

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



Volume XII/1

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

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XII/1

Éditeurs-fondateurs/Founding Publishers:
Donald F.P. Andrus, Sandra Paikowsky

Adresse/Address:

Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve Ouest, S-VA 432
Montréal, Québec, Canada
H3G 1M8
(514) 848-4699

Tarif d'abonnement/Subscription Rate:

14 \$ pour un an / per year
(16 \$ US à l'étranger / outside Canada)
8 \$ le numéro / per single copy
(10 \$ US à l'étranger / outside Canada)

Les Annales d'histoire de l'art canadien est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et de la Canadian Periodical Publishers' Association.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

The Journal of Canadian Art History is a member of l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois and the Canadian Periodical Publishers' Association.

This publication is listed in the following indices:

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.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 158 Pearl Street, Toronto, Ontario M5H 1L3.

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available in microform from: Micromedia Limited, 158 Pearl Street, Toronto, Ontario M5H 1L3.

Design:

Grauerholz Design Inc.

Révision des textes/Proofreading:

Élise Bonnette, Mairi MacEachern, Denyse Roy

Composition/Typesetting:

Zibra Inc.

Imprimeur/Printer:

Dickson Litho

Cover:

Ludwig Mies van der Rohe, Toronto-Dominion Centre, Toronto, 1963-1969, detail, Toronto-Dominion Bank archives, 77-491-2.
(Photo: Toronto-Dominion Bank archives, Toronto)

Distribution:

Diffusion Parallèle inc., Montréal

Canadian Periodical Publishers' Association, Toronto

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:

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

Publiée deux fois l'an par:

Published twice yearly by:

Owl's Head Press

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

The editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec,
Programme Revues scientifiques, Fonds FCAR
Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 100 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$ 100 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur/Publisher:

Sandra Paikowsky

Rédacteurs/Editors:

Jean Bélisle

François-M. Gagnon

Laurier Lacroix

Sandra Paikowsky

John R. Porter

Esther Trépanier

Assistante à l'administration/Administrative Assistant:

Rose Mary Schumacher

Comité de lecture/Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross

Jean Blodgett

Jim Burant

Christina Cameron

Alan Gowans

Charles C. Hill

Robert H. Hubbard

Denis Martin

Luc Noppen

John O'Brian

Jean-René Ostiguy

Ruth Phillips

Dennis Reid

Jean Trudel

Luce Vermette

Joyce Zemans

Articles

- Howard Shubert 7 CUMBERLAND & STORM AND MIES VAN DER ROHE
The Problem of the Banking Hall in Canadian Architecture
- 20 Résumé
- Bernard Mulaire 22 OLINDO GRATTON ET LOUIS-PHILIPPE HÉBERT
une relation professionnelle entre deux sculpteurs
à la fin du XIX^e siècle
- 48 Résumé
- Sandra Paikowsky 50 GOODRIDGE ROBERTS IN NEW YORK
- 66 Résumé

Notes et commentaires / Short notes

- François-Marc Gagnon et Yves Lacasse 68 ANTOINE PLAMONDON
LE DERNIER DES HURONS (1838)
- Susan Gustavison 80 THE PICTURE FRAMES OF CLARENCE GAGNON
A Neglected History

Comptes rendus / Reviews

- Francine Sarrasin 92 *Alfred Laliberté*
Les artistes de mon temps
texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre
- Odette Legendre
Alfred Laliberté sculpteur
- Brian Foss 97 Rosemary Donegan
Industrial Images / Images industrielles
- Laurier Lacroix 102 Charles C. Hill, Pierre Landry (eds)
Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada
art canadien, Volume premier /A-F/
Catalogue of the National Gallery of Canada,
Canadian Art, Volume One /A-F

CUMBERLAND & STORM AND MIES VAN DER ROHE

The Problem of the Banking Hall in Canadian Architecture

One of the problems associated with the design of banking halls has been the expression of this space on the exterior of bank buildings. The banking hall is the major public space in which business is transacted. In spite of the central importance of the banking hall as the heart and soul of the banking process, it has been the practice, historically, for the banking hall to be ensconced within the confines of a residential or commercial building. My topic then, is the physical and symbolic relationship of the banking hall to a larger encompassing structure. This will be seen through two designs of vastly different scale and separated by over one hundred years, which provide surprisingly similar solutions.

In 1855 the Toronto architectural firm of Frederic William Cumberland (1820-1881) & William George Storm (1826-1892), best known as the architects of University College (1856-59) and the centre block of Osgoode Hall (1856-61), both in Toronto, designed the first of a series of banks for the Bank of Upper Canada.¹ The bank of Windsor, Ontario of 1855 (which no longer stands), was a two-and-a-half-storey hip-roofed cottage in the British tradition (fig.1). Its covered veranda and projecting gabled entrance bay resembled the style and plan of contemporary American cottage design on the model of A.J. Downing and A.J. Davis.

With the exception of major urban centres it was the norm, in nineteenth-century Canada, to design banks in this manner. The bank was located on the ground floor while the manager and sometimes servants or bank staff inhabited upper floors. According to this arrangement the banking room received no expression on the exterior of the building. Indeed this function was subordinated to the building's other role as the manager's residence which took the form of a cottage, a manor house or a villa, depending on budget and/or pretensions.² The reason for this design rationale may be found in the evolution of the banking industry in Canada.³

Before the advent in 1818 of banking companies (or Chartered Banks as we know them today), wealthy merchants carried out the business of banking working out of offices on the ground floor of their own homes. These houses served as conspicuous evidence of the bankers' reliability; their grand scale, stone versus wood construction and "high" architectural details like a portico and pediment embodied those qualities of wealth and stability that were likely to encourage the trust of their clients. Writing of the early history of banking in

Canada, E.P. Neufeld notes that “It is obvious... that any bank that wished to become established would be successful only if it were able to supplant the ‘merchant banker’.”⁴ It was only natural then, that in taking over the functions of the ‘merchant banker’, the banking companies would also duplicate the architectural image of the merchant bankers’ office/home when establishing their own operations.⁵

Cumberland & Storm’s design for the Bank of Upper Canada at Windsor departs significantly from this formula of ground floor banking offices surmounted by the manager’s residence. The ground plan of the Windsor bank (fig.2) reveals that the architects conceived the bank and residence as separate entities. Even though these two components are physically connected, they are functionally independent, each with a distinct structural, aesthetic and symbolic expression. They share a party wall and a groundfloor passage, between the manager’s office and the stairhall of his residence, connects them internally. Each component has its own entrance; the bank faces Pitt Street while the residence fronts Goyeau Street.

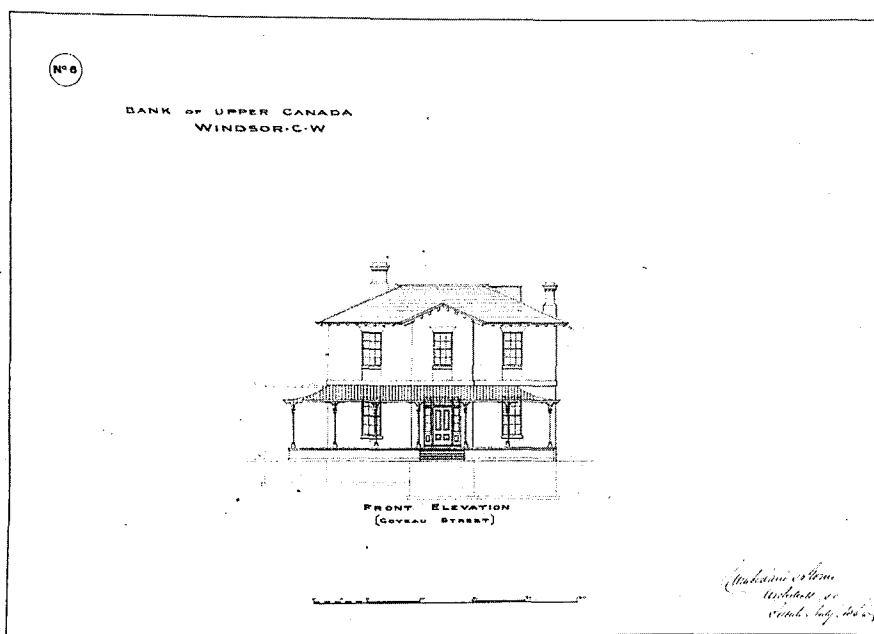


fig. 1 Cumberland & Storm, Bank of Upper Canada, Windsor, 1855, Goyeau Street elevation, Horwood Collection, Ontario Archives (99) 6. (Photo: Ontario Archives, Toronto)

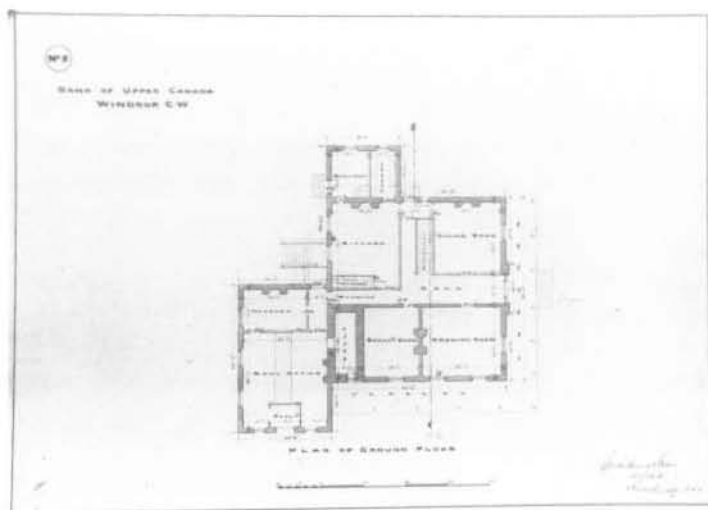


fig. 2 Cumberland & Storm, Bank of Upper Canada, Windsor, 1855, ground plan, Horwood Collection, Ontario Archives (99) 2. (Photo: Ontario Archives, Toronto)

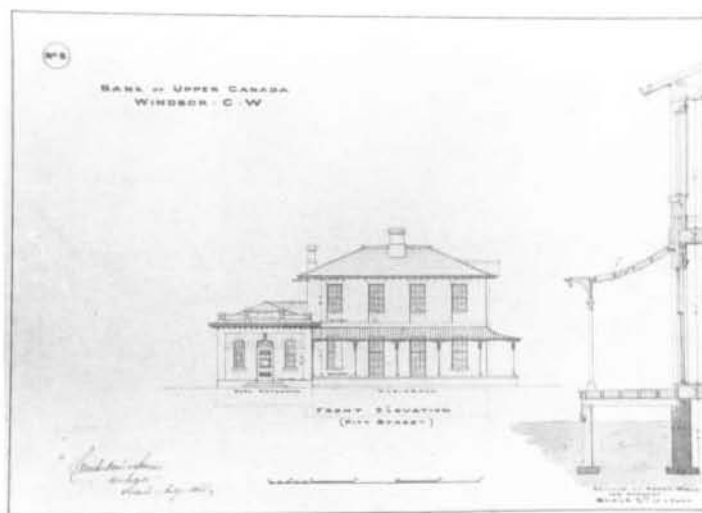


fig. 3 Cumberland & Storm, Bank of Upper Canada, Windsor, 1855, Pitt Street elevation and section detail, Horwood Collection, Ontario Archives (99) 5. (Photo: Ontario Archives, Toronto)

The bank is a one-storey structure that projects well beyond the Pitt Street side of the residence. A stepped parapet, containing a sign-board with the bank's name, augments its solid brick face (fig.3). The bank interior comprises a small vestibule or 'porch', the banking room with its counter down the centre, which divides the room into public and private space, and the manager's office at the back. The bank vault can be identified on the plan by its exceptionally thick walls. It is accessible from the banking room only, but is physically removed from this structure, probably for security reasons. The vault is contained within the residence, located directly below a second-floor bedroom thus permitting aural surveillance during non-banking hours.

The bank office of the Bank of Upper Canada at Windsor is remarkable as the first structure in British North America, so far as we know, designed for the sole purpose of housing banking services. Cumberland & Storm freed the banking room from the constraints of an external shell that had been unsympathetic to the internal requirements of a bank. The interior space of this modestly scaled banking room is free of obstructions and thus quickly comprehended by the customer. Such openness would have been impossible if the banking room had been located on the ground floor of a residence, because of the demands of other residential spaces: circulation needs to other rooms and floors, and the internal walls necessary to support upper storey rooms. The banking room would have been amply lit by its well-placed windows: two on the entrance front and three more along the flank. Once again, such an important aspect of bank design as lighting likely would have been compromised in the bank-within-residence arrangement where windows would have been organized according to the demands of a residential style.

While acknowledging the differences in functional requirements for banks and residences, Cumberland & Storm strove to link the bank office and residence stylistically. They accomplished this through a common proportional relationship of openings to wall, hip roofs slanted at similar angles and deep eaves with rhythmic detail provided by decorative rafter ends on brackets.

Within this unified program there are differences in the design of each component which, taken together, indicate the architects' desire to reflect the respective functions of bank and residence on the exterior. The blocky proportions of the bank, accentuated by the wide moulding that frames the entrance façade, contrast markedly with the general restraint of the house, notably the elegant bell curve of the veranda roof and the slender posts that support it. The segmental window-heads give the bank an Italianate appearance that is in keeping with abundant contemporary examples of commercial architecture in that style. (Cumberland & Storm's own Edinburgh Life Assurance Building, Toronto, 1858, is just one example.) By comparison, the larger rectangular windows of the residence are more suited to the domestic requirements of

openness and light. Even the design of entrance doors is revealing. The residential door, with its generous transom and sidelights, appears delicate, elegant and inviting, while the bank door is heavy, strong and secure.

It is difficult to determine what prompted Cumberland & Storm to produce this design, for they did not repeat it in subsequent projects.⁶ The location of the site at the intersection of two streets certainly invited such a solution. Perhaps the local manager requested such a division of functions, having in mind the vernacular organization of contemporary doctors' and lawyers' residences which also featured a separate, although connected, business office. One thing at least seems certain, the design was not repeated for banks. In fact it was to be more than 100 years before a similar solution to the relationship of banking hall to bank building was attempted, this time with much greater significance.

Over the next 100 years of changing styles, rapidly increasing building heights, and new construction techniques and materials, the basic internal organization of bank buildings remained more or less the same, ground-floor banking hall topped by residential or commercial facilities. With the advent of the tall office building in the late nineteenth century came the retail and commercial bank tower. Here the problem facing the architect was how to express the importance of the banking hall while maintaining a unity of design for the entire building. Too often a superficial solution was achieved with applied signage or additional ornament at the banking level.

By the 1890's, Louis Sullivan's typical tripartite organization of the commercial skyscraper into two-storey base, unaccented shaft and richly treated attic (for example, the Wainwright Building at St. Louis, Missouri, 1890-91) was considered in North America to be the ideal aesthetic, philosophical and technical solution to the design of tall buildings in general. Many bank architects adopted his solution. Especially suitable for head office banks, Sullivan's scheme made possible a distinction on the exterior between ground-floor banking services and upper-storey office space, and also allowed for the expression of board rooms and directors' offices, which were usually contained in the top storey. But by the 1920's, as buildings grew in scale and complexity, this arrangement presented problems internally at ground level because of the conjunction of banking services with elevator bays and general circulation needs.

It was these problems of circulation, visibility and expression that Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) addressed in his project for the Toronto-Dominion Centre in Toronto of 1963-69. The design originally consisted of two black slabs: the fifty-six-storey Toronto-Dominion Bank tower, at the south end of the site and the forty-six-storey Royal Trust tower, at the north-west corner of the site. The towers framed a one-storey bank pavilion located between them

in the northeast corner (fig.4).⁷ All of this is contained by the five-and-a-half-acre site of the open plaza. The three buildings are constructed of steel girders painted matte black enclosing sheets of bronze-grey tinted glass in a grid pattern based on a five foot module (fig.5). The basic format is familiar from Mies's paradigmatic essays in the high-rise building at 860 Lakeshore Drive in Chicago (1948-58) and the Seagram Building in New York (1954-58). The bank pavilion constitutes another characteristic Miesian form. Mies employed it as an independent structure at the New National Gallery in Berlin, 1962-68, and in combination with office towers at the Chicago Federal Centre, 1959-73. But the whole of Mies's composition is more significant than the sum of its parts.

Mies decided to place the banking hall in a separate structure because he believed "that the banking function would require a freer and more flexible type of space than could be provided by its incorporation in an office building — where both functions would be penalized."⁸ Mies clearly achieved his goal. The spacious quality of the interior is a direct result of the flexible plan (figs. 6, 7). Public space flows freely around the perimeter of the pavilion. The open yet protected centre is given over to the bank's staff where Mies provided for a vault, desks and private management offices, an accounts department and a typing pool. The escalators (top right and lower left of the plan, fig.6) offer access to and from the concourse level below. Because there are five other entrances to the concourse level from the plaza without, these internal escalators reserved for the convenience of bank patrons do not attract heavy traffic.

The bank pavilion serves only one purpose and is not burdened with the need to provide a major gathering place or passage to upper storeys. The organization of space is clear and quickly understood upon entering. The visibility of the interior is further enhanced because only two elements, the marble-clad mechanical shafts, reach to the ceiling. In spite of the large proportions of this 150 square foot interior, the tellers' counter is no more than twenty feet from any entrance.⁹ Such openness and direct, immediate access to function would not have been possible had the pavilion been incorporated as the ground floor of the office tower. Similar reasoning seemingly motivated Mies in his earlier decision to provide a separate one-storey pavilion for the Post Office Building at the Chicago Federal Centre, 1959-73.

The decision to create an independent structure for the banking hall must have equally been prompted by considerations of expression. Mies surely realized, and the commissioning bankers would only have concurred, that the stripped, modular style of his buildings allowed no possibility of expressing the banking function on the exterior. The presence of two nearly identical towers (and a projected third, now completed) further complicated matters. Had the banking hall been contained at the base of one of the towers, it would have been impossible for a first-time customer to know which tower housed the bank

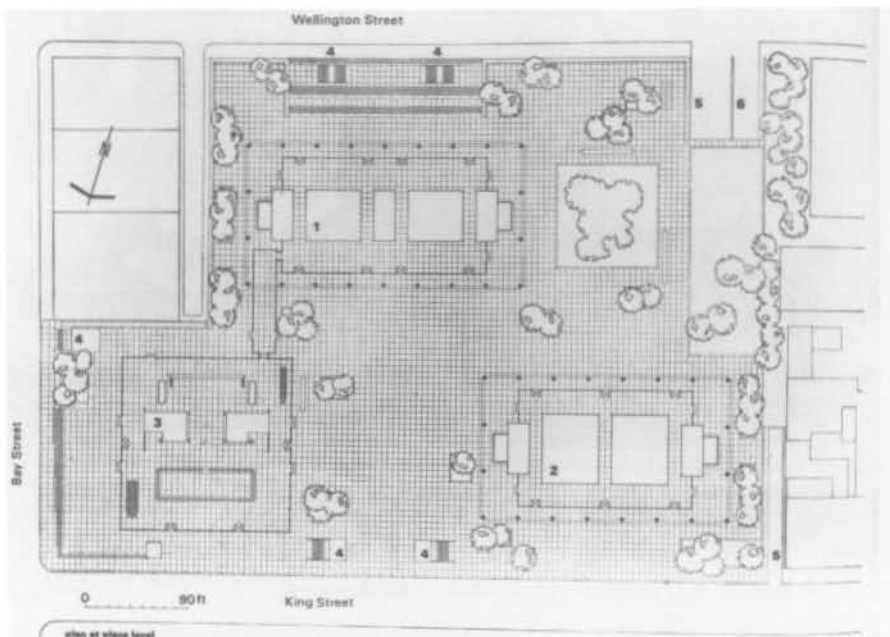


fig. 4 Ludwig Mies van der Rohe, Toronto-Dominion Centre, Toronto, 1963-69, plan at plaza level, Mies van der Rohe, *The Architectural Review*.
(Photo: Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal)



fig. 5 Ludwig Mies van der Rohe, Toronto-Dominion Centre, Toronto, 1963-69, aerial view, Toronto-Dominion Bank Archives, 77-491-2.
(Photo: Toronto-Dominion Bank Archives, Toronto)



fig. 6 Ludwig Mies van der Rohe, Toronto-Dominion Centre, Toronto, 1963-69, interior of bank pavilion, Toronto-Dominion Bank Archives. (Photo: Toronto-Dominion Bank Archives, Toronto)

before actually entering. Locating the banking services in a separate bank pavilion not only solved these problems, by isolating and thus identifying the banking function, but also glorified the banking process by acknowledging it with a unique space.

Ironically, the elevated status of the bank pavilion, achieved by its isolation, is meaningful only because it is flanked by the towers from which it has escaped. Without them the bank pavilion would be no more than a branch bank, albeit a large and unusually beautiful one. It is the bank pavilion's titular position as the premiere branch of the Toronto-Dominion Bank, with its physical association to the head-office tower, that differentiates it from ordinary branch banks.

The symbolic relationship of the bank pavilion to its parent structure is comparable to that in Viljo Rewell's project for Toronto City Hall of 1958-65 (fig.8). Rewell designed the council chamber of the City Hall as a two-storey structure on a podium, embraced protectively by the surrounding arms of the flanking administrative towers. By isolating the council chamber from other municipal functions, Rewell has created the symbolic embodiment of civic government, just as the Toronto-Dominion pavilion represents the essence of banking. The visual relationship of the council chamber to the flanking administrative towers intensifies the image of the council chamber and makes manifest the supporting function provided by the departmental offices housed in the towers. In like fashion Mies extracted the banking hall from its former home in the bank tower (one might say he slid it out from underneath) and set it up as a piece of sculpture in the plaza, against the backdrop of the two towers. The juxtaposition focuses the viewer's attention on the bank pavilion, which emerges as a concentrated expression of the banking process; this was the essence of what previous architects had tried to do with that space.¹⁰ For 150 years bank architects had acknowledged the banking hall as the most significant bank space while simultaneously giving it little or no expression on the exterior. Mies resolved this apparent contradiction by setting the banking hall free and forcing us to reconsider this building type. Would bank buildings ever be the same again?

Canadian banking halls of head office banks have traditionally been lavish affairs. If the exteriors were sometimes likened to strong-boxes, the banking halls, so often bedecked in rich marbles and gilding, were their velvet lining. Mies did not turn his back on this tradition. His Toronto-Dominion Centre banking hall, one of the most beautiful bank interiors ever built, is clothed in typically Miesian, rich yet subtle materials: Tinos green marble for the counters, office walls of English brown oak, St. John's grey granite floors, and chrome and leather for the chairs (originally designed by Mies for his Brno House, 1928-30 and Barcelona Pavilion, 1929).

There is a further significance to this design which links Mies' bank pavilion to many Classically designed antecedents. The bank pavilion represents a structurally, spatially and decoratively reduced version of a Greek temple. The pavilion stands on a raised base, like a stylobate; and column-like I-beams support a horizontal beam or entablature in post-and-lintel fashion. The centre of the pavilion houses the bank's vault, the equivalent to the statue of the deity within the naos. Perhaps the most interesting aspect of this comparison is found in the interior. The bottom flanges of the criss-crossing I-beams within the ceiling grid increase in width from six inches at the edges to twelve inches at the middle. This was necessary structurally. The ceiling contained the mechanical equipment for the pavilion and this weight, which naturally produced a greater bending moment towards the centre of the ceiling farthest from the supporting posts of the exterior walls, was counteracted by the widened beams. But expressively and even visually this widening and tapering is analogous to the entasis employed by the builders of Greek temples; not in the sense of correcting an optical illusion, rather in the way that these beams expand in apparently muscular fashion to accept the weight upon them.

This temple of finance represents a unique achievement in the history of bank architecture in Canada and in the world; and one that has not been repeated. In Canada, bank architects have subsequently returned to placing the banking hall within the tower, expressing its significance spatially and through materials. The golden-sheathed head office of the Royal Bank in Toronto, 1973-79, by the Webb, Zeraffa, Menkes, Housden Partnership may stand as an example of later attempts to glorify the banking hall. Its eleven-storey rhomboidal atrium, which houses the banking hall, makes this the largest banking space ever built in Canada. But the concept of a banking hall expressed in terms of space is an old one. It does not move beyond the new understanding of bank architecture achieved through Mies's restructuring of the bank building. It is in fact a step backwards.

The novel relationship between banking hall and office tower created by Mies at the Toronto-Dominion Centre resulted in practical advantages internally and led to new expressive possibilities. Yet Mies's bank pavilion is distantly prefigured in Cumberland & Storm's Bank of Upper Canada at Windsor. In each case the architects resolved the problem of how to express the central importance of the banking hall on the exterior of their buildings by removing this significant space from its customary position, creating a separate structure of it and establishing a new dynamic relationship between the resulting components. Accessibility and visibility of the banking halls were markedly improved in the process. Cumberland & Storm and Mies related their new banking room or pavilion to its neighbouring home or tower; architecturally, through ornament, scale, materials, rhythm and proportion, and physically,

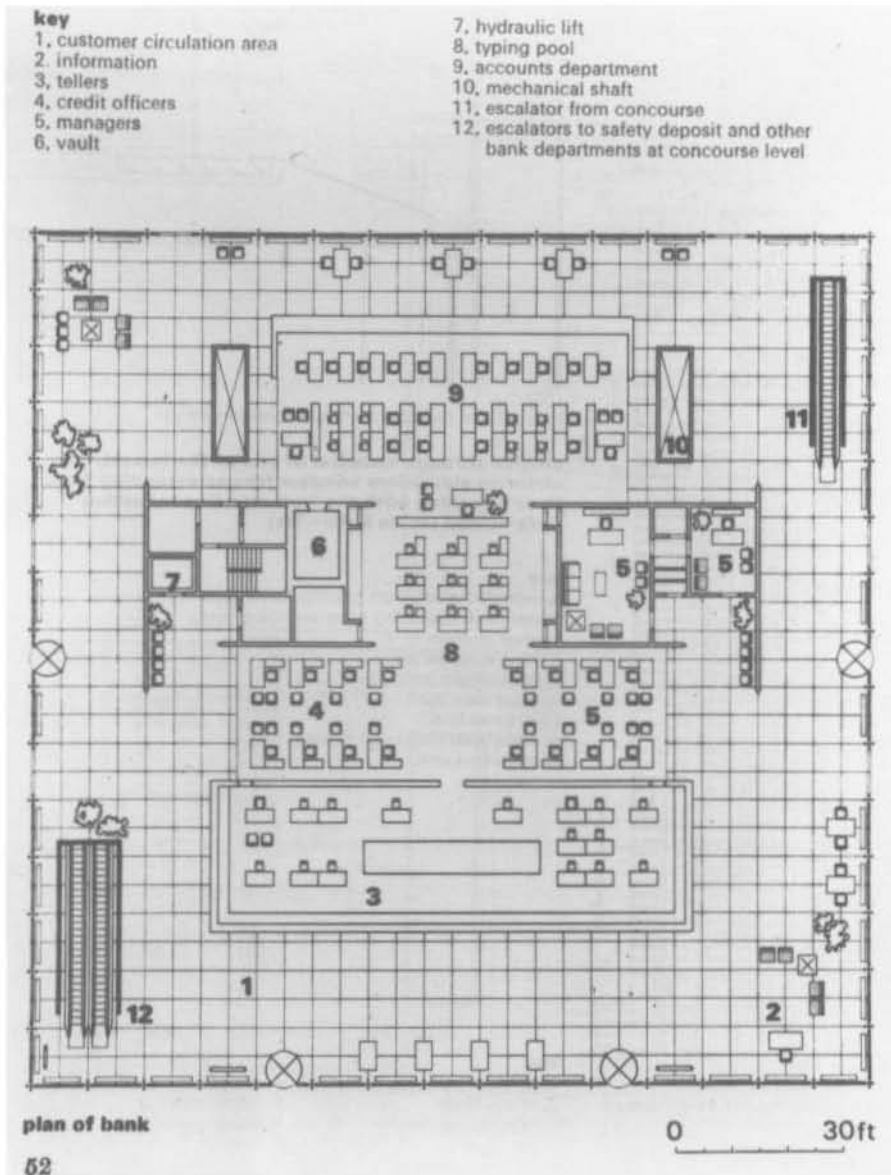


fig. 7 Ludwig Mies van der Rohe, Toronto-Dominion Centre, Toronto, 1963-69, plan of bank, Mies van der Rohe, *The Architectural Review*. (Photo: Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal)

by means of an interior corridor at the Windsor branch bank and via a covered passage at the Toronto head office.

In a broader sense, both projects are mixed-use developments that make an impact on the larger urban fabric. Cumberland & Storm achieved this at Windsor by addressing each of two streets with a different face, creating a residential-commercial corner. Mies, working on a larger scale, establishes a self-contained plaza like so many of his contemporaries working in the 1960's and 1970's. The plaza is open to the street at many points and the complex relates to the city equally through an underground pedestrian concourse that links the Toronto-Dominion Centre to the subway and to major neighbouring buildings including that of Union Station to the south.

HOWARD SHUBERT

Assistant Curator

Department of Prints and Drawings

Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture

Notes

A version of this paper, based on parts of my Phil. M. thesis "The Development of the Banking Hall in Canada" (University of Toronto, 1983), was originally presented at the Young Scholars Conference, Queen's University, Kingston (1983). Special thanks go to Barbara Shapiro who read the text in draft and who made valuable corrections and suggestions and to Geoffrey Simmins who shared his research on F.W. Cumberland.

1 Subsequent banks for the Bank of Upper Canada, designed by Cumberland & Storm, were constructed at Port Hope (1855-58), Sarnia (1857) and Lindsay (1857-58). Ten drawings for the Windsor bank survive in the Horwood Collection of the Ontario Archives.

2 In the cities, pretensions were greater and while the internal organization of city banks was identical to those in the country, their size and external expression were not. In the first half of the nineteenth century, banks in Canadian cities were most often Georgian in style after the model of English club houses. Their graceful and reposed exteriors, enhanced by a noble portico and a rusticated ground floor, suggested the pomp and circumstance that bankers wished to have associated with early banking practice, while the club house reference aptly characterized the exclusive nature of Canada's commercial élite at this date.

