implantation des plans). Tout tableau selon l'auteure impliquera toujours ces divers niveaux de la bi- et tri-dimensionnalité.

L'intérêt majeur de cette analyse réside dans l'effort constant de Fernande Saint-Martin de ne jamais entrer dans un niveau d'interprétation iconique. Dans cette perspective, un tableau n'est pas quelque chose qu'on "lit", on n'en déchiffre pas les "images", les "représentations", etc., il est avant tout expérience perceptuelle.

Outre ce niveau du colorème et des rapports entre colorèmes, l'auteure nous propose de considérer un troisième niveau d'analyse. Il existerait en effet, une mégastucture d'organisation des éléments plastiques et de leurs rapports mutuels. Celle-ci, selon Saint-Martin qui reprend de façon modifiée la thèse de Kandinsky (1964) <sup>4</sup>, appartiendrait au pouvoir intégrateur du plan originel. En effet, tout tableau serait nécessairement construit à partir de tensions énergétiques constituées de points et de lignes qui investiraient les diverses composantes plastiques d'une oeuvre. Le plan originel exige une implantation des diverses marques de l'oeuvre, leur donnant direction, poids, support, positionnement. . . . Selon Saint-Martin, cette influence du plan originel n'appartiendrait pas à des propriétés objectives, matérielles du plan originel comme tel, mais révélerait des projections perceptuelles du producteur ou de l'observateur du tableau.

Toujours selon l'auteure, le plan originel

engendrerait un espace intégrateur de type non-euclidien, un foyer d'énergies et de tensions prenant leur source dans le centre, la périphérie et les angles d'un tableau. Ainsi, on rencontrerait des vecteurs harmoniques diagonaux qui, à partir des angles, concentreraient l'énergie de perception de la périphérie vers le centre. Une seconde énergie de type cruciforme surgirait des vecteurs horizontaux et verticaux. Elle supporterait ou s'opposerait aux énergies spatialisantes des vecteurs harmoniques. Ces deux grandes vectorisations harmoniques et cruciformes engendreraient un troisième mouvement énergétique de type losange par la vectorisation, et qui se créerait à partir de la rencontre des droites potentielles reliant la moitié des côtés périphériques. Ce losange à son tour engendrerait toute une série d'espaces énergétiques triangulaires. Evidemment, ces trajets énergétiques varieraient en fonction du format du plan (cercle, carré, rectangle). Ainsi interviendrait dans ce plan originel des infrastructures de masses énergétiques qui structureraient les diverses composantes plastiques d'une oeuvre.

Le plan originel n'est cependant pas le seul à soutenir l'intégration d'une oeuvre visuelle. Sa structuration de l'espace n'est pas uniquement topologique, elle est aussi représentative. Et s'y joue alors la perspective. En effet, la perception "projetée" nécessairement la dimensionnalité aux composantes du tableau. Elle ajoute ainsi la profondeur, la superposition, etc. Mais ces catégories doivent être remises en question car elles appartiennent presque exclusivement aux théories perspectivistes euclidiennes ou linéaires. Et il faut en proposer des nouvelles pour rendre compte de la multitude des perspectives opérant dans un tableau telles par exemple: la perspective proxémique, focale, réversible, mixte, tachiste, sphérique, cavalière, cubiste, projec-



tive, linéaire, oblique, en hauteur, frontale, atmosphérique, etc.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage traitent des problèmes d'application du modèle théorique. Ainsi, le chapitre six l'applique à l'univers de la sculpture où l'auteure, par extension, reprend le thème de la spatialité mais en y intégrant maintenant le volume. Jouera ici encore la question topologique. Dans l'oeuvre sculpturale, elle instaurera des forces et des énergies dont l'origine vient autant de l'intérieur que de la surface et de l'environnement de l'oeuvre:

Notre hypothèse propose en premier lieu de définir la sculpture, de façon globale, comme une masse topologique essentiellement structurée par les vecteurs reliant ses couches centrales, ses couches périphériques et ces deux zones à leur environnement immédiat (p.216).

Enfin, le dernier chapitre s'intéresse plus particulièrement à l'application de ce modèle à des analyses d'oeuvres. Ici l'auteure propose une méthode descriptive systématique qui découpe une oeuvre en plages dans lesquelles on identifie la présence ou l'absence des diverses variables présentées dans le modèle. Une analyse de regroupement de ces variables en des relations plus englobantes cherche à déterminer ce qui donne à une oeuvre son unité topologique.

Cet ouvrage s'inscrit donc dans une perspective théorique relativement différente de ce que la tradition sémiologique (vg la sémiologie textuelle de la peinture) et même herméneutique (iconographique) européenne propose pour l'analyse des oeuvres visuelles à fonction esthétique. En cela, elle est originale et créatrice. L'auteure quitte ainsi les discours subjectifs et narratifs sur l'art qui sont plus des dires de l'expérience des spectateurs que des dires sur l'oeuvre elle-même. L'auteure s'inscrit toujours

dans l'hypothèse que les oeuvres visuelles peuvent s'analyser comme des "langages". Elle soutient qu'elles sont implantées dans les réseaux de la communication humaine et servent d'accès au réel. Leur fonction cognitive essentielle est parallèle au cheminement de notre expérience de la spatialité. Dans cette perspective, le langage visuel est un mode comme un autre de se penser et de penser le monde. Et le modèle que Fernande Saint-Martin propose pour comprendre ces oeuvres visuelles s'inspire de cadres théoriques qui ne les voient pas comme *représentations structurées des textes et des histoires*. Le langage visuel présente ses caractéristiques structurales propres et sait définir ses modes d'investissement significatifs. Malgré un langage technique souvent aride et quelquefois discutable, l'hypothèse demeure riche et féconde. Et la démonstration de sa validité tout au long de l'ouvrage est portée par une analyse fine et très informée. Le lecteur attentif ne peut qu'être séduit.

