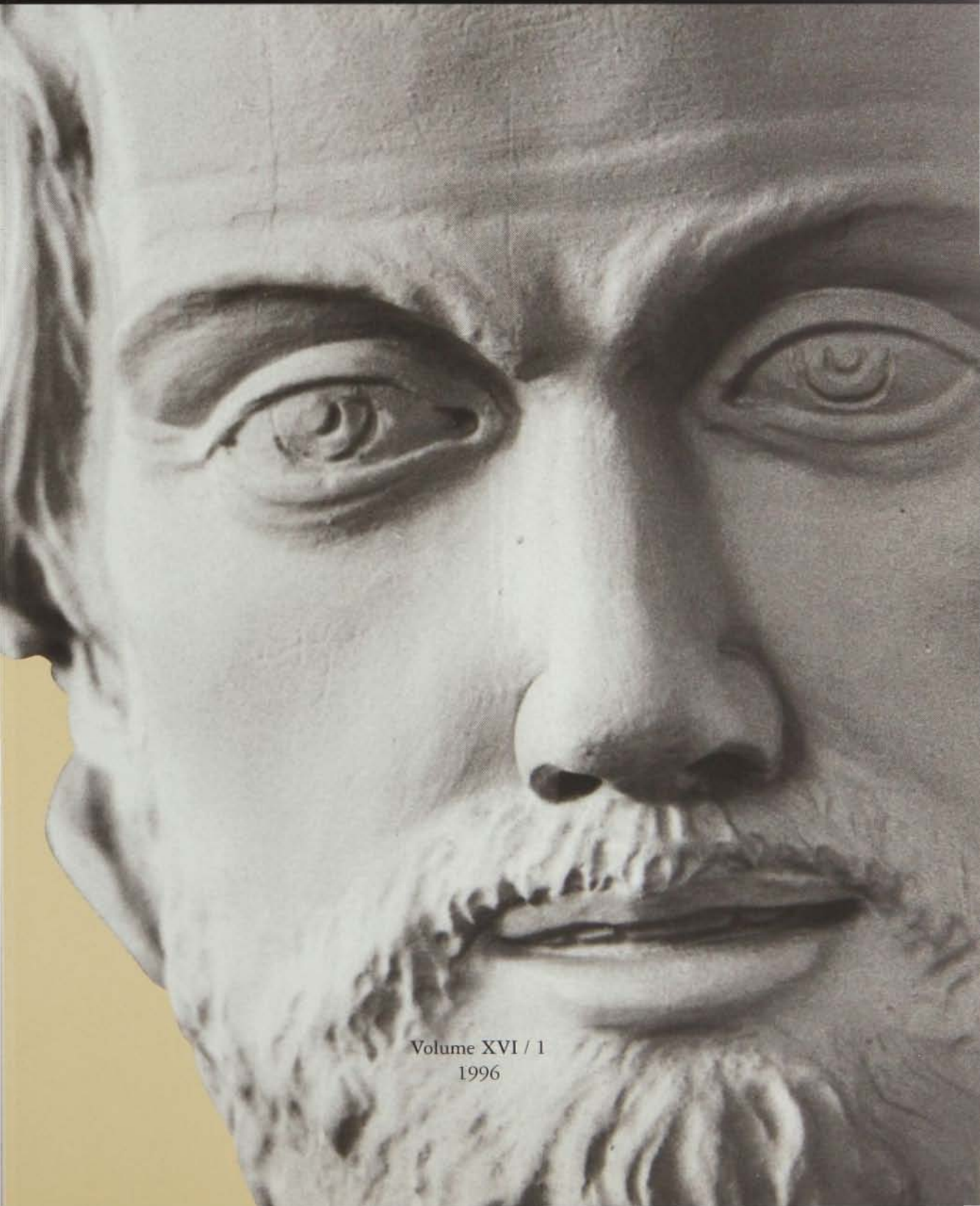


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY  
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XVI / 1  
1996

---

# 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 XVII / 1  
1996

Adresse / Address:  
Université Concordia / Concordia University  
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA 432  
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8  
(514) 848-4699  
spaik@gemini.concordia.ca

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:  
25 \$ pour un an / per year  
(30 \$ US à l'étranger / outside Canada)  
14 \$ le numéro / per single copy  
(18 \$ US à l'étranger / outside Canada)

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de la Canadian Magazine Publishers Association, de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals.

*The Journal of Canadian Art History* is a member of la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), the Canadian Magazine Publishers Association, the Canadian Association of Learned Journals and the Conference of Historical Journals.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

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.)  
*Historical Abstracts and America* (Santa Barbara, U.S.A.)  
*IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)*  
*IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)*  
*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 par l'*Annales* lui-même ou sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* or in microform from: Micromedia Limited, 20, rue Victoria, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Mise en page / Layout and Design:  
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:  
Élise Bonnette, Mairi MacEachern

Translation:  
Élise Bonnette, Kim Gauvin

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:  
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:  
Détail de la tête de Saint François Xavier de Deschambault pris en 1956  
Photo: Jean-Paul Morisset

Distribution:  
Diffusion Parallèle inc., Montréal  
Canadian Magazine Publishers Association, Toronto

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:  
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada  
Bibliothèque nationale du Québec

## 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:

Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec  
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 500 \$ 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 \$500 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur / Publisher:

Sandra Paikowsky

Rédacteurs / Editors:

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-M. Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Musée du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne / McCord Museum of Canadian History, Montréal

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa

Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XVII / 1 1996

---

		ARTICLES
Mario Béland	6	UNE ŒUVRE INÉDITE DE FRANÇOIS BAILLAIRGÉ (1759-1830) L'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault
	33	Résumé
		SOURCES ET / AND DOCUMENTS
Anita Grant	36	LISMER IN SHEFFIELD
	48	Résumé
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Liz Wylie	50	Ann Davis <i>Somewhere Waiting. The Life and Art of Christiane Pflug</i>
Pierre de la Ruffinière du Prey	53	Harold Kalman <i>A History of Canadian Architecture. Volume 1 &amp; 2</i>
	58	INDEX DES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN, VOL. XIII/1 - XVI/2 THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY INDEX, VOL. XIII/1 - XVI/2



fig. 1 Vue du chœur de l'église Notre-Dame de Québec, avant l'incendie de 1922, montrant les statues réalisées par François Baillaigé, entre 1787 et 1793. Copie photographique d'un cliché datant de 1871. (Photo: *Inventaire des oeuvres d'art*, Archives nationales du Québec, Québec [ANQQ])

# UNE ŒUVRE INÉDITE DE FRANÇOIS BAILLAIRGÉ (1759-1830)

## L'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault

[François Baillairgé] est d'abord sculpteur, [...] il a des dispositions et un tempérament de sculpteur et [...] il n'est vraiment à son aise que devant un bloc de bois de pin à transformer en statue ou en présence d'une certaine surface à recouvrir de figures en relief [...] François Baillairgé sait bien [...] que son art propre est la sculpture sur bois, bas-relief et statuaire. Et c'est bien comme sculpteur qu'il laisse une œuvre homogène, une œuvre solidement conçue et vraiment originale. [...] Seule, sa sculpture est franchement indiscutable — en ce sens qu'on ne peut mettre en doute l'ingéniosité de son ordonnance, ni l'intensité de son expression plastique, ni l'ampleur de son sens décoratif. (Gérard Morisset, «François Baillairgé. Le sculpteur», *Technique*, février 1949, p.89).

Jusqu'à tout récemment, on croyait qu'avant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la décoration intérieure des églises québécoises avait peu favorisé le déploiement de grands ensembles statuaires monumentaux et décoratifs. Dans le même ordre d'idées, on pensait que de tels ensembles de statues n'avaient pris leur essor et ne s'étaient multipliés que vers 1860, avec l'avènement des styles dits *revival* dans le décor des édifices<sup>1</sup>. Or, on connaît maintenant un nombre assez important d'ensembles de plus de trois statues et de grand format, tous concentrés dans la grande région de Québec et datant de 1775 à 1825. Certains étaient étroitement liés à d'importants chantiers de construction ou de rénovation d'églises, alors que d'autres étaient complètement indépendants de l'architecture de celles-ci.

Citons d'abord celui de l'un des membres de la famille Levasseur à Saint-François-de-Montmagny, en 1784-1789, et ceux d'Amable Charron (1785-1844) à Sainte-Anne-de-La-Pocatière, en 1812-1813, et à L'Islet, en 1815-1816. L'ensemble de Saint-François comportait au moins dix statues, aux sujets inconnus, réparties dans la nef. L'ensemble de La Pocatière était constitué des quatre *Évangélistes* placés dans le chœur, qui sont retirés dès 1814 à la suite d'une ordonnance de M<sup>sr</sup> J.-O. Plessis. Établi selon une hiérarchie et un programme très précis, l'ensemble de L'Islet, composé de huit statues polychromes placées dans autant d'arcades des murs latéraux de la nef, comprenait une *Vierge à l'Enfant*, *Saint Joseph*, *Saint Michel Archange*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Pierre*, *Saint Paul*, *Saint Joachim* et *Sainte Anne* et cela, sans compter deux *Anges sommant la trompette*<sup>2</sup>.

Les autres ensembles retracés ont tous été réalisés par des membres de la





fig. 2 Vue du chœur de l'église de Saint-Joachim, réalisé entre 1816 et 1825, montrant les statues des quatre *Évangélistes* et les panneaux-reliefs de leurs attributs exécutés par François Baillaigé, ainsi que le cartouche du tombeau d'autel attribué à son fils Thomas. (Photo: John R. Porter, Musée du Québec, Québec)

famille Baillaigé. Mentionnons, de Jean Baillaigé (1726-1805), celui de Saint-Jean de l'île d'Orléans, en 1774-1776, et, surtout, de son fils François, ceux de Saint-Pierre-de-Montmagny et de Berthier-sur-Mer, en 1786-1787, de Notre-Dame de Québec, en 1787-1793, de Saint-Jean-Port-Joli, en 1797, et de Saint-Joachim, en 1816-1825. À Saint-Jean, l'ensemble statuaire comprenant neuf œuvres aux sujets inconnus et de formats variés était réparti dans le chœur et les chapelles de l'église<sup>3</sup>. À Saint-Pierre-de-Montmagny, les œuvres de grand format et entièrement dorées par les Ursulines de Québec, sauf les carnations peintes par l'artiste, représentaient la *Vierge*, *Saint Joseph*, *Saint Michel* et *Saint Pierre*. À

Berthier-sur-Mer, les statues grandeur nature (5.5 pieds ou 1,60 mètre) et également dorées par les Ursulines, avec les carnations peintes par l'artiste, représentaient la *Vierge*, *L'Ange gardien*, *Sainte Jeanne* et *Saint Jean-Baptiste*<sup>4</sup>. Conçu selon une hiérarchie et un programme très précis, l'ensemble de Notre-Dame de Québec (fig.1), détruit dans l'incendie de l'édifice, en 1922, se retrouvait dans le chœur de l'église. De haut en bas, on remarquait d'abord un impressionnant baldaquin formé de six branches, reposant sur la tête de six cariatides ailées en forme de consoles et dominé par un *Christ en gloire* ou *de la Résurrection*; ensuite, toujours au niveau du baldaquin, deux statues de chaque côté, sur la corniche entre les murs et la première branche, la *Foi* et la *Religion*, ainsi qu'un groupe de trois autres placées sur le fronton au-dessus du maître-autel, *l'Immaculée Conception* accompagnée de deux *Anges adoreurs*. Finalement, au sol, de part et d'autre du maître-autel et sous chacune des cariatides, on comptait six statues posées sur des piédestaux et représentant *Saint Joseph*, *Sainte Félicité*, *Saint Pierre*, *Saint Paul*, *Saint Louis* et *Saint Flavien*. Cet ensemble, qui totalisait une vingtaine d'œuvres en ronde-bosse, fut sans aucun doute le plus important à avoir été réalisé avant les années 1860<sup>5</sup>. À Saint-Jean-Port-Joli, l'ensemble, placé au fronton et dans des niches du retable principal, comprenait cinq œuvres polychromes aujourd'hui dispersées: un *Calvaire* à plusieurs personnages, soit le *Christ en croix*, la *Vierge* et *Saint Jean*, ainsi que *Sainte Élisabeth* et *Saint Zacharie*<sup>6</sup>. L'ensemble de Saint-Joachim (fig.2), quant à lui, comprend les statues dorées des quatre *Évangélistes* assis de part et d'autre du maître-autel, chacune placée entre des colonnes et posée sur un piédestal arborant l'attribut du saint sculpté en relief<sup>7</sup>.

Considérant que, à l'exception des quatre *Évangélistes* de Saint-Joachim, tous ces ensembles sont aujourd'hui disparus ou dispersés, les six statues grandeur nature de l'église Saint-Joseph de Deschambault, paroisse située sur la rive nord du Saint-Laurent à environ 75 kilomètres à l'ouest de Québec, sont le plus important ensemble statuaire antérieur à 1875 à nous être parvenu intégralement (fig.3). Cet ensemble a en effet été réalisé au début des années 1820 par un artiste qui s'avère être, comme nous le verrons, nul autre que François Baillairgé (1759-1830). L'ancienneté et la qualité des six statues leur ont valu d'être classées comme biens culturels par le gouvernement québécois en 1965.

### Un ensemble méconnu et peu documenté

Chose étonnante, l'important ensemble statuaire de Deschambault a peu attiré l'attention des historiens, n'a suscité que de rares commentaires et, par conséquent, est resté dans l'ombre. À vrai dire, il n'y a que l'historien de l'art Gérard Morisset qui se soit penché un tant soit peu sur ces sculptures et, surtout, sur la question de leur attribution. C'est ainsi qu'il écrit en 1951 dans un article sur l'église de Deschambault:

Tout autres sont les grandes statues en bois peint qui ornent le sanctuaire, à

l'étage des tribunes. La fabrique les a acquises de 1820 à 1824, moyennant la somme de trois mille livres. Les entrées des comptes ne contiennent aucun nom de sculpteur. En procédant par élimination, on constate que ni les Baillairgé, ni Quévillon - au reste, il est mort en 1823, - ni Amable Gauthier, ni Urbain Brien dit Desrochers n'en peuvent être les auteurs. Mais en examinant chacune de ces statues, on pense à d'autres pièces d'un style identique: les trois grandes statues que Louis-Thomas Berlinguet a sculptées vers 1846 pour l'église de Saint-Rémy (Napierville) et qui se trouvent au Musée de la Province; d'ailleurs l'une des statues de Deschambault — le saint en chasuble — a même pose et même geste [*sic*] que le *Saint François-Xavier* du Musée de la Province. Ces statues ont orné l'ancienne église. Je n'ai pas la moindre idée de l'endroit qu'elles occupaient. Peut-être l'ancienne église possédait-elle un retable à la récollette — comme l'église de Saint-Rémy; s'il en était ainsi, ces saints personnages, plaisamment bariolés de couleurs vives, étaient placés dans des niches<sup>8</sup>.