3 On Canadian banking history see: W.T. EASTERBROOK and H.M. WATKINS, ed., *Approaches to Canadian Economic History; A Selection of Essays* (Toronto: McClelland and Stewart, 1967); Bray HAMMOND, *Banks and Politics in America, From the Revolution to the Civil War* (Princeton: Princeton University Press, 1957); Robin T. NAYLOR, *The History of Canadian Business, 1867-1914*, 2 vols. (Toronto: J. Lorimer, 1975); Edward P. NEUFELD, *The Financial System of Canada; Its Growth and Development* (Toronto: Macmillan of Canada, 1972); Edward P. NEUFELD, ed., *Money and Banking in Canada* (Toronto: McClelland and Stewart, 1964).

4 Edward P. NEUFELD, *The Financial System of Canada*, 72.

5 A further note relative to the external form of early banking houses concerns the two sources of influence on the early Canadian banking industry. Although Canada's political and social ties to

Great Britain were stronger in the early nineteenth century, economically Canada was more closely linked to the United States. In fact the earliest Canadian bank charters were copied almost verbatim from an American precedent — the charter of the First Bank of the United States, planned by Alexander Hamilton. The early Canadian bank building therefore reflects a compromise between these two sources. British influence is evident on the exterior where social custom dictated a familiar and appropriate face. But on the interior, where banking practice dictated the form, Canadian banks more closely resembled American examples. On the similarity of early Canadian bank charters to American examples see: W.T. EASTERBROOK and H.M. WATKINS, ed., *Approaches to Canadian Economic History*, 139-140.

6 Drawings do not survive for Port Hope or Lindsay but those for Sarnia (also in the Horwood Collection of Ontario Archives) show the architects striving to maintain the residential-commercial distinction while conflating these components under one roof.

7 Mies was consulting architect on the project. John B. Parkin Associates and Bregman and Hamann were the local firms involved. A third tower, the Commercial Union Tower, was added in 1972-74.

8 Peter CARTER, *Mies van der Rohe at Work* (London: Pall Mall Press, 1974): 138.

9 By comparison, the banking hall added by McKim, Mead & White in 1901-04 to the Bank of Montreal's head office on Place d'Armes in Montréal (now the Québec, regional head office) — the first truly monumental banking hall in Canada — is 9,625 square feet as compared to 22,500 at the Toronto-Dominion Centre.

10 For a more detailed discussion of the development of the banking hall in Canada, see my thesis: "The Development of the Banking Hall in Canada," Phil M. thesis (University of Toronto, 1983).

Résumé

CUMBERLAND & STORM, MIES VAN DER ROHE

et le problème de l'architecture bancaire au Canada

Un des problèmes associés à l'architecture des établissements bancaires est celui d'en traduire la fonction interne dans la structure extérieure. Bien que ces établissements soient la clef de voûte du système bancaire, la coutume les a relégués à l'intérieur d'immeubles affectés à d'autres fonctions, soit résidentielles, soit commerciales. Cet article explore les rapports physiques et symboliques entre la banque et une structure d'une portée plus étendue. La démonstration est établie au moyen de deux exemples qui, bien que très éloignés l'un de l'autre dans le temps et l'ordre de grandeur, apportent au problème des solutions étonnamment similaires.

L'édifice de la Banque du Haut-Canada, à Windsor, date de 1855. C'est à notre connaissance la première fois en Amérique du Nord britannique qu'une structure est érigée à seule fin d'y installer des services bancaires. Le projet des architectes Cumberland et Storm présentait deux composantes qui, bien que distinctes l'une de l'autre, s'harmonisaient sur les plans physique et esthétique: la banque et la résidence du directeur. Ces deux parties, séparées par un mur mitoyen mais communiquant par un passage intérieur, au rez-de-chaussée, se distinguent par des entrées séparées et des éléments architecturaux propres à leur fonction respective. Le résultat est à l'avantage des deux parties. La banque y gagne un espace intérieur plus dégagé et plus souple qui, pour la première fois dans l'histoire des banques canadiennes, s'exprime librement à l'extérieur.

La solution remarquable de Cumberland et Storm au problème de l'organisation et de l'expression fonctionnelle des banques ne sera reprise qu'un siècle plus tard, lorsque Mies van der Rohe l'utilisera, sur une échelle beaucoup plus vaste, au Toronto-Dominion Centre érigé à Toronto entre 1963 et 1969. En logeant les services bancaires dans un pavillon séparé, plutôt que de les installer au rez-de-chaussée de l'une ou l'autre des deux tours originales, Mies résolvait les problèmes communs de circulation, de visibilité et d'expression qui se posaient aux architectes depuis les années 20, alors que les immeubles se mirent à atteindre des hauteurs de plus en plus impressionnantes. Mies avait sûrement compris, grâce à l'expérience acquise au Chicago Federal Centre (1959-73), qu'en aménageant la banque dans une structure distincte il obtiendrait une organisation spatiale plus flexible. La richesse d'expression atteinte par Mies au Toronto-Dominion Centre fait de ce pavillon bancaire le plus pur exemple de ce type de construction, le point culminant de 150 ans d'architecture bancaire au Canada.

Traduction: Élise Bonnette



fig. 8 Viljo Rewell, City Hall, Toronto, 1958-65, view of site, Records & Archives, City Hall, Toronto. (Photo: P. Goodwin, Toronto City Hall)

OLINDO GRATTON ET LOUIS-PHILIPPE HÉBERT: UNE RELATION PROFESSIONNELLE ENTRE DEUX SCULPTEURS À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Joseph-Olindo Gratton naquit à Sainte-Thérèse-de-Blainville (Québec) le 23 novembre 1855; il y décéda le 14 novembre 1941¹. Pendant plus de 60 ans, il fit carrière dans la région de Montréal comme ornemaniste et statuaire. Sa production en bois, cuivre repoussé sur bois et plâtre était destinée principalement à l'ornementation des édifices religieux. Travaillant dans toutes les dimensions, de la miniature jusqu'au monumental, il fut parmi les premiers sculpteurs sur bois francophones de Montréal à tenter aussi de s'attirer parallèlement une clientèle pour des ouvrages de statuaire commémorative en bronze. Il réussira même à signer quelques réalisations dans ce domaine.

Gratton a souscrit fidèlement à l'idéologie conservatrice de son temps et au programme de valorisation nationale que le peintre et architecte Napoléon Bourassa (1827-1916) érigea en véritable système esthétique. Selon Bourassa, que Gratton côtoya vers la fin des années 1870 et au début des années 80, l'art devait servir à l'édification du peuple par le biais d'œuvres publiques et permanentes à thématique religieuse ou patriotique².

Se découvrant une vocation d'artiste-sculpteur, Gratton trouva dans l'esthétique bourassienne la justification intellectuelle et artistique nécessaire à sa démarche. Ainsi, le sculpteur figure-t-il au rang des principaux disciples de Bourassa. On retrouve à ses côtés les premiers apprentis du maître, François-Édouard Meloche (1855-1914) qui se fit peintre décorateur d'églises et Louis-Philippe Hébert (1850-1917) qui se réserva l'expression du sentiment patriotique par la statuaire et le monument commémoratifs.

L'art d'Olindo Gratton peut se qualifier d'académique. Le complément de formation que le sculpteur acquit dans un cadre scolaire et sa propre expérience comme professeur contribuèrent à cette orientation. En effet, Gratton étudia le modelage (1883-84) et l'anatomie (1886) auprès de Louis-Philippe Hébert à l'école montréalaise du Conseil des Arts et Manufactures, et il appert qu'il a fréquenté vers 1885-87 l'Institution nationale des Beaux-Arts de l'abbé Joseph Chabert. En 1887, puis de 1894 à 1899, il enseigna la sculpture sur bois et le modelage à l'école du Conseil des Arts et Manufactures.

Loin d'être le dernier représentant d'une certaine pratique sculpturale au Québec, Olindo Gratton s'insère dans une chaîne qui donna après lui, selon la liste de ses élèves, un Elzéar Soucy (1876-1970), à son tour professeur à Montréal pendant de nombreuses années. Soucy enseigna le modelage à l'école

du Conseil des Arts et Manufactures, puis à l'École des Arts et Métiers, et la sculpture sur bois à l'École du Meuble.

L'un des aspects de la très longue carrière d'Olindo Gratton qui demande à être élucidé est celui de sa relation professionnelle avec Louis-Philippe Hébert (figs 1 et 2). Les contemporains de Gratton et Gratton lui-même se sont plu à rappeler cette relation. Les auteurs qui ont parlé de Gratton depuis son décès leur ont fait écho. De tous les concepts évoqués de 1884 à 1988 pour décrire ce rapport vis-à-vis d'Hébert, celui d'*élève* s'impose. Suivent, dans l'ordre de popularité, l'ensemble des termes reliés à une fonction de travail: *employé*, *aide*, *collaborateur* (mot utilisé par Gratton) et *associé*³.

De prime abord, cette terminologie paraît à la fois complémentaire et contradictoire. Nous nous proposons d'examiner le fondement historique qui explique la diversité des concepts. Pour ce faire, nous nous arrêterons au concept d'élève, puis à celui d'employé chapeautant tous les autres. Mais avant d'entamer cette étude historique, il convient de brosser un bref tableau des activités professionnelles de Gratton qui le conduisirent à Hébert.

Antécédents

Olindo Gratton s'initia à la sculpture sur bois auprès de l'ornemaniste et statuaire Charles-Olivier Dauphin (1807-74). Il entra à l'atelier de ce dernier à 17 ans vers la fin de 1872 ou au début de 1873. Établi rue Saint-Denis à Montréal, Dauphin avait fait son apprentissage avec Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860)⁴. À l'atelier Dauphin, Gratton acquit «une connaissance parfaite de la manière de traiter le bois»⁵. Après le décès du maître en janvier 1874, il forma une société avec le fils cadet du défunt, Joseph-Arthur-Henri (H.A.) Dauphin (1856-?), architecte. Dans le cadre de cette association, Gratton, dit tailleur sur bois et ébéniste, s'est probablement chargé des travaux de sculpture ornementale et de menuiserie fine.

En 1877-79 (pendant ou après son association avec le fils Dauphin), Gratton se mit à faire des oeuvres statuariques d'inspiration religieuse (fig. 3). On ignore les conditions dans lesquelles il aborda ce type de production, mais soulignons qu'en 1879, l'architecte Dauphin, fils, a pu aviver son intérêt pour la statuaire comme telle, en proposant (peut-être avec son aide) un plan de monument à la mémoire du Sieur de Maisonneuve⁶.

Pour faire ses premières armes en statuaire religieuse, Gratton a pu profiter en 1879 de l'enseignement dispensé par Napoléon Bourassa et/ou Louis-Philippe Hébert. En février-mars de cette année, Bourassa projeta de fonder avec le concours d'Hébert, son protégé, une école de sculpture et de statuaire canadienne⁷. Bien que nous ne sachions pas si des cours furent effectivement donnés⁸, il aurait été naturel pour Gratton de graviter dès lors autour des deux hommes. À l'époque, Bourassa terminait avec Hébert la décoration de la



fig. 1 Olindo Gratton, vers 1882, coll. particulière, Montréal.
(Photo: L.E. Desmarais & Cie, photographes à Montréal 1882-89)



M. L. P. HÉBERT,

fig. 2 Louis-Philippe Hébert,
publié dans *L'Opinion publique*,
16 juin 1881, p. 274.
(Photo: Benjamin Chou, Montréal)

chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal dont il avait dessiné les plans. Cet ambitieux projet avait galvanisé les énergies de plusieurs artisans et artistes depuis 1873. Après la mort de Charles-Olivier Dauphin, le projet Bourassa avait d'ailleurs attiré plusieurs anciens de cet atelier. Lucien Benoit, un des confrères de Gratton chez Dauphin, passa aussitôt au service de Bourassa⁹. D'autres anciens de l'atelier Dauphin collaborèrent à la décoration de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, notamment Joseph Brunet (devenu employé semble-t-il du menuisier et entrepreneur Pierre Lortie) et Arthur Vincent, apparemment tailleur de marbre¹⁰. Bourassa avait même témoigné d'un profond respect pour le sculpteur disparu, favorisant ainsi un transfert du personnel¹¹.

Le rapprochement Gratton-Hébert s'officialisa en 1881 lorsque Gratton entra à l'atelier de son contemporain¹². La relation se poursuivit jusqu'au printemps de 1888 quand Hébert, quittant Montréal pour s'installer quelques années à Paris (il allait revenir de façon permanente en 1894), céda son atelier du 34 rue Labelle, ainsi que sa clientèle «religieuse», à ses anciens employés, Olindo Gratton et Philippe Laperle (1860-1934)¹³. Le changement de direction à l'atelier signifia pour Hébert le début du volet principalement «commémoratif» de sa carrière. Ce volet lui valut le titre de «sculpteur national»¹⁴.

Le concept d'élève

Faute de documentation sur l'école de sculpture et de statuaire que Napoléon Bourassa voulut fonder en 1879, nous ne savons pas si Gratton fut dès lors l'élève d'Hébert (ou de Bourassa). Il semble donc que la relation professeur-élève unissant Hébert et Gratton repose uniquement sur les cours de modelage (1883-84) et d'anatomie (1886) qu'Hébert donna à l'école du Conseil des Arts et Manufactures¹⁵. Parmi les camarades de classe de Gratton, en février 1884, se trouvait Philippe Laperle, élève de deuxième année¹⁶; il était entré à l'atelier Hébert en 1882¹⁷.

L'atelier Hébert comme lieu d'enseignement pose un problème que le *Montreal Daily Star* du 11 mars 1885 embrouilla davantage. Se proposant d'enquêter sur l'état des beaux-arts à Montréal, un représentant du journal dénombra les «pupils engaged in the study of art». Les chiffres obtenus donnèrent trois cent vingt élèves inscrits en novembre et décembre 1884 aux cours du Conseil des Arts et Manufactures, et on estimait que ce nombre s'était maintenu. Il y avait trente-sept élèves auprès du peintre portraitiste Robert Harris à la Art Gallery (Art Association of Montreal), quarante avec le peintre animalier Harrington Bird au High School (of Montreal), ainsi que quatre-vingt-dix inscrits aux cours offerts par celui-ci dans des écoles privées. Trois peintres paysagistes s'entouraient d'un total de quelque soixante-quatre élèves: douze environ s'initiant à l'aquarelle sous Louis K. Harlow, de Boston, à l'hôtel Windsor (Harlow avait en plus quelques élèves particuliers); trente élèves

auprès de l'artiste d'origine germanique William Raphael, et vingt-deux avec un dénommé J.W. Gray. De plus, le correspondant du journal trouva trois élèves chacun chez le sculpteur Hébert et chez le peintre Meloche¹⁸.

Quoiqu'impressionnant, ce décompte de plus de cinq cent cinquante «pupils» mêla deux systèmes de formation reliés à la sculpture et à la peinture. D'une part relevons des exemples d'un enseignement académique calqué sur le modèle européen, dispensé au moyen de cours dans les ateliers d'artistes et dans les écoles. Ce type de formation en beaux-arts correspondait davantage aux références culturelles entretenues par un journal comme le *Star*, organe d'une communauté anglophone pour laquelle la peinture, entre autres, signifiait surtout des genres intimistes tels le portrait, le paysage et la scène de genre. Les cours offerts par l'école du Conseil (une école d'arts et métiers structurée sur un modèle britannique¹⁹) et par les Harris, Bird, Harlow, Raphael et Gray, sont à ranger de ce côté.

D'autre part, on note dans l'article du *Star* des cas de formation reçue en exécutant une tâche rémunérée, tributaire d'un apprentissage traditionnel en atelier²⁰. Cette situation «renouvelée» est celle qui prévalut aux ateliers Hébert et Meloche. Producteurs d'oeuvres essentiellement destinées à la décoration d'édifices ou de sites publics, ces ateliers évoluaient d'ailleurs en une sorte de continuité des anciens ateliers de type corporatif.

On connaît certes à Hébert au moins un élève particulier (sans doute payant). Il s'agit de Raymond Masson (1860-1944), membre de la famille du dernier seigneur de Terrebonne et futur sculpteur dilettante qui, vers 1883, à la suite d'une recommandation de son professeur de dessin, Napoléon Bourassa, prit des leçons de modelage avec Hébert et Gratton²¹. Mais il semble qu'Hébert n'ait pas normalement enseigné dans son atelier. À l'instar de Meloche, lui aussi professeur à l'école du Conseil (il enseignera la peinture décorative à partir de 1886²²), Hébert préféra enseigner dans un contexte scolaire.

Formés tous les deux en tant qu'apprentis dans l'ambiance traditionnelle de l'atelier Bourassa, au moment de la décoration de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (époque 1873-79), Hébert et Meloche pratiquaient une variante «évoluée» de l'atelier d'antan. À la manière d'autrefois, ils dirigèrent seuls leur atelier respectif, en se faisant aider par un personnel restreint, et ils réalisèrent une production personnalisée. Simultanément, ils se comportèrent davantage comme des patrons vis-à-vis de leurs employés salariés, qu'en maîtres responsables de jeunes apprentis.

L'organisation de l'atelier Bourassa au temps de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes se ressentit déjà de cette transformation. Se référant, de son propre aveu, aux ateliers qui firent la gloire de Sienne, Florence, Pérouse, Milan, Rome et Venise²³, Bourassa alla jusqu'à héberger Hébert, à le prendre en main comme un père, à la manière ancienne. Mais en même temps, le maître accorda à

l'ensemble de son «personnel», qu'il appela tantôt ses «apprentis», tantôt ses «élèves», «un salaire suffisant pour alléger leurs parents du fardeau de leurs études»²⁴. À ce sujet, Naphtali Rochon, autre apprenti du chantier de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, confia plus tard à l'une des filles de Bourassa que les apprentis de la première heure avaient été rémunérés pour leur travail à la chapelle, mais non pas pour le travail accompli à la résidence du maître dans le cadre d'une formation préparatoire ou parallèle²⁵.

Il semble que les trois «pupils» rencontrés chez Hébert en 1885 par le *Montreal Daily Star* soient Gratton, Laperle et peut-être Masson²⁶; auprès de Meloche, reconnaissons Joseph Franchère, Joseph Saint-Charles et Pierre-Napoléon Saint-Charles²⁷. Or, à la manière des jeunes admis à l'atelier Bourassa (période 1873-79), tous sauf Masson, proposons-nous, travaillèrent à l'atelier comme personnel salarié, quitte à compléter leur formation en s'inscrivant aux cours que leurs patrons ou d'autres artistes enseignaient dans les écoles (il semble en effet que tous suivirent des cours à l'école du Conseil et à l'Institution Nationale).

Louis-Philippe Hébert avait lui-même eu recours à ce type de formation bipartite (atelier/école). Entré à l'atelier Bourassa en 1873, il profita d'une formation complémentaire offerte par son maître en modelage, et peut-être en dessin, à l'école du Conseil des Arts et Manufactures²⁸. Hébert perpétua la tradition.

La distinction entre apprentis/employés et élèves ressort davantage dans le groupe qui fréquenta l'atelier Bourassa de 1880 à 1883, c'est-à-dire, les Raymond Masson, J.-A. Marois et Gabriel Marchand²⁹. Ceux-ci prirent des leçons habituellement payantes tout comme les élèves dénombrés en 1885 dans les ateliers des artistes anglophones de Montréal, soit les Harlow, Raphael et Gray.

Résultant de la confusion engendrée par une utilisation inexacte des concepts d'élève payant et d'employé salarié, l'expression amplifiée de «premier élève» (comme celle de «premier aide»)³⁰, appliquée à Gratton par rapport à Hébert, apporte, croyons-nous, une précision chronologique révélatrice d'une relation privilégiée au niveau de la transmission d'un savoir, d'une attitude. L'expression dénote une distinction hiérarchique parmi les élèves d'Hébert telle que perçue par les contemporains. Cette distinction peut expliquer aussi l'expression «élèves particuliers»³¹ utilisée pour décrire Franchère et Joseph Saint-Charles à l'atelier de Meloche.

Le concept d'employé

Il est révélateur qu'aucun des contemporains de Gratton n'ait utilisé le mot *apprenti* pour qualifier la position tenue par celui-ci face à Hébert. On préféra le concept d'employé. La transformation des relations en milieu de

fig. 3 Olindo Gratton, *Saint Jean-Baptiste enfant*, vers 1877-79, bois verni, 45,7 cm, coll. particulière, Saint-Boniface, Manitoba. (Photo: William Eakin, Winnipeg, reproduit par Benjamin Chou, Montréal)



travail (l'atelier), commencée au début du XIX^e siècle, était quasi accomplie. En 1893, lorsque le Conseil des Arts et Manufactures disait vouloir «donner des instructions de dessin et de ses nombreuses et utiles applications à l'industrie [...] principalement aux artisans et apprentis»³², l'organisme ne pensait plus à la stratification interne des ateliers d'antan, mais au fonctionnement des ateliers de l'ère industrielle. Ainsi, le Conseil exprima-t-il le souhait que «les patrons ainsi que les employés montreront leur intérêt dans l'importance»³³ de l'oeuvre de l'École.

Lors de son entrée à l'atelier Hébert en 1881, Olindo Gratton, âgé de vingt-six ans, de surcroît ancien «associé» de H.-A. Dauphin, avait trop d'expérience pour régresser au statut de l'apprenti, hébergé, vêtu et nourri en échange de ses services. Pareillement, il semble que Philippe Laperle, âgé de vingt-deux ans en 1882, teneur de livres («bookkeeper») en 1878³⁴, ait dépassé l'âge de se soumettre à un maître de la vieille école.

Le manque d'expérience en matière de sculpture que Laperle afficha à son entrée chez Hébert, a pu toutefois le placer dans un rôle apparenté à celui de l'apprenti qui doit acquérir les rudiments de son métier.

Les ateliers Hébert et Meloche ont dû garder, comme nous l'avons déjà proposé, le souvenir des ateliers traditionnels, quand ce ne serait qu'à cause du nombre restreint de leur personnel, et du modèle d'atelier que leurs jeunes patrons avaient connu auprès de Bourassa. Notons que Meloche resta particulièrement marqué par la manière bourassienne, transposant dans son enseignement de la peinture décorative à l'école du Conseil le concept traditionnel de la formation par la pratique. En effet, Meloche guida ses élèves dans l'exécution de peintures murales (ils décorèrent l'intérieur de l'église presbytérienne de la rue Saint-Gabriel, alors désaffectée, et la grande salle du Monument National³⁵).

En revanche, témoignant d'une situation transitoire similaire à celle perçue à l'atelier Hébert, les sources documentaires sur l'atelier Meloche parlent plutôt d'employés que d'apprentis. Le statut d'employé ne fait nul doute dans le cas de Joseph Saint-Charles. Lui écrivant en 1888, alors qu'il avait décidé de parfaire sa formation en Europe, Meloche lui dit: «Depuis 4 ans que tu fais partie de mon personnel d'atelier, j'ai pu constater des progrès toujours croissants chez toi»³⁶. Le mot «personnel» renvoie au concept d'employé. Remarquons cependant que Joseph Saint-Charles, selon nos calculs, entra à l'atelier en 1884 à l'âge de 16 ans, tout comme Joseph Franchère, son confrère, y avait été admis en 1883, à l'âge de 17 ans. Pour eux, il s'entend qu'ils aient fonctionné davantage comme apprentis, tout employés qu'ils fussent, acquérant leur formation au travail, à l'exemple de Laperle.

Par contre, Pierre-Napoléon Saint-Charles, frère de Joseph et troisième employé de Meloche, étant entré à l'atelier en 1885 à l'âge de 22 ans, donna aussitôt plein rendement. L'employé fit dire à son sujet:

M. St-Charles [...] entra, comme apprenti peintre-décorateur, chez M. Lavoie & Beaulieu, à l'âge de seize ans, avec un engagement pour quatre ans, et sortit de cet atelier, après six ans, avec les meilleurs certificats. De là, il travailla pour M.E. Meloche, peintre-décorateur d'églises, chez qui il resta quatre ans et qu'il quitta au grand regret de son patron³⁷.

Ainsi se distingua-t-il de ses confrères par une solide formation précédemment acquise, comme Gratton chez Hébert.

Rôle de Gratton à l'atelier Hébert

Vu son expérience auprès de Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Hébert fut sans doute en mesure d'offrir à Gratton, statuaire amateur en 1877-79, l'occasion de se perfectionner. Gratton indiqua qu'il se rapprocha d'Hébert parce qu'il voulait «perfectionner les connaissances de son art, connaître la sculpture depuis les moindres ornements jusqu'aux statues académiques»³⁸.

S'il chercha à améliorer sa pratique de la statuaire, Gratton ne put sûrement espérer apprendre grand-chose d'Hébert en matière d'ornements. En effet,



fig. 4 Louis-Philippe Hébert, *Ange gardien*, 1879-87 (Olindo Gratton, collaborateur 1881-87), bois monochrome orné d'un filet doré, cathédrale Notre-Dame d'Ottawa. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

ses compétences l'avaient mis en mesure d'apporter à l'atelier une aide fondamentale relative à la sculpture ornementale et à la fine menuiserie (consoles, chaires et autels³⁹). Il offrait donc à Hébert un complément essentiel à la fondation d'un atelier de sculpture et de statuaire sur bois. C'est là le sens à donner aux termes d'*aide*, de *collaborateur* et d'*associé* utilisés pour le qualifier en tant qu'employé (soulignons que Gratton ne s'est jamais «associé» comme tel à Hébert).

Jouant en somme le rôle de *chef d'atelier*, comme sans doute Pierre-Napoléon Saint-Charles chez Meloche, Gratton a pu assumer des responsabilités accrues rappelant en quelque sorte la position tenue jadis par le compagnon dans le contexte de l'atelier traditionnel. Ce dernier pouvait s'occuper non seulement de la production mais voir à la formation des apprentis et des autres



fig. 5 Louis-Philippe Hébert, *Saint-Joseph*, 1879-87 (Olindo Gratton, collaborateur 1881-87), bois monochrome orné d'un filet doré et de pierres semi-précieuses, cathédrale Notre-Dame d'Ottawa. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

compagnons. Avec la montée de l'industrialisation, cette pratique avait donné lieu à la position de chef d'atelier, le maître-artisan se réservant la gestion de la boutique.

Certes Gratton possédait l'expertise nécessaire pour diriger Laperle. Malgré les progrès que ce dernier a rapidement réalisés (dès 1884 il remplaça son patron à la direction du cours de sculpture sur bois à l'école du Conseil)⁴⁰, il paraît fort probable qu'il existât à l'atelier une hiérarchie subordonnant Laperle à Gratton. Le fait que Raymond Masson alla s'initier au modelage auprès d'Hébert et de Gratton alors que Laperle était déjà sur les lieux appuie cette hypothèse. De même, c'est Gratton qui formera plus tard une association avec Laperle; et c'est Gratton qui, après leur séparation, conservera l'atelier.



fig. 6 Atelier Louis-Philippe Hébert, Daniel, 1883-87, bois verni, basilique Notre-Dame de Montréal. (Photo: ministère des Affaires culturelles du Québec, Montréal)

Nous osons croire que Gratton participa même à la conception des oeuvres commandées (avec toutes les limites alors imposées en matière de statuaire religieuse). De 1881 à 1888, l'atelier connut une production considérable. Quand Gratton entra en fonctions, Hébert s'affairait déjà à la statuaire de bois destinée à la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa (figs 4 et 5), vaste programme sculptural qui l'occupa jusqu'en 1887. S'ajouta, entre autres commandes religieuses, celle des statues de bois commandées pour la *Chaire de Vérité* (fig. 6) de l'église (l'actuelle basilique) Notre-Dame (Montréal, 1883-87). Durant la même période, Hébert entama une carrière comme statuaire commémoratif produisant quatre bronzes de dimensions héroïques: *De Salaberry* (1880-81, Chambly); *Sir G.-É. Cartier* (1882-85, Ottawa); *Monseigneur J.-D. Déziel* (1885, Lévis); *Le Grand vicaire Édouard Crevier* (1888, Marieville)⁴¹.

En tant qu'employé, Gratton eut l'occasion de pratiquer toutes les techniques et de mettre la main à tout genre d'ouvrage allant de la taille en bois d'ornements et de statues (y compris la fabrication d'oeuvres en métal repoussé sur bois) jusqu'au modelage en argile des modèles requis pour l'élaboration des bronzes. De plus, il eut l'occasion de s'initier à la préparation des moules pour



fig. 7 Atelier Louis-Philippe Hébert (attribué à Olindo Gratton),
Sacré-Coeur (sans coeur), vers 1885-88, bois vernis, 128,3 cm,
Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Provient de la
Chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques,
Montréal. (Photo: Norman Paul, Ottawa)



fig. 8 Atelier Louis-Philippe Hébert, Autel de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal, vers 1885-88.
(Photo: Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal)

le coulage en plâtre, en ciment et en bronze. Bref, prétendit *La Presse* au sujet de Gratton et de Laperle à l'atelier Hébert: «ils ont travaillé à toutes les oeuvres d'art qui en sont sorties», et le quotidien d'ajouter: «M. Hébert a eu raison de faire reposer la réputation de son établissement sur ces deux confrères»⁴².

Certaines oeuvres de l'atelier sont restées spécialement associées à Gratton. «Premier élève» et «premier aide», le sculpteur a toujours considéré comme faisant partie de ses oeuvres la statuaire de la cathédrale d'Ottawa, affirmant qu'il avait été pour ce projet «Collaborateur avec Hébert»⁴³. Même Bruno Hébert, l'exégète de Louis-Philippe, a écrit que ce dernier avait été «Secondé par [...] l'excellent Olindo Gratton»⁴⁴. En 1879-80, Hébert avait déjà réalisé quelques ouvrages pour Ottawa, dont les bas-reliefs d'un autel latéral ainsi que les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Patrice. En 1887, l'atelier allait



fig. 9 Atelier Louis-Philippe Hébert, Autel de la Sainte Face, bois vernis, basilique Sainte-Anne-de-Beaupré, 1888. (Photo: Frère Lucien Beaulieu, Sainte-Anne-de-Beaupré)

pouvoir s'enorgueillir d'avoir contribué au décor d'une douzaine de bas-reliefs et de plus de cinquante statues⁴⁵.