**Jean-Guy Meunier**

Professeur

Département de philosophie

Université du Québec à Montréal

#### Notes

<sup>1</sup> C. MORRIS, *Foundations of Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science, 1.2, University of Chicago Press, 1938.

<sup>2</sup> R. ARNHEIM, *La pensée visuelle*, Flammarion, Paris, 1976, p.245.

<sup>3</sup> J. BERTIN, *Sémiologie graphique*, 2<sup>e</sup> éd., Mouton, Paris, 1973.

<sup>4</sup> W. KANDINSKY, *Point, ligne, plan*, Mouton, Paris, 1926.

**Michel Lambeth Photographer -  
Photographe**

Michael TOROSIAN

Public Archives of Canada / Archives  
publiques du Canada, Ottawa, 1986  
77 pp., 31 b/w illus., \$4.95

*The Photographer as Wandering Photo  
Booth*

With memories of images taken in the fifties and sixties hovering behind my eyes, I looked at the catalogue of photographs by Michel Lambeth. There was rarely the swiftness of a Cartier Bresson, the aggressiveness of a William Klein, the insatiable humour of a Robert Doisneau, the social conscience of a Helen Levitt, the critique of a Robert Frank. But is it fair to compare Lambeth to others? He had his own vision. However, context is important: visual, social, political and personal contexts. Lambeth was part of a generation which had been at war. They saw and experienced events which we can only imagine and they survived. A diary entry for 1943 reads:

Come along with me and I will fill your ears with the clamorous sounds of war. You don't look as if you have ever been involved with the worst of the four horsemen, you don't seem to have that green mustard tinge pressed into the creases round your mouth. Let me tell you something about the development of gangrene in festered limbs. You say that you have never seen a dead man? Not in your whole life? Well let me tell you what happens when a man steps on a mine. You have never seen that either? Come along then, you have a lot to learn and I am going to write it all down; you'll know about it then. <sup>1</sup>

If experience affects one's work, then Lambeth's style of photography may have been, in part, influenced by the war years. In fact that might have been the case for many photographers working in the 50's and 60's. The dark, murky images of Super XX film developed in straight Dektol and the aesthetic flip from precise framing and fine print to hip shots, blur and grain signalled a shift in emotional intensity and a desire for change. A subjective interpretation of the existing environment was not always camouflaged by the pretense of objectivity in photography.

Judging by the number of texts written by Lambeth about the medium, <sup>2</sup> he was aware of contemporary work and carried the visual baggage of his time. His visual language was also informed by his love of European cinema, particularly the New Realism then prevalent in Italian films which validated daily life and condemned war.

Returning from Paris to Montréal in 1953, then Toronto, where he worked briefly in film, Lambeth set himself the goal to produce "a meaningful one-man photographic document of Canadian life." <sup>3</sup> Less grandiose than August Sander's "People of the Twentieth Century," his objective was nevertheless epic. The meaningful phrase is perhaps "one-man," for Lambeth's photos are coloured by his passion. In a short statement on photography, he wrote:

Feeling as expressed in emotional freedom with photography becomes at once a diary of and a monument to the particular unique existence of one man or woman. <sup>4</sup>

It's not difficult, especially given written support material, to read Lambeth's images as both observations of the existing world and reflections of his preoccupations.

Three introductory photos reveal both Lambeth's use of light and organization of the frame, and his personal sense of drama. In the first photo on the cover of the catalogue, a group of three, presumably a family, stands in a darkened entrance. Only the young boy gazes at the photographer; a woman in dark clothing and in shadow, facing right, holds onto his hand. A young girl in white and light faces left, alone. The woman from the first image is echoed in the second and Lambeth introduces himself in the third. In the mirror of a photo booth, one half of his face obscured by shadow and his camera, he takes his own photo. This set of three images keeps revolving back on itself: portrait/self-portrait/closeness/distance/darkness/light.

With the exception of the portraits of various artists in the midsection of the catalogue, Lambeth is like a wandering photo booth taking pictures of people at parades, museums, markets and gardens: places where crowds congregate, where it is easy to mingle, where it is possible to feel a community of spirit. But behind the camera, the photographer is isolated. This is an inherent contradiction in this genre of photography; the camera is both the barrier which separates one from involvement and the tool which facilitates engagement.

The photos are witness to a certain sector of Toronto, Mexico and a few other cities and countries, but they accentuate emotional content rather than the site-specific environment. Framing reinforces this intensity. For the most part, the protagonist(s) is located in the centre and support material creeps in around the edges. This is not an unusual strategy for the user of small, rapid 35mm cameras and the advocates of the snapshot aesthetic. In plate 8, two women, one playing an accordion, the other singing, could be local street musicians in New York, barely eking out a liv-

ing. But a sign "Blind," squeezed into the upper left corner, identifies a more urgent and heart-wrenching scene. Or the setting may be the Queen arriving at City Hall in Toronto, 1959 (Plate 10), but the drama is an adolescent sprawled in arabesque against a dark wall and a trio at the bottom, crying, speaking and gesturing to the photographer. This intensity of expression is perhaps more appropriate to an instant in time than to the event which is the pretext for the photographer to seek out those significant moments and capture them on film. Lambeth possessed a keen sense of choreography and used visual tools to assure emotional impact.

The drama or "message" is further heightened by the juxtaposition of images in the catalogue. For example, plate 6 is a picture of a garage with an adult's car and child's car in their places. On the facing page, a group of boys plays in a sand pit. Framing is similar, distance equal, interrelationship clear: kids play in an adult world. This set follows two images which have more complicated implications. In plate 4, a woman in a white lace sun dress, ruffled organza at the bottom, is positioned with her arms outstretched. In fact, her hands are tied to a cross-like structure. She smiles. A man looks over her left shoulder, other women are in the background. A sign on the left reads "High Art Cover Girls in Person;" the caption identifies the place, the Canadian National Exhibition in Toronto. Presumably this is a sideshow. The woman is the object of attention. Perhaps the man will magically release her or perhaps she will escape by herself. The adjacent page figures two women dressed in coats, flat shoes, standing on a car bumper. A child sits in a stroller in front of the car. All look in the same direction, toward the Grey Cup Parade, the quint-essential male event. The juxtaposition of the two images emphasizes

the contrast: a male sex symbol (I guess) versus the mother, the difference of the apparel, the significance of the gaze. This is editorial license, a meaning imposed by the sequence and selection of work from over 16,000 negatives by Lambeth in the Public Archives collection.