Comme l'évoque Morisset, la fabrique a acquis les six statues entre 1820 et 1824 pour 3 359 livres et 7 sols, somme très importante pour l'époque et qui tient compte tant du grand format des œuvres que de leur revêtement. À la lecture du deuxième livre de comptes de la fabrique, on apprend que les six statues sont arrivées par paires en trois temps, sans mention quant à leur auteur; la première en 1820, au coût de 880,1 £, la deuxième en 1821, au coût de 1050,6 £ et la troisième en 1824, au coût de 1407,16 £<sup>9</sup>. La différence de prix entre chaque paire pourrait s'expliquer par divers facteurs, tels la qualité des œuvres (sujets, finition et revêtements), le coût de leur transport et de leur installation. L'ensemble statuaire a été acquis pour l'ancienne église de Deschambault, en même temps que sept tableaux de Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-vers 1848), par l'abbé Charles-Denis Dénéchau (1768-1837), curé de cette paroisse de 1795 à 1835, grand amateur d'art, semble-t-il, et instigateur de la construction de la nouvelle église.

La seule explication de ces acquisitions importantes, dans le contexte des années 1820-1825, est un simple désir d'embellir l'église paroissiale. En effet, les ensembles statuaire monumentaux résultent généralement de projets décoratifs conçus par des architectes à partir de programmes thématiques établis par les clients, comme c'est le cas à L'Islet, Saint-Jean, Notre-Dame de Québec, Saint-Jean-Port-Joli ou Saint-Joachim. À Deschambault, l'ensemble ne s'intègre toutefois pas comme tel dans un plan de rénovation de l'intérieur de l'édifice, alors même qu'un projet de nouvelle construction est déjà dans l'air. En effet, dès 1835, l'ancienne église a fait place à l'actuel édifice construit d'après les plans de l'architecte Thomas Baillairgé (1791-1859), fils de François. La décoration intérieure, également conçue par Thomas, a été réalisée entre 1841 et 1855 par son élève et entrepreneur préféré, l'architecte et sculpteur ornemaniste André Paquet (1799-1860). Si on ne connaît pas la destination et l'emplacement précis des six statues



fig. 3 Vue de l'intérieur de l'église de Deschambault prise en 1946. (Photo: Gérard Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 4 Le Christ.



fig. 5 La Vierge.



fig. 6 Saint Ignace de Loyola.

*figs. 4 à 9* Les six statues grandeur nature de l'église de Deschambault photographiées en 1956 avec leur revêtement polychrome et avant leur restauration. (Photos: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art, ANQQ*)

dans le décor de l'ancienne église, l'ensemble statuaire a néanmoins été récupéré, probablement selon l'avis de Baillaigé, pour être placé dans le chœur du nouvel édifice, posé sur des consoles au niveau du stylobate des fenêtres, de part et d'autre du maître-autel. Tel qu'il se présente aujourd'hui — juché très haut, mal éclairé, peu visible et disproportionné par rapport au décor environnant — l'ensemble apparaît donc plus ou moins bien intégré à l'architecture du sanctuaire.

Comme le sous-entendent les trois entrées du livre de comptes correspondant aux arrivages de statues, le programme iconographique de l'ensemble statuaire de Deschambault, établi selon un certain ordre hiérarchique, comprend de fait trois paires bien distinctes allant de chaque côté du maître-autel



fig. 7 Saint François Xavier.



fig. 8 Saint Grégoire le Grand.



fig. 9 Saint Louis.

vers la nef: d'abord, le *Christ* (fig.4) et la *Vierge* (fig.5), ensuite, *Saint Ignace de Loyola* (fig.6) et *Saint François Xavier* (fig.7) et, finalement, *Saint Grégoire le Grand* (fig.8) et *Saint Louis* (fig.9), placés chacun dans une arcade près des tribunes de la nef.

#### Considérations techniques et matérielles

Les six statues ont toutes été taillées dans du pin, probablement du pin blanc<sup>10</sup>. Le *Christ* et la *Vierge* ont un évidement visible au revers (figs.4 et 5), de la base jusqu'aux épaules, tandis que les quatre autres personnages sont sculptés sur toutes leurs faces. Ainsi, le dos de la chasuble du *Saint Ignace* est également sculpté de motifs au relief toutefois moins prononcé que ceux du devant. On peut donc en conclure que les statues du *Christ* et de la *Vierge*, les plus importantes dans la hiérarchie, étaient conçues pour être vues de face, tandis que les quatre autres étaient destinées à être vues aussi bien de côté que de face. À l'origine, les six statues devaient être installées non pas dans des arcades, comme c'est le cas actuellement pour deux des œuvres, mais au sol, sur des piédestaux ou des socles, comme, entre autres, les six statues de Notre-Dame de Québec. De plus, les bases de *Saint Ignace* et de *Saint François Xavier* sont coupées à angle à leurs coins alors que celles

des autres statues sont rectangulaires, ce qui pourrait éventuellement fournir un autre indice sur leur emplacement d'origine.

De façon générale, les six statues ont connu la même évolution en ce qui concerne les divers changements de revêtements ou, en d'autres termes, en ce qui a trait au nombre de repeints décelés sur chacune des œuvres. La couche picturale actuellement visible est un repeint datant de 1980, année d'un rafraîchissement général de l'intérieur de l'église<sup>11</sup>. La couche sous-jacente monochrome correspond à une restauration effectuée en septembre 1956, sous la supervision de Gérard Morisset et documentée par la photographie (fig.10). Il semble que la décision de cette restauration ait été prise à l'encontre des recommandations premières de l'architecte E. Georges Rousseau, alors en charge du rafraîchissement de l'intérieur de l'église, qui ne préconisait qu'un simple nettoyage des statues<sup>12</sup>. Ce type de restauration favorisée par Morisset — l'application d'une couche de peinture uniforme imitant la «pierre de Caen» — était pratique courante dans les années 1950, non seulement pour les sculptures religieuses *in situ*, mais également pour celles conservées dans les musées. Selon une autre pratique habituelle à la même époque<sup>13</sup>, il est encore heureux que les six sculptures n'aient pas été radicalement décapées avant que cette dernière couche ne soit appliquée.

Avant la «restauration» de 1956, les statues de Deschambault étaient peintes polychromes, avec certains motifs rehaussés de dorure. Dans ses notes de l'*Inventaire des œuvres d'art*, Morisset indique que «les statues de Deschambault doivent tout probablement leurs couleurs actuelles au peintre-décorateur qui a effectué la restauration de l'église il y a une quarantaine d'années. D'où un abus de couleur rose: le décorateur a voulu harmoniser les statues avec le reste de l'église<sup>14</sup>». Ce jugement de l'historien de l'art a d'ailleurs certainement justifié le repeint uniforme et complet de 1956. En consultant les archives de la paroisse, on constate, effectivement, que la polychromie observée par Morisset a été réalisée en 1905 par J.H.A. Marcoux de Québec, peintre décorateur spécialisé dans la «décoration de statues<sup>15</sup>».

La couche sous-jacente peut être identifiée comme étant celle d'origine. On ignore toutefois si le revêtement originel a été appliqué par le sculpteur lui-même ou confié à un atelier spécialisé<sup>16</sup>. Fait intéressant, on note la présence de deux types de revêtements qui militent en faveur d'une division nette de l'ensemble en deux groupes bien distincts. Le *Christ* et la *Vierge* étaient entièrement recouverts d'une dorure à l'huile, ce qui les distingue davantage des autres éléments de l'ensemble et renforce l'hypothèse d'un emplacement privilégié dans le décor de l'ancienne église, alors que les quatre autres statues étaient originellement peintes polychromes. Ces polychromies sont exécutées à l'huile avec une couche d'apprêt également à l'huile. De façon générale, on peut affirmer que les couleurs étaient plus foncées que celles du repeint de 1905. On retrouve, entre autres, des rouges vifs, des violets et des bleus sombres. Les



fig. 10 La statue de Saint Grégoire photographée en 1956 après la restauration (revêtement monochrome). (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art, ANQQ*)





*fig. 11* François Baillairgé, *Christ en croix*, 1798, bois peint polychrome, grandeur nature, fabrique Saint-François-de-Montmagny. (Photo: Jean-Paul Morisset, 1959, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)

détails ornementaux sculptés en relief étaient dorés sur un mordant à l'huile<sup>17</sup>. En bref, il y a, au total, trois repeints correspondant à autant de campagnes de rafraîchissement de l'intérieur de l'église (1905, 1956 et 1980).

### Le programme iconographique

Le *Christ* (fig.4), vêtu d'une longue robe ceinturée à la taille et d'un grand manteau largement noué sur le devant, et chaussé de spartiates, ne porte aucun attribut susceptible de le rattacher à un type iconographique précis. Les bras ouverts vers le fidèle, il esquisse un geste accueillant. Habillée d'une robe et d'un ample manteau et coiffée d'un voile, la *Vierge* (fig.5) ne porte également aucun attribut distinctif. Les yeux baissés et la tête légèrement penchée vers la gauche, elle croise les mains sur sa poitrine. Si la pose de la *Vierge* rappelle celle de la célèbre *Immaculée Conception* en argent offerte par Louis XIV aux Sulpiciens de Montréal, statuette réalisée à Paris vers 1712-1717<sup>18</sup>, le vêtement présente par contre trop de différences dans le drapé pour y voir le modèle utilisé par le sculpteur. Conçues comme des pendants, les représentations du *Christ* et de la *Vierge* sont traitées de façon sobre tant dans leur attitude que dans leur vêtement, sans accessoires ni motifs ornementaux particuliers, ce qui n'est pas le cas des quatre autres personnages.

Les deux statues suivantes représentent les deux plus célèbres saints jésuites, le fondateur de l'Ordre, Ignace de Loyola (1491-1556), et le missionnaire, François Xavier (1506-1552). Les «deux soleils jumeaux» de la Compagnie de Jésus furent canonisés en 1622<sup>19</sup>. Dès lors, leur culte et leur iconographie se répandirent grâce aux progrès des Jésuites dans le monde entier, entre autres en Nouvelle-France avec l'implantation de la Société de Jésus au début de la colonie. D'ailleurs, saint François Xavier devint même l'objet d'une dévotion particulière au Canada en tant que second patron du pays.

Présentes tant dans les communautés religieuses que dans les églises paroissiales et chez les particuliers, les images gravées, peintes ou sculptées de saint Ignace et de saint François Xavier sont associées ou se font pendant, comme dans le cas de Deschambault<sup>20</sup>. Les représentations des deux saints jésuites à la barbe courte et bien taillée sont ici conformes à leur iconographie la plus commune. *Saint Ignace* (fig.6) est représenté en prêtre officiant, vêtu de somptueux habits liturgiques: aube, chasuble, étole et manipule au bras gauche. Le fondateur de l'Ordre serre de la main gauche, contre sa poitrine, le livre des *Constitutions* ou ses *Exercices spirituels* publiés en 1548 et tient, dans la droite, un ostensor rayonnant arborant le sigle «JHS» — sigle propre aux Jésuites qui signifie *Jesus Hominum Salvator* (Jésus Sauveur des Hommes). *Saint François Xavier* (fig.7) est, pour sa part, habillé d'une soutane et d'un long surplis à larges manches ainsi que d'une étole. De la main droite, le missionnaire montre le crucifix donné par saint Ignace qu'il tient de la main gauche. La chasuble et le manipule de saint Ignace ainsi que l'étole de saint François sont ornés de nombreux motifs floraux sculptés en bas-relief

qui ne sont pas sans évoquer les riches broderies réalisées par les Ursulines à l'époque. L'iconographie des deux représentations de Deschambault s'apparente, dans le cas de *Saint François Xavier*, à l'une des deux fameuses statuette en argent façonnées en 1751-1752 par l'orfèvre parisien Alexis Porcher pour l'ancien Collège des Jésuites de Québec — aujourd'hui conservée à la résidence des Jésuites de Québec —, dans le cas de *Saint Ignace*, à l'une des deux grandes statues polychromes de Kahnawake réalisées avant 1783 par un artiste inconnu<sup>21</sup>.

Bien que se faisant pendant, les deux dernières statues ne forment pas à proprement parler une paire: saint Grégoire le Grand (vers 540-604) et saint Louis (1215-1270) n'étant généralement pas associés aux plans historique ou iconographique. Mentionnons toutefois que saint Louis, roi de France, où son culte prit un caractère à la fois dynastique et national, devint patron de Paris et de la monarchie française. Ainsi associé à la mère-patrie, il connut dans la province une dévotion certaine, étant invoqué entre autres comme second titulaire du diocèse de Québec depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Il en va autrement de saint Grégoire qui, à notre connaissance, n'a ici fait l'objet d'aucune dévotion particulière.

La barbe bien taillée et coiffé de la tiare pontificale à trois couronnes et à fanons, *Saint Grégoire* (fig.8) est vêtu d'une grande aube, d'une longue chape et d'une étole. De la main gauche, le Docteur de l'Église latine appuie contre sa cuisse un livre ouvert qui fait référence à l'un de ses ouvrages, peut-être les *Dialogues* qui connurent un grand succès. Le pape lève la main droite vers les fidèles, dans un geste de salutation ou de bénédiction. Imberbe, les cheveux longs et ondulés, *Saint Louis* (fig.9) porte, pour sa part, une armure métallique de croisé recouverte d'une longue cape, attachée à l'épaule gauche par une fibule, qu'il retient de sa main gauche contre sa poitrine. Coiffé d'une couronne ornée de fleurs de lys, le roi de France tient dans la main droite un sceptre. Les vêtements de ces deux derniers saints comportent également de beaux motifs ciselés, dont des raisins et des feuilles de vigne qui se trouvent sur le devant de la chape de saint Grégoire de même qu'un mascarón ou musequin mi-humain, mi-animal qui orne l'épaulière gauche de saint Louis. Alors que la pose générale du saint Grégoire est subtilement tournée vers la droite, celle de saint Louis est légèrement tournée vers la gauche. Ce faisant, les deux saints se trouvent orientés dans la même direction, à savoir vers la nef.

Les modèles iconographiques du Christ, de la Vierge et des quatre saints sont à notre connaissance uniques dans la sculpture ancienne du Québec, et les sources utilisées ici par le sculpteur nous sont encore inconnues. Au plan iconographique, il s'agit donc là bien davantage de trois paires de statues indépendantes les unes des autres que d'un ensemble vraiment concerté découlant d'un programme intégré et cohérent. La destination architecturale et, par conséquent, la recherche de l'effet décoratif dans le chœur de l'ancienne église pourraient expliquer le manque de rigueur dans le choix des représentations. Si le choix des sujets

soulève des questions en regard de leur intégration à l'ensemble, il n'est pas exclu que les thèmes retenus à Deschambault, bien que les archives soient muettes à ce propos, aient correspondu à des dévotions particulières d'éventuels commanditaires. En d'autres mots, il est possible que certains paroissiens donateurs aient pu contribuer financièrement pour des statues représentant leur saint patron, d'autant plus que la commande s'est échelonnée en trois temps. En ce sens, c'est au plan matériel, technique et formel que l'ensemble statuaire retrouve une unité et une homogénéité certaines et forme un tout harmonieux.

### Une réalisation remarquable de François Baillairgé

Tout comme la problématique de leur destination dans l'ancienne église et celle de leur programme iconographique, la question de l'attribution des statues de Deschambault s'avère à la fois simple et complexe. Quand vient le temps de rattacher un nom à ces œuvres, Gérard Morisset élimine d'emblée les Baillairgé, François et Thomas, ainsi que le sculpteur montréalais Louis Quévillon, décédé en 1823, et certains membres de son atelier tels Amable Gauthier (vers 1791-1876) et Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860). L'historien de l'art propose plutôt le nom de Louis-Thomas Berlinguet (1789 ou 1790-1863) — élève à la fois de Thomas Baillairgé et de l'école de Quévillon —, attribution qui sera reprise par ses successeurs. Comme nous l'avons vu, Morisset fonde son attribution par comparaisons stylistiques en mettant en relation l'ensemble de Deschambault avec les trois grandes statues polychromes de Saint-Rémi-de-Napierville — déjà à l'époque au Musée du Québec — qu'il attribue à Berlinguet et qu'il date vers 1846. Si, tel que le propose Morisset, l'on compare le *Saint François Xavier* de Deschambault à celui de Saint-Rémi, le premier est d'une facture beaucoup plus savante et académique que le second<sup>23</sup>.