Le nom de Gratton est également rattaché au *Sacré-Coeur* (assis sur un trône et aujourd'hui privé de son coeur; Galerie de l'Université du Québec, Montréal) (fig. 7) qui ornait autrefois l'autel de la chapelle de ce nom en l'église Saint-Jacques de Montréal. L'autel sortit de l'atelier Hébert vers 1885-88⁴⁶ (fig. 8). La statue ayant été attribuée à Gratton, on pourra supposer que l'autel doit une bonne part de sa fabrication à l'ancien ébéniste-ornemaniste⁴⁷. De même, Gratton dut mettre la main à l'exécution de l'autel, dit de la *Sainte Face* (figs 9 et 10), offert à la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré (1888). Au sujet de ce second autel, soulignons qu'il fut livré à la fin de juillet 1888⁴⁸. Comme Hébert était réinstallé à Paris depuis le mois de mai⁴⁹, il est probable que les

employés (ou anciens employés) se soient chargés de la construction de l'autel, y compris la taille des bas-reliefs et des statuette qui le décorent. De même, la réalisation du bas-relief de la *Cène*, sculpté en 1887 pour l'église Saint-Henri-des-Tanneries (Montréal), avait coïncidé avec une absence prolongée du patron⁵⁰.

Enfin, citons le cas des «sculptures» (maintenant disparues) de l'ancienne église Saint-Luc, près de L'Acadie (1886) qui furent «faites sous la surveillance de M.L.P. Hébert [...]»⁵¹. Entendons par là exécutées par les employés.

Cas spécifiques d'ambiguïté quant à la relation Hébert-Gratton

Reconnu par ses contemporains pour sa modestie et son souci de perfection⁵², Gratton, selon ses neveux et nièces, ne s'est pas avanta-gé à travailler aussi longtemps pour Hébert. D'après eux, plusieurs des oeuvres de leur oncle furent attribuées au plus célèbre⁵³. Dans le cadre de la production de 1881 à 1888, la confusion s'explique par le fait que Gratton était employé. L'expérience de la maison Gratton & Laperle, cependant, en tant que continuatrice de la précédente, donna suite à de réelles erreurs d'attribution. Acceptant de compléter telle commande confiée à leur ancien patron, profitant de tels autres contrats qu'Hébert leur céda, occupant même son atelier durant son absence, les nouveaux partenaires ont facilité les méprises.

La statuaire extérieure de l'église Saint-Henri-des-Tanneries (Montréal) illustre bien les diverses façons dont s'est effectuée la transition. Nous avons vu que l'atelier Hébert produisit un bas-relief pour le maître-autel de cette église en 1887. Dès février, la paroisse avait commandé au patron, pour l'ornementation de la nouvelle façade du temple, un *Saint Henri* (Musée du Québec) en cuivre repoussé sur bois, et deux hauts-reliefs, *Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon* (fig. 11) et la *Remise des clefs à saint Pierre*, oeuvres en ciment semble-t-il, aujourd'hui détruites. Le projet ayant été retardé, Hébert céda la commande du *Saint Henri* à Gratton et Laperle. Les deux successeurs façonnèrent la statue en 1890 à titre autonome, la fabrique leur versant pleine rémunération⁵⁴. Les hauts-reliefs par contre demeurèrent l'oeuvre d'Hébert qui prépara les dessins ou modèles avant de confier l'exécution des travaux à Gratton et Laperle. Pendant deux ans (1888 à 1890), la presse montréalaise témoigna des progrès accomplis, en prenant soin de reconnaître à chacun son mérite. Le fait que la paroisse acquitta les frais directement à Hébert⁵⁵ confirme les rôles.

Sur le plan de la stylistique des oeuvres de l'atelier Hébert, période 1881-88, il est difficile de préciser la part attribuable à Gratton. Grosso modo, la statuaire qu'il produisit en société avec Laperle, puis seul, afficha une linéarité et une certaine rigidité inhérentes au médium de la sculpture sur bois. Ces traits caractérisent une grande partie de la production religieuse du premier atelier Hébert. Exceptionnellement, les hauts-reliefs de l'église Saint-Henri offrent une



fig. 10 Détail de la fig. 9: Le Christ aux outrages. (Photo: Frère Lucien Beaulieu, Sainte-Anne-de-Beaupré)



fig. 11 Louis-Philippe Hébert (dessin ou modèle), Olindo Gratton et Philippe Laperle (exécution), Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon, 1888-90, [ciment], 243 x 304 cm environ, détruit. Ornait la façade de l'ancienne église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal. (Photo: Abbé Gérald Quintal, Montréal)



fig. 12 Olindo Gratton, *La Cène*, 1923, bois verni, 42,72 x 152,4 x 25,4 cm, église Saint-Viateur d'Outremont. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)



fig. 13 Détail de la fig. 12: Judas, saint Pierre et saint Jean. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)



fig. 14 Détail de la fig. 12: saint Thomas, saint Jacques le mineur et saint Philippe. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

heureuse occasion de percevoir dans une oeuvre d'Hébert la main de Gratton. D'étonnantes similitudes se dégagent d'une comparaison, au niveau de la facture et de certaines physionomies, entre le haut-relief figurant Marie-Madeleine et des oeuvres ultérieures de Gratton. Voir par exemple la quasi ronde-bosse de la *Cène* (figs 12, 13, 14) sculptée pour le maître-autel de l'église Saint-Viateur d'Outremont (1923) et le bas-relief intitulé *Madeleine aux pieds de Jésus* (Comité de construction et d'art sacré, Archevêché de Montréal) (fig. 15), taillé pour un des confessionnaux de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal (vers 1926). On comprendra alors que Gratton ait classé sans gêne les hauts-reliefs de l'église Saint-Henri parmi ses réalisations⁵⁶.

* * *

L'étude des concepts utilisés pour définir la position que Gratton occupa vis-à-vis d'Hébert de 1881 à 1888 a donc permis de lever le voile sur le fonctionnement du premier atelier Hébert. Il s'en dégage un exemple de la transformation des conditions régissant l'apprentissage du métier et la répartition des tâches au sein d'un petit atelier d'art à Montréal à la fin du XIX^e siècle. En plus de se faire élève, employé, aide, collaborateur et, en étirant le sens du mot «associé», Gratton aura même joué auprès de son contemporain le rôle de chef d'atelier. Ce titre fait état de la position hiérarchique que le sculpteur a tenue et qui lui servit par la suite pour entamer sa propre carrière.

BERNARD MULAIRE

Étudiant de 3^e cycle

Département d'histoire

Université Laval

Notes

Le sujet de cet article a d'abord été abordé dans un mémoire sur Olindo Gratton que nous avons rédigé en 1986 dans le cadre de la maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Nous tenons à remercier notre directeur de recherche, le professeur Robert Derome, qui nous incita à clarifier la terminologie employée pour décrire la relation Gratton-Hébert. Notre reconnaissance va encore à Monsieur André Laberge qui, pour la préparation de cet article, nous a fourni des renseignements et des commentaires.

1 En ce qui a trait aux grandes lignes de la vie et de la carrière d'Olindo Gratton, nous renvoyons le lecteur au catalogue de l'exposition, *Olindo Gratton (1855-1941): Religion et sculpture* que nous préparons pour la Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Cette exposition se tiendra du 12 octobre au 19 novembre 1989. Le catalogue paraîtra aux Éditions Fides de Montréal.

2 Sur l'esthétique bourassienne, voir: Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916), Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Éditions Élysée, 1976, pp. 143-165.

3 L'étalement chronologique des concepts utilisés de 1884 à 1983 pour définir la relation Gratton-Hébert est donné avec références in Bernard MULAIRE, *Étude de la carrière et de l'oeuvre*

du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941), Montréal, Université du Québec (maîtrise en études des arts), novembre 1986, pp. 74-78. Deux ouvrages parus récemment ont privilégié le terme d'élève: Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, pp. 65-66; et John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 390. In LALIBERTÉ, p. 65, O. Legendre a repris le concept d'associé. Enfin, Norman PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, Histoire, architecture, iconographie*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 97, a introduit la variante d'adjoint.

4 Le lien Dauphin-Brien dit Desrochers a premièrement été soulevé par Nicole CLOUTIER, «Desrochers (Dérocher, Brien, dit Dérocher, Brien, dit Desrochers), Urbain», *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, Québec/Toronto, Presses de l'Université Laval/University of Toronto Press, 1985, pp. 242-243.

5 «Olindo Gratton, Artiste», *Biographies Canadiennes françaises*, 7^e année, Montréal, publiées par Raphaël Ouimet, 1927, p. 80.

6 «Notes locales. Monument Maisonneuve», *La Minerve*, Montréal, 20 mai 1879, p. 1; et «Notes locales», *La Minerve*, 21 mai 1879, p. 1. L'idée d'un mémorial au fondateur de Ville-Marie avait été lancée par Napoléon Bourassa. En 1879, celui-ci dessina un modèle de monument qu'il fit exécuter par Louis-Philippe Hébert. Voir: Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 50; «Le Monument Maisonneuve», *L'Opinion Publique*, Montréal, 17 avril 1879, p. 182 (illustration p. 183).

7 Anne BOURASSA, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa, 1827-1916*, Montréal, s.é., 1968, p. 29.

8 À propos de l'école, Bruno HÉBERT a écrit in *Philippe Hébert sculpteur, op. cit.*, p. 53: «l'école de sculpture vivote – il n'y a guère de travail que pour un seul homme». Hébert se vit alors obligé de se chercher du travail ailleurs, ce qui l'amena à fonder son propre atelier (voir *infra*, note 12).

9 *Notice sur N.D. de Lourdes*, Montréal, s.é., 1883, p. 24. Voir aussi: «M. J.A. Lucien Benoit», *Souvenir Maisonneuve, esquisse historique de la Ville de Montréal avec Portraits et biographies de quelques-uns de nos Canadiens-français distingués*, Montréal, La Compagnie de publication Maisonneuve/Desbarats & Cie, Graveurs et imprimeurs, vers 1895, p. 158. Les renseignements pour les notices biographiques ont dû être fournis par les personnes elles-mêmes.

10 Madame Anne Bourassa, Montréal, copie d'une note manuscrite extraite des papiers Napoléon-Bourassa relative aux sommes qu'il a versées du 4 juillet au 12 septembre 1874; entre autres, le 1^{er} août: «Payés à Jos. Brunet (Certificat de Lortie) 370,39». Voir aussi les Archives nationales du Québec, Québec, fonds Famille-Napoléon-Bourassa (ANQQ-FFNB), boîte P418/9, dossier *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes – 11* —: «Renseignements de Rochon» (une note en marge concernant Arthur Vincent pose la question, «taill. marbre?»).

11 Napoléon BOURASSA, «Causerie artistique», *Revue canadienne*, Montréal, vol. IV, n° 12 (décembre 1867), in Roger LE MOINE, *Napoléon Bourassa, l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa (Cahiers du C.R.C.C.F., 8), 1974, pp. 212-213.

12 Les contemporains de Gratton ont tous proposé l'année 1881 comme date de son entrée à l'atelier Hébert, de «M. J.O. Gratton», *Souvenir Maisonneuve, op. cit.*, p. 154, jusqu'à J.-Albert PILON, «J.-Olindo Gratton, sculpteur», in *Cahiers historiques: histoire de Sainte-Thérèse, 1789-1939*, Joliette, l'Étoile du Nord pour la Société historique de Sainte-Thérèse-de-Blainville, 1940, p. 285. Le lieu de l'atelier Hébert en 1881 a pu contribuer à la méprise, tant de fois répétée, voulant que Gratton ait été l'apprenti de Bourassa sur les chantiers de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Bref, aucun document ne prouve cette assertion redevable, semble-t-il, à Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1953, p. 8. Bourassa ne l'a pas

nommé dans ses écrits ni dans ses papiers. Aucun des anciens apprentis, parmi ceux qui ont laissé des souvenirs de leur expérience chez Bourassa, ne l'a mentionné, ni Hébert, ni Rochon, ni Benoit. Gratton lui-même n'en a jamais soufflé mot. La méprise découlerait du fait que lorsqu'Hébert fonda son premier atelier à l'automne de 1879, il s'installa dans un coin du nouvel atelier de Bourassa, au 7 rue Sainte-Julie (l'actuelle Place Christin), les deux hommes partageant le même espace au moins jusqu'en 1882. Voir GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 10; et Archives municipales, Montréal, rôles d'évaluation (AMM-RE) du *St. Louis Ward* (1879), vol. 7, p. 7056, et (1882), vol. 7, p. 7070. C'est seulement dans le contexte de cet atelier partagé, ou encore dans celui de l'école de sculpture et de statuaire canadienne que nous avons évoquée dans le texte, que Gratton aurait fréquenté Bourassa. La force de la personnalité de Bourassa aurait suffi toutefois pour impressionner Gratton à jamais.

13 En 1882, Hébert était déjà propriétaire du 34 rue Labelle. Voir AMM-RE, *St. James Ward* (1882), vol. 8, p. 88. L'année suivante il occupait un deuxième atelier au 81 rue Berri; *Lovell's Montreal Directory*, ci-après *Lovell* (1883-84), Montréal, Lovell printing and publishing company, 1883, p. 363. La cession de l'atelier du 34 rue Labelle aux «anciens employés» Gratton et Laperle fut annoncée in «Atelier Hébert», *La Presse*, Montréal, 20 avril 1888, p. 4.

14 Jean-Baptiste LAGACÉ a accordé à Louis-Philippe Hébert le titre de sculpteur national in «Louis-Philippe Hébert et son oeuvre», *La Revue Canadienne*, Montréal, tome XXXIX, vol. I (1901), pp. 35, 38. Nous ignorons toutefois si Lagacé fut le premier à le faire.

15 Archives nationales du Québec, Montréal, fonds Société-Saint-Jean-Baptiste (ANQM-FSSJ), *No 3 Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Québec. From 9 Aug. 1881 to 10 May 1887*, pp. 123, 125; et Archives de l'Université du Québec à Montréal, fonds Conseil des Arts et Manufactures (AUQAM-FCAM), dossier 32P9/5: rapports d'assiduité au cours d'anatomie, février à avril 1886.

16 «Arts et Manufactures», *La Minerve*, 2 février 1884, p. 1.

17 «Trois superbes statues», *La Presse*, 4 juillet 1889, p. 4: «a travaillé pendant six ans avec M. Hébert». Comme Hébert quitta Montréal en 1888, Laperle serait entré à l'atelier en 1882.

18 «Our Artists at Work», *Montreal Daily Star*, Montréal, 14 mars 1885, p. 2. Harrington Bird enseignait le dessin au High School of Montreal; voir *Lovell* (1884-85), p. 762.

19 Pour un historique de l'école du Conseil des Arts et Manufactures de Montréal, voir André COMEAU, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Université de Paris I — Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat en histoire de l'art), novembre 1983, pp. 75-140, chapitre II: «Monument National».

20 Concernant le fonctionnement des ateliers traditionnels au Québec, voir Pierre H. AUDET, *Apprenticeship in Early Nineteenth Century Montreal, 1790-1812*, Montréal, Concordia University (a Master's Thesis in History), 1975 et Jean-Pierre HARDY et David Thiery RUDEL, *Les apprentis artisans à Québec 1660-1815*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977. PORTER-BÉLISLE, *op. cit.*, compte aussi un chapitre sur les «Maîtres, compagnons et apprentis» (pp. 155-174).

21 ANQQ-FFNB, boîte P418/7, dossier *Notes Documents biographiques 2*: «Notes de Mr Raymond Masson 1930».

22 ANQM-FSSJ, *No 3 Minute Book...* (déjà cité), p. 394.

23 Napoléon BOURASSA, «Causerie par M. Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal, Le 22 juin 1880», in LE MOINE, *Napoléon Bourassa...*, *op. cit.*, p. 224.

24 *Ibid.*, p. 223.

25 ANQQ-FFNB, boîte P418/9, dossier *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes — 11 —*: «Rensei-

gnements de Rochon». Bourassa nota les sommes qu'il versa à ses apprentis/employés couvrant des périodes de six à vingt-cinq jours; figurent entre autres les noms d'Hébert, Meloche, Rochon, Painchaud et Benoit (la copie d'un document extrait des papiers Napoléon-Bourassa fournie par Mlle Anne Bourassa, Montréal, l'atteste). Le prénom de Rochon est tiré de Christiane BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa: La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, Montréal, Université du Québec (mémoire de maîtrise en études des arts), avril 1983, p. 66.

26 En dépit de ce que nous avons avancé dans notre mémoire de maîtrise (MULAIRE, *Étude de la carrière...*, *op. cit.*), il faut renoncer à voir à l'atelier Hébert une présence significative de Maurice Cullen (1866-1934). Romain GOUR, in *Maurice Cullen, un maître de l'art au Canada*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1952, p. 6, affirma: «Dès 1886, Cullen entre à l'atelier de Philippe Hébert où il étudie trois ans». Or, comme Hébert et Cullen partirent pour Paris en 1888, nous avions proposé que Cullen avait dû entrer à l'atelier vers 1884 ou 1885. Quant à Sylvia ANTONIOU, *Maurice Cullen, 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre (Queen's University), 1982, p. 3, elle avait cru reconnaître Cullen parmi les trois «pupils» répertoriés à l'atelier en 1885 par le *Montreal Daily Star*. Mais de décembre 1885 jusqu'en mars 1887, alors qu'il suivait les cours d'Hébert (puis de Gratton) et de Laperle à l'école du Conseil des Arts et Manufactures, Cullen était toujours dit «Clerk», «D.G.[Dry Goods] Clerk» ou «commis chez marchand de nouveautés». À la même époque, les élèves Laperle et Gratton se disaient sculpteurs. À preuve du contraire, le lieu de la relation Cullen-Hébert se réduirait à l'école du Conseil. Voir AUQAM-FCAM, dossiers 32P9/5 à 10: rapports d'assiduité 1885-87, et AUQAM-FCAM, dossier 32P9/12: rapport annuel d'Olindo Gratton (1886-87).

27 L'identification des trois employés de Meloche, période 1885, est en grande partie hypothétique. Elle relève des sources suivantes: «M. F.E. Meloche», *Souvenir Maisonneuve*, *op. cit.*, p. 157; «M. Pierre-Napoléon St-Charles», in *Ibid.*, p. 195; et François LAURIN, «Joseph Saint-Charles, 1868-1956», *Racar*, vol. II, no 2 (1975), p. 57. Selon Jean-René OSTIGUY, *Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 198, Franchère se rendit à Paris en 1887, ce qui complète l'information contenue in «M. F.E. Meloche», *loc. cit.*: «De ses élèves particuliers, deux, MM. Franchère et I.[J.] St-Charles, après avoir passé quatre ans dans son atelier, sont allés en Europe perfectionner leur art». Le nom du peintre décorateur Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946) pourrait peut-être se substituer à celui de Pierre-Napoléon Saint-Charles. En 1897, Renaud, ouvrant alors un atelier autonome, affirma avoir été «autrefois chez M. F.Ed. Meloche» («Décorations», *La Presse*, 6 mai 1897, p. 8).

28 Philippe HÉBERT, «Étapes de ma vie», *Les Cahiers de Cap-Rouge*, Cap-Rouge, vol. VIII, n° 1 (1980), p. 51; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 46.

29 BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa...*, *op. cit.*, p. 66. Voir aussi ANQQ-FFNB, boîte P418/7, dossier *Notes Documents biographiques 2*: «Notes de Mr Raymond Masson 1930». Le peintre Edmond Dyonnet se souviendra aussi d'avoir fréquenté l'atelier Bourassa vers l'été 1880: «Je me rappelle qu'avant mon départ pour l'Italie nous nous réunissions dans l'ancien atelier de Bourassa pour dessiner d'après le modèle vivant et qu'Hébert était là» (Edmond DYONNET, préface de Jean Ménard, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 72). C'est peut-être sous la forme de cette activité des années 1880-83 que se réalisa l'école projetée par Bourassa au début de 1879 (voir *supra*, note 8). La présence d'Hébert pourrait être due au fait qu'il partageait l'atelier du maître (voir *supra*, note 12).

30 «Statue de feu Mgr Labelle», *La Presse*, 1 mai 1891, p. 4.

31 «M. F.E. Meloche», *loc. cit.*, p. 157.

32 ANQM-FSSJ, *Conseil des Arts et Manufactures de la Province de Québec. Règlement des Classes de dessin industriel du Soir. École de Montréal. 1893-94*, imprimé contenu in *No 4 Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Quebec. From 10 May 1887 to 7 September 1904*, p. 1.

- 33 *Ibid.*
- 34 Lovell (1878-79), p. 164.
- 35 ANQM-FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Annual Report of the Secretary and Director of Schools for 1893-94*, imprimé, in *No 4 Minute Book...* (déjà cité).
- 36 Lettre de François-Édouard Meloche à Joseph Saint-Charles, 19 mars 1888, citée in LAURIN, «Joseph Saint-Charles, 1868-1956», *loc. cit.*, p. 57.
- 37 «M. Pierre-Napoléon St-Charles», *Souvenir Maisonneuve*, *op. cit.*, p. 195.
- 38 «M. J.O. Gratton», *loc. cit.*, p. 154.
- 39 À ce travail de fine menuiserie d'églises, il faudrait peut-être ajouter un mobilier «profane». Parlant de la période religieuse d'Hébert, Gérard MORISSET, «Le sculpteur Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 11 juin 1950, p. 26, signala : «les meubles en bois sculpté qui sont le plus bel ornement de certaines collections particulières de Montréal».
- 40 ANQM-FSSJ, *No 3 Minute Book* (déjà cité), p. 206.
- 41 Afin de mieux comprendre l'étendue de la production à laquelle Gratton a pu collaborer, une annexe fournit une «Liste sommaire des oeuvres produites par l'atelier Louis-Philippe Hébert, Montréal, 1879-1888».
- 42 «La sculpture», *La Presse*, 5 février 1889, p. 3.
- 43 Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec, fonds Gérard-Morisset (MACQ-FGM), dossier 16053.3, *Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises* : «Documentation : Maurice Gagnon. Olindo GRATTON, sculpteur, 1855-. Liste des oeuvres de l'artiste donnée par lui-même».
- 44 Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 56.
- 45 *Ibid.*, pp. 55-58. Voir aussi PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa...*, *op. cit.*, pp. 78-126
- 46 MACQ-FGM, dossier *Philippe Hébert*, fiche 14139 : «Abbé Nadeau, Notes éparées».
- 47 Nous avons traité de l'autel, de la statuare et de l'attribution du *Sacré-Coeur* à Gratton in Bernard MULAIRE, «Une reconstitution hypothétique : L'élément statuare du tabernacle de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal)», *ESSE*, Université du Québec, Montréal, n° 8 (printemps 1987), pp. 46-50.
- 48 «Don généreux», *Le Courrier du Canada*, Québec, 25 juillet 1888, p. 2, cité in PORTER-BÉLISLE, *op. cit.*, p. 433. Samuel BAILLARGEON, *Votre visite au sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré*, s.1., s.é., 1978, p. 140, a daté l'événement du mois de septembre 1888.
- 49 GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 17; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 68.
- 50 La bénédiction du maître-autel, orné du bas-relief d'Hébert, avait lieu le 17 juillet 1887. Or Hébert aurait quitté Montréal le 21 février 1887, en direction de Paris, pour ne revenir au pays qu'à l'été 1887. Voir MACQ-FGM, dossier 4142-4160, *Montréal, Île de Montréal, Églises Saint-Enfant-Jésus, Saint-Henri, Saint-Jean-Baptiste (Mtl), Saint-Jean-Baptiste (Villeroy)* : réf. à *La Minerve*, 12 juillet 1887, p. 1, GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 14; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 66.
- 51 Le FRANCO-CANADIEN, «Saint-Luc», *La Minerve*, 5 janvier 1886, p. 1.
- 52 Voir entre autres : «Sur la tombe d'Olindo Gratton», *La Voix des Mille-Îles*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 21 novembre 1941, p. 1; et «Sculpteur qui disparaît, J.-Olindo Gratton», *La Patrie*, 25 novembre 1941, p. 10.
- 53 Interviews par Bernard Mulaire de Madame laetitia BOUGARD et de Madame Cécile MULAIRE, Saint-Vital et Saint-Boniface (Manitoba), janvier 1978; de Monsieur et Madame

Antoine GRATTON, Sainte-Rose, 2 août 1980.

54 MACQ-FGM, dossier 4142-4160 (déjà cité); réf. à *La Minerve*, 19 février 1887. «Cérémonie à Saint-Henri», *La Presse*, 10 mai 1890, p. 1. Archives de la Fabrique Saint-Henri, Montréal (AFSH), *Registre, Fabrique de S. Henri* (livre des délibérations de la fabrique, 1873-1920) feuillet 113. Au sujet de l'histoire récente de la statue, voir: Bernard MULAIRE, «La statue de saint Henri», *Continuité*, Québec, n° 37 (automne 1987), p. 47; et Mario BÉLAND, «Au Musée du Québec, acquisitions récentes», *Cap-aux-Diamants*, Québec, vol. 4, no 1 (printemps 1988), p. 78.

55 Voir par exemple «Nouvelles de Saint-Henri», *La Presse*, 11 septembre 1889, p. 1; et «Échos de Saint-Henri», *La Presse*, 8 août 1890, p. 4. MFSH, *Registre...* (déjà cité), feuillets 111-113.

56 MACQ-FGM, dossier 16053.3 (déjà cité): «Documentation: Maurice Gagnon...» (déjà cité).



fig. 15 Olindo Gratton, *Madeleine aux pieds de Jésus*, vers 1926, bois découpé, 46,99 × 31,75 cm, Comité de construction et d'art sacré de l'Archevêché de Montréal. Provient de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

ANNEXE

LISTE SOMMAIRE DES OEUVRES PRODUITES PAR L'ATELIER LOUIS-PHILIPPE HÉBERT, MONTRÉAL, 1879-1888*

a. Mobilier d'église

1881 **Bas-autel**, [bois]. Église Saint-Wenceslas, Nicolet.

1882 **Consoles** (deux), [bois]. Sanctuaire de la cathédrale de Trois-Rivières; non localisées.

[1885] **Autel**, bois. Chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal; non localisé.

1888 **Chaire**, [bois]. Église Sainte-Marie, Montréal.

1888 **Autel de la Sainte-Face**, bois. Chapelle de la Sainte-Face de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré; crypte de la basilique.

b. Statuaire religieuse

1879-80 **Saint Magel, Sainte Marthe, Saint Lazare**, rondes-bosses, moulées [ciment]. Église du Cap-de-la-Madeleine; oeuvres détruites.

[1879-80] **Notre-Dame de la Miséricorde et une Malheureuse**, rondes-bosses, bois et plâtre. Chapelle de l'hôpital des Soeurs de la Miséricorde (actuel hôpital Jacques-Viger), Montréal.

1879-87 **Bas-reliefs** (une douzaine) et **Statues** (plus de cinquante), bois. Sanctuaire de la cathédrale Notre-Dame, Ottawa (Olindo Gratton, collaborateur de 1881 à 1887). La liste complète de ces travaux est donnée in Bruno HÉBERT (1973) et Norman PAGÉ (1988); voir ci-après la *Bibliographie de la liste sommaire des oeuvres*.

1881 **Sainte Anne** (gisant), ronde-bosse. Église Saint-Wenceslas, Nicolet.

1882-83 **Sacré-Coeur de Jésus et Sacré-Coeur de Marie**, rondes-bosses. Sanctuaire de la cathédrale de Trois-Rivières; non localisées.

1883 **Sainte Anne**, ronde-bosse. Oeuvre livrée à un abbé Péladeau.

1883 **Saint Michel Archange, Saint Jean l'Évangéliste et Sainte Anne portant la Vierge dans ses bras**, rondes-bosses, bois. Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.

1883-87 **Statues, Statuettes et Bas-relief** (quelque 37), bois. Oeuvres destinées à l'ornementation de la **Chaire de Vérité**, de l'autel du Sacré-Coeur et d'un meuble de la sacristie. Un **Catafalque**. Basilique Notre-Dame, Montréal. La liste complète de ces travaux est donnée in Bruno HÉBERT (1973); voir ci-après la *Bibliographie de la liste sommaire des oeuvres*.

1884 **Laissez venir à moi les petits enfants**, bas-relief, bois. Ornaît l'autel de la chapelle du collège de Joliette; Musée d'Art de Joliette.

1885 **Sainte Agnès**, ronde-bosse, bois. Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.

[1885-87] **Vierge à l'Enfant**, ronde-bosse, [ciment] recouvert de feuilles d'or. Portail de la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal.

[1885-88] **Statuaire**, bois. Ornaît l'autel de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal.

Ange au phylactère (deux), bas-reliefs, peints et rehaussés d'un filet doré. Musée d'Art de Joliette.

Ange thuriféraire (deux), hauts-reliefs, polychromes. Parcs Canada, Québec (EC81.12.1.-2); exposés au Fort Chambly).

Deux Anges au phylactère, bas-relief, peint et rehaussé d'un filet doré. Non localisé.

Sacré-Coeur (assis sur un trône), ronde-bosse, verni; attribué à Olindo Gratton. Galerie de l'Université du Québec, Montréal.

1886 **Sculptures**. Église Saint-Luc, près l'Acadie; [oeuvres détruites].

1886 **Saint Antoine, Saint Pierre et Saint Paul**, rondes-bosses, moulées [ciment]. Façade de l'église Saint-Antoine, Longueuil.

[1887] **Sainte Anne, Saint Pierre et Saint Paul**, rondes-bosses, cuivre repoussé sur bois. Façade de l'église Notre-Dame, Varennes.

1887 **Saint Germain**, ronde-bosse, métal argenté [repoussé sur bois]. Rimouski.