Further on, four images taken at the Royal Ontario Museum dovetail with portraits of artists Michael Snow, Joyce Wieland, Robert Hedrick, Yosef Drenters and James Reaney: these are more premeditated photos and ultimately less engaging. The catalogue closes with photos from the Mexican portfolio, the last series Lambeth took with conviction before ending up on skid row. While he enjoyed success as a photojournalist working for the major Canadian publications in the 60's, there must have been a contradiction between producing work for his personal epic and doing assignments for others, some of which were as lightweight as "Adults in Toyland."

Michael Torosian, editor of the catalogue and curator of the show which was mounted at the Canadian Museum of Contemporary Photography in 1986, is to be commended for his fastidious research. On the other hand, while the restraints of publishing books of photographs are acknowledged, 33 images from such a large collection seriously limits our understanding of the work. Here is where we run into the problems of posthumous selection and editing. It is tricky business to imply the intentions of the photographer when s/he no longer has the last word.

**Katherine Tweedie**  
Assistant Professor  
Department of Printmaking  
and Photography  
Concordia University

#### Notes

<sup>1</sup> Michel LAMBETH, "Combat Service in Western Europe Theatre as tank gunner in Governor General's Foot Guard, 21st Armoured Division," Michel Lambeth Collection, The Public Archives of Canada, quoted in Michael TOROSIAN, *Michael Lambeth Photographer - Photographe*, Public Archives of Canada, 1986, p.56.

<sup>2</sup> The Catalogue Bibliography lists 25 articles on photography written by Lambeth including his own "Statement on Photography."

<sup>3</sup> Michel LAMBETH, "The Editors Speaking," *Canadian Metalworking*, no. 23, 1960, p.6, quoted in TOROSIAN, p.59.

<sup>4</sup> Michel LAMBETH, "Statement on Photography, 1966," Michel Lambeth Collection, The Public Archives of Canada, quoted in TOROSIAN, p.60.

---

RECENT PUBLICATIONS ON CANADIAN ART/  
PUBLICATIONS RÉCENTES EN ART CANADIEN  
(1986-87)

- AINSLIE, P., *The Wood Engravings of Laurence*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, 47 pp.
- AINSLIE, P., *A Lifelong Journey, The Art and Teaching of H.G. Glyde*, Calgary, Glenbow Museum, 1987, 88 pp.
- ANTAKI, K., PAIKOWSKY, S., *Emily Coonan (1885-1971)*, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1987, 95 pp.
- ARNOLD, G., *William James: Selected Photographs 1900-1936*, Mendel Art Gallery, Saskatoon, 1986, 32 pp.
- AUBREY, I., *Pictures to Share: Illustration in Canadian Children's Books / Images pour tous: Illustration de livres pour enfants*, Ottawa, National Library / Bibliothèque nationale, 1987, 59 pp.
- AUGAITIS, D., *Transference*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1987, 36 pp.
- BAILLARGEON, R., BOUCHARD, G., BOULANGER, C., et al., *Pratiques actuelles en photographie*, Québec, Vu, 1986, 62 pp.
- BARIL, C., *La Bête Noire par Céline Baril*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1987, 44pp.
- BEAUDRY, L., *Les Paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation / Contemplative Scenes, the Landscapes of Ozias Leduc*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1986, 63 pp, (reviewed in *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. IX/2, 1986 and Vol. X/1, 1987).
- BÉLAND, M., *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec et Editions Fides, 1986, 199 pp.
- BÉLISLE, J., PORTER, J.R., *La sculpture ancienne au Québec: Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Editions de l'Homme, 1986, 512 pp.
- BÉLISLE, J., APRIL, R., GUILBERT C., *Raymonde April. Voyage dans le monde des choses*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 56 pp.
- BELL, M., *Life Forces. Photographs by Carol Marino*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1987, 40 pp.
- BERELOWITZ, L., ed., *Vancouver Revisions*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1987, 20 pp.
- BERGEN PETERS, H., *Painting During the Colonial Period in British Columbia 1845-1871*, Victoria, Sono Nis Press, 1986, 88 pp.
- BERGERON, C., *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, 385 pp.
- BERNHARD, C., *Manitoulin Island: The Third Layer*, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1987, 24 pp.