De toute évidence, nous sommes, avec les œuvres de Deschambault, devant un ensemble d'une très haute qualité d'exécution qui est le fait d'un sculpteur de formation académique et bien expérimenté. Chacune des statues, sculptée et traitée avec maîtrise, présente une série de qualités techniques et formelles qui dénotent un très bon sens de la ronde-bosse. On sera particulièrement impressionné par la connaissance des proportions et de l'anatomie, la souplesse des poses et du déhanchement, le naturel des attitudes et des gestes, le drapé fouillé aux plis savamment agencés, le soin apporté aux accessoires et aux détails ornementaux des vêtements ainsi que par les physionomies fortement typées et expressives.

En fait, cet ensemble très achevé a peu d'équivalents en sculpture québécoise à la même époque, si l'on excepte celui des quatre *Évangélistes* réalisé par François Baillairgé à Saint-Joachim. Si Morisset a rayé le nom du grand maître de Québec comme auteur probable des six statues, c'est qu'il a vraisemblablement été confondu par le type de revêtement des statues alors «plaisamment bariolées de couleurs vives» plutôt que par la facture de celles-ci. Aussi, dans ses notes de

*l'Inventaire des œuvres d'art*, il les associe à «d'autres statues peintes d'un style identique», telles les trois statues de Saint-Rémi-de-Napierville. Dans la vision esthétique qu'avait Morisset de la sculpture ancienne, les œuvres de l'école de Quévillon (Montréal) étaient, de façon générale, peintes polychromes, tandis que celles de l'école des Baillairgé (Québec) étaient monochromes ou dorées, suivant les principes esthétiques prônés dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par le maître et protecteur des Baillairgé, l'abbé Jérôme Demers (1774-1853). En effet, selon les canons de l'art classique véhiculés par ce théoricien québécois dans son *Précis d'architecture* (1828) et appliqués notamment par les Baillairgé à Saint-Joachim:

Les statues sont ordinairement de pierre, ou de marbre ou de stuc, ou de métal, et quelquefois de bois. Quant on fait usage de cette dernière matière on doit les peindre en blanc pour imiter le marbre, ou les dorer en plein pour imiter le bronze doré. Quel que soit l'usage auquel on destine les statues, on ne doit jamais les colorier, ni les chamarrer d'or ou d'argent comme on l'a pratiqué jusqu'ici dans presque toutes nos églises, contre toutes les règles du bon goût. Il faut espérer que l'usage contraire, que quelques fabriques plus éclairées ont introduit, de dorer en plein les statues qui se trouvent dans leurs églises, prévaudra à la fin et que l'on abandonnera entièrement un genre de décoration, qui ne peut que nous rendre ridicules aux yeux des connaisseurs<sup>24</sup>.

C'est d'ailleurs là la raison pour laquelle Morisset, dans les années 1950, a favorisé la pratique de la redore ou repeinture uniforme de statues peintes polychromes et, particulièrement, celles de Deschambault. Ces opérations visaient sans doute à redonner aux œuvres un aspect plus conforme à l'idée que l'on se faisait de la statuaire néo-classique au Québec. La nouvelle peinture monochrome appliquée, en 1956, sur les statues de Deschambault n'a pas non plus ouvert les yeux de l'historien de l'art sur l'auteur de cet ensemble dont les figures, notamment celles du *Christ* et de la *Vierge*, sont on ne peut plus néo-classiques.

Comme il est logique de s'y attendre, c'est du côté de la ville de Québec — la ville la plus proche de Deschambault — que réside, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le seul artiste suffisamment talentueux et possédant une formation académique qui soit capable de réaliser un ensemble tel celui de Deschambault. Ce maître sculpteur est nul autre que François Baillairgé, ancien élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris (1779-1781) et ayant à son actif, à l'âge de 61 ans, une grande expérience dans le domaine de la statuaire<sup>25</sup>. Comme on l'a vu, François Baillairgé a déjà réalisé, à cette époque, d'importants ensembles à Saint-Pierre-de-Montmagny, à Berthier-sur-Mer, à Saint-Jean-Port-Joli et à Notre-Dame de Québec et cela, sans compter ses nombreuses autres statues profanes et religieuses, isolées ou en paires, de grand format ainsi que plusieurs grands reliefs figuratifs<sup>26</sup>. Parmi les statues religieuses de Baillairgé, mentionnons celles qu'il



*fig. 12* Détail de la tête de Saint Luc de Saint-Joachim pris en 1955. (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



*fig. 13* Détail de la tête de Saint Matthieu de Saint-Joachim pris en 1955. (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 14 Détail de la tête de Saint François Xavier de Deschambault pris en 1956, après la restauration. (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 15 Détail de la tête de Saint Ignace de Deschambault pris en 1956, après la restauration. (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)

livra à L'Islet en 1784-1786 (*Saint Modeste* et *Saint Abbondance*), à Saint-François-de-Montmagny en 1789 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Saint-François de l'île d'Orléans en 1802 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Baie-Saint-Paul en 1803 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Saint-Louis de l'Isle-aux-Coudres en 1805 (*Saint Louis* et *Saint Flavien*), et à Saint-Laurent, île d'Orléans en 1809 (deux *Anges adorateurs*). À ce corpus relativement connu, il convient aussi d'ajouter une œuvre inédite non négligeable: le *Christ en croix* sculpté en 1798 pour la fabrique de Saint-François-de-Montmagny (fig.11). Ce *Christ* de belle facture, en bois polychrome et grandeur nature, est, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, abrité à l'intérieur d'une construction octogonale, placée sur une colline près de l'église. Mis à part la position de la tête et le plissé du *perizonum*, le *Christ* de Saint-François se rapproche dans le traitement de l'anatomie et des proportions de celui que Baillairgé réalisa un an auparavant pour l'église de Saint-Jean-Port-Joli<sup>27</sup>.

En 1820, en collaboration avec son fils Thomas également architecte et sculpteur, François Baillairgé est à travailler aux importants chantiers de décoration intérieure des églises de Saint-Joachim et de Baie-Saint-Paul. Aux deux endroits, Thomas, actif sur le chantier, se charge de la conception, de l'entreprise et de la supervision des travaux, recevant en son nom la totalité des paiements pour les divers ouvrages, tandis que François, travaillant en atelier, assume l'exécution de la fine sculpture, particulièrement celle des reliefs et des statues. Le chantier de Saint-Joachim, commencé en 1816, se termine en 1824, alors que celui de Baie-Saint-Paul, entrepris en 1818, se poursuit jusqu'en 1828. Après 1818, Thomas remplace pratiquement François comme architecte-entrepreneur. Ce dernier est à peu près inactif dans ce domaine, ce qui lui laisse tout le temps, en dépit de sa fonction de trésorier des chemins à la Ville de Québec de 1812 à 1829, pour se consacrer exclusivement à la grande sculpture<sup>28</sup>. En somme, au début des années 1820, François Baillairgé a, comme sculpteur et statuaire, atteint et même dépassé sa pleine maturité sur les plans de la technique, de la forme et de l'expression.

Sur les plans formel et stylistique, c'est avec certitude que l'on peut maintenant donner à François Baillairgé l'ensemble statuaire de l'église de Deschambault. Si, comme le soutiennent avec raison les historiens de l'art, l'ensemble de Saint-Joachim est de François Baillairgé, celui de Deschambault ne peut que lui être attribué<sup>29</sup>. Il n'y a qu'à comparer la physionomie et les détails anatomiques des têtes du *Saint Luc* (fig.12) et du *Saint Matthieu* (fig.13) de Saint-Joachim, d'une part, et ceux des têtes du *Saint François Xavier* (fig.14) et du *Saint Ignace* (fig.15) de Deschambault, d'autre part, pour s'en convaincre. En effet, l'on pourrait parler ici d'un véritable décalque sculptural de chacune des deux têtes tant les ressemblances sont frappantes. Ce constat se vérifie aussi bien en ce qui a trait à la facture des cheveux, de la barbe et des yeux qu'en ce qui a trait à l'implantation du nez, à l'accentuation des rides du front et des arcades sourcilières





fig. 16 François Baillairgé, *Christ mort*, vers 1815, bois doré, 64 x 150 x 10 cm, Musée du Québec, Québec (54.86). (Photo: Patrick Altman)

ainsi qu'au modelé des chairs. Sans vouloir multiplier inutilement les comparaisons de la sorte dans le large corpus de Baillairgé, notons également que l'encolure de la robe du *Christ*, le geste de la main droite du *Saint Grégoire* et la bouche entrouverte du *Saint François Xavier* qui laisse paraître les dents se retrouvent pratiquement tels quels sur le relief du *Saint Paul* de Baie-Saint-Paul conservé au Musée du Québec<sup>30</sup>.

À l'ensemble statuaire de Deschambault, on peut aussi rattacher une autre œuvre singulière et inédite de François Baillairgé, acquise en 1954 d'un collectionneur montréalais par le Musée du Québec: le haut-relief d'un tombeau d'autel représentant le *Christ mort* (fig. 16)<sup>31</sup>. Toujours par confrontation stylistique, ce *Christ mort*, dans la tradition des gisants européens, est à rapprocher d'un panneau-relief fort particulier du programme iconographique de Saint-Joachim, soit le symbole de *L'Enfant* (fig. 17) accompagnant la statue de *Saint Matthieu*. De toute évidence, le rendu anatomique de ces deux figures à demi nues, véritables écorchés qui évoquent les académies que Baillairgé a dessinées lors de ses études à Paris, est de la même main, particulièrement au niveau de la forte carrure des épaules ainsi que de la musculature développée, tendue, et presque exarcerbée du torse, des bras et des jambes. De plus, le traitement anatomique du *Christ mort* rappelle tant celui de *L'Ange au livre* du Musée des beaux-arts du Canada, bas-relief attribué à

Baillairgé et daté de 1800-1815, que celui du Christ du *Baptême du Christ*, haut-relief exécuté en 1807-1808 par le même sculpteur pour l'église de Loretteville et aujourd'hui conservé au Musée du Québec<sup>32</sup>. Manifestement, l'artiste, grâce à sa formation parisienne, était familier avec le nu et l'anatomie humaine, créant avec le *Christ mort* une œuvre intrinsèquement forte, puissante et expressive.

Les qualités remarquables de l'ensemble statuaire de Deschambault sont conformes aux préoccupations et aux aspirations de François Baillairgé en matière de conception et d'exécution de sculptures. Ces ambitions sont clairement exprimées dans une lettre-soumission de François au curé de Baie-Saint-Paul en 1816: «ce qui nous empêche d'aller plus vite dans nos ouvrages, c'est que nous faisons notre sculpture riche, savante, et naturelle autant que possible, et qu'il faut absolument que nous la finissions nous mêmes<sup>33</sup>». Dès lors, il n'est pas étonnant que l'ensemble exécuté entre 1820 et 1824 par François Baillairgé pour l'ancienne église de Deschambault ait été réutilisé et réintégré une dizaine d'années plus tard par son fils Thomas dans le décor que ce dernier fut chargé de concevoir pour la nouvelle église paroissiale.

### Thomas Baillairgé, sculpteur figuratif

Certes, on pourrait arguer que Thomas Baillairgé, au cours des années 1820, était aussi très actif dans le domaine de la sculpture et qu'en conséquence, il pourrait être l'auteur des statues de Deschambault. Toutefois, la question de Thomas sculpteur figuratif n'est pas simple et soulève maintes interrogations. Celle-ci est on ne peut plus importante et mérite que l'on s'y attarde pour lever définitivement tout doute sur la paternité de l'ensemble de Deschambault. Il n'est pas exclu que Thomas, déjà très occupé comme architecte-entrepreneur dans les années 1820, ait confié à son père l'exécution d'œuvres sculptées figuratives dans le cas de contrats particuliers, bien que celles-ci aient toujours été attribuées au fils. En effet, on n'attribue encore à Thomas que peu de sculptures figuratives, lesquelles sont effectivement de très grande qualité et, pour la plupart, exécutées dans les années 1820: le *Calvaire* de Trois-Rivières-Ouest (vers 1820), parfois donné à L.-T. Berlinguet, les statues assises de la *Foi* et de l'*Espérance* et les médaillons-reliefs de *Saint François Xavier* et de *Saint Jean-Baptiste* à l'église de Lotbinière (1824-1825), de même que les reliefs de tombeaux d'autel, soit les cartouches de Saint-Joachim (*Les trois Marie au tombeau*, 1816-1825) et de Sainte-Anne-de-Beaupré (*Souper d'Emmaüs*, 1827-1828), ainsi que les parements de la *Vierge à l'Enfant* de Beauceville (1822) et de l'Hôpital général de Québec (1827). On pense également à cette fameuse *Assomption* réalisée en 1826 pour la chapelle de la Congrégation du Séminaire de Québec qui, pourtant, rappelle dans son mouvement celle que François sculpta pour la chaire de la basilique Notre-Dame en 1799. Toutefois, la réalisation des reliefs et statues de Lotbinière faisait partie d'un chantier beaucoup plus vaste de décoration intérieure conçue et supervisée par l'architecte. De plus, à



fig. 17 François Baillaigé, *L'Enfant* (symbole de Saint Matthieu), 1816-1825, bois doré, 68 x 36 cm, fabrique de Saint-Joachim. (Photo: Jean-Paul Morisset, 1955, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)

Saint-Joachim, pourquoi faudrait-il n'attribuer à Thomas que le seul relief des *Trois Marie au tombeau* alors que l'on associe son père à l'exécution de l'ensemble de la sculpture figurative? Notons encore que les paiements à Thomas de l'*Assomption* et du *Souper d'Emmaüs* s'inscrivaient dans des entreprises plus larges de confection de meubles liturgiques, tandis que, dans le cas du parement de l'Hôpital général, le prénom du Baillairgé à qui est remis le montant n'est pas précisé. Que Thomas ait reçu des paiements pour certains ouvrages ne prouve pas qu'il en soit l'auteur. Rappelons-nous que François lui-même avait été payé par son père Jean, entre autres pour les sculptures de L'Islet et de Notre-Dame de Québec. À l'exception des médaillons en relief des deux *Anges* (banc d'œuvre) et du *Moïse* (chaire) de Lotbinière (1832), ainsi que d'un certain nombre de statuets d'autel, on associe bien peu de sculptures figuratives au ciseau de Thomas après 1830. Or, curieusement, son père décède cette année-là!