1887 **Saint Jacques le Majeur et deux Anges adorateurs** (tenaient autrefois une banderolle), rondes-bosses; bois verni. Ornent le trône épiscopal offert à Mgr Édouard-Charles Fabre, archevêque de Montréal; ce fauteuil fut dessiné par Joseph Venne, et exécuté par Azarie Lavigne, propriétaire du Dominion Art Furniture Factory, Montréal. Sacristie de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal.

1887 **La Cène**, bas-relief, bois. Ornant le maître-autel de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal; actuelle église Saint-Henri, Montréal.

1888 **Ornementation de l'autel de la Sainte-Face**, bois verni. Chapelle de la Sainte-Face de la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré; crypte de la basilique:

Le Christ aux outrages, bas-relief.

Ange adorateur (deux), rondes-bosses.

Le Voile de Véronique emporté par des anges, bas-relief.

Véronique essuye la face de Jésus, bas-relief.

1888-90 **Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon et Remise des clefs à saint Pierre**, hauts-reliefs, [ciment]; modèles ou dessins par Louis-Philippe Hébert, exécution par Olindo Gratton et Philippe Laperle. Façade de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal; oeuvres détruites en 1969.

c. **Statuaire profane/patriotique**

1880-81 **Colonel de Salaberry**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Chambly.

1882 **Colonel de Charette**, buste, plâtre. Plusieurs répliques de ce buste furent produites en porcelaine par la Stone Chinaware Company de Saint-Jean.

1882-85 **Sir Georges-Étienne Cartier**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé sur la colline parlementaire, Ottawa.

1883 **Joseph Brant**, ronde-bosse, [plâtre]. Modèle d'un monument non réalisé pour la ville de Brantford, Ontario.

1884 **Chars allégoriques**, croquis préparés pour la Fête de la Saint-Jean, [Montréal]. Non localisés.

1885 **Laviolette**, stuc. Monument érigé à Trois-Rivières; détruit en 1919.

1885 **Monseigneur Joseph-David Déziel**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Lévis.

1885-86 **Statuettes**, la plupart produites en quantité, rondes-bosses, plâtre; dont:

Sir Louis Hippolyte Lafontaine.

Sir Hector Langevin (en 1886 Hébert offrit au Marquis de Lorne une statuette du même sujet [réplique?] qui avait été admirée à l'exposition coloniale de Londres).

Sir John A. Macdonald.

Sir Étienne-Pascal Taché.

Tyendinaga (chef amérindien).

1886 **Sir John A. Macdonald**, buste, marbre.

1888 **Grand vicaire Édouard Crevier**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Marieville (Sainte-Marie-de-Monnoir).

* Cette liste est un instrument de recherche. Elle est dite sommaire parce qu'elle ne contient pas les oeuvres qu'Hébert a produites uniquement pour son plaisir ou pour ses besoins personnels. Dans cette catégorie figurerait par exemple un crucifix qu'il tailla en 1879 pour offrir en cadeau de noces à son épouse.

BIBLIOGRAPHIE DE LA LISTE

SOMMAIRE DES OEUVRES:

Archives de la Fabrique Saint-Henri, Montréal, *Registre, Fabrique de S. Henri* (1873-1890), feuillets 111-113.

Archives privées de Bernard Mulaire, *Correspondance*.

Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec, fonds Gérard-Morisset (QMAC-FGM), — dossier *Philippe Hébert*;
— dossier *F.-Éd. Meloche*;
— dossier 4142-4160, Montréal, *Île de Montréal, Églises Saint-Enfant-Jésus, Saint-Henri, Saint-Jean-Baptiste (Mtl), Saint-Jean-Baptiste (Villeroiy)*.

ANONYME, *A Catalogue of the Permanent Collections of the Art Association of Montreal*, [1916].

ANONYME, «Our Artists at Work», *Montreal Daily Star*, Montréal, 14 mars 1885, p. 2.

Samuel BAILLARGEON, *Votre visite au Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré*, s.l., s.é., 1965.

C.C.J. BOND, *Statues and Monuments in Ottawa and Hull*, Ottawa, Information and Historical Division of the National Capital Commission, 1963.

Elizabeth COLLARD, «St. Johns porcelain bust, A Rare Canadiana Discovery», *Canadian Antiques Collector*, Toronto, novembre-décembre 1974 (vol. 9, no 6), pp. 18-20.

Wilfrid CORBEIL, *Trésors des Fabriques du Diocèse de Joliette*, Joliette, Le Musée d'art de Joliette, 1978.

Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1953.

Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Fides, 1973.

Hector LEGROS, *Le Diocèse d'Ottawa 1847-1948*, Ottawa, Le Droit, 1949.

Olivier MAURAUULT, *La Paroisse, Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal/New York, Louis Carrier & Cie/Les Éditions de Mercure, 1929 (et la 2^e édition, Montréal, Thérien Frères Ltée, 1957).

Gérard MORISSET, «Le sculpteur Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 11 juin 1950, pp. 26, 34, 50.

Bernard MULAIRE, «Une reconstitution hypothétique: L'élément statuaire du tabernacle de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal)», *Esse*, Montréal, n° 8 (printemps 1987), pp. 46-50

Norman PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, Architecture, histoire, iconographie*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.

Julien PERRIN, *La Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, guide du visiteur*, s.l., s.é., 1954.

John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986.

Pierre-Georges ROY, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, Québec, Commission des monuments historiques de la province de Québec / Imprimeur du Roi, 1923, 2 vol.

Franklin K.B.S. TOKER, *L'église Notre-Dame de Montréal, son architecture, son passé*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Partensky, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH (Cahiers du Québec / Coll. Beaux-Arts), 1981.

Léon TRÉPANIÉ, «À travers les papiers personnels du sculpteur canadien Louis-Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 13 janvier 1952.

Louise VOYER, *Églises disparues*, s.l., Libre expression (Coll. Patrimoine du Québec), 1981.

**OLINDO GRATTON AND LOUIS-PHILIPPE HÉBERT:
A PROFESSIONAL RELATIONSHIP
BETWEEN TWO LATE NINETEENTH-CENTURY SCULPTORS**

Joseph-Olindo Gratton (1855-1941) worked in the Montréal area for more than 60 years as a sculptor of statues and ornamental works, primarily in wood. Although he specialized in religious works, he was one of the first French-Canadian sculptors to concurrently solicit commissions in bronze for commemorative secular works.

Gratton received his initial training around 1872-74 in the studio of Montréal sculptor Charles-Olivier Dauphin (1807-74). In the late 1870's and early 1880's, he was part of the entourage of the painter, sculptor, architect and art critic, Napoléon Bourassa (1827-1916). From Bourassa, Gratton derived intellectual justification for the production of religious statues, an activity he began around 1877-79. Bourassa had advocated two themes as being worthy of the artistic vocation: religion and patriotism, both of which conformed to the conservative ideology of the time. Louis-Philippe Hébert (1850-1917), one of Bourassa's protégés, upheld the patriotic theme in his sculpture while François-Édouard Meloche (1855-1914), another pupil, became a decorative painter of churches.

In 1881, Olindo Gratton entered the service of Louis-Philippe Hébert, who had just opened his first studio. Gratton's acknowledged aim was to improve himself in all manner of sculpture, especially academic statuary. Gratton remained at the Hébert studio until 1888. Their relationship has been described in a number of published texts on Gratton. "Student" is the word that was most frequently used, but there are also a number of work-related terms: "employee," "assistant", "collaborator," and "associate." These terms seem at once complementary and contradictory; the present article attempts to explain them.

From the published writings on Gratton we learn that he was in fact a student of Hébert's in the school year of 1883-84 and in 1886, at the Council of Arts and Manufactures in Montréal. At the studio, however, their relationship was that of employee and employer. The contemporary teaching models for painters and sculptors were the source of certain misunderstandings, as an article appearing in 1885 in the *Montreal Daily Star* demonstrated. For a story on the art scene in Montréal, a journalist visited the school of the Council of Arts and Manufactures as well as the studios of the best-known professional artists. His aim was to determine the number of "pupils engaged in the study of art."

The list of artists visited included both anglophone artists such as Robert Harris, Harrington Bird, Louis K. Harlow, William Raphael and J.W. Gray, and

francophones such as Hébert and Meloche. However, the reporter from the *Montreal Daily Star* confused two systems of artistic training. On the one hand, the Council's school and the anglophone artists employed academic models, based on the European system in which courses were given in artists' studios and in art schools. On the other hand, Hébert and Meloche exemplified a kind of employer-worker relationship that was an offshoot of the traditional system of apprenticeship. This distinction between the paying student and the salaried employee is an important one in understanding the working relationship between Gratton and Hébert.

Although specific to these two men, the present study helps us to understand the changes that were occurring within the small Montréal studios producing public works of art. The old model of internal apprenticeship was being replaced in the late nineteenth century by a salaried employee system. In order to adequately perform his tasks, the worker would have to secure his own training in specialized schools. A comparison between the work distribution at the Hébert studio and other small studios of the time, such as those of Napoléon Bourassa and François-Édouard Meloche, helps us to better understand the nature of these changes. It appears that Gratton worked for Hébert as his studio "foreman." The expertise that Gratton had previously acquired in ornamental sculpture was ideally suited to this type of studio.

A list of the works produced by the Hébert studio between 1879 and 1888 appears in an appendix. This list gives an idea of the diversity of the works on which Gratton may have collaborated. He was definitely involved in the making of the statues adorning the choir of the Notre-Dame Cathedral of Ottawa (1879-87), and a *Sacré-Coeur* (c. 1885-88) for the chapel of the old Saint-Jacques Church in Montréal. The extent of Gratton's contribution to the Hébert studio gives credence to the other terms that were used to describe him: assistant, collaborator and, in the figurative sense, associate.

The Gratton-Hébert relationship was ambiguous not only because of Gratton's prominent role in the studio, but also because he remained there during Hébert's lengthy stay in Paris, beginning in 1888. Gratton was at that time working with a studio colleague, Philippe Laperle (1860-1934). The situation became even cloudier when the two partners agreed to complete or undertake certain projects that were originally entrusted to Hébert. The works created for the old Saint-Henri-des-Tanneries Church in Montréal illustrate the transition between the two studios. A stylistic comparison of one of the high reliefs in the Saint-Henri Church with some of Gratton's later works reveals the hand of the former employee, in works produced by Hébert's first studio of 1879-88. The experience that Gratton acquired provided the springboard for his own career.

Translation: Jeffrey Moore

GOODRIDGE ROBERTS IN NEW YORK

For over forty years Goodridge Roberts (1904-74) has occupied a prominent position in the fabric of Canadian art history. Yet despite the great attention paid to his work, only a few lines have been devoted to his years in New York.¹ While Roberts readily acknowledged that this was the most profound experience of his life, others have treated that period primarily as a matter of biographical fact. The reason for this scant attention may be the lack of work available from those years, 1927 and 1928. While a few drawings in the artist's estate could be attributed to this period, the works are undated and because of the consistency of Roberts' hand, they may be best considered "early" examples.

Nevertheless, New York had a lifelong effect on his painting and it was never superseded by any other experience as powerful or as influential. His stay in New York provided Roberts with a refined visual vocabulary and a sustaining definition of modernism. Perhaps most importantly, it instilled in him the confidence to commit himself totally to painting. New York also gave him an insight into the world of early twentieth-century cultural accomplishment and its concern for individual freedom.

Roberts' two years in New York, spent at the Art Students League was the second phase of his art training. With the support of his mother's sister, a Montréal high school teacher, and his maternal uncle Thomas Allen, a lawyer in Moncton, he had left Fredericton, New Brunswick to study art.² From 1923 to 1925, he attended Montréal's newly opened *École des Beaux-Arts* where he won prizes in Artistic Drawing, Decorative Composition, Decorative Painting and Ornamental Modelling.³ But his instructors, including Edmond Dyonnet, Robert Mahias and Charles Maillard seem to have had little lasting impact beyond introducing him to the structure of the academic classroom. While recalling a certain fondness for Dyonnet and the pleasure afforded him by the Morrice Memorial Exhibition at the Art Association of Montreal in 1925, Roberts rarely referred to this period of his life. Roberts' initial decision to study art was unusual considering his family's formidable literary background. But his choice of career met with neither great opposition nor approval, perhaps because his younger sister Dorothy Leisner had already demonstrated her abilities as a poet by this time and another generation of Roberts poets was secure.

Roberts' decision to go to New York after spending a year in Fredericton following his time at the *École des Beaux-Arts* was not merely a youthful whim to live in the emerging capital of the art world. Roberts' family ties with New

York, which were to prove so valuable, had long been in place. For example, his uncle Sir Charles G.D. Roberts (1860-1943) had been an editor of the *Illustrated American* and lived in New York from the late 1890's until 1907. His cousin Bliss Carmen (1861-1929) had already come to New York in 1890 to work on the *Independent*, remaining there for some time. His father Theodore (1877-1953) had also worked on the *Independent* in the late 1890's. As both Roberts' uncle and father had New York publishers, they continued to frequent the city long after their return to Canada. Undoubtedly the notion of ambition and accomplishment of Canada's most famous literary family provided Goodridge Roberts with an acute awareness of cultural achievement. While Roberts did opt out of the family business of poetry and story-writing, the legacy of his family's literary ascendancy and position made him unusually perceptive of the possibilities of New York.

But perhaps the most important personality in this New York connection was his aunt Mary Annabel Fanton Roberts (1871-1956).⁴ She was married in 1906 to his father's elder brother William Carmen Roberts (1875-1941). He had come to New York in late 1897 to join his brother Sir Charles at the *Illustrated American* and shortly after went to the *Literary Digest* where he was the managing editor for over thirty years. He was also a professor of politics at New York University. Mary Fanton had her own lengthy and impressive career as a writer and editor. In addition to years of reporting for numerous New York periodicals and newspapers, she was also the editor of *Demorest Magazine*, *New Idea Women's Magazine*, and *House and Gardens* as well as on the editorial boards of several others. Her involvement with the New York art community was particularly manifested by her work as managing editor of the influential *Craftsman* from 1906 to 1916 and as the founding editor of *Touchstone* from 1917 to 1921. As the managing editor of *Arts and Decoration* from 1922 to her retirement in 1941, she contributed regular art reviews under her own name and her pseudonym, Giles Edgerton, through the 1920's and early '30's.

Her publication of material on The Eight (a designation she may have invented)⁵ especially in the *Craftsman*, has long been recognized as exemplary of early support of the "Ashcan School" from the time of their inaugural exhibition at the Macbeth Gallery in 1908. Writing under her pseudonym, she commented:

they are not consciously trying to create a new art for a country that needs one; yet they are every one of them doing a kind of work that is essentially creative and absolutely typical of our racial characteristics, our social condition, and our widely diversified country.⁶

This phrase is frequently quoted as a seminal statement on the character of the "rebels."



fig. 1 Robert Henri, *Portrait of Mary Fanton Roberts*, 1917, Oil on canvas, 83.5 x 66 cm, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mary Fanton Roberts, 1957 (57.45). (Photo: The Metropolitan Museum of Art, New York)

Mary Fanton maintained a lifelong friendship with Robert Henri (1865-1929), the leader of The Eight who painted her portrait in 1917 (fig.1). The work was disliked by her nephew Goodridge who did however approve of Henri's aesthetic attitudes as expressed in his 1923 book, *The Spirit in Art*.⁷ Her ongoing relationship with John Sloan, George Bellows and William Glackens helped ensure that their contribution to the development of modern American painting was kept in the public eye through her many literary associations.

In addition to writing numerous other articles on music, photography, architecture, interior decoration and crafts, Fanton was a recognized supporter of modern dance. Her close association with Isadora Duncan and the Ballets Russes led to her making a major contribution to the Dance Archives of the Museum of Modern Art at its founding in 1930. Ira Glackens, in his biography of his father recalled that "Pavlova and Nijinski and other fabulous figures from the great days of Diaghilev were to be found at the Roberts' apartment on East 18th. St."⁸ As well, her association with such literary figures as Theodore Dreiser (who used Fanton as his model for Miriam Finch in *The "Genius"*), Jack Yeats, H.L. Mencken and Rebecca West to cite but a few, spans the breadth of the New York cultural milieu of the early decades of the twentieth century.

It should be stated that in retrospect, Fanton and her circle might be considered as somewhat conservative by the time her nephew came to New York. American-centered, the group was not strongly involved with the more avant-garde and European-oriented milieu around Alfred Stieglitz and his gallery "291."⁹ However, Fanton did publish material on Stieglitz. Nevertheless, it goes without saying that what might be called conservative in New York in the mid-1920's would most definitely be considered extremely progressive in Canada. Fanton's circle signified that New York notion of confidence and freedom that fostered the ambition of American modernity; and it was to have a lasting effect on Goodridge Roberts.

The exact date of Roberts' arrival in New York is uncertain.¹⁰ He became a member of the Art Students League on May 4, 1927 after fulfilling its basic requirement of having been enrolled as a student for at least three months.¹¹ Whether Roberts' decision to enter the League was prompted by one of Mary Fanton and William Carmen Roberts' rare visits to Fredericton in July of 1924 when their nephew was still a student at the École des Beaux-Arts cannot be documented. Yet it is not mere speculation to suggest that Fanton's involvement with the New York art community would have played a decisive role in his making the move to New York. Upon his arrival, his relatives brought him to John Sloan's studio in Washington Square where Sloan was characteristically critical of his academic drawings.¹² Much to his aunt's approval, this adverse response only served to heighten Roberts' determination to enter the League.

The freewheeling, energetic environment at the League was in many ways a kind of extension of Fanton's own milieu. Her later letters to her nephew

similarly display her ongoing ambition for him, impressing upon him the very American notion that perseverance will guarantee success and accomplishment.¹³ It was she, perhaps more than anyone else in his family who instilled in him the confidence that he could and would succeed as a painter. Roberts lived in a room in an apartment one floor below his relatives and perhaps because she was childless, Mary Fanton looked upon him as a surrogate son.

The Art Students League of the late 1920's continued to symbolize the ideal of independence that had led to its founding in 1875.¹⁴ Since the early 1900's the school had had no admission requirements, no prescribed curriculum nor method of instruction. Its success was determined by the commitment of its students and the idealism of its instructors. As John Sloan, one of its most influential teachers, put it: "A student at the League should cultivate an attitude toward his studies which is both flexible and critical. It should be flexible enough so that he can change his mind as often as need be and it should be critical in that he need not take either the professed 'modern' or the professed 'conservative' at their own evaluation."¹⁵ The mix of teachers and students alike created a charged atmosphere of freedom and individuality. As an example, it was one of the first art schools to allow women to work from the nude. The rivalry between teachers as unlike as Sloan and Thomas Hart Benton and the diverse aesthetic positions propounded in the classroom encouraged a spirit of rebellion. Roberts has often commented on the enormous stimulus this provided after his academically disciplined experience in Montréal. The ideology of individuality that had begun at the League in 1902 (when Robert Henri arrived), continued until the early 1930's. With the advent of social realism came the rejection of the notion that individual and communal identity could be synonymous.

In discussing his experience at the League, Roberts has implied that he studied drawing with John Sloan (1871-1951) and Boardman Robinson (1876-1952); and painting with Max Weber (1881-1961). However, the classes were actually "ateliers libres" combining life drawing, painting and composition. The students could choose to focus on their own particular interest and the instructor might visit the classroom as infrequently as once a week. The League which encouraged visits to New York art galleries gave Roberts his first introduction to Cézanne, Picasso and Matisse as well as to American art. The Metropolitan Museum, where he held a sketching ticket from November 1927 to July 1928, provided him with a previously denied access to the history of art.¹⁶ Roberts has recalled that while at the *École des Beaux-Arts* his only contact with past art was through plaster casts of the antique and a few reproductions, especially those of Puvis de Chavannes. Modern trends were totally ignored. His Introduction to the writings of Roger Fry and Clive Bell occurred at the League and they would have appealed to him as much for their aesthetic content as for their literary accomplishment. (Both Fry and Bell

frequently published in New York periodicals during the 1920's.) In addition, his relatives provided him with tickets to concerts, readings and exhibitions.

From the time that Roberts returned to Canada in the summer of 1928 until his death in 1974, his painting evolved consistently without dramatic change or drastic reconsideration of the basic attitudes he had formed in New York. The essence of his painting always resided in his response to the motif and his deeply intuitive transcription of the meaning of that motif. The intense ambiguity between the real and the painted which invests his work with its visual resonance are all manifestations of the lessons of New York. In particular, they express the influence of John Sloan and Max Weber and an interpretation of modernism current in New York in the 1920's.

Because of the history of their careers and the work they produced, Sloan would seem to present an American viewpoint in contrast to Weber's more European outlook. But in fact, during Roberts' time at the League, they both shared the conservative definition of modernism that emerged in the United States during the latter part of the second decade of the twentieth century.¹⁷ The experimental spirit fostered by the Armory Show of 1913 had slowly lost its momentum in the aftermath of World War I. The resultant growing dissatisfaction with European aesthetic ideas and the onset of the Depression eventually led to the strident reaffirmation of earlier American traditions in the 1930's. Even the most steadfast supporters of European avant-garde art associated with Stieglitz had to deal with American disenchantment with abstraction and the suspicion surrounding "foreign" art. The general retrenchment in American modernism, which finally resulted in the move to social realism and regionalism, was also part of an international "classic" phase of modernism perhaps best exemplified by Picasso's neoclassical period. The situation in New York in the 1920's reflected the rise of conservatism in Europe and its spirit of isolation and restraint. This, therefore, goes far in explaining the similarities in attitude shared by Sloan and Weber at this particular moment, despite the major differences in their backgrounds (and the fact that they personally disliked each other).

Weber's painting became particularly conservative in this period although he did not repudiate his earlier, more radical approach. While Sloan continued to maintain an intellectual interest in European art because of his participation in the organization of the Armory Show, his own work reflected a new concern for more traditional subjects and earlier artists especially from the seventeenth century. This confluence in both the thinking of Sloan and Weber and their similar approach to painting in terms of flattened space, geometrical simplification of form with its interplay of volume and surface as well as restrained emotional content did not occur at any other time in their careers. But this brief moment of compatibility provided Roberts with a relatively consistent definition of the form and function of art.

It is in Weber's work that one finds the greater visual resemblance to Roberts' own painting.¹⁸ It is also due to Weber that he accepted the School of Paris dictum that there was no hierarchy of subject among the figure, the still-life and the landscape. Interestingly, Roberts' *Nude on a Red Cloth*, 1939 (fig. 2) is the only image in which he actually combined all three motifs. Roberts was one of the first Canadian artists to treat his subject matter with equal emphasis and despite the particular demands of individual motifs, his acceptance of the modernist notion that subject was subservient to content came from the experience of aesthetic freedom he first encountered in New York. But unlike Weber, Roberts never experimented with sculpture or printmaking.

A student of Matisse and a friend of Picasso, Fry and the Steins, Weber taught at the League in 1920-1921 and again from 1925 to 1927. Roberts had less contact with him than with Sloan although his influence was none the less important. In fact Roberts has remarked that he preferred painting with Weber rather than with Sloan. That Weber was one of the most sought-after instructors at the League may be explained by Roberts' own reaction:

I fell under the spell of his personality immediately. It was strongly moving to watch him in the classroom. ...on entering the room he would seat himself at an easel before the model and paint on a fresh canvas as if in the privacy of his own studio. As a concession to his pupils, he would formulate his thoughts in words but these were uttered in so dreamlike a way that one felt one was not hearing words but actually reading a mind as it pondered the problems of painting.¹⁹

When Roberts himself taught at the Art Association of Montreal's School of Art and Design, he regretted that he lacked Weber's courage to paint in public although his own students responded to him in a markedly similar manner.

Weber's dedication to Cézanne's structure and composition as seen for example in *Still Life with Chinese Teapot*, 1925 (Museum of Modern Art, N.Y.), after his rejection of cubism in 1917, is readily discernible in Roberts' still-lives of the 1930's. As well, Weber's concern for the sculptural quality of form and the expressive potential of flat nuanced colour is evoked in Roberts' figure paintings until the 1950's:

As a student under Max Weber I had learned the importance of seeking for the true relationships of all shapes and colours to one another and to the whole structure of the design. ...With unfaltering insistence he sought to make every part of the picture explain its presence to the utmost within the limits imposed by the architecture of his idea.²⁰

Weber's concept of the arbitrarily posed nude, simply represented and without rhetoric, which he learned from Matisse, is strongly evident in all of Roberts' figure paintings. It is particularly apparent in his images of the MacDonald children and those of his first wife, Marian in the early 1940's. Weber held an



fig. 2 Goodridge Roberts, *Nude on a Red Cloth*, 1939, Oil on board, 68.6 x 81.3 cm, Private Collection, Montréal. (Photo: Denis Farley, Montréal)

opposing position to Sloan in upholding the importance of the simplification of line. Despite Roberts' enthusiasm for drawing with Sloan, it is most evident on the basis of Roberts' landscapes, that Weber's opinion prevailed.

Weber's intense belief in the spiritual content of art was expressed in his 1916 *Essays on Art*. While he, like many others who moved away from abstraction in the 1920's became less concerned with the spiritual in favour of the physical, Weber's attitude may have been an influencing factor on Roberts' own



fig. 3 Goodridge Roberts, *Man Reading Newspaper*, c.1933, Ink on paper, 24.1 x 18.3 cm, Private Collection, Montréal. (Photo: Courtesy of J. Roberts)

sense of identification with the subject: "I know in my own painting, I feel I have succeeded when the pictorial symbols call up neither too much nor too little of the nostalgia of contact with the place or the person or the thing."²¹ Roberts was greatly impressed with Weber's notion that painting should be approached with Blake's "fear and trembling," an attitude that Roberts always maintained despite his great self-confidence and belief in his work. He has written that:

I have so often tried, with no hope of success, to find the key to the meaning of things. At that moment when, in the presence of the subject, my relationship to the subject induces in me a sensation that is not altogether free from what I can only describe as fear or awe... I realize that I have grasped and am setting down some inexplicable meaning that has hitherto lain sleeping... I ask myself, as I have a thousand times, what is it. This feeling of fear in the face of a mystery.²²

John Sloan was probably the most influential force that Roberts encountered at the League as well as being the instructor with whom he took the most classes.²³ Whenever Roberts filled out museum biographical forms, he listed his instructors as Sloan, Weber and Robinson which perhaps also suggests their order of importance to him. If Weber had provided him with a visual model for the work, Sloan formulated his ideas about art.²⁴ There is little visual evidence of either Sloan's style or subject matter in Roberts' work. Although Sloan is most readily associated with images of New York's bars and backyards, he did not emphasize any particular subject matter in the classroom. However, he maintained that, "art springs from reality;" and "there must always be an interest in life greater than a concern about making art, but when the creative life of the picture is established, form or style is the way the artist wraps the thing up."²⁵ Sloan did encourage his students to make rapid sketches of life on the city streets and Roberts continued this practice on his return to Ottawa and then in Montréal until the late 1930's (fig.3). But he became uncomfortable with the process and the remarks it generated from passersby. It is important also to note that, about 1928 Sloan himself was moving away from urban images to paintings and etchings of the female nude. At this time he also became more interested in a more abstract formal order than had occurred in his earlier work. Similarly, Sloan's cityscapes were much less anecdotal and relatively more abstracted.

Sloan's association with the League since 1916 had gained him a strong reputation as a superior, if demanding instructor. While he and The Eight had long ago established the validity of the urban environment as pure American subject matter, in the mid-1920's he was still regarded as the symbol of a rebel as Roberts' fellow student, the sculptor David Smith has remarked.²⁶ A harsh critic in the classroom, it is known that he "figuratively took the student by the

neck and shook him until academic notions were emptied out of him."²⁷ Despite Sloan's caustic tongue, Roberts recalled that he himself "was one of those fortunate ones who just got the occasional word of approval and encouragement."²⁸ Sloan also made him monitor of his classes in 1927 which entitled him to free tuition.²⁹ His responsibilities included posing the models as he wished and maintaining the attendance records. But Sloan's most important indication of his support of Roberts' work (something he never felt from Weber) came in the open letter of recommendation he gave him in May 1928 stating that Roberts' drawings "are in my opinion of the highest order — they show observation and control, they have character and viewpoint."³⁰

Although it is speculation, it is possible that Sloan's interest in Roberts, initiated as it was by his friend Mary Fanton, may have been reinforced by his prior association with another Canadian, James Wilson Morrice. Sloan had met Morrice in New York with Robert Henri, owned two pochades by him and wrote in his diary that he regarded Morrice "as one of the greatest landscape painters of the time."³¹ Given Fanton's close association with Henri, it is quite possible that she too had contact with Morrice and she was presumably aware of her nephew's own admiration for him.

In Sloan's classes, Roberts learned a fundamental working method which he has described as the way "to get something in the shortest time possible." Sloan's use of two models in the classroom, one whose pose changed every ten minutes, the other more frequently, was in sharp contrast to the academic procedures Roberts had encountered at the *École des Beaux-Arts*, where, also, he did not deal with the nude until the second year of study. Sloan's method of encouraging quick studies of the figure was to provide Roberts with a strategy for his own landscape painting. The intense concentration and rapid working method instilled by Sloan enabled Roberts to respond to the changing impressions of nature in one sitting and it goes far in explaining Roberts ability to quickly impose a unified order onto the shifts of light and movement in the landscape (fig. 4).

In more general terms, Roberts always retained Sloan's emphasis on realization rather than realism: "The art life of a thing... comes through the use of symbols combined to make images of ideas."³² His concern for the mental image of the object without distraction from its essence by details is a common thread throughout Roberts' career. Sloan's belief that the subject is where the artist begins but should be the matter of least importance in the finished product was reflected in Roberts' attitude to content and his concern for the symbolic meaning of the motif. Sloan's notion that "the artist seeks to record his awareness of order in life" and "to invent ways to put that sense of order in his work as a document of his understanding" may help to explain Roberts' tense interplay of the real and the imaginary in his images.³³ However, Roberts and



fig. 4 Goodridge Roberts, *Green Day in the Laurentians*, 1945, Watercolour, 54.6 x 70 cm, Concordia Art Gallery, Concordia University, Montréal, Gift of Dr. and Mrs. Max Stern, Dominion Gallery. (Photo: Brian McNeil, Montréal)

Sloan did hold opposing views on the importance of colour. While Sloan defined painting as drawing with the additional means of colour, for Roberts painting was colour with the additional means of drawing. In this respect Roberts is closer to Weber's approach.