- BERRY V.G., **Vistas of Promise: Manitoba 1874-1919**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1987, 88 pp.
- BISSON, P.-R., PERROTTE, S., **Inventaire des travaux d'architectes à Outremont de 1907 à 1987**, Montréal, Presses de l'ordre des architectes du Québec, 1987, 156 pp.
- BLAIN, B., BURNETT, D., **Clarissa Inglis: Five Years**, Kitchener, Kitchener/Waterloo Art Gallery, 1986, 36 pp.
- BLANCHARD, P., **The Life of Emily Carr**, Seattle, University of Washington Press, 1987, 331 pp.
- BLANCHETTE, M., **Résistance ou soumission; Bribes d'une conversation Chrétienne / Resistance or Submission; Snatches of a Christian Conversation**, Banff, Walter Phillips Gallery, 1986, 52 pp.
- BLODGETT, J., BOUCHARD, M., **Jessie Oonark: A Retrospective**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 148 pp.
- BLODGETT, J., RYAN, T., **North Baffin Drawings**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 144 pp.
- BODDY, T., **Modern Architecture in Alberta**, Alberta, Alberta Culture and Multiculturalism and the Canadian Plains Research Center, 1987, 155 pp.
- BOGARDI, G., PAIKOWSKY, S., **Betty Goodwin. Passages**, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1986, 44 pp.
- BORSA, J., BOYLE, W.J.S., **Another Prairies**, Toronto, The Art Gallery at Harbourfront, 1986, 24 pp.
- BORSA, J., **Out of Saskatchewan: An Exhibition of Contemporary Art**, Regina, SaskExpo 86 Corporation, 1986, 99 pp.
- BOVEY, P.E., **Robin Hopper: Ceramic Explorations 1957 1987**, Victoria, The Kofler Gallery and The Art Gallery of Greater Victoria, 1987, 48 pp.
- BOYANOSKI, C., **Sympathetic Realism: George A. Reid and the Academic Tradition**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 88 pp.
- BOYANOSKI, C., **Loring and Wyle: Sculptors' Legacy**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1987, 140 pp.
- BRADLEY, J., NEMIROFF, D., **Songs of Experience / Chants d'expérience**, Ottawa, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, 1986, 212 pp.
- BRONSON, A.A., **From Sea to Shining Sea: Artist-initiated Activity in Canada, 1939-1987**, Toronto, The Power Plant Art Gallery, 1987, 204 pp.
- BROWN, A., **Katharine Emma Maltwood, Artist, 1878-1961**, Victoria, Sono Nis Press, 1986, 63 pp.
- BRUNNER, A., **Robert Archambeau: Vessels**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 24 pp.
- BURNETT, D., **Clarissa Inglis: Five Years**, Kitchener, Kitchener-Waterloo Art Gallery, 1986, 36 pp.
- BURNETT, D., **Town**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 240 pp.
- BURNETT, D., **Harold Town Works on Paper 1952 -1987**, Toronto, Dundurn Press, 1987, 64 pp.
- BUTLER, S., **The Eighth Dalhousie Drawing Exhibition**, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1986, 28 pp.
- CAMERON, C., TRÉPANIÉ, M., **Vieux-Québec: son architecture intérieure**, Ottawa, Musée canadien des Civilisations (précédemment le Musée national de l'Homme), Collection Mercure n° 40, et Parcs Canada, 1986, 537 pp.
- CANTIENI, G., CYRIL, A., **Hermès: Quelques réflexions concernant l'oeuvre**, Montréal, Editions 5155, 1986, 28 pp.

- CAOUCETTE, M., TURCOT, R., **Femmes-Forces**, Québec, Musée du Québec, 1987, 93 pp.
- CHOKO, M.H., **Les grandes places publiques de Montréal: au coeur du développement du centre-ville**, Montréal, Editions du Méridien, 1987, 215 pp.
- "Chroma"...Québec, Québec, Conseil des Artistes Peintres du Québec, 1986, 28 pp.
- CLERK, N., **Prescott House Starrs Point, Nova Scotia**, Ottawa, Environment Canada-Parks, Heritage Commemoration Series, 1987, 22 pp. **Maison Prescott Starrs Point, Nouvelle-Ecosse**, Ottawa, Environnement Canada-Parcs, Collection Commémoration du Canada, 1987, 20 pp.
- COE, R.T., **Lost and Found Traditions: Native American Art 1965-1985**, Washington, D.C., University of Washington Press / American Federation of Arts, 1986, 288 pp.
- Contemporary Canadian Photography/ From the Collection of the National Film Board**, Foreword by Hugh MacLennan, Introduction by Martha Langford, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 176 pp.
- CREATES, M., **The Diary Exhibition**, St. John's, Art Gallery of Memorial University, 1987, 31 pp.
- DAVIS, G., JENKER, I., **Printshops of Canada: Printmaking South of Sixty**, Guelph, Macdonald Stewart Art Centre, 1987, 84 pp.
- de CARAFFE, M., HALE, C.A., JOHNSON, D., MILLS, G.E., CARTER, M., **Town Halls of Canada. A collection of Essays on Pre-1930 Town Hall Buildings**, Ottawa, Environment Canada-Parks, Studies in Archeology, Architecture and History, 1987, 344 pp. **Les hôtels de ville du Canada. Un recueil de textes sur les hôtels de villes construits avant 1930**, Ottawa, Environnement Canada-Parcs, Collection Etudes en archéologie, architecture et histoire, 1987, 358 pp.
- de PENCIER, H., **Posted to Canada The Watercolours of George Russell Dartnell 1835-1844**, Toronto, Dundurn Press, 1987, 106 pp.
- DESCHÊNES, G., NOPPEN, L., **L'Hôtel du Parlement, témoin de notre histoire**, Québec, Les publications du Québec, 1986, 204 pp.
- DOMPIERRE, L., **Cronenberg: Crimes Against Nature**, Toronto, The Power Plant Gallery, 1987, 64 pp.
- DOMPIERRE, L., **John Lyman 1886-1967**, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1987, 234 pp.
- DOMPIERRE, L., BALKIND, A., **Toronto: a play of history / jeu d'histoire**, Toronto, The Power Plant Art Gallery, 1987, 174 pp.
- DUFFEK, K., **Bill Reid, Beyond the Essential Form**, Vancouver, University of British Columbia Press, 1986, 64 pp.
- DUTKA, J., **Kathleen Daly: Canmore Workings**, Banff, White Museum of Canadian Rockies, 1987, 24 pp.
- ELVING, C., LANG, A., POLL, R., **Ten Years Later**, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1986, 55 pp.
- FARRELL-WARD, L., SNIDER, G., MORGAN, J., **Joey Morgan/ Almost\*Dreaming**, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1987, 28 pp.
- FENTON, T., WILKIN, K., **Modern Painting in Canada**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 128 pp.
- FETHERLING, D., ed., **Documents in Canadian Art**, Toronto, Broadview Press, 1987, 200 pp.
- FISCHER, B., **Perspective 86: Will Gorlitz and Nancy Johnson**, Toronto, Art Gal-