Comment expliquer chez Thomas un talent si spontané, si éphémère et si concentré dans le temps? Pourquoi François serait-il mystérieusement devenu inactif comme sculpteur dans d'autres paroisses et après les chantiers de Saint-Joachim et de Baie-Saint-Paul, alors que nulle maladie ne l'empêchait de travailler? Comment pourrait-on justifier que François, le plus grand sculpteur de son temps dans les années 1810, mais toujours peu familier avec la direction d'atelier et de chantier, ait, selon la tradition, mis son fils en apprentissage chez le sculpteur montréalais René Saint-James dit Beauvais, sinon pour lui permettre d'approfondir la négociation de contrats, l'organisation et le fonctionnement d'un atelier ainsi que la supervision d'entreprises à la façon de l'école de Quévillon? Tout au long de leur carrière respective, Thomas œuvre d'abord et avant tout comme architecte entrepreneur tandis que François se démarque principalement comme sculpteur exécutant. Bref, on voit mal Thomas dans les années 1820 dessiner des plans, rédiger devis et soumissions, négocier des marchés, diriger des équipes, courir d'un chantier à l'autre — toutes choses qu'il a apprises à Montréal —, tout en s'adonnant à la sculpture figurative en atelier. D'ailleurs, comme le dit le biographe de Thomas, Luc Noppen, cet architecte-entrepreneur dirigea, durant sa carrière, un atelier où les tâches étaient fragmentées et où il délégua soit à son père, soit à certains de ses élèves ou assistants l'ornementation intérieure des églises<sup>34</sup>. De là à conclure qu'il aurait confié de façon assez systématique les travaux de sculpture figurative à François dans un premier temps (1815-1830), puis à l'un des sculpteurs spécialisés travaillant à son atelier dans un second temps (après 1830), il n'y a qu'un pas. À l'évidence, cette question mériterait une analyse plus approfondie qui pourrait remettre en cause l'ensemble des œuvres que l'on a jusqu'ici associées à l'un et à l'autre des Baillairgé.

En bref, l'ensemble statuaire de Deschambault, à l'égal des sculptures figuratives de Baie-Saint-Paul et de Saint-Joachim, constitue l'un des sommets tant de l'œuvre sculpté de François Baillairgé que de l'ensemble de la sculpture ancienne

du Québec. Il s'agit, de surcroît, de l'ensemble statuaire le plus important à nous être parvenu à la fois de cet artiste et de cette époque. Si cette attribution vient enrichir le corpus de François Baillairgé de huit œuvres majeures, en incluant le *Christ en croix* de Saint-François-de-Montmagny et le *Christ mort* du Musée du Québec, et nous oblige à reconsidérer entièrement les activités du sculpteur et sa production dans les années 1820, elle nous amène également à interroger l'ensemble des œuvres de la même époque jusqu'ici associées à son fils Thomas.

## MARIO BÉLAND

Conservateur de l'art ancien  
Musée du Québec

### Notes

L'auteur tient à remercier messieurs Guy-André Roy et Claude Belleau, respectivement conservateur et restaurateur au Musée du Québec. Monsieur Roy a collaboré au dépouillement des archives paroissiales et nous a fourni maintes données essentielles, en plus de commenter une première version du manuscrit, tandis que monsieur Belleau a procédé à un examen des œuvres de Deschambault. L'auteur remercie également ses collègues du Musée du Québec qui ont bien voulu relire et réviser le manuscrit. Des remerciements particuliers sont adressés à messieurs John R. Porter et Yves Lacasse, respectivement directeur général et conservateur en chef adjoint au Musée du Québec. Merci enfin à messieurs Fernand Champagne, Jean-Guy Lavoie et Benoît Saint-Laurent, respectivement curé, marguillier et sacristain à la paroisse de Deschambault, qui ont facilité l'examen des œuvres et des archives paroissiales.

1 Sur cette question, voir 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.376-379.

2 Sur l'ensemble de Levasseur à Saint-François-de-Montmagny, voir les retranscriptions des archives paroissiales dans le dossier de Saint-François de l'*Inventaire des œuvres d'art conservé* au Centre de documentation du Musée du Québec, de même que John R. PORTER, *L'art de la dorure au Québec du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Québec, Éditions Garneau, 1975, p.167-168. Sur les ensembles d'Amable Charron à La Pocatière et à L'Islet, voir, pour le premier, les contrats signés devant le notaire Rémi Piuze, les 18 octobre 1812 et 2 août 1814, ainsi que l'ordonnance de M<sup>gr</sup> J.-O. Plessis en 1814; voir, pour le deuxième, le contrat détaillé signé devant le notaire Simon Fraser, le 21 septembre 1812. Voir aussi à ce même sujet Gaston DESCHÈNES, *Amable Charron et Chrysostôme Perrault, sculpteurs de Saint-Jean-Port-Joli*, La Pocatière, La Société historique de la Côte-du-Sud, 1983, p.18-22 et 24, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.218, 254 et 270-271.

3 Sur l'ensemble de Jean Baillairgé à Saint-Jean, voir le contrat signé avec les marguilliers, le 24 mars 1774, et retranscrit dans Guy-André ROY et Andrée RUEL, *Le patrimoine religieux de l'île d'Orléans*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p.168.

4 Sur les ensembles de François Baillairgé à Saint-Pierre-de-Montmagny et à Berthier-sur-Mer (ou Berthier-en-Bas), voir les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans Magella PARADIS,

*Étude stylistique de l'œuvre sculpté de François Baillairgé (1759-1810)*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse-Le Mirail, décembre 1979, p.401-410. Ce dernier confond toutefois comme localisation des ensembles, Saint-Pierre-de-Montmagny avec Saint-Vallier-de-Bellechasse de même que Berthier-sur-Mer avec Berthierville. Pour l'ensemble de Saint-Pierre, voir aussi PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.254. Sur la dorure de ces statues, on ira voir, aux Archives du monastère des Ursulines de Québec, les recettes du *Journal III (1781-1803)*, pour divers paiements en date de décembre 1786, du 2 juillet 1787, du 31 octobre 1788, du 30 novembre 1789 et du 31 août 1791 (informations transmises par Guy-André Roy).

5 Sur l'ensemble de Notre-Dame de Québec, voir l'étude et les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans PARADIS, *Étude stylistique...*, p.71-120, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.356-357. Mentionnons que, d'après l'interprétation que fait Paradis du *Journal*, un des deux *Anges adorateurs* de même que le *Saint Louis* ne seraient peut-être pas de la main de Baillairgé et, qu'en outre, les emplacements de la *Vierge* et du *Saint Joseph* auraient été inversés dans le chœur. À l'examen des photographies anciennes, la *Vierge* est toutefois bel et bien placée sur le fronton alors que le *Saint Joseph* est posé au sol sur un piédestal.

6 Sur l'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli, voir l'étude et les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans PARADIS, *Étude stylistique...*, p.161-167. L'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli est aujourd'hui dispersé: le *Christ en croix* est toujours dans l'église tandis que la *Vierge*, le *Saint Jean* et la *Sainte Élisabeth* sont au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. Le *Saint Zacharie*, quant à lui, est disparu. Paradis croyait la *Sainte Élisabeth* aussi disparue. Sur l'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli, voir aussi Angéline SAINT-PIERRE, *L'église de Saint-Jean-Port-Joli*, Québec, Garneau, 1973, p.89-91 et 101, et Charles C. HILL et Pierre B. LANDRY, *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada. Art canadien*, Vol. I, Ottawa, Musée des beaux-art du Canada, 1988, p.36.

7 Sur l'ensemble de Saint-Joachim, voir principalement la retranscription du contrat entre la fabrique et François Baillairgé et son fils Thomas, dans David KAREL, Luc NOPPEN et Claude THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1975, p.41, n° 59 (*Saint Luc*), 64 et 78-80; Luc NOPPEN, *Le renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé au Québec de 1820 à 1850*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse-Le Mirail, octobre 1976, p.165-193 et 605-609, de même que PARADIS, *Étude stylistique...*, p.309-316, et PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.268-270 et 366. C'est à juste raison que, si l'on excepte NOPPEN, *Le renouveau architectural...* (p.169), les auteurs s'entendent pour attribuer à François Baillairgé seul la réalisation des quatre statues ainsi que des nombreux bas-reliefs figuratifs qui ornent les murs du chœur.

8 Gérard MORISSET, «L'église de Deschambault», *La Patrie*, 4 février 1951, p.18-19. Voir aussi les notes de Morisset dans le dossier de l'église de Deschambault de *l'Inventaire des œuvres d'art*. Cette attribution des statues de Deschambault, «qui caractérisent le talent de statuaire de Berlinguet», est également reprise dans Gérard MORISSET, «Le sculpteur Louis-Thomas Berlinguet», *La Patrie*, 11 décembre 1949, p.26 et 50. Sur l'ensemble statuaire, on ira voir les brèves mentions dans Luc DELISLE, *La petite histoire de Deschambault*, 1963, p.112 et 133; dans Luc NOPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Montréal et Québec, Éditeur officiel du Québec/Fides, 1977, p.104; et dans Madeleine GOBEIL TRUDEAU, «Église Saint-Joseph, Deschambault», *Les Chemins de la mémoire*, tome I, Québec, Les Publications du Québec, 1990, p.314. Tous ces auteurs se contentent de résumer les propos de Morisset, incluant l'attribution à Berlinguet.

9 Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault, *Livre de comptes II (1806-1835)*:  
 «[fo 58, reddition de comptes de 1820] A la même assemblée il a été résolu qu'on fera deux statues  
 [fo 65, reddition de comptes de 1821] Pour deux grandes statues pour les avoir fait amener et poser  
 huit cents quatre vingts livres un sol.....880 l  
 [fo 66, reddition de comptes de 1821] A la même assemblée il a été résolu que le Marguillier en  
 charge fera faire deux nouvelles grandes statues  
 [fo 68, reddition de comptes de 1822] Pour deux nouvelles statues, leur transport, lambris esserre-  
 mens mil cinquante livres six sols.....1050 6

[fo 77, reddition de comptes de 1823] Pour avoir fait travailler aux statues vingt et une livres quatre sols.....21 4  
 [fo 80, reddition de comptes de 1824] Pour deux grandes statues les avoir fait transporter boiser et poser mille quatre cents sept livres seize sols.....1407 16». Signalons que le même livre de comptes indique pour l'année 1807 la dépense de 300 livres pour deux statues, sans plus de précision. Il n'y a aucune œuvre dans l'actuelle église qui pourrait correspondre à ces deux statues.

10 Voir le rapport d'examen de Claude Belleau, restaurateur au Musée du Québec, daté du 12 décembre 1994 et déposé au dossier de la paroisse, au Centre de documentation du Musée du Québec. L'examen sommaire, effectué sur place à l'aide de scalpels et de loupes binoculaires, visait avant tout à rendre compte de l'aspect des revêtements d'origine ainsi que du nombre et de l'aspect des repeints successifs.

11 La couche de 1980 est une peinture mate de couleur beige verdâtre, probablement du latex, qui a été appliquée sur une couche d'apprêt et qui a été rehaussée de filets de dorure sur certains motifs ou bordures.

12 La couche de 1956 est une peinture à l'huile de couleur gris violacé, elle-même précédée d'une couche d'apprêt également à l'huile. En 1956, Morisset, en tant que secrétaire de la Commission des monuments historiques de la Province de Québec, est alors responsable de la conservation et de la restauration des œuvres d'art. Dans le devis de l'architecte Rousseau, daté du 15 mars de cette année-la, on lit: «Les statues, tant sur les autels et niches du chœur et fonts baptismaux, devront être rendues propres par un lavage exécuté avec soin pour ne pas altérer les couleurs mais ne seront pas décorées de nouveau» (Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault, 6-1.4.4: *Édifices - Églises. Réparation - Restauration* 1956). Voir PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec* (p.256-258), qui font état de la «restauration» ou du changement de revêtement du *Saint Ignace* à l'aide de deux illustrations de l'œuvre. À notre connaissance, les deux auteurs sont d'ailleurs les seuls à avoir reproduit à ce jour une œuvre de l'ensemble de Deschambault.

13 Sur la question de la restauration vue par Gérard Morisset, voir le chapitre «Historique de la restauration au Musée du Québec» de Claude BELLEAU, dans *Restauration en sculpture ancienne*, catalogue d'exposition sous la direction de Mario Béland, Québec, Musée du Québec, 1994, p.44-45.

14 Notes de Gérard Morisset dans le dossier de l'église de Deschambault de l'*Inventaire des œuvres d'art*. Morisset nous a laissé une description succincte des principales couleurs des statues, dont une série de photographies en noir et blanc prises en 1956 nous donne une idée de l'effet général: le *Christ*, robe blanche et manteau vieux rose; la *Vierge*, vêtue en rose et bleu pâle, voile blanc; *Saint Ignace*, aube blanche et chasuble d'or, visage et chevelure au naturel; *Saint François Xavier*, moustache et barbe brunes, soutane noire, surplis blanc et étole dorée; *Saint Grégoire*, moustache et barbe brunes, aube blanche, chape et étole dorées, revers de la chape rose; *Saint Louis*, manteau bleu fleurdelisé, couronne et sceptre dorés, chaussettes rose clair.

15 Voir l'en-tête de son papier à lettre et sa soumission pour la peinture et décoration de l'église de Deschambault, datée du 30 septembre 1905, aux Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault. Notons que cette polychromie est exécutée à l'huile sur une couche d'apprêt également à l'huile. Les couleurs sont parfois vives, parfois de tons pastels, avec des rehauts de dorure à l'huile sur plusieurs accessoires ou détails vestimentaires en relief. Une peinture métallique a aussi été utilisée pour l'armure du *Saint Louis*.

16 Notons que les ateliers des communautés religieuses de Québec connaissent un net déclin dans les années 1820. D'ailleurs, on ne trouve pas mention de la dorure de ces statues ni aux Archives de l'Hôpital général de Québec, ni à celles du monastère des Ursulines. Voir PORTER, *L'art de la dorure au Québec...*, pour l'Hôpital général, et informations transmises par Guy-André Roy, pour les Ursulines.

17 Des contraintes physiques n'ont malheureusement pas permis de déterminer l'aspect des carnations des têtes. Toute la question des carnations demeure d'ailleurs encore obscure. En effet,

l'examen des mains ne révèle qu'un seul niveau de polychromie, suggérant ainsi que les carnations n'ont pas été repeintes en 1905. Toutefois, l'examen des photographies détaillées, prises avant la restauration de 1956, démontre que les carnations des têtes apparaissent assez grossières et semblent recouvrir d'anciennes fissures. En somme, seul un examen plus approfondi des œuvres, effectué dans des conditions adéquates, permettrait de conclure sur cette question.

18 En raison de son prestige, cette fameuse statuette, aujourd'hui conservée au Musée de la basilique Notre-Dame de Montréal, a donné lieu, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à un certain nombre de copies que l'on retrouve principalement dans la région de Montréal. Voir Jean TRUDEL, «Étude sur une statue en argent de Salomon Marion», *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, n° 21 (1973), p. 8-14 de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.372 et 375. Signalons que la Vierge de Deschambault se rapproche aussi d'un tableau de l'*Immaculée Conception* du XVIII<sup>e</sup> siècle qui était placé au maître-autel de l'église Notre-Dame de Québec et qui avait été restauré par François Baillairgé en 1797.

19 Sur la biographie, le culte et l'iconographie de saint Ignace et de saint François Xavier, voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, tome III, *Iconographie des saints*, 1958, I, p.538-541 et, II, p.672-675.

20 Sur les représentations des deux saints traitées comme paires au Québec, voir les nombreux exemples donnés notamment dans Denis MARTIN, *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, avril 1990, p.286-291, de même que dans Ginette LAROCHE-JOLY, *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, mai 1990, p.314-345. En sculpture ancienne, les deux sujets ont généralement été traités en petit format, notamment à l'ancien Collège des Jésuites de Québec et dans les paroisses de Batiscan et de La Jeune-Lorette, bien qu'on les retrouve aussi en grand format, comme c'est le cas à l'ancienne mission des Jésuites à Caughnawaga (aujourd'hui Kahnawake).