Roberts' work shows his lifelong concern for drawing as articulation, low relief composition, large rhythms and the differentiation of the sensation of one form to another. That it relates so closely to the ideas expressed by Sloan in his *Gist of Art* of 1939, is no coincidence. The first one hundred and thirty-five pages were derived from notes taken by Helen Farr Sloan when she and Roberts were students together in Sloan's classes in 1927 and 1928.³⁴ Although Roberts had little contact with New York and with Sloan after he left the League, he wrote to Sloan in 1944 saying that the *Gist* was one of the very few books he had brought with him to England as a war artist: "and it brings back very vividly the time I spent at the League."³⁵ In an earlier letter to Mary Fanton in 1940, he had commented that: "Quite a few of the painters here in Montreal own the book. I shouldn't wonder if it would bring about a great change in our painting methods in Canada — among other things, a realization of the advantages of using glazes of colour over an underpainting in tempera. I have strongly recommended the book to what few libraries we have in this backward place."³⁶ Interestingly, it was at this time that Roberts did his only known painting with glazes, *Girl in Red and Blue Jacket* (priv. coll., Montréal). Although Sloan began using traditional methods of underpainting and glazing in 1928, he did not discuss this in the classroom when Roberts was a student.³⁷

Roberts rarely spoke of his classes with the Canadian-born Boardman Robinson who taught at the League from 1919 to 1930 and who was widely admired for the individual treatment he gave each student. While Mary Fanton Roberts had published articles on him in *Touchstone*³⁸ and he had been with John Sloan at the *Masses*, Robinson was not an integral part of their circle. At the League he voiced little interest in the School of Paris, he referred to these artists as "such clever bastards,"³⁹ although he did admire Picasso. Preferring Renaissance and Baroque painting, his interest in monumental design led him from political cartooning to mural commissions in the 1920's and early '30's. While antagonistic to formulae and virtuoso painting, Robinson's teaching emphasized the need to understand the procedures of making paintings, a result of his close association with Thomas Hart Benton and their research into traditional materials and techniques. However, Roberts was never to show any particular interest in painting processes or craftsmanship *per se*, except to have quality materials at hand.

In the classroom, Robinson's students produced copies of early Renaissance frescoes, particularly those of Giotto. One can see in Roberts' painting of the 1930's examples of the dusty tonalities and generalized forms of the

Trecento, but the most direct link to his classes with Robinson is demonstrated by his pictures after scenes from Duccio's *Maesta* and Giotto's frescoes of St. Francis in Assisi. (These were produced while he was in therapy with Dr. Miguel Prados in the early 1950's.) While Roberts' method of drawing has some resemblance to Robinson's work of the 1920's, it was probably his notion that "a good drawing is a balanced composition of what you know, what you see and what you feel"⁴⁰ that is ultimately more important for Roberts' work than any visual similarities.

Roberts left New York in the summer of 1928 despite Mary Fanton's attempts to keep him in the city. Although the ambitions she voiced for him in her letters over the years may not have been fully realized in her own terms, the confidence and cultivation she encouraged in Roberts were realized. The New York art community's attitude of dedication and perseverance remained a steadfast model for Roberts. Perhaps because his definition of art was so securely formed at the Art Students League, nothing he was to encounter in Canada offered as formidable a challenge to his imagination. While he had numerous friends with diverse interests whom he gathered together for the type of conversation he had witnessed in his aunt's apartment in New York, the two worlds were very different entities.

Whatever the aesthetic or political battles that occurred in Canadian art during Roberts' career, he always maintained the definition of individuality learned in New York. He had little sympathy for the nationalist tendencies of the Group of Seven; he had little affinity for the notion of the collectivity advanced by Borduas and his circle; and he did not accept John Lyman's adherence to a single ideology. Like Sloan, he did not believe in the use of art for social criticism although they were both highly sympathetic to social causes. Similarly Roberts was never to reject the conservative definition of modernism offered at the League. Although he had a more open mind toward abstraction than did Lyman, his response to non-objective art was, in its own way, as cautious and as circumscribed as John Sloan's had been.

New York had evoked an intense conviction about art and an immense cultivation that perfectly suited Roberts' own unusual sensibility. While it is not difficult to acknowledge the influence of New York in the form and content of his painting, it is perhaps just as important to recognize Roberts' formidable ability to take advantage of his unusual and privileged experience. And he was right on the mark when he wrote to Mary Fanton shortly after he returned to Canada that, "I am beginning to get results from the training your kindness has made it possible for me to receive."⁴¹ These lessons were to last a lifetime.

SANDRA PAIKOWSKY
Concordia University

Notes

- 1 A version of this paper was delivered at the Philip G. McCready Annual Memorial Lecture on Canadian Art at the Art Gallery of Ontario on November 11, 1987. I wish to thank Dennis Reid and Peter Gale for that opportunity. I also wish to acknowledge the generous support of my research by the John Sloan Memorial Foundation and the great encouragement given to me by Helen Farr Sloan.
- 2 Thomas Allen provided Roberts with a monthly allowance in Montréal and New York. Goodridge Roberts, interview by Alfred Pinsky, summer 1966 in Calumet, Québec. Transcript of tape courtesy of Joan Roberts, Montréal; hereafter referred to as ROBERTS, *transcript*. Many of Roberts' comments cited here are taken from the transcript.
- 3 "École des Beaux-Arts," dossier, Bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal (U.Q.A.M.), Montréal.
- 4 Much of the biographical information on Mary Fanton Roberts cited here was derived from the *Mary Fanton Roberts Papers*, Archives of American Art (A.A.A.), Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 5 While Fanton claimed she was the first to use the term, James Gibbons Huneder first used the label in print in the *New York Sun*, May 15, 1907, see B. PERLMAN, *The Immortal Eight and its Influence*, exhib. cat. (New York: The Art Students League [A.S.L.], 1983), 16.
- 6 Giles EDGERTON, "The Younger American Painters: Are They Creating a National Art?" *The Craftsman*, XIII, no. 5 (Feb. 1908): 531.
- 7 Dorothy Roberts Leisner, State College, Pa. to the author, March 21, 1984.
- 8 Ira GLACKENS, *William Glackens and The Ashcan Group* (New York: Crown Publishers, 1957), 231.
- 9 Helen Farr Sloan in conversation with the author, November 1987, said that when she visited "291" while a student at the League with Roberts, Stieglitz grabbed her by the shoulders and shook her vigorously when he learned she was a student of Sloan.
- 10 Roberts himself was never very precise about the exact amount of time he spent in New York, merely saying he was there for "two years." Letters suggest he left New York in the summer of 1928.
- 11 Lawrence Campbell, Archivist, A.S.L., letter to the author, March 31, 1981. Roberts' dues were paid until May 1929.
- 12 ROBERTS, *transcript*.
- 13 For example, Fanton to Roberts, Toronto, February 14, 1929, A.A.A.. Roberts continued to send press clippings to his aunt for many years.
- 14 See Marchal LANDGREN, *Years of Art. The Story of The Art Students League of New York* (New York: Art Students League, 1940).
- 15 John SLOAN, *Gist of Art*, rev. ed. (New York: Dover Publications, 1977), 11.
- 16 Courtesy of Joan Roberts, Montréal. The Metropolitan has retained no records of which pictures Roberts and his contemporaries might have copied.
- 17 A general survey of the issues may be found in Milton W. BROWN, *American Painting from the Armory Show to the Depression* (Princeton: Princeton University Press, 1955).
- 18 For a general study of Weber, see Alfred WERNER, *Max Weber* (New York: Abrams, 1975).
- 19 Goodridge ROBERTS, book review of *Max Weber* by Lloyd Goodrich, *Canadian Art*, vol. VIII (Summer 1951): 182.
- 20 ROBERTS, "From this Point I Looked Out," *Queen's Quaterly* (Autumn 1953): 324.

- 21 Goodridge Roberts, Montréal, letter to his sister Dorothy Leisner, State College, Pa., Jan. 15, 1952, Archives, University of New Brunswick, Fredericton.
- 22 ROBERTS, "From This Point," 323.
- 23 Sloan taught at the League during the years 1916-24, 1926-30, 1935-38.
- 24 The numerous studies on John Sloan include the biography by David SCOTT, *John Sloan* (New York: Watson-Guption Publications, 1975).
- 25 Helen Farr SLOAN ed., *John Sloan, Art Nouveau, The Poster Period of John Sloan*, exhib. cat. (Lock Haven State College, Pa., 1967), n.p.
- 26 Garnett McCOY ed., *David Smith* (New York: Praeger, 1973), 19. Roberts participated in an ASL exhibition with Smith, Frances Reswick, Stuart Edie and Joseph Meert, Feb. 21-28, 1928. *Announcement of Exhibition* (courtesy of Joan Roberts, Montréal)
- 27 PERLMAN, *The Immortal Eight*, 24.
- 28 ROBERTS, *transcript*, 16. Alma Duncan recalls that Sloan remarked that "the work of Goodridge Roberts was outstanding at the Art Students League," in Joan MURRAY's *Alma Duncan and Men at Work 1943 to 1986* (Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 1987), 7.
- 29 Executive Secretary, A.S.L., letter to Roberts, Fredericton, September 19, 1927 (courtesy of Joan Roberts, Montréal).
- 30 John Sloan, letter dated May 24, 1928 (courtesy of Joan Roberts, Montréal).
- 31 John SLOAN, *John Sloan's New York Scene: from Diaries, Notes and Correspondance* (1906-1913), ed. Bruce St. John (New York: Harper & Row, 1965), 16.
- 32 SLOAN, *Gist*, 18.
- 33 *Ibid.*, 20.
- 34 Helen Farr Sloan, New York, letter to the author, July 26, 1983.
- 35 Goodridge Roberts, R.C.A.F., Overseas Headquarters, England, letter to John Sloan, New York, March 9, 1944 (Delaware Art Museum, Sloan Archives, Wilmington).
- 36 Goodridge Roberts, Montréal, letter to Mary Fanton, New York, Nov. 10, 1940, A.A.A.
- 37 Helen Farr Sloan in conversation with the author.
- 38 For example, Mary Fanton ROBERTS, "Boardman Robinson: Artist and Student of Humanity," *The Touchstone* (January 1928): 207-11.
- 39 Arnold Blanch in Albert CHRIST-JANER, *Boardman Robinson* (Chicago: University of Chicago Press, 1946), 74.
- 40 CHRIST-JANER, 59.
- 41 Goodridge Roberts, Fredericton, letter to Mary Fanton and William Carmen Roberts, New York, undated (prob. late 1928 or early 1929), *Mary Fanton Roberts Papers*, A.A.A.

GOODRIDGE ROBERTS À NEW YORK

Goodridge Roberts (1904-1974) reconnaissait volontiers qu'il avait acquis, durant son séjour à New York, en 1927 et 1928, une expérience qui devait être l'influence marquante de sa vie. Après des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, de 1923 à 1925, Roberts s'inscrivit à la «Art Students League» de New York, sans doute sur le conseil de son oncle, William Carmen Roberts, et de sa tante, Mary Fanton Roberts, tous deux bien connus dans le monde littéraire de New York. Mary Fanton, directrice-rédactrice de l'influente revue *Craftsman* et rédactrice-fondatrice de la revue *Touchstone*, l'introduisit dans le milieu culturel de New York où s'épanouissaient les ambitions de la modernité américaine. Parmi ses nombreux écrits sur l'art, l'architecture, la photographie, la décoration, l'artisanat, on trouve des articles inédits sur la «Ashcan School». Elle fut aussi parmi les premiers défenseurs d'Isadora Duncan et de la danse moderne.

C'est elle qui présenta Roberts à celui qui allait devenir son maître le plus influent à la «League», John Sloan. Dans les années vingt, la «Art Students League» continuait de soutenir l'idéologie de la liberté et de l'individualité qui était apparue au tournant du siècle et qui présentait un contraste marqué avec l'académisme que Roberts avait pratiqué à Montréal. En fait, les classes de la «League» étaient plutôt des ateliers libres, combinant le dessin d'après modèle, la peinture et la composition, et le maître laissait les élèves libres de se développer selon leurs propres goûts et aptitudes.

À l'école de John Sloan, de Max Weber et de Boardman Robinson, Roberts s'initia à une forme conservatrice du modernisme qui vit le jour aux États-Unis à la fin des années vingt. Après la première Grande Guerre, une insatisfaction croissante à l'endroit des concepts esthétiques européens devait éventuellement amener les artistes américains à réaffirmer, au cours des années trente, leurs propres traditions nationales. Ce repli sur soi du modernisme américain, dans les années vingt, s'inscrivait dans une phase internationale, «néo-classique», du modernisme dont Picasso a laissé de remarquables exemples sur le thème de la mère à l'enfant.

Sous l'influence de Weber, dont l'oeuvre ressemble le plus à la sienne, Roberts accepta le principe de l'école de Paris, selon lequel il n'existe pas de hiérarchie parmi les sujets. C'est aussi à Weber qu'il doit son souci du caractère sculptural de la forme et de l'efficacité des aplats subtilement contrastés; il avait, d'ailleurs, une grande admiration pour les qualités pédagogiques de Weber et sa constance à défendre «l'authenticité des rapports des formes et des couleurs entre elles et avec l'ensemble de l'oeuvre». Bien que l'oeuvre de John Sloan ne présente que peu de ressemblance avec celle de Roberts, il sut, cependant, exprimer les idées de ce dernier sur l'art, et lui transmettre une méthode de

travail rapide, exigeant une concentration intense particulièrement adaptée à la peinture de paysages, et dont il tira profit tout le reste de sa vie. Ce que Roberts retint surtout de l'enseignement de Sloan, c'est l'importance accordée à la réalisation matérielle plutôt qu'au réalisme. Que plusieurs des commentaires de Sloan, dans son livre *Gist of Art* (1939) semblent décrire les oeuvres de Roberts n'est pas une simple coïncidence. Une bonne partie de cet ouvrage, auquel Roberts accorda une très grande importance, se compose de conférences données par Sloan à l'époque où le peintre canadien suivait ses cours. Les deux artistes, cependant, différaient totalement d'opinion quant à l'importance de la couleur. Alors que, pour Sloan, la peinture était d'abord du dessin avec de la couleur en plus, pour Roberts, c'était d'abord de la couleur avec du dessin en plus. Sur ce point, Roberts se rapproche davantage de Weber. Quant à Boardman Robinson, bien que son influence sur Roberts ait été moindre, il l'initia aux formes monumentales et imprécises et aux tons atténués de la peinture à fresque à la manière de la Renaissance.

À son retour au Canada, Roberts demeura fidèle à la définition de l'individualité qu'il avait apprise à New York, et ne rejeta jamais la forme conservatrice du modernisme à l'honneur à la «Art Students League». Il ne devait jamais trouver au Canada de plus grand défi à son imagination. Bien qu'il ait été plus ouvert à l'abstraction en art que ne l'était son contemporain, John Lyman, son attitude à l'endroit de l'art non-figuratif était, à sa manière, tout aussi prudente et réservée que celle de John Sloan. Pour Roberts, New York représentait ses convictions profondes sur la nature de l'art et une culture originale en harmonie avec sa propre sensibilité; il lui devait un langage visuel raffiné et l'assurance nécessaire pour se consacrer entièrement à la peinture. La métropole américaine devait lui apporter une expérience profonde et durable.

Traduction: Élise Bonnette

Antoine Plamondon *Le dernier des Hurons* (1838)

C'est au moment où il travaillait à son fameux chemin de croix pour l'église Notre-Dame de Montréal¹ qu'Antoine Plamondon peignit le tableau qui va nous retenir ici. *Le Dernier des Hurons* (fig. 1) a en effet été peint à Québec en 1838. Comme nous l'apprend une inscription au dos du tableau, il s'agissait d'un portrait de Zacharie Vincent qui avait la réputation d'être «le dernier Huron de Lorette»; il aurait été «âgée [sic] de 23» ans, au moment où ce portrait a été peint². Plamondon présenta ce portrait à un concours organisé par la Société littéraire et historique de Québec en avril 1838 et eut la bonne fortune d'y obtenir une «médaille de première classe». Bien plus, Lord Durham, qui venait tout juste de débarquer à Québec — le 27 mai 1838 — à titre de nouveau gouverneur, lui acheta son tableau! On peut situer la transaction avant le 20 août 1838 grâce à une lettre de l'abbé Louis-Joseph Desjardins³. À ce moment, Plamondon venait de déménager son atelier du Parlement à l'Hôtel-Dieu, comme une annonce parue le 23 juillet 1838 dans *Le Canadien*, en avisait le public. Lord Durham avait donc pu voir le tableau de Plamondon au Parlement avant cette date. D'ailleurs la lettre de l'abbé Desjardins dit bien, le 22 août, que «Notre A. Plamondon a livré à son excellence le Portrait d'un sauvage de Lorette». La transaction a donc dû précéder la «livraison» du tableau.

Quoi qu'il en soit, c'est ce qui explique que le tableau partit pour l'Angleterre avec son propriétaire le 1^{er} novembre 1838, date du départ de Lord Durham de Québec. À partir de cette date, le tableau de Plamondon resta dans les collections du Lord et de ses descendants, les comtes de Durham... et cela, jusqu'en 1932, date où il fut mis en vente à Lambton Castle⁴ et acquis par un collectionneur anglais. Il semble que la famille Lambton essuya quelques difficultés financières durant la crise économique des années trente, et que le comte se vit contraint de se défaire d'une partie de sa collection à ce moment. Monsieur Fred Schaeffer de Toronto l'acquit de son dernier propriétaire, en 1982, le ramenant sinon au Québec, du moins au Canada où sa trace était perdue depuis 1838.

Sur les motifs qui ont pu pousser Antoine Plamondon à peindre, à ce moment, son tableau, l'hypothèse la plus plausible a été avancée par Yves Lacasse. Craignant de se faire oublier de sa clientèle de Québec, le jeune peintre — en



fig. 1 Antoine Plamondon, *Le dernier des Hurons*, 1838, huile sur toile, 114,3 x 96,5 cm, Coll. M. et Mme Fred Schaeffer, Toronto. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto)

1838, Plamondon n'a que 34 ans — décide d'interrompre son labeur à Montréal pour faire un coup d'éclat dans la vieille capitale. D'où sa présence à Québec au printemps de cette année-là et sa participation au concours de la Société Littéraire et Historique de Québec. Si telle avait été son intention, on peut dire qu'il avait bien calculé. Non seulement, il avait remporté une médaille et vendu son tableau au Gouverneur, mais son succès fut aussitôt signalé par la presse. Le 30 avril 1838, *Le Canadien* consacrait un article à l'événement⁵; le 5 mai, c'était

au tour de *L'Ami du peuple* de le faire⁶. Enfin, le 14 mai, *Le Populaire*⁷ reprenait l'article du *Canadien* pour le bénéfice de ses lecteurs montréalais.

L'article du *Canadien* comprenait deux rubriques. La première s'intitulait «Prix de peinture»; la seconde, «Beaux-Arts». Nous soupçonnons Plamondon lui-même d'être l'auteur anonyme de la seconde... même et surtout parce qu'elle est très élogieuse à son endroit. Il en était parfaitement capable. Si tel était le cas, cela nous éclairerait tout à fait sur son intention au moment où il peignit son tableau.

Jeudi dernier la Société Littéraire et Historique de Québec présenta à Monsieur Antoine Plamondon, Artiste canadien et élève de Paulin Guérin, une de ses médailles de première classe. M. Plamondon a mérité ce tribut d'estime en reproduisant sur la toile avec toute la grâce et tout le naturel de son brillant coloris, les traits du dernier sauvage de pur sang Huron, qui habite cette Province; et qui se trouve probablement le dernier de tout ce peuple sauvage et belliqueux.

Le dernier des Hurons! C'est là un sujet bien intéressant, bien artistique, et bien Canadien. M. Plamondon en a tiré tout le parti possible. Il nous a représenté son sauvage, debout dans une attitude imposante, guerrière et méditative, les bras croisés sur la poitrine, le front levé vers le ciel; il l'a paré au milieu de ses bois, auxquels il semble dire un dernier et solennel adieu, pour lui et toute sa race; en un mot il a vraiment peint le dernier des Hurons. Lorsqu'on fixe pour la première fois ses longs cheveux noirs, bouclés et flottant sur ses épaules, ses traits éminemment caractéristiques, son teint cuivré, ses yeux étincellants [sic], sa belle draperie de couverture, sa ceinture à laquelle est suspendue son coutelas, on reconnaît bien le fils des *hommes libres*, le chasseur et le guerrier de nos vastes forêts, le canoteur des grands lacs, le dernier rejeton d'une nation noble et intrépide, qui a disparu devant nous comme les castors de nos rivières, les élans de nos bois; et comme nous-mêmes, peut-être, nous disparaîtrons devant une nation plus puissante. Le fort chasse le faible; c'est en deux mots l'histoire des fils d'Adam; et le tableau de M. Plamondon nous en déroule un petit coin.

Il faut espérer que ce Monsieur n'en restera pas là, que notre beau pays lui fournira d'autres sujets, non moins pittoresques, et que souvent, M. l'Éditeur vous aurez de semblables articles à insérer. Puissent tous nos compatriotes travailler ainsi chacun dans son genre! Puissions-nous élever quelques monuments de nous-mêmes avant d'être engloutis dans le flût de l'émigration!

Alors, on ne se demanderait plus: quand donc viendra le jour où le Canada sortira de son obscurité, où les arts et les sciences y fleuriront comme ailleurs? Avouons le franchement, si d'un côté notre avenir national est des plus incertains, d'un autre côté plusieurs sujets d'espérance nous sont donnés, plus d'une étoile commence à pointer; qui sait si un jour nous ne conterons point comme les autres peuples nos gloires de littérateurs, de savants et d'artistes. Courage donc! et en avant la jeunesse Canadienne.

Pour comprendre le sens de cette prose naïve et à l'emporte-pièce et l'intention même de Plamondon en peignant son tableau, il faut se reporter à la conjoncture idéologique du temps. Au moment où cet article était rédigé, vers la fin d'avril 1838, on était au lendemain de la Rébellion de 1837. Même si Robert Nelson, réfugié au Vermont avec quelque 300 de ses hommes, venait de proclamer l'Indépendance du Bas-Canada et d'instaurer la République le 28 février 1838⁸, l'atmosphère dans le Bas-Canada était plus au désespoir qu'au défi. Quand le rédacteur de l'article du *Canadien* se demandait si, à l'instar des Hurons, nous ne «disparaîtrons» pas à notre tour «devant une nation plus puissante», chassés «par le fort», «engloutis dans le flût de l'émigration», il faisait plus que de la rhétorique. Il exprimait l'inquiétude du plus grand nombre sur «notre avenir national». Il expliquait aussi la fascination qui était à l'origine du tableau de Plamondon. Ce «dernier des Hurons» n'était-il pas sinon déjà nous-mêmes, du moins ce que nous pourrions devenir? Et de même que sa «nation noble et intrépide» avait dû céder sa place à la nôtre, de même la nôtre risquait de disparaître «devant une nation plus puissante», d'autant plus que celle-ci venait de faire la preuve de cette puissance en écrasant la rébellion des «Fils de la Liberté». Aussi bien le Huron de Plamondon debout, les bras croisés, donc inactif, levant les yeux vers un Ciel qui ne peut rien devant les fatalités de l'Histoire se résigne à son sort et s'abandonne à une sorte de nostalgie méditative sur la forêt à laquelle «il semble dire un dernier et solennel adieu».

Il est vrai que pour les Canadiens français la situation pouvait paraître moins désespérée que pour les Hurons. Quelques semaines après, arrivait Lord Durham, membre influent de l'aile libérale du parti whig en Angleterre. Ses idées politiques firent croire un instant qu'il prendrait le parti des Canadiens-français contre le parti anglais qui souhaitait l'union du Haut et du Bas Canada. François-Xavier Garneau saluait l'arrivée du nouveau Gouverneur en des vers enthousiastes⁹. Nul doute qu'en lui vendant son tableau, Plamondon partagea son enthousiasme: «une étoile» se mettait-elle «à pointer»?

On sait combien Durham déçut ces espérances. L'année suivante, il présentait son fameux *Rapport sur les affaires de l'Amérique du nord britannique*, où il proposait «pour leur plus grand bien», l'assimilation pure et simple des Canadiens-français à la nation anglaise.

... cette nationalité canadienne-française, devons-nous la perpétuer pour le seul avantage de ce peuple, même si nous le pouvions? Je ne connais pas de distinctions nationales qui marquent et continuent une infériorité plus irrémédiable. La langue, les lois et le caractère du continent nord-américain sont anglais. Toute autre race que la race anglaise (j'applique cela à tous ceux qui parlent l'anglais) y apparaît dans un état d'infériorité. C'est pour les tirer de cette infériorité que je veux donner aux Canadiens notre caractère anglais¹⁰.

Le 23 juillet 1840, la reine Victoria sanctionnait l'Acte d'union qui donnait gain de cause aux partisans d'un Canada uni et de l'assimilation des Canadiens-français. Et au même moment, le tableau de Plamondon, pourtant absent, passait dans la légende... C'est en effet le 12 août 1840 que *Le Canadien* publiait en première page le poème de François-Xavier Garneau intitulé «Le Dernier Huron» inspiré par le tableau de Plamondon. Le poème s'étend sur 18 strophes! On nous pardonnera de ne pas le citer en entier ici. Il est précédé d'une présentation en prose où Garneau reconnaît explicitement sa dette envers Plamondon.

L'idée de la pièce de vers qui suit, est due au tableau de notre artiste M. Plamondon, qui a remporté le prix annuel offert par la Société Littéraire de Québec en 1838 et dont Lord Durham a fait l'acquisition. Ce tableau est un portrait en pied de Vincent Tha-ri-o-lin de St. Ambroise, dernier habitant, de pur sang, du peuple huron, excepté sa mère qui est très âgée. Vincent peut avoir aujourd'hui 24 ans, descendant d'une ancienne famille de chefs et est chef lui-même, survivant à toute sa nation.

Garneau notait de plus, comme nous le faisons plus haut, que Plamondon avait «donné au personnage de son tableau l'expression d'une résignation contemplative». C'est en effet bien rendre compte de l'attitude du personnage dans le tableau. Garneau aurait voulu pour sa part exprimer des sentiments plus complexes.

J'ai voulu laisser percer, dans les regrets du dernier Huron, l'énergie qui caractérisait sa nation et peindre dans l'amertume de ses pensées l'espoir de plaisir de vengeance qui lui fait éprouver le vague espoir qu'il y aura un temps où

«Sur les débris de nos cités pompeuses
Le pâtre assis alors ne saura pas,
Dans ce vaste désert, quelles cendres fameuses
Jaillissent sous ses pas».

En se citant lui-même, Garneau nous simplifie la tâche. Telle était à ses yeux la pointe de son poème: une réflexion sur le caractère éphémère des nations, de la sienne donc, en particulier. C'est bien l'interprétation à laquelle se rangeait le rédacteur du *Journal de l'instruction publique*¹¹ qui publiait en février 1866 une nouvelle version du poème de Garneau à l'occasion de la mort de son auteur.

À l'époque où M. Garneau publia ce petit poème, il y avait tout à craindre pour notre race, et l'on sent, sous les strophes émues du poète, comme une sombre arrière-pensée, comme une de ces allégories qui sont si fréquentes dans la poésie des livres sacrés.

Autrement dit, le poème de Garneau et, par conséquent, le tableau de Plamondon mettaient moins en scène le dernier survivant d'une race indienne vouée à la disparition, qu'une «allégorie» des enjeux de la «survivance» de la nation canadienne-française après la Rébellion de 1837. Cet Indien peint par Plamondon serait donc moins le représentant d'une autre culture qu'une image de nous-mêmes au moment où notre «avenir national» donnait tant d'inquiétude. Bref *Le dernier des Hurons* n'est pas un portrait ethnographique. C'est un tableau

symbolique où le personnage de Zacharie Vincent prête son corps, son attitude et son destin à l'expression d'un sentiment de résignation sans doute partagé par plusieurs des compatriotes de Plamondon. En passant, n'est-ce pas ce qui a fait le succès du tableau? Mais Garneau voulait exprimer aussi une «espèce de plaisir de vengeance». Ce sentiment n'est pas dans le tableau de Plamondon. On le trouve ailleurs cependant.

En effet, il est un tableau, peint probablement après la publication du poème de Garneau et donc inspiré par lui, qui met en scène un Indien dans un rôle très voisin de celui que Garneau assignait au «dernier Huron» dans son poème. C'est le fameux *Paysage au monument à Wolfe* (fig. 2) de Joseph Légaré et que Jean Trudel¹² date prudemment vers 1840. Au milieu d'un paysage tourmenté, dont Légaré avait emprunté tous les détails à une gravure d'Émile Carlier, se dresse la statue vermoulue du général Wolfe, le vainqueur des Plaines d'Abraham. Un Indien est assis sur le bord d'un cours d'eau (ou d'un étang), son canot paraissant sur la droite derrière les troncs d'arbres. L'Indien fait un geste d'hommage en direction de la statue, lui tendant son arc.

Mais quand se situe cette scène au juste? Dans le lointain passé, au moment où les Indiens étaient encore maîtres des lieux, avant même la venue des Blancs? Non, puisque la statue du général Wolfe vient déparer le décor naturel. Il faut au contraire que nous soyions dans le plus lointain avenir, au moment où, de notre époque, il ne reste plus que cette statue absurde et pathétique. Il faut que nous soyions dans ce temps lointain évoqué par les dernières strophes du poème de Garneau.

Mais il viendra pour eux le jour de la vengeance,
Où l'on brisera leurs tombeaux.
Un autre peuple armé, fils de la Providence,
Ravagera leurs côteaues.
Sur les débris de leurs cités pompeuses
Le pâtre assis alors ne saura pas
Dans ce vaste désert quelles cendres fameuses
Jaillissent sous ses pas.