- lery of Ontario, 1986, 32 pp.
- FLADMARK, K.R., **British Columbia Prehistory**, Ottawa, Canadian Museum of Civilization (formerly the National Museum of Man), 1987, 160 pp.
- FRANK, M., **The Mackenzie Panels**, Toronto, Red Robin Press, 1987, 48 pp.
- FRY, P., PARSONS, B., **Bruce Parsons: "United Technologies and Gardens" Installation and Painting**, Montréal Art Gallery of the Saidye Bronfman Centre, 1986, 66 pp.
- FUCITO, G., AEBISCHER, M., **Genève-Montréal / MontréalGenève**, Montréal et Genève, La galerie d'art du Centre Saidye Bronfman et Centre d'Art Visuel, 1986, 56 pp.
- FULFORD, R., McLUHAN, E., SUTNIK, M.M., **Unofficial Portraits: Andrew Danson. Canadian Politicians Photographed by Themselves**, Toronto, Art Gallery of York University, 1987, 46 pp.
- GAGNON, F.-M., PETEL, D., **Hommes effarables et bestes sauvages**, Montréal, Boréal Express, 1986, 240 pp.
- GAGNON, P., **La Magie de l'Image**, oeuvres tirées de la Collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal..., Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 47 pp.
- GAGNON-PRATTE, F., **Maisons de campagne des Montréalais, 1892-1924: l'architecture des frères Maxwell**, Montréal, Editions du Méridien, 1987, 215 pp.
- GASCON, F., et al., **Histoire en quatre temps**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, 63 pp.
- GASCON, F., **Cycle récent & autres indices**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 47 pp.
- GODMER, G., **Oratio obliqua** (Eva Brandl), Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, 53 pp.
- GODMER, G., GRAHAM, R., **Sorel Cohen: ...et les ateliers de femmes (où se jouent les regards)**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 36 pp.
- GOSELIN, C., ROY, D., COURCHESNE, L., WHITE, R., **Lumières: Perception-Projection**, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1986, 186 pp.
- GOSELIN, M., KASPER, L., MADILL, S., **Marcel Gosselin: Delta**, Winnipeg, Les Éditions du Blé in collaboration with The Winnipeg Art Gallery, 1986, 124 pp.
- GRABURN, R., **Robert Tait McKenzie 1867-1938 Sculptor of Athletes / Sculpteur de l'athlète**, Calgary, The Nickle Arts Museum, 1987, 80 pp.
- GRAHAM, R., LANGFORD, M., **Donigan Cumming. Reality and Motive in Documentary Photography / La Réalité et le dessin dans la photographie documentaire**, Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography / Musée canadien de la photographie contemporaine, 1986, 80 pp.
- GRATTON, P., STONE, C., DAHLE, S., **Twenty-Five Years of Art in Newfoundland**, St. John's, 1986, 40 pp.
- GREENFIELD, V., **Scale: Drawings by Therese Bolliger, Alan Dunning, and Tonie Leshyk**, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1986, 36 pp.
- GREENFIELD, V., **Founders of the Alberta College of Art**, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1986, 107 pp.
- GRENVILLE, B., **Mapping the Surface: The Process of Recent Toronto Sculpture**, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1986, 35 pp.
- GRENVILLE, B., **Renée Van Halm: "L'eau à la bouche"**, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1986, 20 pp.
- GRENVILLE, B., **Active Surplus: The**



- Economy of the Object**, Toronto, The Power Plant, 1987, 48 pp.
- GRUFT, A., **A Measure of Consensus: Canadian Architecture in Transition**, Vancouver, The University of British Columbia Fine Arts Gallery, 1986, 51 pp.
- GUERNSEY, T.G., **Statues of Parliament Hill: An Illustrated History / Statues de la Colline du Parlement: Histoire Illustrée**, Ottawa, Visual Arts Programme of the National Capital Commission, 1986, 156 pp., (reviewed in *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. X/1, 1987).
- HALLÉ, J., BODAIN, J.-P., BRISEBOIS, M., et al., **1re Biennale de la reliure du Québec**, Ville Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 1986, 75 pp.
- HARRIS, P., **Eric Freifeld 1919-1984 A Tribute** St. Catherines, Rodman Hall Arts Centre, 1986, 22 pp.
- HORNE, S., **Image: Double: Shadow: Raymonde April**, Lise Bégin, Halifax, Anna Leonowens Gallery, 1986, 32 pp.
- JACKSON, C., **An Alien Land: Arctic Prints of the 19th Century**, Calgary, Glenbow Museum, 1987, 38 pp.
- JACKSON, C., **Marion Nicoll: Art and Influences**, Calgary, Glenbow Museum, 1986, 96 pp.
- JENSEN, D., SARGENT, P., **Robes of Power. Totem Poles on Cloth** Vancouver, University of British Columbia Press, 1987, 100 pp.
- JOHN, J., BOYLE, W., **Gallery Annual**, Toronto, The Art Gallery at Harbourfront, 1986, 88 pp.
- JOLICOEUR, N., BERNIER, I., REYNAUD, B., **Féministe toi-même, féministe quand même**, Québec, La Chambre Blanche, 1986, 76 pp.
- KAREL, D., **Horatio Walker**, Québec, Musée du Québec et Fides, 1986, 312 pp.
- KELLY, G., **Rockwell Kent: The Newfoundland Work**, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1987, 68 pp.
- KELLY, G., **The Eight Dalhousie Drawing Exhibition**, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1987, 68 pp.
- KROKER, A., FERGUSON, B., MADILL, S., **Tony Brown: Day Dreams**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 36 pp.
- KRUEGER, P., **Artists of Northeastern Ontario**, Sudbury, Laurentian University Museum and Arts Centre, 1986, 24 pp.
- KURELEK, W., MURRAY, J., **Kurelek's Vision of Canada**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 80 pp.
- LaBARGE, D., **From Drawing to Print: Perception and Process in Cape Dorset Art**, Calgary, Glenbow Museum, 1986, 48 pp.
- LACROIX, L., BAKER, V., **Marc Aurèle de Foy Suzor-Côté Retour à Arthabaska/Back to Arthabaska**, Arthabaska, Musée Laurier, 1987, 55 pp.
- LACROIX, L., LUSSIER, P., **Lussier**, Québec, Editions Lacerte inc., 1987, 60 pp.
- LAHMI, J., CHAMBON, C., **A chacun son image en arts plastiques**, Montréal, Librairie Guérin, 1987, 257 pp.
- LALIBERTÉ-BOURQUE, A., **Images-Mémoire**, Québec, Musée du Québec, 1986, 22 pp.
- L'ALLIER, P., **Henri Beau (1863-1949)**, Québec, Musée du Québec, 1987, 115 pp.
- LANDRY, P., **Le Geste Oublié**, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, 34 pp.
- LANDRY, P., PRINGLE, A., **Murray MacDonald: Quatrefoil**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 34 pp.
- LANGFORD, M., JAMES, G., **Geoffrey**