21 Les statuettes de Porcher sont reproduites dans Jean TRUDEL, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p.121-123; celles de Caughnawaga dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.422. À Deschambault, le sculpteur a, entre autres, ajouté un livre à *Saint Ignace* et une étoile à *Saint François Xavier*.

22 Sur la biographie, le culte et l'iconographie de saint Grégoire le Grand et de saint Louis, voir RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien...*, tome III, II, p.609-616 et 815-820. Saint Louis est aussi protecteur de l'Ordre des Jésuites, ce qui établit un certain lien avec saint Ignace et saint François. Réau mentionne que saint Grégoire est toujours représenté imberbe, bien que des illustrations nous le montrent également barbu. Si les représentations de saint Grégoire se font très rares en sculpture ancienne au Québec, celles de saint Louis sont par contre plus courantes. Mentionnons la statuette du XVIII<sup>e</sup> siècle du monastère des Ursulines de Québec, le relief de Philippe Liébert à Vaudreuil (1799) et les statues de François Baillairgé à Notre-Dame de Québec (vers 1790) et à l'Isle-aux-Coudres (1805), sans compter les œuvres plus tardives. Voir reproductions dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.357, 407, 413 et 421.

23 Le *Saint François Xavier* de Saint-Rémi-de-Napierville est reproduit dans Jean TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, p.25.

24 Archives du Séminaire de Québec, *Précis d'Architecture pour servir de suite au traité élémentaire de Physique à l'usage du Séminaire de Québec* (manuscrit M-131, tablette 4), 1828, folios 235-236; cité dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.248. Pour Morisset, comme pour l'abbé Demers, les polychromies de cette époque, associées aux revêtements de l'école de Quévillon, étaient synonymes non seulement de mauvais goût, mais également de la décadence de la sculpture sur bois. Il est intéressant en ce sens de constater que, lors de sa première visite à Deschambault en 1946, Morisset écrivit dans ses notes conservées à l'*Inventaire des œuvres d'art*: «Vérifier aussi si les statues du sanctuaire sont en bois; quelques-unes d'entre elles ne sont sûrement pas en plâtre».



25 L'âge de Baillairgé ne peut évidemment être pris en considération contre une éventuelle attribution de l'ensemble de Deschambault à ce sculpteur. Mentionnons que Baillairgé sera, après sa retraite comme capitaine de milice, promu major en 1828, même si la charge n'est qu'honorifique, et qu'en outre, il sera trésorier des chemins à la Ville de Québec jusqu'à 1829, un an avant sa mort; ce qui laisse supposer qu'il n'a pas souffert de longue maladie avant son décès. Tout comme ce fut le cas pour son frère Pierre-Florent entre 1807 et 1812, la fonction de trésorier des chemins ne l'a certes pas empêché de vaquer à ses occupations de sculpteur.

26 Rappelons que, dès 1794, dans une annonce parue dans la *Gazette de Québec* du 20 février et adressée aux membres du clergé, François Baillairgé indiquait, entre autres, qu'il «fait des Statues pour Niches ou retables, de quatre à cinq pieds, de hauteur, pour six Louis; et celles de cinq à six pieds, pour huit Louis». Sur la production statuaire de Baillairgé, Paradis écrit curieusement: «De sa clientèle ecclésiastique, il ne recevra que peu de commandes en ronde-bosse [...]. Au cours de la deuxième période, François Baillairgé abandonne quelque peu la ronde-bosse représentée par *Saint Louis* et *Saint Flavien* de l'Île-aux-Coudres [...] et les quatre *Évangélistes* [...] de Saint-Joachim, pour déployer tout son art dans les nombreux bas-reliefs» (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.32 et 493, voir aussi, p.34-35).

27 Le *Christ en croix* de Saint-François est photographié dans le dossier de la paroisse de l'*Inventaire des œuvres d'art* et donné à l'école française sans autre commentaire. Pourtant, dans les documents en annexe du même dossier, on retrouve cet extrait explicite tiré du *Journal* de François Baillairgé et daté d'avril 1798 (fo 173): «Le 18. Convenus par lettre avec Mr. Bédard Curé de St. François de faire et livrer cinq jours avant la Ste. Jeanne, un christe seul, de six pieds de proportion peint, pour la somme de dix Louis courant». Situait ce *Christ* à Saint-François, île d'Orléans, Magella Paradis le croyait du fait même disparu (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.420). Le *Christ* de Saint-Jean-Port-Joli est reproduit dans SAINT-PIERRE, *L'église de Saint-Jean-Port-Joli*, 1973, p.89.

28 Voir Luc Noppen dans KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, p.81. Sur François Baillairgé sculpteur, voir les articles de Gérard MORISSET dans *Technique*, vol. 24, n° 2 (février 1949), p.89-94; n° 3 (mars 1949), p.187-191; n° 4 (avril 1949), p.233-238; et la biographie de David KAREL, Luc NOPPEN et Magella PARADIS dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VI, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p.26-31 et, particulièrement, p.29. Voir aussi KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, PARADIS, *Étude stylistique...*, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, sous son nom à l'index des noms propres de personnes, à la fin du volume.

29 Loin de nous l'idée d'appliquer à la lettre et dans le détail la grille d'analyse élaborée par Magella Paradis dans sa thèse de doctorat portant sur le sculpteur. L'exercice serait long et fastidieux, dépasserait les limites de notre propos et n'ajouterait pas à la preuve. Contentons-nous d'y aller de quelques rapprochements convaincants avec des œuvres certaines du sculpteur, à commencer par l'ensemble statuaire de Saint-Joachim, contemporain de celui de Deschambault. D'après Magella Paradis, «en ce qui concerne la tête des saints, toutes les parties sont traitées dans le style de François Baillairgé [...] les quatre Évangélistes [...] constituent des pièces essentielles, par la richesse stylistique dont elles témoignent, à la compréhension du style de notre artiste» (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.314 et 316). Voir aussi p.312-315 pour l'analyse détaillée du traitement anatomique des personnages.

30 Le *Saint Paul* du Musée du Québec a été reproduit dans maints ouvrages. Voir, entre autres, TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, p.23; KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, p.40, et *Restauration en sculpture ancienne*, p.67.

31 Coïncidence intéressante, la fiche d'inventaire du *Christ mort* établie par Gérard Morisset indique que ce devant d'autel provient de l'église de Deschambault et, par conséquent, l'historien l'attribue à L.-T. Berlinguet et le date vers 1822! Ce bas-relief du *Christ mort*, jusqu'à maintenant attribué à Berlinguet, est à ne pas confondre avec le gisant du même sujet signé par cet artiste et aussi conservé au Musée du Québec. Le devant d'autel peint a été décapé en 1954, puis entièrement doré. Sur cette

œuvre peu connue, voir TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, p.26 et 28-29 (repr.). On notera que le *Livre de comptes I* (1781-1804), conservé aux archives de la paroisse de Deschambault, fait mention en 1813 d'un important paiement qui pourrait correspondre à notre œuvre: «Pour façon, dorure et transport d'un parement d'autel un gradin et une niche pour la chapelle du reposoir 962 livres et 8 sols».

32 Ajoutons encore que les drapés du *perizonum* et du linceuil du *Christ mort* évoquent maintes œuvres contemporaines de Baillairgé et que la tête présente des analogies certaines avec celle du saint Jean-Baptiste du *Baptême du Christ* et particulièrement avec celle du relief principal de la chaire de Baie-Saint-Paul (1816-1817), appartenant également au Musée du Québec. Sur le *Baptême du Christ* de Loretreville et la chaire de Baie-Saint-Paul, voir reproductions et textes dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.373, 416 et 436. Sur l'*Ange au livre*, voir reproduction dans HILL et LANDRY, *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada*, p.36.

33 Archives de la fabrique Saint-Pierre et Saint-Paul de Baie-Saint-Paul, Lettre de François Baillairgé au curé Louis Lelièvre de Baie-Saint-Paul, 7 juin 1816, citée dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.207.

34 Sur Thomas Baillairgé sculpteur, voir l'article de Gérard MORISSET dans *Technique*, vol. 26, n° 4 (avril 1951), p.245-251; NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, PARADIS, *Étude stylistique...*, la biographie de Luc NOPPEN, dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, p.41-45, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, sous son nom à l'index des noms propres de personnes, à la fin du volume. Quelques-uns des ouvrages de Thomas sont d'ailleurs reproduits dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.288, 371, 373, 408, 409, 414, 427 et 428. Dans sa thèse de doctorat, Paradis attribue le parement d'autel de Beauceville et les *Trois Marie au tombeau* à Thomas (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.376-379). Sur la formation auprès de Saint-James et les activités de Thomas comme sculpteur, voir NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, p.146-149 et 159 ainsi que NOPPEN, *Dictionnaire biographique du Canada*, p.43.

Résumé

## A NEWLY DISCOVERED WORK BY FRANÇOIS BAILLAIRGÉ (1759-1830) The statuary ensemble of Saint-Joseph de Deschambault

Saint-Joseph de Deschambault Church contains a remarkable ensemble of six full-scale sculptures created at the beginning of the 1820's by an artist who significant, is no other than François Baillairgé (1759-1830). At present, a rather important of full-size statue ensembles are known to exist, all concentrated in the region of Québec City and dating between 1775 and 1825. The six statues from Deschambault Church, however, prove to be the most important known statuary ensembles prior to 1875. In the past, only the art historian, Gérard Morisset, had taken any interest in these works.

The Order acquired the six statues for a considerable sum and they arrived

in pairs in three installments between 1820 and 1824. The ensemble was not integrated into the renovation plans of the interior of the original church. It seems that the six statues were supposed to be relatively independent of the architecture. Although the exact placement of the six statues within the church decor is unknown, the ensemble was nonetheless retained and placed in the choir of the later building, but without any concern for their integration to the site.

The six statues were all carved from pine. The statues of *Christ* and the *Virgin* were conceived to be seen only from the front, whereas the other four were intended to be viewed from the side as well as frontally. Originally, the *Christ* and the *Virgin* were entirely gilded while the other four were polychromatic. The veneer of all six statues as refinished in 1905, 1956 and 1980.

The iconographic programme, established according to a fixed hierarchical order, included three distinct pairs. However, neither the *Christ* nor the *Virgin* hold any attributes which would connect them to a precise iconographical programme. While these two sculptures appear somber in both pose and clothing, this is not the case with the other four statues. The next pair represent Ignatius Loyola and François Xavier and the representation of these best-known Jesuits saints is consistent with their traditional iconography. The last two statues do not truly form a pair; *Saint Gregory the Great* and *Saint Louis* were in no way associated. The clothing of the four Saints is comprised of rich motifs sculpted in relief. The iconographic models of the six statues are seemingly unique as the sources used by the sculptor are as yet unknown. In terms of iconography then, it is more a question of three pairs of independent statues rather than a grouping conceived to reflect an integrated and coherent programme. The choice of *Saints Gregory* and *Louis* certainly raises questions with regards to their integration into the ensemble. One explanation could be the lack of rigour in the selection of the subjects. Nevertheless, it is through the materials and the technical and formal aspects that the ensemble is unified, providing a certain homogeneity that creates a harmonious whole.

Much like the question of the original destination and iconography, the question of attribution proves to be both simple and complex. Gérard Morisset had proposed Louis-Thomas Berlinguet (1789/1790-1863) but this is problematic. From all the evidence, the high quality of execution of the ensemble of statues suggest a sculptor with academic training and much experience; their masterful carving reflects a solid knowledge of the process of statuary. In fact, this refined, neo-classic ensemble from Deschambault has few equals in Québécois sculpture from the period. The only artist capable of creating such an ensemble was living in Québec City at the beginning of the 1820's. This master sculptor is no other than François Baillairgé who had already completed important carved ensembles as well as numerous other large-scale individual religious statues. Among these is a recently attributed work, *Christ en croix*, sculpted in 1798 for the Order of Saint-François-de Montmagny. In 1820, in collaboration with his son Thomas, François

Baillairgé worked on the important timberwork interior decoration of Saint-Joachim and Baie-Saint-Paul Churches. At both locations, Thomas was in charge of the concept, production and supervision of the projects, while François, working in the studio, was responsible for the sculpture, particularly the reliefs and statues. In short, at the beginning of the 1820's, François Baillairgé had attained and even surpassed his full maturity in terms of the technique, form and expression of sculpture.

On formal and stylistic grounds, the statuary ensemble of Deschambault can certainly now be attributed to François Baillairgé; one has only to compare the physiognomy and the anatomic details of the heads of *Saint Luc* and of *Saint Matthieu* from Saint-Joachim Church with those of *Saint François Xavier* and *Saint Ignace* from Deschambault. In effect, because of their striking similarities they could be regarded as authentic sculptural copies. Furthermore, the statuary ensemble can be related to the newly discovered work by François Baillairgé, that is believed to come from Deschambault and is now in the Musée du Québec. This high relief of the *Christ mort* on an altar tomb is quite similar in its anatomical treatment to the relief of the *Child* from Saint-Joachim, suggesting these two half-nude figures are by the same hand.

The remarkable qualities of the statuary ensemble from Deschambault are consistent with the preoccupations and aspirations of a master-sculptor. It could be argued that during the 1820's, Thomas Baillairgé was also very active in the field and consequently could have been the author of the Deschambault statues, although this too is somewhat problematic. The few figurative sculptures attributed to him at this time are certainly of high quality and were, for the most part, executed between 1820 and 1830. But, as his father François died in 1830, what is the explanation for Thomas' spontaneous and refined talent being evinced in such a short and concentrated period of time? It could be proposed that Thomas, a much occupied architect-entrepreneur in the 1820's, would undoubtedly entrust the work of the figurative sculptures during this period to François.

In short, the ensemble from Deschambault constitutes one of the high-points in the sculptural work of François Baillairgé, as well as of the whole of early Québec sculpture. This attribution to François enriches the body of his work by eight major pieces, including the *Christ en croix* of Saint-François-de Montmagny and the *Christ mort* of the Musée du Québec. As a result, the activities of this sculptor and his output during the 1820's must be entirely reevaluated. In doing so, there must also be a reexamination of the work from the same period that has been previously attributed to his son Thomas.

Translation: Kim Gauvin

## LISMER IN SHEFFIELD

Over the past fifty years there have been several biographies of Arthur Lismer as well as a number of biographical essays in exhibition catalogues, newspapers and other publications.<sup>1</sup> Very little space, however, has been accorded to the first twenty-five years of Lismer's life in Sheffield, England. For example, John McLeish allots only eleven pages of his 204-page biography *September Gale* to Lismer's time in Sheffield and Lois Darroch, in *Bright Land: A Warm Look at Arthur Lismer*, only eight columns in 164 pages. In *Arthur Lismer: Paintings 1916-1919*, Gemey Kelly covers Lismer's Sheffield years in one and a half columns, citing McLeish and Marjorie Lismer Bridges for personal information on the artist. Michael Tooby, in his catalogue *Our Home and Native Land: Sheffield's Canadian Artists*, provides more details on Lismer's membership in the Heeley Art Club and describes to a limited extent, life in Sheffield in the early twentieth century. Bridges quotes her father's unpublished autobiography in *A Border of Beauty: Arthur Lismer's Pen and Pencil*, where Lismer himself only devotes five paragraphs of thirteen pages to his time in Sheffield.