Qui sait, peut-être alors renaîtront sur ces rives
L'Indien et ses sombres forêts.
Mes yeux laisseront leurs ombres fugitives
Qui n'ont ni culte ni paix,
Et se levant comme après un long rêve
ils verront partout les mêmes lieux,
Les sapins descendant jusqu'aux flots sur la grève.
En haut les mêmes cieus.

C'est donc notre temps qui a été englouti par l'oubli dans cet étrange tableau. Nos conflits anglo-français n'ont laissé derrière eux qu'un vague souvenir incompréhensible, cette statue aussi inexplicable au milieu des bois que l'objet

d'*Odysée 2001* de Kubrik. L'Indien s'est levé «comme après un long rêve» et a repris possession de ces «lieux» qu'il n'aurait jamais dû perdre. Il peut donc se permettre de rendre hommage à un passé qui ne le touche plus.

Au moment où le présent semblait si sombre pour la nation canadienne-française, il n'y avait plus qu'à rêver d'un très lointain avenir où le vainqueur d'aujourd'hui ne sera plus qu'un souvenir oublié, une vieille statue dérisoire. Que l'Indien du tableau de Légaré ne soit qu'un prête-nom pour ses compatriotes, on peut en voir une preuve supplémentaire dans un autre tableau du même peintre intitulé *Le Canadien*, daté de 1833 et conservé au Musée du Québec (fig. 3). On y voit un «Canadien» affectant à peu près la même pose que l'Indien dans le *Paysage au monument à Wolfe*. On trouvera peut-être ce rapprochement inutilement érudite? Il faut savoir qu'il s'imposait d'autant plus aux spectateurs du temps, que ce petit tableau de Légaré était à l'origine de la vignette qui orna toutes et chacune des livraisons du journal *Le Canadien* de 1833 à 1836¹³!

Mais ce n'est pas tout. Si le *Paysage au monument à Wolfe* représente la réaction de Légaré au poème de Garneau, je crois qu'il y a un autre tableau de Légaré qui représente sa réaction au portrait de Zacharie Vincent de Plamondon. Il s'agit du beau portrait de *Josephte Ourné*, vers 1844 (fig.4), conservé au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. On est peu fixé sur l'identité du personnage. Une inscription au verso en faisait la «fille d'un Chef Sauvage d'Ocnawaga», donc une Indienne mohawk. Par contre, les catalogues de peintures du Séminaire de Québec la présentent toujours comme la «fille d'un chef Abénaquis»¹⁴.

Quoi qu'il en soit, l'intention de Légaré nous paraît claire. Il faut se souvenir qu'en 1844 le tableau de Plamondon n'est plus au Québec. Comment ne pas penser dès lors que Légaré ait été tenté de combler le vide, si l'on peut dire, créé par le départ du tableau de Plamondon pour l'Angleterre? Et, de fait, les deux tableaux ne sont pas sans ressemblance. Dans l'un et l'autre, la mise en page est semblable, le modèle étant non pas «en pied» comme l'avait cru le chroniqueur du *Canadien* mais représenté à partir des genoux sinon de la taille. Le décor est semblable, la scène se situant à l'extérieur. Mais, les deux tableaux ne sont pas sans différences. Josephte Ourné ne croise pas les bras. Elle ne regarde pas le Ciel dans une attitude de «résignation contemplative». Elle regarde droit dans les yeux le spectateur avec un air de défi.

La «résignation», contemplative ou pas, n'était pas le fort de Légaré, lui qui s'était associé au parti le plus radical durant la Rébellion; lui qui avait été arrêté, avec quelques autres membres du bureau de rédaction du journal *Le Libéral*, à la suite d'une enquête du juge Robert Symes et mis en prison en novembre 1837, (voir *Le Canadien*, 13 novembre 1837, p. 2); lui qui se rallia aussitôt à John Neilson dans sa campagne contre l'Acte d'union (voir *Le Canadien*, 27 janvier 1840, pp. 1 et 2); lui qui, lors des élections générales en



fig. 2 Joseph Légaré, *Paysage au monument à Wolfe*, vers 1840, huile sur toile, 131,3 x 174,6 cm, Coll. Musée du Québec, Québec, 1955, A 55 109 P. (Photo: Musée du Québec, Patrick Altman)



fig. 3 Joseph Légaré, *Le Canadien*, 1833, huile sur toile, 16,8 x 24,1 cm, Coll. Musée du Québec, Québec, 1972, A 72 43 P. (Photo: Musée du Québec, Patrick Altman)



fig. 4 Joseph Légaré, *Josephte Ourné*, vers 1844, huile sur toile, 131,5 x 95,5 cm, Coll. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1975, 18,309. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa)

octobre 1844, prit le parti des réformistes libéraux de Lafontaine contre le clan Viger-Papineau protégé par le Gouverneur Sir Charles Metcalfe, etc.

Il lui semblait sans doute que si les Canadiens-français devaient «jouer aux sauvages», autant s'identifier à la farouche Josephthe Ourné, jetant un regard de défi à ses conquérants, plutôt qu'au bon Zacharie Vincent se résignant à son sort.

L'analyse du *Dernier des Hurons* de Plamondon nous a donc mis sur la piste de toute une iconographie où l'Indien sert moins de motif que de prétexte à peindre des sentiments partagés par les Canadiens-français. On pourrait parler, à la suite de Bertrand Gervais¹⁵, de «prosopopée» visuelle, la prosopopée étant cette figure de rhétorique qui consiste à prêter à un mort ou à un absent, voire à des animaux, des plantes ou des choses, des discours qui ne peuvent avoir été les leurs mais qui servent l'intention de l'auteur. Gervais a en effet montré que cette figure de rhétorique est constamment utilisée par les auteurs à propos des Indiens. On aime les faire parler et leur faire dire en particulier les bienfaits qu'ils seraient censés éprouver de leur récente conversion au catholicisme ou de leur assimilation au monde des Blancs. Dans le cas qui nous occupe, l'Indien tiendrait visuellement le discours, résigné ou vengeur selon les cas, qu'on attendrait de lui vu le sort qu'on lui fait, et qui, comme par hasard, est à peu près celui que les Canadiens-français tenaient volontiers en ce temps-là. Mais, comme toujours, la prosopopée qui prétend faire parler quelqu'un qui est absent revient à le baillonner s'il ne l'est pas. Quel était le discours tenu par les Indiens en l'occurrence? On pourrait croire que nous n'avons aucun moyen de le savoir. Il n'en est rien.

Zacharie Vincent, «le dernier des Hurons» était peintre et vers 1845, donc juste après les événements que nous venons de rapporter, il a peint son *Autoportrait avec son fils* (fig.5), tableau conservé au Musée du Québec. Si le «dernier des Hurons» avait un fils, il n'était peut-être pas, après tout, le dernier de sa race... et avant de servir de symbole pour la cause des autres, il pouvait s'ériger en témoin de sa propre cause. On n'y prêta que peu d'attention, tant il est vrai qu'il n'y a rien comme le nationalisme des uns pour rendre sourd au nationalisme des autres.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Université de Montréal

avec la collaboration de

YVES LACASSE

Conservateur,

Musée des beaux-arts de Montréal



fig. 5 Zacharie Vincent, *Autoportrait avec son fils*, vers 1845, huile sur toile, 48,4 x 41,1 cm, Coll. Musée du Québec, Québec, A 47 156 P. (Photo: Musée du Québec)

Notes

- 1 Voir Yves LACASSE, *Antoine Plamondon Le Chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, pp. 30 et 32, rep. p. 29.
- 2 L'inscription au dos du tableau avant réentoilage se lisait comme suit: «Le tableau est le Portrait du dernier des Hurons de Lorette, il se nome Zacarie Vincent, il est âgée de 23, peint par Ant Plamondon à Québec 1838».
- 3 Il s'agit d'une lettre de l'abbé Louis-Joseph Desjardins à la Révérende Mère St-Henry, datée du 22 août 1838 citée dans Claude THIBAUT, *Trésors des communautés religieuses de la Ville de Québec*, Québec, Musée du Québec, 1973, p. 94.
- 4 Au n° 44, p. 16 du catalogue de vente de Lambton Castle, le 18 avril 1932, le tableau était décrit de la façon suivante: «A. PLAMONDON (Painted at Quebec, 1838). 45 in. × 37 in. Portrait of Zacarie Vincent of Lorette, the last of the Hurons». Une note manuscrite sur l'édition de ce catalogue conservé par Monsieur Schaeffer indique qu'il était alors offert pour 19 livres. Le tableau vient d'être publié par Dennis Reid dans le catalogue de l'exposition itinérante: *Collector's Canada*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988, cat. n° 1, p. 14, rep. couleur p. 15.
- 5 *Ibid.*, p. 3.
- 6 *Ibid.*, p. 3.
- 7 *Ibid.*, p. 3.
- 8 Voir Guy FRÉGAULT et Marcel TRUDEL, *Histoire du Canada par les textes*, Montréal, Fides, 1963, tome I (1534-1854), pp. 206-208 pour le texte de la «Déclaration d'indépendance du Bas-Canada» de Robert Nelson en 1838.
- 9 «À Lord Durham», paru dans *Le Canadien*, vol. 8, n° 15, 1838, p. 1.
- 10 Guy FRÉGAULT et Marcel TRUDEL, *op. cit.*, p. 212.
- 11 Vol. 10, n° 2, pp. 17 et 18.
- 12 John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'oeuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 64. Dans ce catalogue, la notice sur le *Paysage au monument à Wolfe* a été rédigée par Jean TRUDEL. Il est aussi l'auteur des notices de deux autres tableaux que nous mentionnons ci-après: *Le Canadien* et *Joseph Ourné*. Signalons que Jean TRUDEL a publié dans *Parachute*, n° 46, mars-mai 1987, pp. 102-105 un article intitulé «Sans titre» qui fait le tour de toutes les interprétations antérieures du *Paysage au monument à Wolfe*. Le lecteur qui voudrait situer l'interprétation que nous proposons ici ferait bien de s'y reporter.
- 13 *Ibid.*, pp. 45-46.
- 14 *Ibid.*, pp. 75-76.
- 15 Bertrand GERVAIS, «Éléments pour une rhétorique de l'assimilation», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, pp. 41-52.

THE PICTURE FRAMES OF CLARENCE GAGNON: A NEGLECTED HISTORY

At the end of 1913, a major exhibition of the work of Clarence Gagnon (1881-1942), the Québec landscape artist, was held at the Galerie A.M. Reitlinger, 12 rue la Boétie, in Paris. In this, the first substantial exhibition in Gagnon's career, about eighty works were displayed including graphic prints, landscapes of European subjects and over fifty oil paintings of the Canadian landscape. Gagnon's exhibition was reviewed widely and enthusiastically in the French press. The Canadian landscapes received the most attention for the beauty and serenity of the imagery the rural areas of Québec blanketed in snow; the depiction of everyday life in French Canada; and the delicate treatment of light and atmosphere all received praise. At home in Canada, the Montréal papers printed résumés of the favourable critical reception to Gagnon's exhibition,¹ taking pride in the success of a Canadian artist in Paris, the acknowledged centre of the Western art world in 1913.

The fifty-four oil paintings of the Québec landscape, which represented nearly seventy percent of the Paris exhibition, constitute the neglected history of Clarence Gagnon's "oeuvre." Why? Because, *without exception*, each canvas was surrounded by a frame designed, painted and decorated by the artist himself. Gagnon's vision, therefore, did not stop at the edge of the canvas. Rather, his intention was to present a unified "objet d'art," that is, a canvas surrounded by a frame with each component bearing equally the traces of the artist's touch. In aesthetic theory, the frame is considered the mediator between the canvas and the spectator, reflecting the artist's attention to the spatial and colour effects of the canvas on the spectator. In creating both canvas and frame, Gagnon entered directly in the viewer's perception of his work. What type of frame did Clarence Gagnon choose for these Canadian landscapes? When his work was framed by dealers, Gagnon had always instructed the dealer to choose the most simple frame possible, preferably a thin black moulding.² Gagnon was adamant in his belief that gold frames "killed the painting."³ The frames that Gagnon created were very simple in construction and at the same time, highly original in Canada.

From 1909 onwards, Clarence Gagnon divided his time between Baie-Saint-Paul, Montréal and Paris. It was in Baie-Saint-Paul that Gagnon turned to his friend Henri Tremblay, the "habile menuisier"⁴ for the construction of the



fig. 1 Picture frame, 72 cm. x 92 cm, by Clarence Gagnon in the collection of the Musée régional Laure-Conan, La Malbaie, Québec, G-83-88. The frame was exhibited at the *Central Canadian Exhibition*, Ottawa, 1917, on the canvas *Winter, Lake Geneva*. (Photo: V. Gustavison)

frames. Tremblay assembled simple pine frames⁵ with a narrow inner moulding sloping at a forty-five degree angle towards the canvas. This inner fillet was surrounded by a flat frieze about seven centimetres wide, and that in turn by a narrow L-shaped outer band. The corners were mitred and joined by three nails countersunk and filled. Tremblay said that for Gagnon, “il fallait que les pièces de bois soient bien polies.”⁶ Meticulous craftsmanship was a hallmark of every aspect of Gagnon’s artistic practice.

Gagnon then painted and decorated each frame (fig. 1). The inner fillet next to the canvas was painted gold. The outer moulding was painted in a continuous pattern of black and gold triangles. Since the gold, rather than the black, triangles lie on the outer edge of the frames, the visual effect is a dissolving of the transition between the frame and the hanging wall. This band of black and gold triangles is similar to that used extensively by the Victorian

painter Alma-Tadema, and later copied by his daughter and artists of the Newlyn School,⁷ among others.

Gagnon painted the dominant central area of the frame in a dark colour, sometimes black and in other examples, a deep green-blue shade. On this, Gagnon stencilled motifs usually in two or three muted colours. These motifs, which evoke the Québec countryside, differ from frame to frame. The designs included several types of evergreen trees, a wild daisy from the summer fields, a stylized fleur-de-lys, an Indian paddling a canoe, a hybrid bird combining features of a pheasant and a rooster, and a cross perched on a domed shape resembling a stylized hill, to cite a few examples. The motifs complement the imagery of the Québec landscape in the canvases.

This is evident in the canvas, *Winter, Village of Baie-Saint-Paul* for example (collection of Power Corporation of Canada). Here Gagnon focussed on the traditional French-Canadian house, an image closely linked with French-Canadian nationalist ideology at this period in history; and he has suppressed the particularities of the landscape under an enveloping blanket of snow. Small details derived from the Québec landscape — a stylized bird and a fleur-de-lys motif — appear on the frame. *Winter, Village of Baie-Saint-Paul*, illustrates a curious, but all-too-typical fate of Gagnon's frames (and it could be added, of all artists' frames). The frame presently on this canvas bears the label, *Street Scene, Baie-Saint-Paul*, a title used by Power Corporation. The back of the canvas, however, has the title *Winter, Village of Baie-Saint-Paul*, which related more closely to the subject matter: a cluster of houses, sheds and trees. This title identified the painting in the exhibition, *Scenes of Charlevoix 1784-1950*.

This confusion exists because the frame was intended for a larger canvas and it has been cut and scaled down to fit the present canvas. This is obvious as the zigzag pattern on the outer border of the frame and the bird motifs in the corners of the frieze do not meet to form the perfectly matched imagery found on Gagnon's other frames. Such lack of perfection in the execution of the design is not compatible with Gagnon's insistence on meticulous craftsmanship. It can be concluded, therefore, that while the frame is by Gagnon, the alterations would not have met his standards. Furthermore, the contradictory labeling confirms that this frame was intended for another canvas.

René Boissay has suggested that the stencilled motifs were executed in the dominant tones of the canvas for which the frame was intended.⁸ The four frames of Gagnon (four of at least fifty to sixty frames that once existed) that I have been able to locate and examine do not support such a conclusive opinion. In all the examples studied, the predominant tones of the stencilled motifs were similar — dark muted red and dark green with touches of gold. This would suggest that the dominant tones of all Gagnon's canvases were the same, which is a doubtful observation. Furthermore, the two Gagnon frames in the collec-

tion of the Musée Régional Laure-Conan at La Malbaie no longer contain canvases and the frame in the Power Corporation Collection in Montréal does not contain the canvas for which it was originally intended.

All the frames by Clarence Gagnon bear the readily visible trace of the artist's brushwork — both the solid painted surfaces and the stencilled motifs. The motifs are always arranged symmetrically with a dominant element at the corners and/or in the centre of the upper and lower friezes. The motifs appear as isolated elements on the frames with no connecting design elements. This decorative style is often typical of stencilling as it does not readily lend itself to an interconnected pattern. Such punctuation of the frame surface is reminiscent of frames by the Pre-Raphaelite artists, particularly Rossetti. The simplicity and sometimes even naivety of the motifs creates an overall visual effect which bears more affinity to the traditions of folk art than to the traditions of Gagnon's academic training. By combining such frames with his canvases depicting the vernacular architecture and rural life of the Charlevoix region, Gagnon has clearly revealed a sympathy for and a valorization of rural traditions.

The history of picture frames has followed and echoed that of both furniture and architectural ornamentation. Clarence Gagnon's frames are no exception as they reflect his passionate interest in the heritage of French-Canadian culture.

Clarence Gagnon, plus que tout autre artiste peut-être, comprend très tôt le respect dû aux vieilles traditions françaises sur cette terre d'Amérique; tout ce que cela comporte pour la survivance de notre culture. À ses yeux, c'est un patrimoine infiniment cher, et il le défend jusqu'à sa mort.⁹

There is a close relationship between the construction of Gagnon's frames and traditional everyday Québec furniture. Gagnon did not turn to an "ébéniste," professional furniture or frame-maker for his woodwork. Rather, he chose a "menuisier" or carpenter to construct the frames. This echoes the tradition of rural French Canadian furniture, particularly that made from solid wood found and executed by local carpenters as opposed to furniture of a "grand style" made by cabinet makers using veneer and inlaid woods.¹⁰

Like Gagnon's frames, this type of furniture was nearly always painted or stained. Some pieces were also decorated with painted motifs, though the motifs were not necessarily stencilled. Examples of such decoration exist not only on Québec furniture, but also on that of the Pennsylvania Dutch,¹¹ the New Jersey Mennonites, areas of New England and rural areas of Europe. As Jean Palardy has observed:

French provincial furniture was decorated with geometrical designs which originated in folk drawings which are common to most European countries. These designs are to be found all the way from the Mediterranean to Scandinavia and were taken to Canada by the early colonists. They include

stylized patterns of flowers, leaves, stars, crosses of all shapes, roses, roundels, chip-carved circles, lozenges, discs, shells, hearts and human figures... these widespread designs were also used on Canadian furniture...¹²

The motifs designed by Gagnon reflect close affinities with folk art traditions in Canada and abroad, although it should be stressed that he has made his own, original statement in the decoration of the picture frames. This link between Gagnon and folk art is not unexpected from an artist who himself declared that he had “devoted the greater part of [his] life to folk art... [he had] studied it in the remotest part of the Tyrol, Spanish Cordilleras, Carpathian mountains, Ruthenia, Slovakia, Scandinavia...”¹³ Gagnon might well have also mentioned his own country, Canada. In the province of Québec, particularly the Charlevoix region, he was deeply involved in the design and promotion of the handicrafts and folk art. This link with the universal nature of folk art perhaps accounts for the varied reaction to Gagnon’s frames. One curator described the frames as very Russian in appearance¹⁴ while a historian has mentioned their affinity to the decorative arts of the Swiss alps.¹⁵

Following his studies at the Art Association of Montreal under William Brymner from 1897 to 1900, and prior to his 1904 departure to study in Paris, Gagnon spent the summer months sketching and painting at Saint-Joachim and Baie-Saint-Paul. During the winter months he was associated with the architectural firm of Edward and William Maxwell, particularly the latter: “William who was a keen amateur painter and fine draughtsman, had closer contact with [the] employees in the draughting room and the craftsmen hired on commission...”¹⁶ The literature on Gagnon’s particular relationship with William Maxwell has been contradictory. Some authors have suggested that it was an employee-employer situation; others have merely cited Clarence Gagnon and William Maxwell’s shared interest in the decorative arts and their contact during Saturday afternoon life-drawing sessions in the Montréal studio of Maurice Cullen. In fact, the connection between the artist and the architect can be described more precisely.

It was William Maxwell who taught and assisted Gagnon in pulling his first prints — drypoint etchings that were portraits of a young girl and also of his friend, the artist F.W. Hutchison.¹⁷ It was also from Maxwell that Gagnon gained experience in the art of stencilling, another form of printing. The account books of William and Edward Maxwell contain no record of Clarence Gagnon in their continuous employ as a draughtsman. Entries do, however, record payments to Clarence Gagnon for stencilling work in the house of the Honourable L.J. Forget on Sherbrooke Street in Montréal and also that of E.S. Clouston both jobs carried out in the spring and summer of 1903.¹⁸ While William Maxwell’s own designs are more elaborate, and closer to the Beaux-Arts decorative arts tradition than those developed by Gagnon, their method is the

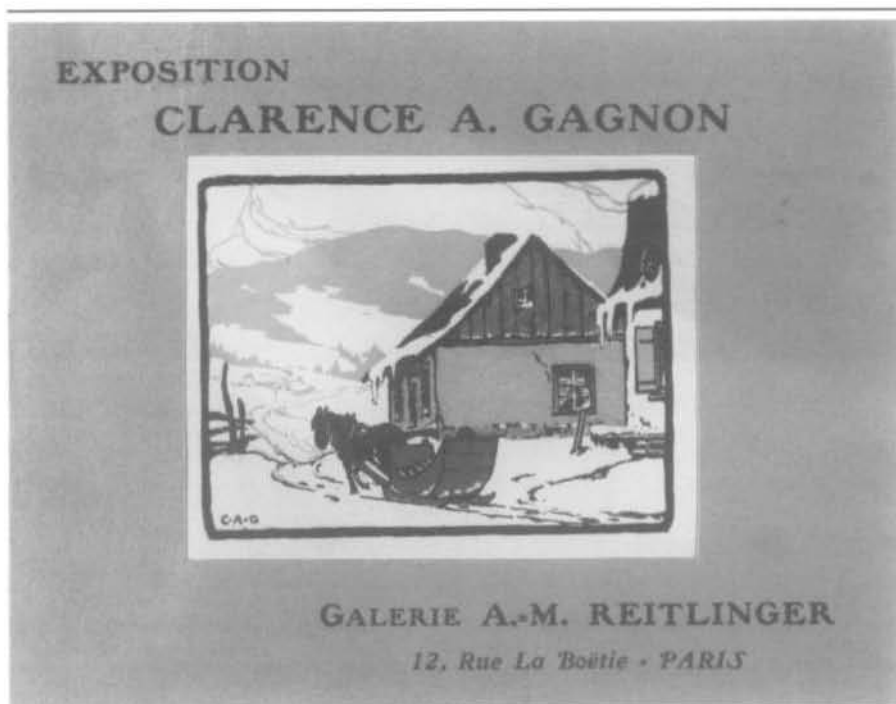


fig. 2 Cover of 1913 Paris exhibition catalogue, *Exposition Clarence A. Gagnon*. The black line around the print parallels Gagnon's use of a black background on his picture frames. (Photo: Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, Jean-Marie Gauvreau Papers)

same. This connection is a more important element in Clarence Gagnon's artistic formation than has previously been acknowledged.

Gagnon's motifs and use of stencilling derive from vernacular art and furniture styles, and his connection with William Maxwell. However, this does not explain Gagnon's choice of a black or nearly black background for his frames. One reason was certainly his desire to accentuate the highly-coloured tones of his imagery without distracting the viewer's attention. One French critic reviewing Gagnon's exhibition made just such an observation.

L'idée amusante des cadres en bois peint, s'adaptant au sujet, favorise les effets de soleil sur la neige, les larges vallées désertes, les lacs gelés, toutes les étendues claires et frigides où notre enfance aimait à suivre en pensée les exploits des trappeurs.¹⁹

Another factor governing Gagnon's choice of a black background for the frames is the link with his early career as an engraver. Traditionally graphic prints were not properly framed unless they were bordered by a black moulding.²⁰ In his own prints, Gagnon frequently used a black line of varying thickness to define the limits of his image. This is particularly evident in the



fig. 3 Clarence Gagnon in his Paris studio about 1910. On the rear wall are small works framed in a similar style to Gagnon's large picture frames.
(Photo: Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, Jean-Marie Gauvreau Papers)



fig. 4 Installation photo of Clarence Gagnon exhibition at Galerie Reitlinger, Paris, 1913 showing uniform framing practice of Gagnon.
(Photo: Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, Jean-Marie Gauvreau Papers)

print used for the catalogue cover of the major Clarence Gagnon exhibition held at the Galerie Reitlinger in Paris in 1913. (fig. 2)

The dating of Gagnon's frames must also be considered. It is possible to establish only an approximate period in which Gagnon created his own frames. Although Gagnon had been sketching in Charlevoix as early as 1898 and 1899 in his student days, it seems that his framing practice dates from about 1909 to the second decade of the twentieth century. In 1909 Gagnon completed his Parisian studies and his first extended stay in Europe. He and his wife returned to Canada and lived in their own house in Baie-Saint-Paul. It would seem logical, therefore, that Gagnon befriended the "menuisier" Henri Tremblay at this time. This friendship allowed him to use Tremblay's atelier for the preparation of his stretchers, canvases and panels. This was also the period in which Gagnon turned from engraving to oil painting, creating works that required larger, and consequently more expensive frames. While Gagnon's own frames no doubt satisfied his aesthetic sense, the economy of their production was probably also a consideration at this relatively early stage in his career. A photograph used by Jean-Marie Gauvreau in a 1943 article in *Technique*²¹ is identified as a 1910 view of Gagnon in his Paris studio. Cropped on the right hand side of the magazine reproduction, but evident in a copy of the photograph in the Gauvreau archives²² (fig. 3), are small pochades in frames of the same type and construction as Gagnon decorated with paint and stencilled motifs.

As mentioned, the largest presentation of Clarence Gagnon's landscapes in his own frames was in November and December 1913 at the Galerie Reitlinger in Paris (fig.4). Of the approximately twenty articles written about the exhibition, only three mentioned Gagnon's frames and even then the remarks are slipped in at the end of the articles in a rather off-hand manner. For example, Pierre Danton in *Le Journal des Arts* (Paris) commented in his closing paragraph:

On trouvera, en un mot, dans les tableaux de Clarence A. Gagnon — présentés, ne l'oublions pas, dans des cadres extrêmement originaux, exécutés par l'artiste — un vrai talent faisant admirablement ressortir le caractère de beauté d'une contrée plutôt méconnue et pourtant si voisine de nous par ses hommes issus de notre race et qui ont conservé nos moeurs et notre langage.²³

Danton's review clearly evoked an image of the serene beauty of Canada; and he, like other writers, linked that image with the common racial heritage of French Canada and France. His lack of focus on the frames by the artist could be just another example of the neglect of the frame. As Henry Heydenryk has so aptly observed: "no subject so essential to the appreciation of a work of art has been so neglected as framing."²⁴

It is probable, however, that Gagnon's execution of both canvas and frame was not particularly highlighted by the critics as it was commonplace in the late

nineteenth and early twentieth century. The Pre-Raphaelites had experimented with symbolic motifs on picture frames, and the Impressionists had contested the issue of gold frames. (Even earlier, Delacroix had raised this issue.) Similarly, the Symbolists had also pursued an interest in the correlation between the canvas and its frame.

About twenty-five years earlier, in 1886, the French poet and critic, Jules Laforgue had written:

In the various independent exhibitions, a refined and intelligent variety of imaginative frames has replaced the eternal moulded gilt frame. A green landscape flooded with sunlight, a white winter beach, an interior scene alive with fluttering lamps, require frames which only the artists who painted the pictures will know how to produce. We noted frames which were flat, white, pale pink, jonquil yellow, and others which were outrageously gaudy.²⁵

Five years later in *La Revue Blanche*, Maurice Denis also documented the widespread phenomenon of artists creating their own picture frames. He noted that:

...white frames surrounding large canvases painted in wax or distemper are considered acceptable; they set off the lightened palettes. Or else, use black frames like Messieurs Bernard and Anquetin... And for this idea of picking up the tonality of a painting in the arabesques which surround it, take the frames covered with flowers, spotted frames, frames embroidered by loving hands, of Messieurs Ranson, Bonnard, Denis...²⁶

Clarence Gagnon's practice of creating his own picture frames had many parallels among European artists, and the situation was no different among Canadian artists. Henry Sandham,²⁷ Otto Jacobi,²⁸ and Maurice Cullen all carved their own picture frames. It was not until about 1920 that Cullen's dealer, William Watson, anxious to obtain a sufficient quantity of Cullen's works to mount a one-man exhibition, persuaded him to abandon the time-consuming process and found someone able to make frames to Cullen's specifications.²⁹ The sketchbooks of James Wilson Morrice in The Montreal Museum of Fine Arts include sketches for frame designs although no research has yet been done on this aspect of Morrice's production. A.Y. Jackson, like other members of the Group of Seven, was also concerned with framing. In the early years of the twentieth century he spoke out against gold frames, linking them with the private Montréal collections of Dutch landscapes which he so despised. In his opinion, "Ornate gold frames, plate glass and spotlights added a glamour and gave their owners social prestige."³⁰

The 1913 Paris exhibition marked the most concentrated presentation of Gagnon's own frames but it was not the last time they were used for exhibition purposes. In the summer of 1914, Gagnon was again in Baie-Saint-Paul and Henri Tremblay assembled frames which the artist then decorated. He sent three

by boat to his Montréal art dealer, Johnson Art Galleries, for his entries to the Royal Canadian Exhibition in Toronto.³¹ Evidently Gagnon continued the practice until at least 1917 for the two frames in the collection of the Musée Régional Laure-Conan both were used at the 1917 Central Canadian Exhibition at Ottawa, one for a painting entitled *Old Houses, Winter* and the other, *Winter-Lake Geneva*. The former could be the same painting exhibited at the 1914 Royal Canadian Academy exhibition and the latter from the 1915 exhibition. It is hard to be certain, however, as Gagnon sometimes used different titles to designate the same paintings.