- James: Genius Loci**, Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography / Musée canadien de la photographie contemporaine, 1986, 70 pp.
- LEAHY, G.W., **Regards sur l'architecture du Vieux-Québec**, Québec, Ville de Québec, Service de l'urbanisme, 1986, 124 pp.
- LELARGE, I., **Jeux d'espace 86**, Montréal, Conseil de la sculpture du Québec, 1986, 72 pp.
- LEMOINE, L., **Le Château fort de Longueuil (1698-1810)**, Longueuil, Société d'histoire de Longueuil, 1987, 152 pp.
- LESSARD, M., **Les Livernois Photographes Québec**, Musée du Québec, 1987, 339 pp.
- LIPPARD, L., FLEMING, M., RABINOVITZ, L., **Joyce Wieland**, Toronto, Art Gallery of Ontario/Key Porter Books, 1987, 214 pp.
- LUCKYJ, N., **Expressions of Will: The Art of Prudence Heward / L'art de Prudence Heward: L'expression d'une volonté**, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1986, 128 pp., (reviewed in *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. IX/2, 1986).
- LUMSDEN, I., **Drawings by Carol Fraser 1948-1986**, Fredericton, The Beaverbrook Art Gallery, 1986, 80 pp.
- LUPRI, C., McLUHAN, E., **P/OP Multiplied: Pop and OP Multiples from the Art Gallery of York University Collection**, Toronto, Art Gallery of York University, 1987, 40 pp.
- LUSSIER, R., LAFRAMBOISE, A., et al., **Où est le fragment**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, 60 pp.
- LUSSIER, R., TAILLEFER, H., **Objets d'inédit**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986, 48 pp.
- MADILL, S., ARNATT, R., **Illusion and Paradox**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 28 pp.
- MADILL, S., **A Sense of Place. Photography in Manitoba**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 28 pp.
- MADILL, S., **David Umholtz: Recent Work**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1986, 22 pp.
- MADILL, S., **1987: Contemporary Art in Manitoba**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1987, 108 pp.
- MAINPRIZE, G., **Stardusters: New Works by Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1986, 68 pp.
- MARTIN, M., **Michel Labbé: Interaction 1978-1986**, Québec, Musée du Québec, 1987, 63 pp.
- McALEAR, D., **Striving for Ideal Resolution / Tendre vers une solution idéale**, Calgary, The Nickle Arts Museum, 1987, 80 pp.
- McCULLOUGH, N., **Arthur Lismer Watercolours**, Guelph, MacDonald Stewart Art Centre, 1987, 20 pp.
- MELNYK, B.P., **Calgary Builds. The Emergence of an Urban Landscape: 1905-1914**, Regina, University of Regina, Alberta Culture/Canadian Plains Research Center, 1985, 214 pp.
- MONETTE, L., ROUSSEAU-VERMETTE, M., **Quatrième Biennale de tapisserie contemporaine de Montréal 1986 / Fourth Montreal Tapestry Biennial 1986**, Montréal, Société québécoise de la Tapisserie contemporaine / Quebec Society of Contemporary Tapestry, 1986, 36 pp.
- MONK, P., FISCHER, B., **Bernie Miller**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 32 pp.
- MONK, P., **Liz Magor**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 48 pp.

- MONK, P., Shirley Wiitasalo, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1987, 48 pp.
- MOPPETT, G., Sheila Butler. **Paintings 1986**, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1986, 20 pp.
- MOPPETT, G., Robert Newton Hurley: **A Notebook**, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1986, 28 pp.
- MORLEY, P., Kurelek: **A Biography**, Toronto, Macmillan of Canada, 1986, 352 pp.
- MURRAY, J., Alexandra Luke: **Continued Searching**, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1987, 57 pp.
- MURRAY, J., Jane Dixon: **A Stitcher in Time**, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1987, 31 pp.
- MURRAY, J., **The Best Contemporary Canadian Art**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1987, 192 pp.
- MURRAY, J., **The Best of the Group of Seven**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 96 pp.
- MURRAY, J., **The Best of Tom Thompson**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 96 pp.
- MURRAY, J., **The Isabel McLaughlin Gift**, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1987, 57 pp.
- MURRAY, J., Paul Sloggett: **Twelve Years**, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1987, 47 pp.
- MURRAY, R., DEXTER, W., **The Art of Earth**, Victoria, Sono Nis Press, 1987, 116 pp.
- NASBY, J.M., Ewan McDonald: **A Retrospective**, Guelph, MacDonald Stewart Art Centre, 1986, 20 pp.
- The National Gallery of Canada: Past and Prologue / Musée des beaux-arts du Canada: D'hier à demain**, Ottawa, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, 1987, 32 pp.
- NAUBER-RISER, C., Jean McEwen La profondeur de la couleur / **Colour in Depth**, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts, 1987, 167 pp.
- NEMIROFF, D., **Venice Biennale 1986: Melvin Charney and/et Krzysztof Wodiczko**, Ottawa, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, 1986, 76 pp.
- NESS, K.G., **The Art Collection of McMaster University: European, Canadian, American Paintings, Prints and Drawings**, Hamilton, McMaster University Art Gallery, 1987, 336 pp.
- NEWMAN, E., **Multiples: Contemporary Prints From the Glenbow Collection**, Calgary, Glenbow Museum, 1987, 41 pp.
- OSTIGUY, J.-R., **Adrien Hébert: Premier interprète de la modernité québécoise**, Editions du Trécarré, Montréal, 1986, 133 pp.
- PAIKOWSKY, S., David Craven. **Recent Works / Oeuvres récentes**, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1986, 40 pp.
- PAIKOWSKY, S., Ron Shuebrook: **Recent Work / Oeuvres récentes**, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1986, 36 pp.
- PAIKOWSKY, S., Gordon Rayner, **Constructed Paintings / Peintures construites**, Montréal, Concordia Art Gallery / Galerie d'art Concordia, 1987, 36 pp.
- PAKASAAR, H., WALLACE, K., **Broken Muse**, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1986, 48 pp.
- PATERSON, A., **The Disposables**, Toronto, Art Metropole, 1986, 120 pp.
- PELLY, D.F., JACKSON, M.E., **The Vital Vision: Drawings by Ruth Annaqtusi Tulurialik**, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1986, 72 pp.