Arthur Lismer was born on June 27, 1885 to Edward, a draper's buyer, and Harriet Lismer in Sheffield; he was one of six children. The family was active in the Upper Chapel (Unitarian); Lismer's sister Constance was Honourary Secretary to the *Young People's Religious Union* and he and his siblings attended, and sometimes even taught, Sunday school.<sup>2</sup> Lismer attended the Central Secondary School and studied art under John Fanshaw, whose son Hubert Valentine Fanshaw would also to emigrate to Canada.<sup>3</sup>

Lismer's father could not afford to support an artist, but when at the age of twelve his son was awarded a scholarship to the Sheffield School of Art, he did not discourage him.<sup>4</sup> As part of his scholarship, Lismer was apprenticed for seven years, from 1898 to 1905, to Willis Eadon, a photo-engraver. He attended the School's evening art classes and became a member of the Heeley Art Club. In 1904, Lismer also worked as a black-and-white artist for a local paper, *The Sheffield Daily Independent* and described his activities as sketching "cartoons, courtroom scenes, 'the spot where the body was found,' and the festivals, royal visits, football matches and so on of a great manufacturing city."<sup>5</sup>

After his apprenticeship with Eadon was completed in 1905, Lismer attended the *Académie Royal des beaux-arts* in Antwerp. Deciding to spend time in Antwerp was not unusual. There was a regular ferry to Antwerp from Hull and Harwich (easily reached by train from Sheffield) and, in his capacity as a draper's buyer, Lismer senior would have been familiar with the city. A further incentive to travel was that Lismer had an invitation to stay with a friend, George Gale, a teacher at the Berlitz language school.<sup>6</sup> It is unlikely, however, that Fred Varley, a

fellow School of Art graduate who had studied in Antwerp for two years (from 1900 to 1902), provided the primary reason for Lismer's decision to study there as has been stated in the Lismer literature. Varley returned to Sheffield in 1902, moved to London the following year and remained there until 1908, when he returned to Yorkshire, settling in Doncaster.<sup>7</sup> While at the *Académie*, Lismer apparently made short trips to Holland and France, likely Paris, but did not stay long, returning to Sheffield a year and a half later.<sup>8</sup>

In 1908 Lismer opened his own photo-engraving business specializing in pictorial publicity in Haymarket Chambers and was listed as one of the few individuals or businesses with a telephone.<sup>9</sup> Lismer's office was in the same building as that of his mentor, Willis Eadon, and this was also the location of the Great Central and Northern Railway's Ticket Agency, for which Lismer designed tickets and letterhead.<sup>10</sup> The office of Messrs. Dean and Dawson, who advertised themselves as having the cheapest tickets to Canada, was also in the Haymarket and it may well have been there that Lismer purchased his own ticket to Canada.<sup>11</sup>

Lismer's lack of regular work in Sheffield no doubt influenced his decision to emigrate to Canada. Company and government representatives from Canada regularly visited Sheffield and other English cities, in hopes of enticing skilled individuals to resettle. Lismer's school-friend William Smithson Broadhead had emigrated several years earlier and was working as a commercial artist for the Grip Engraving Company in Toronto. In 1910 Lismer met Fred Brigden, of Brigden's Limited in Toronto, who had come to Sheffield to recruit commercial artists and encourage them to emigrate to Canada.<sup>12</sup> It was undoubtedly because of these various incentives that Lismer emigrated to Canada in January 1911.

To fully understand Lismer's activities in Sheffield, however, they must be placed within the context of the city itself. Sheffield, the centre of the silver-plating industry in England in the late nineteenth century, had a long tradition of socio-political radicalism and religious non-conformity. The early development of this industry, with records as early as 1340, attracted large numbers of labourers to Sheffield, which led in turn to overcrowding and poor living conditions. By 1720 activists had already established "sick clubs" and "benefits societies" (the legal precursors to labour unions) to assist and represent the interests of the workers. This organization of the labour force meant that unpopular industrial tactics or political events were met with organized and militant action, often ending in violence.<sup>13</sup>

It is easy, then, to surmise how this tradition of radical political action made Sheffield amenable to alternative political positions. Lismer's brother, Edward, was one of many who embraced the new ideologies, eventually becoming a Communist and travelling to post-revolutionary Russia. Variations on the ideas of Marx and Engels manifested themselves in many ways in Sheffield. From 1880 onwards, Sheffield organizations included the Socialist Society, led by Edward Carpenter (and which included anarchists); the Workingmen's Radical Association, which discussed

socialism and promoted working-class political action; and the more extreme Central Radical Club, that called for the nationalization of land and the abolition of the House of Lords. Socialist political parties were also active in Sheffield, with branches of the communist Independent Labour Party (formed in 1893) and the Social Democratic Party (in 1894). Despite its innocuous name, the Clarion Cycling Club was founded specifically to spread socialist ideas in villages around Sheffield.<sup>14</sup> The existence of these groups showed a committed concern for social issues.

Religion in Sheffield also had a radical and non-conformist tradition. Just as the general populace was unwilling to accept political norms, it was unwilling to find solace in the Church of England. The Church of the land had a hierarchical structure in which they could not participate; by choosing to follow the teachings of non-conformist leaders, they rejected the traditional system of "deferential relationships."<sup>15</sup> Such non-conformist religions as Unitarianism and Methodism were by and large evangelical and encouraged lay members to become involved, both through religious recruitment and teaching in Sunday schools. The Unitarian Church had the largest membership, many of whom held key positions of power in Sheffield. In 1714 a faction of some two hundred members of the Church left the Upper Chapel congregation and formed the Nether Chapel because their orthodox candidate was not selected as the new minister.<sup>16</sup> A distinction must therefore be made between the more liberal Upper Chapel, of which the Lismers were members, and the more conservative Nether Chapel.

The involvement of Upper Chapel's members in local government, as members of the Town Council and as aldermen, was longstanding.<sup>17</sup> Unlike the established churches, Unitarianism did not discourage the political radicalism of Edward Lismer and others. The Upper Chapel shared with the socialist groups a concern for the welfare of its poorer parishioners and the community in general. Besides providing a Sunday school, Upper Chapel's activities included a Sick and Savings Society, a Sewing Guild and Ladies Sewing Society (which made clothes for the poor), a Literary Society and a Postal Mission (which sent out Unitarian literature through the post).<sup>18</sup> Lismer's sisters Constance and Lucy were very much involved with these groups, the latter marrying and moving to a new Chapel branch in the Attercliffe suburb of Sheffield.<sup>19</sup>

In addition, from 1876 through to the turn of the century the ministers were men with modern ideas who were willing to accommodate the rapid scientific changes of the nineteenth century. For example, around 1880, the Reverend Eli Fay gave a series of lectures on "The Old and the New Science" which brought many new members to the Church, as did Fay's successor, the Reverend John Bland, a Freemason. The Reverend John Manning, who replaced Bland, was a prolific contemporary author with publications ranging from "Darwin and Darwinism" to "The Poets and the Flowers." The "rational" view of religion and religious tolerance brought to the congregation by well-educated, open-minded ministers gave

Lisner exposure to a wide range of contemporary religious, scientific and philosophical ideas. It is most likely that he was introduced to the theosophical ideas of Annie Besant and Edward Carpenter when they spoke to the Unitarian-founded Sheffield Literary Society. Moreover, Upper Chapel's willingness to invite speakers with other religious viewpoints helped instill in Lisner a flexibility and willingness to listen to new ideas.

In spite, or perhaps because of, his involvement with the Unitarian Church, Lisner questioned his religion during the late Victorian "crisis of faith," in which the findings of science undermined long-held beliefs. In his book *Social Evolution* (1895), Benjamin Kidd described it as a "struggle which has been waged between Religion and Science within the century and [those within the Churches] who have realised the full force of the new weapons which the latter has brought to bear on her old antagonist, have cause for reflection at the present time."<sup>20</sup> He also suggested that the questions raised by evolution and other scientific findings caused extreme shifts in religious belief; some people returned to the Church of Rome, while others sought answers of the "super-rational" kind in Theosophy and other "new" religions.<sup>21</sup> Kidd's book was just one attempt to reconcile religious, social and economic thought with scientific findings.

Lisner considered Theosophy as an alternative and this was not unusual given that he lived in Sheffield and was a member of the Unitarian Church where, as mentioned, Besant and Carpenter had spoken. Little is known of Lisner's involvement with the Theosophic Society in Sheffield or the date on which he joined. What is known is that during the period when Lisner might have become a member, Carpenter was extremely active in the Society. For a brief time before his move to Millthorpe in 1878, Carpenter lived at St. George's Farm, Topley, which had been founded by Ruskin as an experimental communal farm. Once settled in Sheffield, Carpenter signed the Sheffield Socialists' Manifesto in 1886 and was an active participant in socialist functions in the city. His work with the Socialist League brought him into regular contact with William Morris, whose politics also leaned towards Communism.<sup>22</sup> Carpenter's socialist politics would, at least in part, have been communicated to Lisner at home by his brother. As a Theosophist who was also an ardent Communist and social activist, Carpenter would have been a model of how religious and political beliefs do not have to conflict. Lisner was given a copy of Carpenter's *The Art of Creation* (1904) as a parting gift from the Heeley Art Club when he emigrated to Canada.<sup>23</sup> He may well have been the most important philosophical influence on Lisner in Sheffield.

Although not the largest industrial town, Sheffield was, during Lisner's youth, home to three art museums (the City Museum, the Mappin Art Gallery and the Saint George's Museum), a school of art and independent art clubs, one of which was the Heeley Art Club. The small City Museum, opened in 1875, owned a variety of donated examples of the fine and applied arts. Included in the



Museum were important collections of cutlery and English pottery, as well as small collections of prehistoric antiquities from Yorkshire and Derbyshire. The Mappin Art Gallery, which opened a decade later in 1887, housed the collection of 153 paintings bequeathed by John Newton Mappin and 48 others presented by his nephew Sir Frederick Thorpe Mappin at the opening of the museum.<sup>24</sup> The Mappin Art Gallery also hosted the annual exhibition of works from the School of Art and visiting exhibitions of works by the Pre-Raphaelites, the New English Art Club, London artists George Clausen, Frank Brangwyn and William Strang and the Turner Bequest.<sup>25</sup> However, Saint George's Museum, founded by John Ruskin, would possibly have most interested Lismar.

In 1871, the same year he founded the Guild of Saint George, Ruskin began *Fors Clavigera*, a personal newsletter addressed "to the workmen and labourers of England."<sup>26</sup> In these letters he detailed his plans for the establishment of a museum and in 1876 the Saint George's Museum was founded. In his "General Statement Explaining the Nature and Purposes of Saint George's Guild" (1882), he remarked that Sheffield had been selected as the site of the Museum to acknowledge ironwork as an art; because Sheffield was in Yorkshire where inhabitants held "Old English" values; and because it was easily within reach of beautiful natural scenery.<sup>27</sup> Unofficially, the location choice was more likely influenced by the strong radical tradition in Sheffield which was sympathetic to Ruskin's own socio-political views. It has also been suggested that he might have wished to ingratiate himself with the populace of Sheffield after having supported the Governor of Jamaica's massacre of rebelling black farmers in the 1860's. Since 1791, Sheffielders had an anti-slavery trade tradition which included a boycott of West Indian produce in 1820 to protest the treatment of slaves.<sup>28</sup>

Ruskin's original plan had been to establish communities, a "National Store," where, in his own words:

there were no taxes to pay; ... everybody had clothes enough, and some stuff laid by for next year; ... everybody had food enough, and plenty of salted pork, pickled walnuts, potted shrimps, or other conserves, in the cupboard; ... everybody had jewels enough, and some of the biggest laid by, in treasuries and museums; and, of persons caring for such things ... everybody had as many books and pictures as they could read or look at with quantities of the highest quality besides, in easily accessible public libraries and galleries.<sup>29</sup>

Although he never realized this ideal community, the opening of the Saint George's Museum was the one aspect of the endeavour in which he did succeed. Ruskin had initially expressed his hope of finding room in Sheffield "to place some books and minerals, arranged first for 'workers in iron'," as his principal aim was education. The Museum was originally located in Walkley, a working-class district of Sheffield and its hours were extended to make it as accessible as possible to the workingman. In addition, admission for students was free.<sup>30</sup> Ruskin

retained full control of his small museum, deciding what would be shown, designing display cases and providing works from his private collection.<sup>31</sup> One reviewer of the day described the Museum as "a rich mine of wealth to the earnest seeker after knowledge, an ever-fresh oasis of Art and culture amidst the barrenness and gloom of an English manufacturing district."<sup>32</sup> In 1890 the Museum moved to larger quarters in Meersbrook Park in the Heeley district, very near to the Heeley Art Club (which Lismer would join in 1902). While Lismer was a student at the School of Art, the Museum was less than a mile from his home and a mile and a half from his school.<sup>33</sup>

The Sheffield School of Art, which Lismer attended from 1898 to 1905, had opened in 1843 as one of the branch schools established in various industrial centres by the Board of Trade, following the institution of a national School of Design in 1837. The national school was founded as a result of a Parliamentary Select Committee on Arts and Manufactures, established to enquire into "the best means of extending a knowledge of the Arts and the Principles of Design among the People (especially the Manufacturing Population) of the Country; also to enquire into the Constitution, Management and Effects of Institutions connected with the Arts."<sup>34</sup> When authority over the schools of art was given to the Department of Science and Art in 1854-55, the emphasis changed to teaching drawing to children. By 1881, however, with the appointment of painter John Cook as Headmaster, the emphasis returned to training in art and design. When designer A.C.C. Jahn was appointed to replace Cook in 1902, the traditional curriculum - which included drawing from life, technical drawing and copying from texts - was supplemented by courses such as woodcarving, lithography, china painting and metalwork. The most significant change during the period Lismer attended was made in 1901 when management of the School of Art was transferred to Sheffield City Council and the School renamed the Technical School of Art.<sup>35</sup> The South Kensington Museum's Art Department continued to set and grade the end-of-year examinations for students of the School of Art as it had done since the 1850's when control of the national network of schools had been transferred from the Board of Trade.<sup>36</sup> The School of Art had its own library and art museum.<sup>37</sup> The small art institution which opened in 1898, exhibited objects on loan from the Science and Art Department of the South Kensington Museum.<sup>38</sup>

In his speech at the Technical School of Art's 1906 *Conversazione*, Headmaster Jahn noted the ideals of a school of art:

It had long been the ambition of the managers to make the school not only an institution for the study of the fine arts, which, of course, was of extreme importance, but also a thoroughly practical school, where artisan students and apprentices might obtain a sound art and technical education, enabling them to become art craftsmen and so directly benefit the trades and crafts of the city.<sup>39</sup>

The School provided training in both the "higher" and "lesser" arts; and it appears

that most students attended evening classes - 71% in Lismer's first year and 82% in his second.<sup>40</sup> The curriculum of the School followed traditional lines. In his first year, 1898-99, Lismer followed the curriculum of the Male Evening Elementary Class:

Freehand drawing of ornament, from copies. Shading ornament, from copies. Drawing models, such as cubes, cones and cylinders, objects of utility, furniture, &c. Drawing and shading flowers and foliage, from copies. Drawing and shading the figure, from copies. Elementary designing and colouring for decorative purposes. Lectures on Geometry and Perspective, each subject occupying one evening in each week, the courses extending from September to May.<sup>41</sup>

This curriculum thus consisted of eight subjects: Freehand Drawing, Model Drawing, Geometrical Drawing, Light and Shade Drawing, Perspective, Modeling Clay, Principles of Ornament and Design. In his first year, Lismer was awarded a First Class in both Elementary Freehand Drawing and Model Drawing, a Second Class in Elementary Drawing from Light and Shade and Modeling in Clay and a Pass in Geometrical Drawing.<sup>42</sup> However, the School of Art's *Annual Report* for 1898-99 shows that Lismer, in spite of his two Firsts, was an average student, with many others receiving more Firsts, as well as special Commendations from the examiners.