On October 8, 1923, Gagnon wrote from Baie-Saint-Paul to his friend in Ottawa, Duncan Campbell Scott. He asked Scott to send the canvas, *Village Street, Winter* to the National Gallery of Canada for the British Empire Exhibition. Although he was somewhat agitated at both the short notice of the call for entries and the fact that much of his work was in New York, Gagnon showed little concern about the frame. He merely said: "They will see about putting a frame on it."³² It would seem then, that by this time Gagnon was no longer creating his own frames and that his interests had shifted in other directions.

Of the more than fifty frames created by Clarence Gagnon, I have located four. Two frames, without canvases, are in the collection of the Musée Régional Laure-Conan at La Malbaie, Québec. One frame, although altered, is in the collection of Power Corporation of Canada. The fourth example which is in a private collection, is a beautiful example of Gagnon's intention. The frame motifs echo the imagery of the canvas, *Dimanche Matin, Hiver, Comté Charlevoix* (c. 1910).³³ The rest of Gagnon's frames are no doubt lost, destroyed, in private collections, or perhaps even tucked away in a museum storage area. They are victims of changing taste, victims of the need of collectors and dealers to suppress the individuality or singularity of a work that might not readily lend itself to integration in a collection. Consequently, the picture frames of Clarence Gagnon have been a neglected part of art history.

SUSAN GUSTAVISON
M.A. Student
Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 *The Montreal Star* and *The Gazette* (Montréal) both noted the event.
- 2 René BOISSAY, *Clarence Gagnon* (Ottawa: Marcel Broquet Publishing, 1988), 55.
- 3 *Ibid.*
- 4 Jean-Marie GAUVREAU, "Clarence Gagnon à la Baie-Saint-Paul," *Mémoires de la Société Royale du Canada*, Vol XXXVIII, Section 1, Série III (May 1944): 115.
- 5 BOISSAY, *Clarence Gagnon*, 55.
- 6 GAUVREAU, "Clarence Gagnon à la Baie-Saint-Paul," 115.
- 7 Lynn ROBERTS, "Nineteenth Century English Picture Frames, II. The Victorian High Renaissance," *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 5 (1986): 277-278.
- 8 BOISSAY, *Clarence Gagnon*, 55.
- 9 Jean-Marie GAUVREAU, "Clarence Gagnon," *Aujourd'hui*, 49 (October 1943): 18.
- 10 Jean PALARDY, *The Early Furniture of French Canada* (Toronto: McMillan, (1963), 25-26.
- 11 One of the pieces of furniture distinctive to the Charlevoix region of Québec – a chair-table – was a design of the Mennonites of Pennsylvania and New England. The popularity of their furniture designs spread during the nineteenth century. The link between the Pennsylvania Dutch and rural Québec, therefore, is not as tenuous as might at first be imagined.
- 12 PALARDY, *The Early Furniture of French Canada*, 26.
- 13 Clarence GAGNON, "For a Revival of Canadian Folk Art," 1939 manuscript, Gagnon Papers, McCord Museum, Montréal, Box 2, Folder 19.
- 14 Charles Hill, Curator of Canadian Art, National Gallery of Canada, Ottawa, in conversation with the author, February 4, 1988.
- 15 Laurier Lacroix, Associate Professor, Department of Art History, Université du Québec à Montréal, Montréal, in conversation with the author, February 4, 1988.
- 16 Rosalind PEPALL, *Building a Beaux-Arts Museum* (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1986), 49.
- 17 "Arts Club Honors Clarence Gagnon," *The Montreal Gazette*, December 7, 1936. "In reminiscent mood, Mr. Maxwell went on... to tell the gathering that it was at his home that Mr. Gagnon made his first etching – in 1902, a drypoint 'bigger than a visiting card but smaller than a playing card'." See also Ian THOM, *The Prints of Clarence Gagnon* (Victoria: The Art Gallery of Greater Victoria, 1981), 4, 7, 8.
- 18 Edward Maxwell Office Records, Book C, Canadian Architecture Centre, McGill University, Montréal.
- 19 *L'Opinion*, le 13 décembre, 1913. Clipping in Jean-Marie Gauvreau Archives, Bibliothèque Nationale, Montréal, MSS-2, Boîte 3, 2.3.12.
- 20 David Revere McFADDEN, *Scandinavian Modern Design 1880-1980* (New York: Abrams, 1982), 24.
- 21 Jean-Marie GAUVREAU, "Clarence Gagnon, RCA, L.L.D., 1881-1942," *Technique* (Part I, juin 1943): 436.
- 22 Jean-Marie Gauvreau Archives, Bibliothèque Nationale, Montréal, MSS-2, Box 3, File 2.3.7.

-
- 23 Pierre DANTON, "Clarence A. Gagnon," *Le Journal des Arts* (Paris), no page number.
- 24 Henry HEYDENRYK, *The Art and History of Frames* (New York: James H. Heineman, Inc., 1963), 4.
- 25 Jules Laforgue quoted in Phillipe JULLIAN, *The Symbolists* (London: Phaidon, 1973), 229.
- 26 *Ibid.*, 48.
- 27 Sybil PANTAZZI, "A Canadian Picture Frame," *Canadian Collector* (November 1975), 53-54.
- 28 I have examined an unresearched example in a private collection.
- 29 William WATSON, *Retrospective Recollections of an Art Dealer* (Toronto: University of Toronto Press, 1974), 34.
- 30 A.Y. JACKSON, "The Birth of the Group of Seven," in Malcolm Ross (ed.), *Our Sense of Identity* (Toronto: Ryerson, 1954), 222.
- 31 BOISSAY, *Clarence Gagnon*, 59.
- 32 Clarence GAGNON, letter from Baie-Saint-Paul to Duncan Campbell Scott, October 8, 1923. Gagnon Archives, McCord Museum, Box 1, File 3.
- 33 This canvas is reproduced, removed from its Gagnon frame, in Hugues de JOUVANCOURT, *Clarence Gagnon* (Montréal: Éditions de la Frégate, 1970).

LES ARTISTES DE MON TEMPS

Alfred Laliberté

texte établi, présenté et annoté par

Odette LEGENDRE

Les Éditions du Boréal, Montréal, 1986

349 pp., \$34.95

Alfred Laliberté sculpteur

Odette LEGENDRE

Les Éditions du Boréal, Montréal, 1989

(en préparation)

«C'est en 1940, au moment où il épousa la soeur de ma mère, Jeanne Lavallée, que j'ai connu Alfred Laliberté; pendant les treize années qui suivirent, je passai de très nombreuses heures en sa compagnie». Ainsi s'expliquait Odette Legendre dans l'avant-propos de l'ouvrage de Laliberté qu'elle présentait au public, en 1978, année du centenaire de la naissance du sculpteur. Le manuscrit s'était successivement appelé *Mes mémoires, De la cognée à l'ébauchoir ou l'évolution de trois générations*, et enfin, *Mes souvenirs*¹. Du vivant de l'auteur, le texte avait été recopié et amélioré par la «plume experte» de Jeanne, sa jeune femme.

Si le sujet réel du présent compte rendu n'est pas ce document, paru il y a plus de dix ans, on me permettra tout de même d'y voir un lien profond et direct avec *Les artistes de mon temps*², texte d'Alfred Laliberté établi, présenté et annoté par Odette Legendre (1986), et avec la toute récente biographie du sculpteur écrite par elle (1989). Lien, parce que les trois livres ont, somme toute, le même objet: faire connaître Alfred Laliberté sculpteur. Tout d'abord par ses écrits autobiographiques, ensuite par ses écrits sur ses contemporains et enfin par l'histoire de sa vie racontée par sa nièce. Le sculpteur Alfred Laliberté est au coeur de ce triple dossier.

Déjà, avec *Mes souvenirs*, il faut être sensible au dédoublement³ d'activité qui s'opère chez le sculpteur quand il est question de se raconter. Car ce n'est pas seulement avec la glaise qu'il trace son autoportrait:

en m'employant à *écrire*⁴ ces notes qui ont trait à ma carrière de sculpteur depuis mes débuts, j'oublie un peu la sculpture elle-même, mais écrire est un bon exercice (...) et je crois que les pages que j'accumule deviendront peut-être un travail utile.⁵

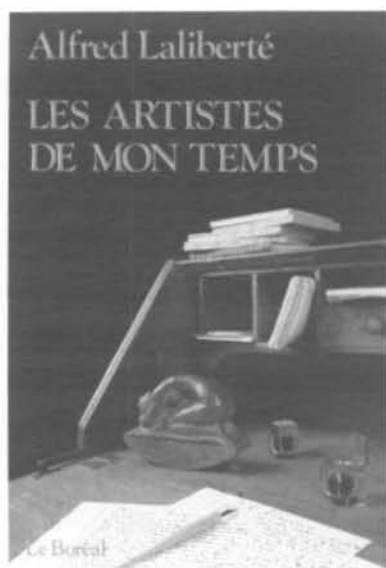
Puis,

la dépression venue, ne trouvant plus l'admiration de jadis (...), pour m'occuper à quelque chose et me distraire, je fis de la *peinture*⁶, j'ai écrit mes souvenirs et autres sujets. [Et si] par hasard le temps plus tard jugeait favorablement mes écrits, je considère que je n'aurais pas perdu mon temps.⁷

Il faut convenir que le lecteur est déjà pressenti dans l'intervention de Laliberté et que son écriture de soi, pour reprendre les termes de Michel Foucault, se trouve implicitement orientée vers ce possible regard.

Écrire, c'est donc «se montrer», se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre. Et par là, il faut comprendre que la lettre est à la fois un regard qu'on porte sur le destinataire (...) et une manière de se donner à son regard par ce qu'on lui dit de soi-même.⁸

Il est intéressant d'observer par ailleurs que c'est la présence d'autrui, sous-jacente dans l'écriture de soi, qui autorise parfois un portrait plus positif, plus réaliste. «Quel travail considérable je venais d'accomplir!»⁹ «Je dois toutefois déclarer qu'étant depuis assez longtemps assuré de ma réussite en sculpture, je mets la peinture au second rang de mes ambitions.»¹⁰ Laliberté nous apparaîtra tantôt fier de ses réalisations, tantôt humble et démun



comme pour tout ce qui a trait à l'instruction qu'il n'a pas eue, aux difficultés qu'il a éprouvées, sa vie durant, avec les subtilités de la langue française.

Contrairement aux textes précédents, le manuscrit *Les artistes de mon temps* n'a pas été recopié ou revu par le couple Laliberté. Pour Odette Legendre, le travail s'est avéré d'autant plus lourd que les notes prises «en passant», sur les contemporains de Laliberté, touchent un grand nombre d'artistes plus ou moins connus. Des cent vingt-neuf sujets, plusieurs n'ont même pas passé l'épreuve du temps.

Avant d'aborder la contribution de la biographe dans cet important dossier, nous pouvons nous interroger sur le sujet réel du livre. Derrière les mots de Laliberté: «J'ai voulu parler de tous ceux qui ont voulu essayer de faire de l'art»¹¹, n'y aurait-il pas prétexte?... «Seulement, je suis un peu dans la gêne de recommencer, car j'ai tellement parlé de moi en parlant des artistes de mon temps (...)»¹². Avec Legendre, nous découvrons, en effet, que les écrits du sculpteur livrent beaucoup d'infor-

mations sur Alfred Laliberté et, somme toute, assez peu sur ses contemporains. Il y aurait croisement d'interventions. Dans cet ordre d'idées, il est bien tentant de se rappeler ce que Nicolas Poussin écrivait à son commanditaire Chantelou, en avril 1639: «Lisez l'histoire et le tableau afin de voir si chaque chose est appropriée au sujet...» On a beaucoup questionné le sens de cette lettre. Faisait-on mention de l'histoire du tableau, de celle de la représentation ou de l'histoire du peintre? Ne s'agissait-il pas plutôt d'un sujet englobant à la fois histoire et tableau? Dans le cas qui nous occupe, Laliberté pourrait dire: «Lisez *les artistes* dont je vous parle et lisez aussi *mes mots*...» De toute façon, comment peut-on y échapper? Ses croyances et ses valeurs transparaissent si clairement dans ses propos!

Impossible [en effet] de comprendre les opinions d'Alfred Laliberté sur les artistes de son temps sans connaître ses paramètres. Même s'il est parfois injuste et souvent très sévère, il juge d'abord en fonction de ce qu'il est profondément, de son tempérament et de ses convictions. Les valeurs et les critères esthétiques de son époque et l'idéologie de son milieu lui servent ensuite de balises¹³.

Parle-t-il vraiment des autres? «Fils de boucher, je ne reproche pas à celui-ci sa naissance, car moi-même je suis fils de bûcheron»¹⁴ ou mieux

Fils d'un juge. Je signale ici en passant qu'il est fils d'un juge, c'est bien pour faire une comparaison avec d'autres fils de juges qui ont aussi étudié l'art de la peinture au Canada. Mais aucun d'entre eux n'est arrivé à la hauteur de (...)»¹⁵.

«Alors le mal d'être pauvre pour un jeune artiste est plutôt un bien en réalité»¹⁶ et puis «un bon sculpteur, oui, mais un artiste, non; un idéaliste, encore moins, trop mesquin pour ça»¹⁷. «Cet artiste, c'est à peine si des gens de son temps qui vivent encore aujourd'hui se

souviennent de lui tellement il a peu produit et joué un rôle effacé à Montréal¹⁸. «Cet homme fut un gentleman, mais il ne laisse pas beaucoup de belles choses pour la postérité dans les musées»¹⁹. «C'est que Vincent n'avait pas la vocation de l'art. Il lui manquait le travail (...)»²⁰. «Ce brave homme fut mon professeur (...) Aussi mon aîné (...) a toujours une certaine admiration pour mes succès obtenus»²¹. Est-il encore besoin de s'interroger sur le sujet réel du livre *Les artistes de mon temps* ? Et pourtant...

Quand le regardant et le regardé sont contemporains, note Béatrice Didier, et en dépit de cela, il se creuse quand même une distance. «Le moi regardant a tendance à devenir intemporel, à juger l'autre de façon imperturbable, comme s'il participait d'une sorte d'éternité divine. Illusion certes, car le moi regardant change aussi (...)»²². L'entrée d'une tierce intervention, dans cet étrange duo «regardant-regardé» ou mieux «Laliberté-artistes de son temps», devient, dès lors, des plus délicates.

Le parti qu'a pris Odette Legendre, déjà bien pénétrée de l'art et des écrits de son oncle, en est un de cohérence. Si, pour *Mes souvenirs*, elle était restée discrète, se permettant tout juste l'explication d'un avant-propos et la présentation du premier volet de l'oeuvre écrite de Laliberté, dans *Les artistes de mon temps*, son apport est plus senti. Apport scientifique avant tout. Partant d'un document extrêmement lacunaire (s'il n'a pas daté ses oeuvres sculptées ou peintes, Laliberté n'a pas non plus daté ou complété ses écrits) et respectant l'esprit même du projet de l'auteur qui voulait «seulement parler un peu de chacun en passant»²³, Odette Legendre a choisi de reproduire le plus fidèlement possible le texte original. S'effaçant délibérément derrière celui qui écrit, elle apportera correctifs et précisions comme en contrepoint, dans la marge. La quantité d'informations ajoutées par ses soins est impressionnante. Mais elle n'intervient pas

directement dans le fonds des écrits du sculpteur. Son point de départ se trouve dans le texte de Laliberté, non dans ce que l'histoire en a retenu.

On peut aisément deviner l'ampleur des problèmes que l'auteur a dû résoudre pour situer les intervenants sur les plans historique, social et artistique et pour comprendre et transmettre la pensée de l'auteur dans une langue au moins lisible. Décision périlleuse s'il en est ! Mais pour que Laliberté se raconte aussi à nous, à travers son texte *Les artistes de mon temps*, il fallait le laisser dire. Évidemment, certaines informations sur les autres filtrent quand même des écrits de Laliberté, informations souvent teintées aux couleurs de celui qui observe. Et l'idée est ingénieuse d'avoir ajouté, pour chaque artiste, une brève notice biographique. La contribution d'Odette Legendre joue ainsi en faveur de l'histoire de l'art canadien : tout d'abord, en décidant de publier *Les artistes de mon temps* en respectant l'esprit du texte initial de Laliberté, puis en le documentant au mieux.

Ce livre devient, pour les chercheurs, à la fois un exemple de sérieux et de persévérance et une source de renseignements précieux à propos d'artistes québécois bien souvent complètement inconnus. C'est aussi, et il y en a peu, un témoignage donné «de l'intérieur» par un artiste sur la vie et le monde de l'art. Si le style littéraire du sculpteur est, par moments, un peu déroutant, il faut convenir que, de toute façon, *Les artistes de mon temps* ne se lit pas d'une seule traite : c'est un ouvrage de référence. Malheureusement, aucun classement ne préside au suivi des rubriques et c'est dommage. Pour une consultation efficace, il n'aurait pas été mauvais de faire ce que Laliberté n'avait pas fait, c'est-à-dire de procéder selon un certain ordre ou au moins d'inclure une liste alphabétique et/ou chronologique des artistes. Le choix des documents iconographiques placés en regard des textes sur les artistes, pour

une part, et la bonne qualité de la reproduction, d'autre part, complètent fort heureusement le dossier.

Toujours chez Boréal, paraît bientôt la biographie de Laliberté par Odette Legendre²⁴. Regard sur soi, regard sur l'autre et jeux de miroirs: le regardant passant irréversiblement du côté du regardé. Dans les deux premières publications, nous avons surtout considéré l'intervention Laliberté/Legendre comme un déclencheur de signification. Nous avons, par le fait même, accordé une importance moindre au contenant «livre». Pour *Alfred Laliberté sculpteur*, nous avons eu le privilège d'accéder au texte avant sa publication. Un texte à l'état brut, pas encore tout à fait apprivoisé. On comprendra que, dans pareilles circonstances, le compte rendu ne porte que sur l'esprit et le fond du récit.

De quoi s'agit-il? *Alfred Laliberté sculpteur*, c'est la biographie d'un sculpteur québécois, originaire des Bois-Francs, qui a étudié à Montréal et à Paris et qui a fait une longue carrière de création et d'enseignement à Montréal. Il a laissé plus de neuf cents sculptures, près de cinq cents peintures et des centaines de pages d'écriture. Par son mariage avec Jeanne Lavallée, à l'âge de 63 ans, il est devenu l'oncle de son actuelle biographe.

Quand on écrit l'histoire d'une vie, on se plie généralement au déroulement linéaire et chronologique des événements. On entre dans la vie du héros au moment de sa naissance et on le quitte à sa mort. Le texte de Legendre respecte en tous points cette règle et tranche même en chapitres les différentes périodes de la vie de Laliberté: 1878-1898/1898-1902/1902-1907... Mais, dès le début, le cheminement dans le temps se double d'un itinéraire dans l'espace. Comme si la vie d'un sculpteur et la pratique de son art imposaient déjà un lieu où matérialiser son oeuvre: «Un espace éclaté vers tous les horizons, le lieu de tous les possibles». Legendre ouvre le récit sur cet

espace, histoire de situer le héros au coeur d'une géographie encore sauvage: «une grande terre de sable, de côtes, de roches et de cailloux». Parlant des origines, ce chapitre est aussi ponctué par les tableaux du sculpteur, sorte de balises reconstituant les lieux de son enfance. Pour l'auteure, cette façon d'organiser le récit a l'avantage de contourner les expressions folklorisantes qu'on associe trop souvent à ce qui se passe dans le monde rural, vu l'éloignement, la pauvreté, l'ignorance... Nous pensons que la lecture de ces passages sera clarifiée quand sera jointe la documentation iconographique. L'efficacité du récit n'en est pas moins vérifiable puisqu'à la fin de ce premier chapitre, la carrière artistique de Laliberté est décidée, et Napoléon-Charles Cormier devient son mécène. Le Québécois originaire des Bois-Francs est nommé, la biographie du sculpteur peut commencer.

Habilement, Odette Legendre fait coïncider le passage des chapitres avec un départ. Les déplacements physiques ressemblent à une délimitation de territoire: Arthabaska-Montréal-Paris. Les autres départs semblent plus intimes et intérieurs: son installation dans la maison-atelier, son mariage en 1940... L'histoire est truffée d'informations multiples. Odette Legendre contribue à sa manière au dossier culturel du récit. Et il semble que cela passe bien, principalement parce que Laliberté reste au coeur du débat. Qu'il soit question de la technique du modelage, des matériaux ou des outils employés, des institutions, des professeurs, ou des habitudes de vie, le héros sert d'entonnoir et permet que soit canalisée la suite des événements. L'intérêt du livre, c'est aussi cette structure. Stabilité et souplesse. Le temps se déroule avec le récit autour d'un espace, centre de gravité. Un solo se joue sur un fond orchestré: ce que vit Laliberté au coeur de la biographie c'est, en raccourci, l'écho de la vie culturelle du Québec aux XIX^e et XX^e siècles. Les mots de la biographie nous le font bien sentir.

Et l'intelligence du récit coupe toute complaisance. C'est pour cela que le ton nous paraît si juste. Avec un pareil sujet, il eut été facile, en effet, d'exacerber le fameux complexe du Québécois campagnard à propos de sa langue, de ses manières, de ses connaissances, de sa fortune... D'autres auraient peut-être insisté sur le «roman d'amour»... Une biographie n'a pas pour mission d'analyser les faits en les interprétant ou en les jugeant. Une biographie constate d'abord, puis elle informe. Sur le plan de l'esthétique, par exemple, il est clair que Laliberté est plutôt académique et traditionnel que franchement moderne. Doit-il pour autant, cinquante ans après, se justifier? Ses oeuvres parlent d'elles-mêmes et ses écrits aussi. Nous avons remarqué chez la biographe une réserve toute prudente dans l'observation des oeuvres. Cette attitude nous paraît louable car il n'était pas à propos d'en discourir dans la biographie. D'ailleurs, cela reste à faire. On ne s'explique pas vraiment pourquoi l'art sculpté a toujours été mal servi au plan de l'analyse iconographique scientifique. Est-ce préjugé, hiérarchie?...

Odette Legendre est allée aux premières sources pour écrire l'histoire de Laliberté et elle a bâti un récit solide. On exige toujours de l'auteur d'une biographie une connaissance approfondie de son sujet et une grande honnêteté: ce sont là des habiletés familières à l'auteure. Et si elle sait si bien se faire oublier dans le récit de son *Alfred Laliberté sculpteur*, c'est qu'elle a su tirer profit des précédentes publications pour enrichir sa propre expérience de Laliberté. Le dossier qu'elle nous présente en témoigne et nous lui en savons gré.

FRANCINE SARRASIN

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, présenté par Odette Legendre, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1978, 271 pp.

2 Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1986, 349 pp. Voir également Odette LEGENDRE, «À propos de Joseph Poisson et d'Antonio Leroux: Un ajout aux Artistes de mon temps d'Alfred Laliberté», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. IX, no 2, 1986, pp. 178-181.

3 Malgré tout l'intérêt que le phénomène suscite, il n'était pas possible, dans le cadre de ce compte rendu, de nous attarder sur le fait que Laliberté ait choisi l'écriture et la peinture pour se raconter plutôt que son véritable talent, sa profession de sculpteur. Cet exercice à d'autres arts, sans apprentissage, permet, certes, une expression spontanée, excuse les bévues et procure au sculpteur un plaisir certain et différent. Le dossier reste ouvert.

4 C'est nous qui soulignons.

5 Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, *op. cit.*, désormais MS, p. 99.

6 C'est nous qui soulignons.

7 MS, p. 144.

8 Michel FOUCAULT, «L'écriture de soi» collectif, *Corps écrit no 5, L'autoportrait*, Paris, PUF, 1983, pp. 16-17.

9 MS, p. 101.

10 MS, p. 115.

11 Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, *op. cit.*, désormais LAMT, p. 32.

12 LAMT, p. 191.

13 Odette Legendre dans LAMT, p. 11.

14 LAMT, p. 126.

15 LAMT, p. 197.

16 LAMT, p. 87.

17 LAMT, p. 61.

18 LAMT, p. 98.

19 LAMT, p. 45.

20 LAMT, p. 40.

21 LAMT, p. 74.

22 Béatrice DIDIER, «Autoportrait et journal intime», collectif, *Corps écrit no 5, L'autoportrait*, *op. cit.*, pp. 173-174.

23 LAMT, p. 29.

24 Odette LEGENDRE, *Alfred Laliberté sculpteur*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 1989. La pagination définitive n'est pas disponible. Les citations sont indiquées entre guillemets sans référence.

Industrial Images / Images industrielles

Rosemary DONEGAN

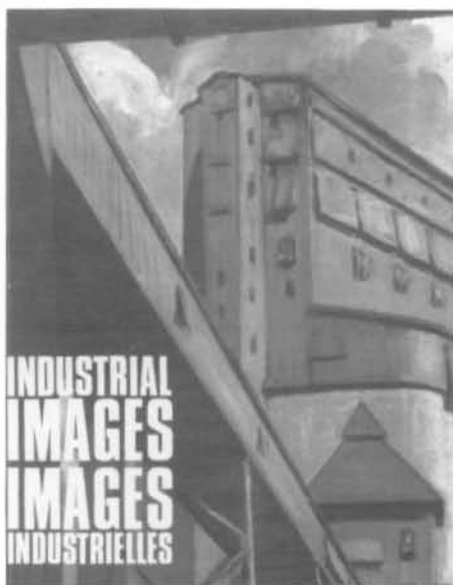
Art Gallery of Hamilton, 1987

143 pp., 156 b/w illus., \$19.95

It is an understatement to say that industrial themes have been ignored by art historians. With the exceptions of Francis Klingender's classic *Art and the Industrial Revolution* (1947) and a handful of other works (mostly monographs), one would be hard-pressed to identify any significant contributions to the subject. This attitude has not been so generally true of the artists themselves, some of whom (such as Charles Sheeler and Adrien Hébert) owe much of their popularity and historical importance to their interests in the formal, the narrative or the psychological implications of industrial or production-related subjects.

The self-conscious stance adopted by many art historians toward industrial subjects derives from various sources. Not the least of these is a hierarchizing of subjects deemed appropriate to the fine arts (despairingly reminiscent of the strictures imposed by seventeenth-century academies of art), as well as the suspicion (so much a part of Modernism) of narrative content in art. The contemporary interest in narrative and figuration, as well as the increased emphasis on the social production of culture in general and the arts in particular, makes this a propitious time for a re-evaluation of industrial imagery. A significant step in that direction is Rosemary Donegan's *Industrial Images* exhibition at the Art Gallery of Hamilton (toured) and its accompanying catalogue, whose footnotes reveal the critical shortage of earlier Canadian studies on this theme.

Donegan apparently has a strong interest in the urban context. Her previous book was *Spadina Avenue* (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1985), based on an exhibition at A Space. There, Donegan presented an extensive selection of photographs of Spadina



Avenue. They were chosen and juxtaposed to introduce some of the themes, such as labour relations, that were subsequently explored in *Industrial Images*. However, *Spadina Avenue* was organized on a block-by-block basis, ending at the intersection of Spadina and Bloor and thus imparting to the book a clear sense of continuity and development over geographical space. The organization of *Industrial Images* entails more problems. The latter book studies Canadian images of industry and labour from c. 1900 to c. 1950, and consists of six chapters, five of which are devoted to specific provinces or regions: the Maritimes, Québec, Ontario, the Prairies, and British Columbia. The sixth chapter constitutes a brief history of the changing promotional techniques and types of imagery favoured by Canadian industry during the period.

There is much to recommend such an approach, notably the very different industries and their degrees of development and prosperity in different parts of Canada. It would seem futile in a study of this sort to deny the essentially regionalist character of the country. How-

ever, Donegan's approach does imply certain disadvantages. Fifty years of Canadian history is infinitely more complex than one hundred years of Spadina Avenue history. For one thing, Donegan's methodology militates against any clear overall *chronological* overview. Each chapter tends to become a discrete unit. The chapters recapitulate the same fifty years of history, the concerns and parameters of each stopping at provincial borders. Nor does Donegan's organization of the catalogue facilitate a highly-developed *thematic* reading of the text. Themes such as shipping, factory work and labour disputes recur from chapter to chapter, usually without many points of continuity or divergence being drawn between the treatment of the same themes at different times and in different places.

Donegan clearly recognized the dangers which her geography-based format entailed; her introduction and her final chapter offer two alternative organizational approaches. In the introduction, she identifies certain factors such as the development of the assembly line, the entrance of large numbers of women into the work force, the growth of the consumer society, and so on, which have affected the symbolism of industrial imagery in Canada and elsewhere. Her second (but related) alternative approach, tracing the history of changing promotional techniques and types of imagery used by industry, is given in Chapter 6. These range from popular Victorian decorative conventions (such as cherubs) to underline the ideas of industry, work and prosperity; through to an emphasis on the concepts of speed and attractive lifestyles during the 1920's; and finally to the use of clearly "artistic" promotional images, commissioned by industry from noted artists in the years following the Second World War.

This is not to suggest that organizing the main body of the catalogue along chronological or thematic (rather than geographical) lines would necessarily solve the types of problems

noted earlier. Indeed, it would probably result in a text that would seem disjointed and glib in its examination of the minutiae of regional divisions. As it is, there will be inevitable complaints that certain industries and areas of the country have received too short shrift from Donegan, while others have received too much attention. Donegan herself recognized the validity of many complaints. "Unfortunately," she wrote, "because of research and space limitations, the exhibition cannot be totally comprehensive, though it attempts to convey some sense of variety and breadth of industrial imagery in Canada." (page xii). It is all too easy to poke holes in studies which, given their pioneering status, are necessarily wide-ranging and which lack the luxury of having a basis in earlier studies on which to ground their methodologies.