- PEPALL, R. M., **Construction d'un musée Beaux-Arts / Montréal 1912 / Building a Beaux-Arts Museum**, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1986, 186 pp., (reviewed in *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. X/1, 1987).
- PIGEON, D., CHARLEBOIS-DUMAIS, H., **Un serrurier en Nouvelle-France: Ambroise Casale dit Laline**, Montréal, Editions du Méridien, 1986, 95 pp.
- PINARD, G., **Montréal, son histoire et son architecture**, Montréal, Editions La Presse, 1987, 345 pp.
- PODEDWORNY, C., **C. Arthur Shilling: Detailed Look at the Portraits of Shilling**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1987, 37 pp.
- PODEDWORNY, C., **Portraits/Paintings and Photographs by Rick Hill**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1986, 20 pp.
- PODEDWORNY, C., **Stay Here With Us: An Installation by Rebecca Baird**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1986, 24 pp.
- PODEDWORNY, C., **To Catch a Vision: Etchings by Helen Wassegijig**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1987, 24 pp.
- RABINOVITCH, B., POISSANT, L., **Bill Vazan Landscapes and Waterscapes**, Montréal, Art Gallery of the Saidye Bronfman Center / La galerie d'art du Centre Saidye Bronfman, 1987, 64 pp.
- RACINE, Y., **Betty Goodwin, oeuvres de 1971 à 1987 / Works from 1971 to 1987**, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts, 1987, 252 pp.
- RÉMILLARD, F., MERRET, B., **Demeures bourgeoises de Montréal: le Mille carré doré, 1850-1930**, Montréal, Editions du Méridien, 1986, 242 pp.
- RÉMILLARD, F., **Les demeures bourgeoises de Montréal**, Montréal, Editions du Méridien, 1986, 280 pp.
- RUDEL, T., **Quebec City 1765-1832**, Ottawa, National Museum of Civilization (formerly the National Museum of Man), Mercury Series No. 41, 1987, 293 pp.
- SAINT-MARTIN, F., **Sémiologie du langage visuel**, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 pp.
- SAMUEL, C., **The Raven's Tail**, Vancouver, University of British Columbia Press, 1987, 167 pp.
- SEGGER, M., **The Buildings of Samuel Maclure**, Victoria, Sono Nis Press, 1986, 253 pp., (reviewed in *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. X/1, 1987).
- SHADBOLT, D., **Bill Reid**, Vancouver, Douglas & MacIntyre Ltd., 1986, 192 pp.
- SHIPLEY, R., **To Mark Our Place: A History of Canadian War Memorials**, Toronto, NC Press Limited, 1987, 200 pp.
- SIGNORILE, V., BOGUSKY, A., **Borderlands: Art from the Edge**, Windsor, Artcite, 1986, 110 pp.
- SISLER, R., **Aquarelle! A History of the Canadian Society of Painters in Water Colour 1925-1985**, Toronto, The Canadian Society of Painters in Water Colour, 1986, 56 pp.
- SKELTON, R., **Herbert Siebner: A Monograph**, Victoria, Sono Nis Press, 1987, 104 pp.
- SLOAN, K., **Preferred Places: British Landscape Watercolour**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1987, 48 pp.
- SPAIN, M., **Augustus Kenderdine**, Calgary, Glenbow Museum, 1986, 64 pp.
- STACEY, R., **Western Sunlight: C.W. Jef-**