During his second year, Lismer began studies in the Male Advanced Evening Course, which included:

Drawing and shading ornament, from the cast. Study of the history of styles in ornament, from books, copies and casts. Drawing, shading and modeling details of the figure, head, feet and hands, &c. from the cast. Drawing, shading and modeling whole figures (the antique), from the cast. Modeling ornament, fruit, flowers, &c., from copies, the cast and nature. Painting ornament, from copies and the cast. Painting landscapes, from copies. Painting flowers, fruit and still life, from copies and from nature. Painting the figure, from copies and the cast. Anatomical studies of the figure. Architectural drawing, shading and colouring. Designing for manufactures (applied design, either drawn or modeled), including gold and silver work, wrought and cast iron and brass work; pottery, china and glass; laces, muslin's and other fabrics; furniture; wall and other surface decoration; and architectural decorations, &c. - Students in this class who have not passed the Elementary subjects, should do so with as little delay as possible and should also present themselves for examination each year in at least one of the subjects of the Advanced.<sup>43</sup>

There was a total of twenty-three subjects including seven in elementary drawing and shading, three in painting flowers, landscapes and still life and one each in elementary and applied design.<sup>44</sup> At the end of his second year, Lismer sat two advanced-level examinations: Drawing from Light and Shade and Freehand Drawing. Surprisingly, given his later reputation for sketching, the young Lismer

received only a Second Class in both courses.<sup>45</sup>

As one of the criteria for receipt of a scholarship to the School of Art, Lismer was required to complete a seven-year apprenticeship with a local tradesman. Willis Eadon had been a teacher at Sharrow Vale School, where Lismer had been a pupil prior to attending the School of Art. When Eadon left Sharrow Vale to set up his own business in specialist illustration and engraving in 1898, he accepted his former pupil as an apprentice in his new company.<sup>46</sup> Perhaps the most important aspect of the relationship between the two was that Eadon, who had previously been a member of the Surrey Art Club, was a founder and member of the Heeley Art Club. Lismer served as Assistant Secretary in 1904, then as Honourary Secretary until 1906.<sup>47</sup> He was described as an “energetic secretary” and, with the President, W.B. Hatfield, was credited for the “vigorous condition” of the Club.<sup>48</sup>

There is no clear consensus amongst Lismer biographers on the Club's identity: it is said to have been a working men's club,<sup>49</sup> a group of mainly local businessmen,<sup>50</sup> and an offshoot of the Sheffield Society of Art.<sup>51</sup> It was organized in 1895 as the Sheffield Art Society and Sketching Club. The name change to the Heeley Art Club reflected the fact that the group met in a classroom in Wesleyan School on Thirwell Road in Heeley and that a number of its members lived in or near Heeley.<sup>52</sup> The Club carried on the tradition of art clubs in Sheffield. For example, the Sheffield and District Art Club had been founded in the 1880's by John Cook, shortly after his appointment as Headmaster of the School of Art. It was formed for the benefit of a few of the advanced students, though outsiders could join for a fee. Two or three years later, when a number of the members wanted a club which was not associated with the School, a second club was formed - the Surrey Art Club (named after the street where they met). Besides Willis Eadon, other members included Frank Saltfleet, Charles Ashmore and W. Hunt, all of whom were to become members of the Heeley Art Club, which was established a short time after the Surrey club was dissolved.<sup>53</sup>

As cited in a 1902 catalogue, the principle objectives of the Heeley Art Club were “to bring together all who take an interest in Art matters and to foster a love of the beautiful in Nature.”<sup>54</sup> The following year this sentiment was expanded: “to encourage the study of Pictorial Art, including drawing from the Human Figure. The Club will foster the wish to attain excellence in Landscape work, whether in oils, water-colours, or black-and-white in which members may be interested. They will also have the opportunity of hearing the criticisms delivered at the Monthly Exhibitions by the leading Artists of the City.”<sup>55</sup> The Art Club held weekly meetings for drawing and painting from the model and organized Saturday afternoon sketching parties to visit some of the scenic spots around Sheffield. The regularity of the monthly exhibitions and criticisms is evident in the fact that the Club had pre-printed announcement cards with blank spaces for

the date and the name of the invitee. Fred Varley, who was living in London at this time, was one of the invited artist/critics (March 7, 1906).<sup>56</sup>

The Club held its first public exhibition in 1898; Lismer exhibited from 1902 to 1907. Prices were generally affordable, but it is not known if any of the young Lismer's works were purchased.<sup>57</sup> The number and type of works displayed were varied and Lismer usually contributed watercolours and black-and-white works, including some portrait studies, but most were landscapes of the greater Sheffield area.<sup>58</sup> He regularly entered pictures of Norton Lees and Alms Hill in Ecclesall, which were close to Nether Edge where he lived. Later, his works also included watercolours of the River Rivelin, its system of weirs, the surrounding farms (further away, but still within five miles of Sheffield), as well as views of Flamborough and Whitby on the north-east coast of England. It was not until the exhibition in 1907 that Lismer, who had by then returned from studying in Antwerp, presented oils; all but one of his works that year were images from Belgium.

In light of the general acceptance of radical political and social ideals in Sheffield and of Lismer's acquaintance with Carpenter, it is not surprising that members of the Heeley Art Club gave him Carpenter's *The Art of Creation* in 1911 when he left for Canada. The publication describes the process of the creation of the world and how, once this process is understood, humanity becomes a participant. Carpenter describes the system of creation, then addresses each of its different aspects, including religion, physical and mental being, Platonic love and Beauty and Duty. He situates art favourably within this process of creation:

It is the foundation of all human Art. The painter, the sculptor, the musician are forever bringing their dreams of Beauty and Perfection forward from the most intimate recesses and treasure-houses of their hearts and giving them a place in the world. And not only the Artist and Musician, but every workman who makes things does the same. The world of Man is created by this process; and I have given reasons for supposing that the world of Nature is continuous with that of man and that there too innumerable Beings are for ever labouring to express themselves and so to enter into touch and communication with each other.<sup>59</sup>

It is thus no surprise that, given his experiences in Sheffield, Lismer's interests easily coincided with the other artists of the Group of Seven. Lismer's early life gave him not only the skills to become an accomplished artist, but also exposed him to progressive social and spiritual ideas. In Sheffield, he came to believe that art was the right of the many, not a privilege of the few. This was the background which Lismer brought with him to Canada in 1911 and which was to serve him so well as both an artist and educator the rest of his life.

ANITA GRANT  
Montréal

## Notes

- 1 The principal monographs on Lismer's life and career are: John MCLEISH, *September Gale* (Toronto: J.M. Dent, 1955); Marjorie Lismer BRIDGES, *A Border of Beauty: Arthur Lismer's Pen and Pencil* (Toronto: Red Rock, 1977); Lois DARROCH, *Bright Land: A Warm Look at Arthur Lismer* (Toronto: Merritt, 1981); and Dennis REID, *Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985).
- 2 J.E. MANNING, *A History of Upper Chapel, Sheffield* (Sheffield: Independent Press, 1900), 175.
- 3 Michael TOOBY, *Our Home and Native Land: Sheffield's Canadian Artists* (Sheffield: Mappin Art Gallery, 1991), unpaginated.
- 4 Lismer's aunt was married to Sir Thomas Barlow, R.A., an engraver known for his mezzotints of Landseer's work and she encouraged her young nephew to pursue his interest in art.
- 5 BRIDGES, *A Border of Beauty*, 11.
- 6 DARROCH, *Bright Land*, 6.
- 7 Eric MACKERNESS, unpublished research notes from the files of the Heeley Art Club, Sheffield. For biographical information on Varley, see Christopher VARLEY, *F.H. Varley* (Edmonton Art Gallery, 1981).
- 8 BRIDGES, *A Border of Beauty*, 12.
- 9 *White's Directory of Sheffield* (1910), 175.
- 10 TOOBY, *Our Home and Native Land*, n.p.
- 11 *Sheffield Daily Independent*, 15 Mar. 1904, 1. During this time Lismer lived at 100 Sharrow Street.
- 12 MCLEISH, *September Gale*, 17-18.
- 13 In 1832 the Riot Act was read after an election; in 1839 there were armed chartist riots; in 1843 a factory was bombed; in 1854 industrial chimneys were packed with gunpowder; in 1866 explosives destroyed houses.
- 14 Bill MOORE, "What attracted Ruskin and Carpenter to Sheffield?" (Unpublished paper delivered at the conference *Ruskin, Morris and Carpenter - A Vision of Britain: Industrial and Beyond*, Sheffield, Sept. 11-12, 1993), 7.
- 15 Alan D. GILBERT, *Religion and Society in Industrial England* (London: Longman, 1976), 145-46.
- 16 MANNING, *A History of Upper Chapel*, 54-55.
- 17 Three such men were John Hobson, Robert Thomas Eadon and Michael Hunter, all of whom served first on the Town Council and later as Aldermen. Hobson was also treasurer of the Literary and Philosophical Society and sat some years on the Council of the School of Art. Eadon, a businessman, helped found the School Board in 1873 and was named a Justice of the Peace in 1886. Hunter had been a Master Cutler, was elected Mayor twice and was an Upper Chapel and Town trustee. *Ibid.*, 152, 155-56, 161.
- 18 *Ibid.*, 176, 179.
- 19 Basil SHORT, *The Unitarian 1046* (February 1991): 10.
- 20 Benjamin KIDD, *Social Evolution*, 2nd ed. (London: Macmillan, 1895), 15.
- 21 *Ibid.*, 17-18.
- 22 Sheila ROWBOTHAM, "Commanding the Heart: Edward Carpenter and Friends," *History Today* 37 (September, 1987): 42.
- 23 TOOBY, *Our Home and Native Land*, n.p., n. 46.

- 24 J. Edward VICKERS, *A Popular History of Sheffield* (Sheffield: Appelbaum Bookshop, 1992), 229-30.
- 25 TOOBY, *Our Home and Native Land*, n.p.
- 26 Robert HEWISON, *Art and Society: Ruskin in Sheffield 1876* (London: Brentham Press, 1981), 6.
- 27 *Ibid.*, 9-10.
- 28 MOORE, "What attracted Ruskin and Carpenter to Sheffield?," 5-6.
- 29 HEWISON, *Art and Society*, 8-9.
- 30 Susan P. CASTERAS, "The Germ of a Museum, Arranged First for 'Workers in Iron': Ruskin's Museological Theories and the Curating of the Saint George's Museum," *John Ruskin and the Victorian Eye: with essays by Susan P. Casteras, Susan Phelps Gordon, Anthony Lacy Gully, Robert Hewison, George P. Landow and Christopher Newall* (New York: Harry N. Abrams and Phoenix Art Museum, 1993), 194.
- 31 *Ibid.*, 184.
- 32 *Ibid.*, 193.
- 33 In 1900 the Lismers moved from Heeley to 7 Raven Road, in Nether Edge across the River Sheaf.
- 34 Christopher FRAYLING, *The Royal College of Art: One Hundred & Fifty Years of Art & Design* (London: Barrie and Jenkins, 1987), 13.
- 35 John KIRBY, "Useful and Celebrated," *The Sheffield School of Art 1843-1940* (Sheffield City Polytechnic and Sheffield Arts Department, 1987) 2-4, 14-15, 20-23.
- 36 The examiners in South Kensington awarded the certificates and, as noted in the School Prospectus (under revision) in 1901, they even restricted who could sit these examinations by imposing strict regulations concerning attendance.
- 37 "The Reference Department contains many valuable books on Art and includes a large number of the best illustrated books on Ornamental Art. There are also collections of photographs of the figure and ornament and electrotype reproductions of celebrated examples of ornamental metal work (tankards, tazzas, shields, caskets, &c.) Loans and grants of works on Art from South Kensington are made to the library from time to time." *The Fifty-Seventh Annual Report of the Sheffield School of Art* (Sheffield: Independent Press, 1901), 10-11.
- 38 The 1899 loan included "many valuable and important specimens of silver work, both antique and modern, the former being specimens of the Hildesheim and Bernay treasures, which were executed between 200 B.C. and 200 A.D. There is also a collection of Indian metal work, Turkish and Damascus tiles, wood carving, copies of Scraffito decoration, &c., some studies of drapery in chalk and Chinese white by Lord Leighton and large photographs of sections of his frescoes." *The Fifty-Fifth Annual Report* (1899), 12-13.
- 39 "Proceedings at the Conversazione of the Sheffield Technical School of Art," 23 Feb. 1906 (Sheffield Hallam University Archives), 1-2.
- 40 Records are incomplete for the School of Art, due to the bombing of the School during World War II. Annual Reports for only the first two years Lismer attended the School are available. Letter from John Kirby, Campus Librarian, Sheffield Hallam University to the author, 26 September 1994. Kirby maintains the database of materials related to the School of Art.
- 41 *The Fifty-Sixth Annual Report* (1900), 9.
- 42 At this time examinations were graded First Class, Second Class and Fail for most subjects; for others, simply Pass or Fail.
- 43 *The Fifty-Seventh Annual Report* (1901), 10.

- 44 The complete list is as follows: Subjects 1-7. Elementary drawing and shading. 8: Drawing the figure. 9: Anatomy. 10: Drawing flowers and foliage from nature. 11 and 12: Painting ornament. 13, 14 and 15: Painting flowers, landscapes and still life, in oil and water colours, from copies and nature. 16 and 17: Painting the figure from copies and nature. 18: Modeling ornament. 19 and 21: Modeling the figure from copies and nature. 20: Modeling fruit and flowers from nature. 22: Elementary designing. 23: Applied design and Architectural drawing from measurement. *The Fifty-Sixth Annual Report* (1900), 8.
- 45 *The Fifty-Seventh Annual Report* (1901), 30-31. Elizabeth Nutt and Fred Varley, who also attended the Sheffield School of Art but were several years ahead of Lismer, fared somewhat better academically. Both received free studentships, commendations and prizes for their work. Additional information can be found in the *Fifty-Fifth* and *Fifty-Sixth Annual Reports*.
- 46 TOOBY, *Our Home and Native Land*, n.p.
- 47 A list of officers of the Heeley Art Club was provided by Sue Graves, the Graves Art Gallery, Sheffield.
- 48 For example, in organizing the Fall 1905 exhibition Lismer coordinated the display of 382 works by thirty-six members. "Local Art Clubs - Past and Present," *Sheffield Weekly Independent* (Nov. 18, 1905).
- 49 MCLEISH, *September Gale*, 11.
- 50 DARROCH, *Bright Land*, 5.
- 51 TOOBY, *Our Home and Native Land*, n.p.
- 52 There is some confusion as to the date the Club was founded, probably due to the name change and the fact that the Club did not begin to exhibit until 1898. Keith Oates, former President of the Club, has indicated that it may have been formed two years earlier, in 1893, but that traditionally the 1895 date has been used. Nevertheless, Tooby, McLeish and others have named Lismer a founder member - unlikely, given he would have been only ten years old at the time. There is also no evidence that the Club met at Lismer's home as has also been suggested. Letter from Keith Oates to the author, 21 Apr. 1995.
- 53 "Local Art Clubs - Past and Present."
- 54 Heeley Art Club, *Catalog of Exhibits* (8-10 Oct. 1902): 1.
- 55 Heeley Art Club, *Catalog of Exhibits* (25-27 Nov. 1903): 1.
- 56 Copy of an invitation, provided by John Kirby. Sheffield Hallam University Archives.
- 57 In surveying the exhibition catalogues for 1902 through 1907, Lismer's prices seem to have been average, at least until 1905 (the year he graduated), when his prices were among the highest.
- 58 A list of works, taken from the *Catalogue of Exhibits* for the years 1902-1907 follows. 1902: *Coast Scene, Isle of Man*, 3 watercolours, *Fawcett's Farm, Norton*, watercolour; 1903: *Ludgate Hill, Country Lane, Norton, London Bridge, Market Day, Cocksbutts Farm, Ecclesall, Norton Lees*, watercolours, *Study, Portrait Study*, black and white; 1904 (Spring): *The Stackyard, The Village Pump, Near Little Norton, In Padley Wood, Market Hall Alterations, Farm (Alms Hill), Off Greenwich, Alms Hill*, watercolours, *Portrait Studies*, 3 black and white; 1904 (Fall): *Low Tide, Whitby, Whitby Harbour, A Farmyard, Rivelin, The Cottage Door, A Wayside Cottage, At the Quay Side, Market Day, Low Tide, Beached, Tin Ghaut, Whitby, Waiting for the Tide, A Greyday Whitby, An Ancient Street, Whitby, Hagg Farm, Rivelin*, watercolours, *Studies*, 2 black and white; 1905: *Eastcliffe, Whitby, Low Tide, A Wet Day, Whitby, Whitby Harbour, Farm, Norton Lees, Bridlington Harbour, Sphinx Rock, Flamboro', A Winter Landscape, Up the River, Whitby, The Old Town, Whitby, Beuchief, Staitbes, Seascape, Flamboro', On the Moors, Alm's Hill, Ecclesall, Robin Lytbe's Hole, Flamboro', Runswick Bay, Evening, Sketch, Seascape, Whitby Harbour, A Wayside Trough*, watercolours, *Clubites*, black and white; 1906: *On the Canal, Doncaster, Sketch at Rivelin, The Pool, A Belgian Landscape, A Grey Day, Flanders, Antwerp, On the Scheldt*, watercolours; 1907: *Alms Hill, Autumn Morning, Antwerp, Sketch, Autumn, Wyming Brook, A Belgian Landscape, Sketch, Antwerp*, oils.
- 59 Edward CARPENTER, *The Art of Creation* (London: George Allen, 1904), 31-32.