The breadth of scope in this catalogue also allows for a significant choice of title: *Industrial Images* rather than (for example) *Industrial Imagery in Art*. Many of the objects used by the author to illustrate her argument have traditionally fallen outside the bounds of "fine" art. Most notable here are such things as union buttons, ribbons and charters. This all-inclusiveness makes for some revealing juxtapositions when (*inter alia*) commissioned posters of happy, hearty workers are seen in conjunction with photographs of labour marches. In addition, Donegan tends to treat "fine" art images less in terms of traditional, medium-bound criticism, and more in terms of getting behind the colour, composition and chiaroscuro, in search of the artists' interests in documentation or social commentary. This is nowhere more clearly expressed than in her description of Harry Orenstein's *Self-Portrait as Fur Worker* (illustrated in colour on the back cover of the catalogue):

...Orenstein's *Self-Portrait as Fur Worker* (1948-49)... is a highly unusual composition, with a remarkable strength and visual inten-

sity. The painting is focused on the point where the two disks [of the sewing machine] meet the needle as it passes back and forth, sewing the two-inch fur strips together as they are fed into the machine. In the background, the cutters, blockers, and finishers are shown at work. Orenstein constructed a flattened space in which the perspective of the worker/artist becomes the viewer's, and the mental concentration demanded by the task is the actual theme of the painting. The artist's personal experience as a fur worker on Spadina Avenue is apparent, especially in his depiction of the actual hand movements. (p.60)

Self-Portrait as Fur Worker shows Orenstein seated and at work, but the vantage point is directly above his head, looking straight down. Donegan focuses on how images that are intentionally exciting in a formalist sense can also tell the viewer about actual working conditions and procedures. This does much to tie together the otherwise disparate types of objects used in the exhibition and in the catalogue. Yet, for all her interest in their importance as documentation in social history, Donegan does accord a special status to the "fine" arts. She premises many of her arguments about the ideological underpinnings of the making of industrial images, not on photographs and union paraphernalia, but on sculptures, paintings and prints. The catalogue includes typical examples of work by more than three dozen painters, sculptors and printmakers, including Miller Brittain, Franklin Carmichael, Emily Carr, Lionel LeMoine FitzGerald, Lawren S. Harris, Adrien Hébert, E.J. Hughes, C.W. Jefferys (not, as in the catalogue, "Jeffreys"), Jean-Paul Lemieux, Alfred Pellan, George Agnew Reid, and Philip Surrey. The "fine" arts "have been able to retain a spontaneity, a breadth of expression, and a critical edge that have eluded the more derivative applied arts" (page xii).

In view of that remark, it comes as no surprise to discover that one of the author's stated

aims is to explore such issues as the impact on industrial imagery of the abstraction-oriented approach to art that came to maturity during the first half of this century. "Canadian artists," Donegan writes, "saw abstraction as a visual reaction and embodiment of contemporary industrial life," and she quotes Walter Abell (from 1943) to this effect. The reader is then left to wonder why there are so few examples of abstract work in the exhibition and catalogue. They do include a painting by Alfred Pellan, two by Fritz Brandtner, and one by Stanley Brunst that could reasonably be termed "abstract," but little else of this type is included. Other examples could be cited if one extended "abstract" to include the incorporation of modernist elements in such works as the murals of Charles Comfort, for example, although the basic syntax of such art is essentially realist. Donegan's proposal for an examination of the role of abstraction in the depiction of the industrial scene is an exciting and important one, but it is not developed in her text. The geographical ordering of the catalogue frustrates the author's attempts in this direction. Donegan has written a five-part history of industry and industrial relations in Canada. She has relied on imagery as her primary source material, but the catalogue remains primarily a work of critical social history rather than of the applicability of different artistic styles to specific subjects.

A more successful performance on the relationship between the documentary and critical functions of "fine" art is based on artists' engagement with the ideologies of utopianism and the picturesque in many industrial images.¹ Here, too, the geographical ordering of the catalogue abbreviates and fragments the discussion given to this idea, but not to the extent that was true of Donegan's comments on the relationship between abstraction, realism and industrial subject matter. The process of coming to terms with the fact that much

industrial imagery tends to evoke sentimental reactions inappropriate to actual conditions has been a *leitmotif* of recent collections of industrial photography in particular. To her credit, Donegan has absorbed the lessons of these works, and deals concisely with the issue of the central role of government and business in the creation of an industrial imagery (in the form of murals, advertising campaigns, logos and billboards) that is loaded with an artificially utopian view of industrial conditions. She is at her best in her discussion of Charles Comfort's murals in the Toronto Stock Exchange. They are described in terms of the validation they give to the power of modern industrialization, based on capitalist economic theory, to recover from the Depression.

Donegan also realizes that machinery can be approached by the artist not only in cold documentary terms, but also as still life, as portraiture, as metaphor, or as allegory. She therefore includes references to the implications of the frequent de-emphasis in works of art of the functions and significance of industrial equipment in favour of many artists' preferences for highlighting picturesque qualities. Her selection of Grant Gates' sentimental 1940's and 1950's STELCO photographs was a particularly good one in this regard, and other fine examples in the catalogue could also be cited. In her coverage of the conditions of patronage and of artists' leanings toward the picturesque and sentimental Donegan demonstrates that the documentation of the industrial image has, ironically, been culpable in the very falsifying of the image of industry to which it might have been expected to be opposed.

It is with these factors in mind that the reader comes to a clearer understanding of why, despite her stated belief that painting and sculpture are inherently more expressive and expansive than "the more derivative applied arts," the author has included so much material (like union buttons) that might at first seem

ephemeral and distracting to her main argument. As has been seen, Donegan relies upon "fine" art examples to bring out the ideologies at the root of much industrial imagery. But she also implicitly contends that we cannot acquire a balanced view of industrial imagery by referring only to painting and sculpture, which may tend to romanticize and isolate their subjects. A union banner, in its beribboned pride and self-conscious sense of community, might tell more about the reality of being an industrial labourer in the 1930's than can many examples of "fine" art (often commissioned or produced by individuals having little shop floor experience), even if that banner lacks some of "fine" art's most desirable attributes. To return to the example of the Toronto Stock Exchange murals, Donegan has pointed out elsewhere that they "are not concerned with the social or economic effects of industrialization, the slums, the unemployed or the tedium of industrial labour, but with the idea of scientific logic and a belief in progress."²

In general, though, the greatest strengths of this catalogue are not to be found primarily in its *analyses* of formal or ideological questions, but rather in Donegan's careful historical *documentation* and (re)writing of labour history on the basis of its imagery. This approach to labour history is laudable and much-needed. The mythologies that have grown up around twentieth-century Canadian art have encouraged the idea that Canada is best defined in terms of a lack of any sort of human habitation at all, let alone the presence of large-scale industrialization. Insofar as Donegan is intent upon challenging the continued dominance over the Canadian imagination of the Group of Seven and such Québec regionalists as Clarence Gagnon, she is performing a valuable service. Furthermore, as she herself points out (page x), the Canadian trade union movement lacks a strong visual history. There are specific sectors of the Canadian industrial milieu (such as the auto-

mobile industry) where there is a puzzling lack of visual documentation, and the private-property nature of most factories has limited the number of artists permitted to record their activity. It is surely apposite that in the United States, where the national ethos has usually been defined in terms of bustle and industry rather than lakes and trees, there has not been a comparable shortage of critical examinations of the representation of technology and industry. In Canada, such a study has long been lacking.

Much work remains to be done on the various aspects of the visual documentation of industry in Canada. These range from analyses of precisionist fascination with the intricacies of mechanical forms to studies of representations of the impact of industry on society in general and the labourer in particular. Possible first impressions notwithstanding, the catalogue's inclusions, exclusions, emphases and juxtapositions have been chosen to provide as strong an overview of the problems and potentialities of the subject as could reasonably be expected in a study of this length. The single significant short-

coming is the conflict between the geographical organization of the text, and the development of theories arising from issues of style and intention in the arts. *Industrial images*, like all seminal texts, leaves much unsaid and only outlines much else. But its subject is as wide-ranging as it is relatively unexplored. Rosemary Donegan's research has provided a solid and broad basis on which to build more specialized and detailed studies.

BRIAN FOSS

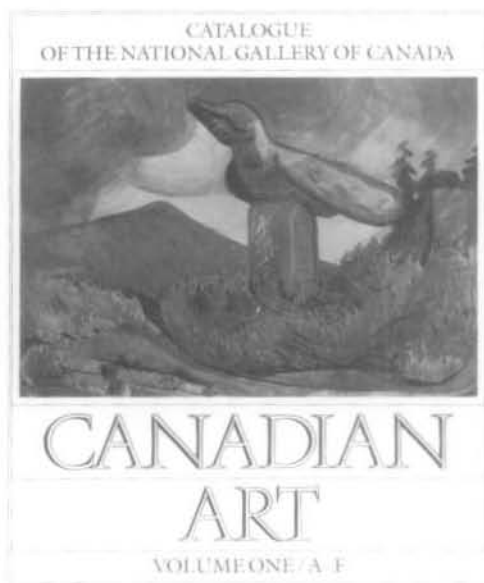
Concordia University

Notes

1 Very methodologically useful for its discussion of how artists and writers slotted a specific image of technological progress into a picturesque mode is Merrill SCHLEIER's *The Skyscraper in American Art, 1890-1931* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986).

2 Rosemary DONEGAN, "Mural Roots: Charles Comfort and the Toronto Stock Exchange," *Canadian Art* (Summer 1987): 69.

Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada,
Art canadien Volume premier/A-F /
Catalogue of the National Gallery of Canada,
Canadian Art, Volume One/A-F
Charles C. HILL, Pierre LANDRY (éds)
Musée des beaux-arts du Canada /
Musées nationaux du Canada
National Gallery of Canada /
National Museums of Canada, 1988
415 pp., \$74.95



La publication, après onze années de préparation et de recherche¹, du premier volume du catalogue de la collection canadienne du Musée des beaux-arts du Canada est un événement dans l'histoire de l'art de notre pays² car, en plus de toutes les nouvelles informations qu'elle recèle, cette édition pourrait avoir un effet d'entraînement. Aucune autre institution majeure ne semble engagée dans la préparation d'un tel ouvrage pourtant essentiel au mandat qu'ont les musées de diffuser leur collection. Bien qu'il ne s'agisse que du quart de la collection³, cette parution mérite d'être signalée car, à ce rythme, peut-être ne verrons-nous le cinquième et dernier volume (supplément) que

dans un avenir trop lointain. Cet ouvrage, dans lequel sont cataloguées les œuvres acquises jusqu'en 1980⁴, résulte de l'effort concerté des conservateurs, de leurs assistants et de chercheurs qui ont compilé et vérifié toutes les informations publiées. Il s'agit d'une somme de travail et de patience inestimables, compte tenu du fait que les dossiers des œuvres ne sont jamais tenus systématiquement à jour. Les conservateurs et archivistes de collections étant occupés à d'autres projets, ce travail de base sur la collection est généralement relégué au second plan.

En plus d'être un outil de consultation et de recherche inégalé, le catalogue d'une collection fournit les données de base avec lesquelles s'écrit l'histoire de l'art. La permanence que gagne l'objet d'art, une fois entré dans une collection publique, la diffusion et la visibilité que lui confère le catalogue sont irremplaçables dans la constitution du discours en histoire de l'art. Le catalogue atteste des choix des contemporains⁵ et désigne les œuvres anciennes qui sont recherchées à une période donnée⁶. Le catalogue permet de révéler l'âme de l'institution et sa raison d'être⁷.

L'organisation et le contenu du catalogue proposent une réponse à la question de la définition de l'art canadien. Le Musée des beaux-arts du Canada qui, conformément à son mandat, en possède la collection la plus importante fournit la solution la plus large possible. Même si la définition d'une question aussi énigmatique n'est pas donnée formellement, il est possible de conclure, à partir de ce premier volume et à défaut de cerner ses caractéristiques, que l'art canadien est l'œuvre d'artistes étrangers qui ne séjournent au pays ou n'y travaillent que pour de courtes périodes de temps, ou encore qu'il est l'œuvre d'artistes d'origine canadienne dont la carrière se déroule principalement à l'extérieur du pays⁸. L'art canadien intègre donc les artistes étrangers qui normalement ne seraient pas collectionnés si on tenait compte

des critères en vigueur dans l'évaluation de leur art national (par exemple, les topographes britanniques ne sont pas considérés comme de l'école anglaise) mais qui le sont compte tenu de leur passage au Canada et les artistes canadiens habitant à l'étranger et qui n'ont pu se voir intégrés dans l'école définissant le pays où ils ont immigré.

Cette définition d'un art national la plus englobante possible, à défaut de tenir compte de critères esthétiques ou des nationalités, réunit le travail d'artistes nés sur son sol mais qui l'ont fui et celui d'artistes de passage, même s'ils sont d'une autre nationalité. L'aspect multi-culturel de notre nation y est donc inscrit. Cette façon généreuse et ethnocentrique à la fois de rapatrier tous les talents est sûrement aussi un signe d'insécurité et de manque d'identité, le Canada réclamant comme siens les laissés-pour-compte des autres écoles nationales.

Le catalogue est précédé d'un historique, signé par Charles C. Hill, de la constitution de la collection de 1880 à 1980. Ses temps forts, ses principaux acteurs et certaines politiques y sont évoqués. À partir de ce premier volume, un trait particulier se détache de la collection qui permet de comprendre comment l'art canadien a été perçu au cours des années. À première vue je dirais qu'il est plus facile d'être considéré comme un artiste canadien (ou du moins de figurer dans la collection nationale) si on utilise le papier comme médium⁹ et si on habite la région d'Ottawa. Si les responsables de la collection ont eu à différentes reprises, avec plus ou moins de ferveur, le désir de représenter l'ensemble de la production du pays sur une base qualitative, force est de constater à la lecture de ce volume que les comités de sélection se sont souvent rabattus, dans leur recherche d'exhaustivité, sur une oeuvre sur papier. De la même façon, la proximité des artistes de la région d'Ottawa semble leur avoir donné dans le passé un accès privilégié au musée national¹⁰. D'autres pressions, dues à des politiques

internes, ont même permis de faire entrer des oeuvres ayant un rapport direct avec le personnel du musée¹¹.

Si l'intérêt pour les oeuvres sur papier a permis au Musée de constituer des ensembles tout en cherchant à se procurer les dessins préparatoires aux oeuvres qu'il possède¹², par contre, il ne semble pas avoir pratiqué une politique d'acquisition de séries ou d'oeuvres particulièrement importantes d'artistes canadiens comme on l'a fait, par exemple, pour l'artiste américain Donald Judd. Comme on le voit, l'exercice de réalisation du catalogue permet à l'institution d'examiner ses pratiques d'acquisition, d'évaluer sa collection, et éventuellement, de développer une politique de désaisissement plus rigoureuse. Il existe, par exemple, quelques portraits de personnalités dont l'intérêt est plus historique qu'esthétique. Une politique d'échanges ou de prêts à long terme avec d'autres institutions, comme les Archives nationales du Canada, pourrait permettre aux deux institutions de mieux remplir leur mission.

Le catalogue se présente sous une forme qui tient à la fois de la liste d'inventaires et de la mini-notice¹³. Chaque artiste est présenté par ordre alphabétique (les oeuvres anonymes seront présentées dans le volume 4) et identifié selon le médium ou le genre principal auquel il ou elle est associé(e)¹⁴, et par des éléments biographiques succincts mais rigoureusement vérifiés (dates, études, enseignement, affiliations, principales commandes, voyages, lieux de résidence). Tous les médias sont confondus, l'architecture (représentée par la photographie¹⁵ et le dessin), la peinture, la sculpture, les dessins, les gravures et estampes, l'orfèvrerie, les textiles et la vidéo. Le Musée des beaux-arts n'a pas acquis de photographies historiques au cours de cette période. Les oeuvres sont fort heureusement regroupées dans l'ordre chronologique de leur production, et non dans celui des acquisitions. Pour chacune on fournit le

numéro de catalogue, le titre français en itali-ques¹⁶, l'année, le titre anglais, le médium, les dimensions, les inscriptions¹⁷, le mode et la source d'acquisition ainsi que l'année d'entrée dans les collections. Toutes les oeuvres sont illustrées en noir et blanc.

L'absence d'une bibliographie et de la liste des expositions des oeuvres cataloguées s'explique sans doute par la quantité de données à traiter, mais elle constitue un handicap sérieux pour la recherche qui est un des buts premiers d'un tel exercice. On en vient à souhaiter que l'effort mis sur la vérification des données d'ordre biographique ait été dévié vers ces informations. De plus, puisque l'historique de la pièce n'est pas inclus, l'absence des données de base qui seraient fournies par la bibliographie et les expositions semble une lacune encore plus grande. Ces omissions interfèrent à différents niveaux de lecture du catalogue, par exemple, quand, à partir de nouvelles recherches, le titre ou l'année ont été changés par rapport aux publications antérieures, les sources de ces renseignements ne sont pas fournies. S'il semblait impossible de compiler une bibliographie exhaustive, il aurait été avantageux de donner les sources les plus importantes ou qui font autorité et qui peuvent servir de déclencheur pour retrouver l'information, comme on le fait d'ailleurs pour certaines exceptions comme *LeMoine FitzGerald*, *E.A. Forbes* ou *Franklin Carmichael*.

La notice technique est parfois complétée par un certain nombre de données toutes plus pertinentes les unes que les autres, portant sur les oeuvres en rapport (dessins, répliques, copies ou variantes)¹⁸ et l'identification des lieux dépeints dans les paysages¹⁹ ou de la personne représentée dans un portrait²⁰.

L'ouvrage se termine par un index numérique fournissant dans l'ordre les numéros d'acquisition avec les noms des artistes auxquels ils correspondent et les renvois à la page correspondante. Ce type d'index, utile pour les employés

du Musée, pourrait être augmenté de tables de concordance avec les numéros des catalogues antérieurs. Des index onomastiques des sujets permettant de repérer plus rapidement si un site ou un personnage est représenté dans une oeuvre de la collection seraient également les bienvenus.

Il est essentiel que le Musée des beaux-arts du Canada continue, à un rythme plus accéléré, la publication de son catalogue d'art canadien. Il est à souhaiter que les volumes qui suivront, même s'ils ne se conforment pas à la règle de l'uniformité, remédient à l'absence de la bibliographie et de la liste des expositions qui caractérise celui-ci. S'il est impensable de considérer, étant donné l'étendue de la collection, qu'une notice complète analyse chaque oeuvre, il est essentiel que la fiche technique continue d'être présentée avec autant de rigueur que possible. Le Musée des beaux-arts du Canada doit être félicité pour le leadership dont il fait preuve dans une entreprise d'une telle envergure qui est à la mesure de son mandat. Les conservateurs et les chercheurs qui y sont rattachés relèvent un défi de taille qui est d'établir le passeport de la culture artistique de notre pays.

LAURIER LACROIX

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Le mandat de publier le catalogue de la collection nationale fut d'abord confié, en 1977, au conservateur R.H. Hubbard par la directrice Hsio-Yen Shih. L'édition antérieure datait de 1960.

2 Debra PINCUS dans son compte rendu du premier volume du catalogue de la collection européenne écrit: "The Gallery has to get on with the next stage of this project, the publication of the first volume in the Canadian series. With a new group of younger Canadian scholars actively committed to deepening and broadening the level of discussion of the art of this country, the first full Canadian catalogue is eagerly awaited, its audience of scholars and graduate students ready for the unveiling. One hopes that with this substantial production standing as an indisputable display of credentials,

the next publication in the series will have the courage to move away from the faceless, official tone of the work under review here and to give to its material the force that comes from an individual sensibility engaging with the material — right or wrong.” *Racar*, vol. XV, n° 2, 1988, p. 157.

3 La collection canadienne comprend plus de 6,000 oeuvres, selon Brydon SMITH dans la préface du catalogue, p. IX.

4 La collection d'orfèvrerie Birks donnée au Musée des beaux-arts du Canada en 1979 sera cependant publiée séparément. La date ou l'ordre de parution n'apparaît cependant pas dans le plan de publication fourni à la p. XXX.

5 Par exemple, la comparaison des acquisitions des oeuvres de Charles de Belle, de Napoléon Bourassa ou de Paul-Émile Borduas révèle comment les politiques d'acquisition, le marché de l'art et l'évaluation critique et historique évoluent à des rythmes différents. Dans la même ligne de pensée, le catalogue fournit un élément de base qui identifie les lacunes importantes comme la représentation ancienne et mineure de nombreux artistes tels Pierre Ayot, Ron Bloore ou John Fox pour ne citer que quelques exemples.

6 Albert Dumouchel est un cas intéressant d'artiste collectionné de son vivant et dont on a complété la représentation en 1977. L'acquisition, au cours des années, des oeuvres d'un artiste comme Graham Coughtry permet de suivre le développement de sa carrière.

7 “This statement [the permanent catalogue collection] becomes a reference book defining the institution and its holding, not something that is purchased because of a merely topical interest.” W. McALLISTER JOHNSON, *Art History Its Use and Abuse*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 298.

8 Par exemple, Pierre Clerk, Elizabeth Forbes, Palmer Cox ou Cecil Buller qui sont canadiens d'origine, mais dont la production est réalisée hors du pays et qui, pour toutes sortes de raisons, ne sont pas réclamés par leur pays d'adoption. À l'opposé, l'américain Eric Fischl qui n'a vécu que 4 ans au Canada est catalogué ici dans l'école canadienne. Il est vrai que dans ce dernier cas, comme dans celui de Henry Almeida, les oeuvres répertoriées datent de son séjour au pays, tout comme celles de nombreux artistes itinérants ou topographes du début du XIXe siècle. Mais, de la même façon que l'on ne réclamera pas comme faisant partie de la littérature canadienne *L'amour fou* d'André Breton parce qu'il fut rédigé en Gaspésie, le Musée classerait-il en art canadien une oeuvre de Winslow Homer exécutée pendant son séjour au Québec?

9 À cet égard, il existe une disproportion dans le nombre d'oeuvres de la collection due à la présence de carnets de croquis. Dans le cas de J.M. Barnsley le carnet de croquis n° 1 (771) contenant 100 dessins et le carnet n° 2 (772) de 22 pièces sont comptés comme une seule oeuvre, alors que les feuilles démontées d'un autre carnet (16751) sont cataloguées individuellement et toutes reproduites.

10 Cette tendance commencée avec Franklin Brownell et Ernest Fosbery s'est poursuivie avec de nombreux artistes, dont Paul Alfred par exemple.

11 Que l'on pense aux oeuvres de Wim Blom, de Pierre de Ligny Boudreau ou encore de Betty Davison.

12 Parmi les exemples plus anciens notons les cas d'Arthur Crisp ou de Jean Dallaire. La pratique semble être devenue quelque peu systématique au cours des années 1970 avec des artistes comme Dennis Burton, Greg Curnoe ou Murray Favro. On peut se demander, si ce n'avait été de dons, si le Musée aurait ainsi cherché à surreprésenter des artistes comme Alex Colville et LeMoine FitzGerald.

13 Pour une réflexion sur la typologie des catalogues de collections permanentes voir Donald F.P. ANDRUS dans le compte rendu de la publication des catalogues de la Robert McLaughlin Gallery, de la collection de l'Université Guelph et du Robert Hull Fleming Museum, *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VI, n° 1, 1982, pp. 128-133 et aussi la synthèse proposée par W. McALLISTER JOHNSON dans *Art History Its Use and Abuse*, op. cit., pp. 298-326.

14 C'est ainsi que certains sont identifiés par un type d'oeuvres (illustrateur, topographe) d'autres par un médium (aquarelliste,...). Ce genre de catégorisation donne cependant lieu à des ambiguïtés ou à des omissions. Brymner, Challener, Beatty par exemple, sont identifiés comme muralistes alors que Bourassa, Borduas ou Beau ne le sont pas. Autre exemple, André Fautoux est identifié comme sculpteur alors que l'oeuvre cataloguée est une estampe.

15 Les photographies de bâtiments sont attribuées à l'architecte sans qu'il soit fait mention du photographe qui en serait responsable.

16 Les titres sont d'abord fournis dans la langue du catalogue quel que soit le titre original de l'oeuvre. Parfois les titres sont donnés dans une autre langue (certains des titres de Frank Armington sont donnés en allemand seulement) et les titres de vidéos ne sont pas traduits. Certains titres ne sont pas traduits en français (ex. Michel Fortier, *American Wet Dream*) ou en anglais (ex. Pierre Ayot, *...et boule de gomme*). La plupart des traductions sont justes, même si parfois elles peuvent donner un sens restrictif: ainsi *Empire Piece* de Ian Carr-Harris, est traduit par *Objet d'empire*.

17 La distinction entre ce qui est une inscription et ce qui ne l'est pas est peu claire dans le cas de textes intégrés à l'image. Il semble qu'en plus de la longueur, la situation et la nature du texte aient été prises en considération. Les inscriptions des oeuvres-textes de Greg Curnoe comme *Vue de l'hôpital Victoria* ne sont évidemment pas reproduites, alors que le texte plus court intégré à l'oeuvre de Jim Brodie (17365) l'est. Le texte n'est pas ou est partiellement reproduit pour une oeuvre à caractère de critique politique comme celle de Burton (23272.1) ou de Boisvert et Péloquin (18280), mais il ne l'est pas dans le cas de mots à caractère descriptif (Colville, série 18130) et dont certains pourraient être jugés comme obscènes, comme pour les oeuvres de Burton encore (17925, 17926). Par contre, dans le cas d'une sculpture

d'Henri Angers (6738) le zèle est poussé jusqu'à reproduire une inscription manquante.

18 Cette rubrique est extrêmement utile et offre un compromis intéressant à l'absence d'une notice. On a même pris la peine d'intégrer les informations se rapportant à des oeuvres acquises après 1980 (ex. Blair Bruce, 174). Il y aurait lieu de corriger un manque d'uniformité. Par exemple, dans le cas d'Henri Angers, on présente 2 anges d'une série de 14 sans préciser où sont les autres, alors que dans le cas de Baillairgé on donne avec précision la localisation des autres oeuvres se rapportant à un groupe conservé à Ottawa. Alors qu'en général on identifie la source des oeuvres copiées (Baillairgé, 18707), dans certains cas cette précaution n'a pas été prise (Baillairgé, 18703).

19 Le catalogue suggère ici qu'il est rédigé pour un lecteur de l'est du Canada, peu familier avec la culture autochtone de son pays. Alors que les sites ou les termes associés à la culture amérindienne de la côte ouest ou du nord sont tous identifiés, aucune des localisations géographiques du centre ou de l'est du Canada ou de l'Europe ne le sont. Pourtant est-ce que Pont-Aven, St-Sulpice ou Barkmere sont familiers à tous les lecteurs?

20 Cette information, curieusement absente à certaines reprises (ex. Sylvia Daoust, Eugene Dahlstrom, Oscar de Lall), est également très pertinente et évite l'usage d'autres ouvrages de référence pour identifier les modèles. Il serait intéressant dans le cas d'artistes encore vivants que le Musée cherche à connaître qui furent les modèles des multiples Portraits, Têtes de femme ou de jeunes filles qui peuplent ses réserves.

ERRATA

Certaines erreurs et omissions se sont produites dans le numéro xi/1 et 2 (1988), notamment dans certains titres et dans une section de remerciements. Nous regrettons les inconvénients qui ont pu en résulter pour les auteurs et les lecteurs, ainsi que nos lecteurs, d'accepter nos excuses.

Following the publication of Vol. xi/1 and 2 (1988), we wish to cite errors in the Table of Contents as well as in the titles of articles and one section of acknowledgments. We regret any inconvenience this may have caused and we wish to extend our deepest apologies to our authors and readers.

Table des matières, 1^{er} titre, p. 1 et p. 21: lire LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JÉRÔME DEMERS UNE THÉORIE DÉCHIRÉE au lieu de LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JEROME DEMERS: UN THÉORIE DÉCHIRÉE.

Contents, 1st title, p. 1 and p. 21: LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JEROME DEMERS: UN THÉORIE DÉCHIRÉE should read LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JÉRÔME DEMERS UNE THÉORIE DÉCHIRÉE

Table des matières, 2^e titre, et p. 23: lire GEORGE THEODORE BERTHON (1806-92)...IN NINETEENTH-CENTURY TORONTO au lieu de GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92)...IN NINETEENTH CENTURY TORONTO

Contents, 2d title, and p. 23: GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92)...IN NINETEENTH CENTURY TORONTO should read GEORGE THEODORE BERTHON (1806-92)...IN NINETEENTH-CENTURY TORONTO

p. 55, titre: lire GEORGE THEODORE BERTHON (1806-92) L'ART DU PORTRAIT... au lieu de GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92) L'ART DE PORTRAIT...

p. 55, title: GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92) L'ART DE PORTRAIT... should read GEORGE THEODORE BERTHON (1806-92) L'ART DU PORTRAIT...

Table des matières, 3^e titre, et p. 58: lire L'ODYSSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS... au lieu de L'ODYSSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS...

Contents, 3d title, and p. 58: L'ODYSSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS... should read L'ODYSSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS...

Table des matières, 3^e titre: lire Mario Béland au lieu de Mario Beland

Contents, 3d title: Mario Beland should read Mario Béland

p. 79: rayer la dernière phrase de la section des remerciements, «La présente étude...» Cette phrase devrait paraître à la page 103 seulement.

p. 79: the last sentence in the Acknowledgement section, "La présente étude..." should appear only on p. 103.

p. 131, 1^{re} col., 9^e ligne du bas: lire «Salish» au lieu de «Satish»

p. 131, 2^e col., 10^e ligne et p. 133, 1^{re} col., 17^e ligne du bas: lire «tinglit» au lieu de «tinglit»

p. 131, 1st col., 9th line from the bottom: "Satish" should read "Salish"

p. 131, 2d col., line 10, and p. 133, 1st col., 17th line from the bottom: "tinglit" should read "tinglit"

On a également attiré notre attention sur un défaut d'impression qui se serait produit sur quelques pages de certains exemplaires. Nous remplacerons volontiers à nos frais tout exemplaire défectueux sur réception d'un avis écrit à cet effet.

It has also been brought to our attention that some copies have defective printing on some pages. We would be pleased to replace any defective copies at our expense upon receipt of written notice.