- ferys on the Canadian Prairies / Soleil de l'ouest: C.W. Jefferys dans les prairies canadiennes, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1986, 104 pp.
- STEBBINS, J., *Points North*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1986, 42 pp.
- STOESSER, E., *The Big Show!*, Regina, Dunlop Art Gallery, 1986, 63 pp.
- TEITELBAUM, M., *Duncan de Kergommeaux: An Art of Ordered Sensations*, London, London Regional Art Gallery, 1986, 24 pp.
- TEITELBAUM, M., WHITE, P., *Joe Fafard: Cows & Other Luminaries 1977-1987*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1987, 59 pp.
- TEITELBAUM, M., *Paterson Ewen: The Montreal Years*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1987, 47 pp.
- TÉTREAUULT, M., et al., *Montréal Michel Tétréault Art Contemporain*, Montréal, Les Editions Michel Tétréault Art Contemporain, 1986, 75 pp.
- THOM, I.M., *Agnus Trudeau's Manitoulin*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection, 1986, 25 pp.
- THOM, I.M., *Maria Chapdelaine: illustrations*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection, 1986, 48 pp.
- THOMSON, G., *Michael Olito: But We Are All Captives / Earth Dialogue Earth Sound*, Winnipeg, Gallery 1.1.1. and The Winnipeg Art Gallery, 1986, 36 pp.
- TIVY, S., *ManWoman: A Retrospective*, Calgary, Off Centre Centre, 1987, 36 pp.
- TOROSIAN, M., *Michel Lambeth Photographer - Photographe*, Ottawa, Public Archives of Canada / Archives publiques du Canada, 1986, 77 pp.
- TOWNSEND-GAULT, C., *Visual Facts '86*, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 1986, 32 pp.
- TOWNSEND-GAULT, C., *Quoi Faire? Quoi Dire?*, Halifax, Anna Leonowens Gallery, 1986, 20 pp.
- TRÉPANIÉ, E., *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity: Montréal 1930-1945*, Montréal, La galerie d'art du Centre Saidye Bronfman / Art Gallery of the Saidye Bronfman Center, 1987, 181 pp.
- TRÉPANIÉ, E., LAMONDE, Y. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 pp.
- TUELE, N., DAVISON, L., *Art in Victoria: 1960/1986*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1986, 200 pp.
- TUELE, N., *B.C. Binning: A Classical Spirit*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1986, 84 pp.
- VAN HERK, A., *Witness To Private Motives*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1987, 41 pp.
- VARGA, V., *Aspects of Contemporary Painting in Alberta*, Calgary, Glenbow Museum, 1987, 81 pp.
- VARLEY, C., FAIR, B., *William Nicol Cresswell: Man From Seaforth*, London, London Regional Art Gallery, 1986, 72 pp.
- VILLENEUVE, R., *Le coeur du Trait-Carré: Les églises de Charlesbourg*, Québec, Editions du Pélican, 1986, 105 pp.
- WALLACE, K., *Gordon Smith: Recent Work*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1987, 45 pp.
- WATSON, S., BLASER, R., *Christos Dikeakos*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1986, 39 pp.
- WELCH, C., *The Art of Art Works*, Victoria, Sono Nis Press, 1987, 276 pp.
- WHITE, P., *Culture's Nature: Landscape of Gerald Ferguson, Douglas Kirton, Jeffrey Spalding and David Thauberger*,

- Regina, Dunlop Art Gallery, 1986, 34 pp.
- WHITESON, L., **Modern Canadian Architecture**, Edmonton, Hurtig Publishers, 1986, 272 pp.
- WIGHT, D., **Winnipeg Collects: Inuit Art from Private Collections**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1987, 48 pp.
- WIGHT, D., **The Swinton Collection of Inuit Art**, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1987, 120 pp.
- WILKIN, K., CORMIER, B.M., **The Automatists: Then and Now / Les Automatistes: d'hier à aujourd'hui**, Toronto, Gallery Dresdnere, 1986, 58 pp.
- WISTOW, D., **Landscapes of the Mind: Images of Ontario**, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1986, 24 pp.
- WITHROW, W.J., CAMERON, D., **The Norcen Gift: Twentieth Century Canadian Art**, Toronto, Norcen Energy Resources Ltd., 1986, 32 pp.
- WORKMAN, L., **Kingston Group Exhibition, 1986**, Kingston, Kingston Artist's Association, 1986, 32 pp.
- WRIGHT, J., **Church of Our Lady of Good Hope, Fort Good Hope, Northwest Territories**, Ottawa, Environment Canada-Parks, Heritage Commemoration Series, 1986, 24 pp. **Église Notre-Dame-de-Bonne-Espérance, Fort Good Hope, Territoires du Nord-Ouest**, Ottawa, Environnement Canada Parcs, Collection Commémoration du patrimoine, 1986, 28 pp.
- YAJIMA, M., **Elementa naturae**, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, 48 pp.
- YOUNG, J., **Drawing and Sculpture: Lynda Gammon, Greg Murdock and Collette Urban**, Surrey, Surrey Art Gallery, 1986, 36 pp.
- YOUNG, J., **Sally Michener: Inside/Out**, Surrey, Surrey Art Gallery, 1986, 40 pp.
- ZEPP, N., **Eight From the Prairies - Part one**, 24 pp. and **Part two**, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1987, 24 pp.

---

## LETTER TO THE EDITORS / LETTRE AUX RÉDACTEURS

I am sorry that Ms. Beaudry feels that my review of *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation / Contemplative Scenes: The Landscapes of Ozias Leduc* was based not on scholarly consideration of facts but rather on distortion of her arguments. My review was offered in a spirit of collegial discourse on an artist that fascinates us both. Clearly we differed, and I must say continue to differ, on many points of interpretation; I am content to let the reader consider and decide for him/herself. Doubtless, further research will serve to clarify these issues.

I appreciate the contribution Ms. Beaudry's exhibit and catalogue have made to the study of Leduc, and also the resulting increase in public awareness of this important Canadian artist.

Sincerely,

**Arlene Gehmacher**

# **Montreal Museum of Fine Arts**

**formerly Art Association  
of Montreal**

**SPRING EXHIBITIONS, 1880-1970**

**Evelyn de R. McMann**

*In the ninety-year history of the spring exhibitions, more than 23,000 pieces were presented to the public, representing the work of 3,163 artists; the vast majority were Canadian. This catalogue constitutes a comprehensive record of Canadian art through some of its most tremendous development. \$115.00*

**UNIVERSITY OF TORONTO PRESS**



# CONTINUITÉ

LE MAGAZINE DU  
PATRIMOINE AU QUÉBEC

**T**ous les trois mois,  
CONTINUITÉ  
vous ouvre les portes  
d'édifices prestigieux et de maisons anciennes,  
vous fait rencontrer des passionnés de patrimoine  
et explore pour vous  
le cœur historique des villes du Québec,  
avec ses églises imposantes,  
ses monuments et ses grandes résidences.  
Autant de facettes  
méconnues de notre patrimoine  
à découvrir

**H**es siècles d'histoire  
à votre portée

**septembre • décembre**  
**mars • juin**

Le Conseil des monuments et sites du Québec et la Fondation canadienne  
pour la protection du patrimoine (Heritage-Canada) sont les fondateurs des  
Editions Continuité inc.