## LISMER À SHEFFIELD

**A**u cours des cinquante dernières années, on a publié plusieurs biographies d'Arthur Lismer, ainsi que nombre de notices biographiques, dans des catalogues d'exposition, journaux et autres publications. Cependant, on a très peu parlé des vingt-cinq premières années de la vie de Lismer, à Sheffield, Angleterre. Ce qu'on en dit est généralement bref et tourne autour des mêmes faits. Né en 1885, Lismer est un membre actif de l'Église unitarienne; il étudie à la *Sheffield School of Art* grâce à une bourse, et se met en apprentissage chez un photographe. À la fin de ses études, en 1905, il passe dix-huit mois à l'Académie des beaux-arts d'Anvers. De retour à Sheffield, il fonde sa propre entreprise spécialisée en art publicitaire. Deux ans plus tard, en 1911, âgé de vingt-cinq ans, il émigre au Canada. Tout cela, cependant, nous renseigne fort peu sur les années que Lismer a passées à Sheffield, ou sur l'environnement qui a contribué à former ses idées.

La ville, dont l'industrie métallurgique remonte à 1340, attirait un grand nombre d'ouvriers, d'où surpopulation et mauvaises conditions de travail. En réaction, l'activisme politique et social se développe. On y trouve dès 1720 les premières formes de syndicalisme, ce qui entraîne l'établissement d'une tradition d'action politique radicale. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Sheffield était devenu le foyer de nouvelles idéologies, telles le socialisme, le communisme et l'anarchisme.

La vie religieuse aussi est affectée. Les ouvriers ainsi que les classes moyennes rejettent les structures hiérarchiques de l'Église catholique et de l'Église d'Angleterre, en faveur de mouvements religieux non-conformistes, comme l'unitarisme. Ces mouvements ne s'opposent pas au radicalisme politique ni à la participation au gouvernement, et plusieurs de leurs membres sont échevins ou conseillers municipaux. Ces liens se traduisent également en bonnes œuvres pour la communauté. Certains chefs religieux clairvoyants, dont ceux de l'Église unitarienne à laquelle Lismer appartient, encouragent la discussion de nouvelles idées qui mettent en cause les dogmes de l'Église, aussi bien scientifiques que religieux.

Pendant un certain temps, Lismer s'adonne à la théosophie. C'est durant cette période qu'Edward Carpenter, communiste et libre-penseur avoué, est membre actif de la Société théosophique de Sheffield et signe le manifeste socialiste de Sheffield. Au moment de son départ pour le Canada, Lismer reçoit en cadeau un exemplaire du livre de Carpenter, *The Art of Creation*, qui reflète certainement sa propre attitude vis-à-vis l'art. Carpenter est une connaissance de William Morris et de John Ruskin dont les idées s'étaient de plus en plus radicalisées durant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Les liens de Ruskin avec Sheffield se consolident lorsque, en 1876, il fonde le musée Saint-Georges, dans le but spécifique de mettre en valeur la région et son industrie. Grâce au mandat de Ruskin de former le goût «des ouvriers de l'acier», le

musée leur est facilement accessible par sa situation et ses heures d'ouverture. Des trois musées de la ville c'est celui qui fait le moins provincial, et des étudiants comme Lismer peuvent y trouver une source importante d'oeuvres d'art originales et d'antiquités.

Le milieu artistique de Sheffield comprend aussi la *Sheffield School of Art*, où Lismer étudie de 1898 à 1905, et le *Heeley Art Club*, dont il devient membre en 1902. La *School of Art* avait été fondée comme filiale de la *National School of Design*, en 1843. À l'époque où Lismer la fréquente, on met l'accent sur l'enseignement de l'art et de l'esthétique industrielle. Le programme d'étude comprend vingt-trois cours, dont certains traditionnels, tels la copie d'après des textes et le dessin d'après nature, et d'autres non traditionnels, tels la lithographie, la peinture sur porcelaine et la ferronnerie d'art. Lismer, comme la plupart de ses confrères, fréquente les cours du soir. D'après les rapports annuels de l'école, durant les deux années où Lismer y étudie, il semble avoir été un élève plutôt moyen. Pour se conformer aux critères de sélection, il se met en apprentissage pendant sept ans chez un graveur illustrateur, William Eadon. C'est Eadon qui devait le faire entrer au *Heeley Art Club*.

Le *Heeley Art Club* était le dernier avatar d'une société artistique d'abord constituée dans les années 1880 par celui qui était alors directeur de la *School of Art*. D'abord fondée en 1895 sous le nom de *Sheffield Art Society and Sketching Club*, elle est bientôt rebaptisée *Heeley Art Club* avec pour objet «de réunir tous ceux qui s'intéressent aux choses de l'art et de promouvoir l'amour du beau dans la nature». Bien que le Club montre de l'intérêt pour le dessin de figures, il s'intéresse principalement au paysage. Parmi ses membres on trouve des maîtres de l'école des beaux-arts, des graphistes, d'autres professionnels du monde de l'art et des étudiants amateurs d'art. En tant que membre, Lismer participe aux réunions hebdomadaires du groupe pour dessiner et peindre d'après modèle. Il soumet aussi ses oeuvres à la critique du groupe, lors de leurs expositions mensuelles. Les fins de semaine, il se joint le plus souvent aux excursions du club pour dessiner d'après nature. De 1904 à 1906, il occupe le poste de secrétaire honoraire, ce qui l'amène à s'occuper activement de l'organisation de ces activités. Il contribue régulièrement, de 1902 à 1907, aux expositions publiques du club. Alors que ses premières oeuvres avaient été principalement des aquarelles de la région de Sheffield, il présente plus tard des vues de Belgique, peintes à l'huile.

Il ne faut donc pas s'étonner si, après ses expériences à Sheffield, les intérêts de Lismer aient coïncidé avec ceux des autres peintres du Groupe des Sept. C'est pendant ses premières années à Sheffield, qu'il avait acquis l'habileté technique qui devait en faire un artiste accompli et découvert des idées sociales et spirituelles progressistes. C'est là qu'était née sa conviction que l'art est un droit pour tous et non le privilège de quelques-uns. C'est ce contexte culturel qu'il apportait avec lui au Canada, en 1911, et qui devait le servir pour le reste de ses jours, aussi bien comme artiste que comme professeur.

SOMEWHERE WAITING

The Life and Art of Christiane Pflug

Ann DAVIS

Toronto: Oxford University Press,  
1991

303 p., 8 col., 40 b/w illus., \$29.95  
(Released by Oxford in September  
1994, accompanied with a 16-page  
pamphlet insert of writings selected  
and published by Michael Pflug)

Christiane Pflug has been a touchstone for many Canadian artists. Her role and position in our imagination could perhaps be paralleled with that of Frida Kahlo to the south, although Pflug's work is imbued with a Northern melancholy and longing, rather than Latin intensity and a flaming palette. Archetypally female, Pflug's meticulous, detailed and haunting paintings and drawings have held a long-time intrigue and fascination for those of us familiar with her work. This publication, intended, I think, as a critical biography, was thus greeted with some excitement and anticipation. This reaction intensified when the book was *not* published in 1991, but delayed until 1994 due to wranglings with the artist's widower, Michael Pflug. It is highly disappointing, therefore, that while the book contains reams of factual material about the life of Christiane Pflug, it has a paucity of interpretation and evaluation - the critical component so necessary in such a project.



Ann Davis must be commended for the bravery and resolve to take on this project which involved extensive travel, dealing with surviving family members after the artist's suicide, and a daunting amount of translation of letters and other writings from German to English. But she disappoints her readers with a plodding style and structure, in which fact after fact is noted dispassionately (at times even woodenly) and democratically. Such treatment does not a critical biography make.

The results of her exhaustive research have been marshaled impressively, but perhaps a ghost writer should have been brought in after the research phase of this endeavour. Part

---

way into the book, one begins to yearn excruciatingly for the author to emphasize facts which are important, as having crucial bearing on Pflug's art, and indicate which are only contextual detail. One of the most glaring examples is the treatment of the various artists with whom Pflug was acquainted over the years, or whose work she saw exhibited. Many times surnames only are given, tossed into the text like exotic ingredients into a salad with no identifying information, nor a sense of their relative importance, either to art in general or to Pflug's thinking and production.

Davis' distance from her material is most frustrating in her descriptions of Pflug's paintings, which are discussed singly and formally in a rather forced, stilted manner. Pflug's strange perspective, deep emotion and the weird other-wordly atmosphere in her work are not touched upon. But we do read, for example, in amazing detail, the names of the manufactured pigments she used.

As a contrast to Davis' non-analytical treatment, I would like to briefly quote from a recent scholarly work that also investigates Christiane Pflug, but it is an MA thesis and thus not readily available to the public. Christine Louise Conley wrote *Daughters in Exile: Negotiating the Spaces of the Avant-Garde: Christiane Pflug and Joyce Wieland* at Carleton University in 1990. She bases her analysis of Pflug's

spatial treatment on ideas about space from Griselda Pollock's writing on Berthe Morisot and Mary Cassat in "Modernity and the Spaces of Femininity," in *Vision and Difference* (London: Routledge 1988). Pollock notes:

Instead of pictorial space functioning as a notional box into which objects are placed in a rational and abstract relationship, space is represented according to the way it is experienced by a combination of touch, texture, as well as sight. Thus objects are patterned according to subjective hierarchies of value for the producer. Phenomenological space is not orchestrated for sight alone but by means of visual cues refers to other sensations and relations of bodies and objects in a lived world. (p.65)

Conley argues convincingly for such an analysis of Pflug's painting space, and remarks on other aspects of her work as well. She notes, for example, that all subjects in those paintings completed after the artist's marriage (in 1956, at the age of nineteen) depict an interior space, or views from an interior. Conley states that:

the tensions between external and internal spaces that we find in her work speak of her contradictory relationship to the domestic sphere - home as both shelter and prison - a contradiction arising not only from her conflicting responsibilities as wife/mother/ artist, but also from a

---

personal sense of homelessness engendered by her wartime experiences. I argue further that the unresolved nature of this contradiction is articulated through her departure from the aesthetic prescriptions of a modernist tradition based upon technical and intellectual mastery. For what is preeminent in her work is not the assured, detached observing gaze typically associated with modernity, but a splitting and distancing, which denotes vulnerability, irretrievable loss and emotional pain. (p.65)

After reading the thesis I agree with Conley's ideas about Pflug's work, and it is this kind of critical insight that is so lacking in Davis' biography.

A few general notes as background to my criticisms in this review: Born in Germany in 1936, Pflug was separated from her mother (a single parent) for several of her childhood years due to the Second World War. She met Michael Pflug in Paris in 1954; their shared interest in painting created an immediate bond. Both Pflug's daughters were conceived by accident, not design. After their 1956 wedding, the Pflugs lived in Tunis, before coming to Canada in 1959 to join Christiane's mother in Toronto. Christiane Pflug felt isolated in Toronto; she was confined at home, raising her two young children and did not feel part of any artistic milieu. Although she achieved remarkable

career success in the thirteen years she lived here, Pflug was not satisfied with her exhibitions, critical attention, and placement in public collections. She was given exhibitions at the Winnipeg Art Gallery (1966), Hart House, at the University of Toronto (1969) and the public gallery in Sarnia (1971). She showed her work at the Isaacs Gallery in Toronto and received two Canada Council grants, in 1967 and 1968. She had a part-time teaching position at the Ontario College of Art. Pflug began to suffer from depression, and committed suicide in 1972 at the age of thirty-five.

Christiane Pflug's story is a tragic one, and deserves to be better told. As Alexander Smith Dreamthorpe, a Glaswegian poet, wrote in 1863: "There are few less exhilarating books than the biographies of men of letters, and of artists generally, and this arises from the pictures of comparative defeat which, in almost every instance, such books contain." It is true that many great artists feel they have never realized their pictorial or aesthetic ambitions. This was the case with Pflug, and probably Dreamthorpe would not have been disappointed with Davis' book in that respect.

LIZ WYLIE

Director/Curator The Gallery,  
Scarborough Campus  
University of Toronto

**A HISTORY OF CANADIAN  
ARCHITECTURE**

**Volume 1 & 2**

Harold KALMAN

Oxford University Press, Toronto,

1994

933 p., 859 b/w illus., \$95.00

When the eminent art historian Sir Joseph Burke visited Canada in 1974 he told me about the rigorous self-discipline required for his volume in the *Oxford History of English Art* series. The author of such a work of reference, he said, must adopt a conscious plan of attack, select primary sources with discretion, pick photographs carefully, articulate a clear methodological approach and above all, stick fast to these precepts from beginning to end. These challenges have been met and overcome by Harold D. Kalman in his *A History of Canadian Architecture*. Considering the scope and length of the two well-illustrated volumes, this was no mean feat. In addition to the sheer scale of the production, its preparation stretched out over more than a decade. Despite the length of time, a succession of research assistants and the uncertainties of grant funding, Kalman never lost his focus. If anything it became more acute as he progressed towards the end of Volume Two and his chronological cut-off point of 1992.

In many respects Kalman was uniquely well-equipped for the task.



Montréal born, Princeton educated, he has resided for long periods in Ottawa and Vancouver. He therefore combines the necessary transcontinental knowledge with a thorough training in European as well as American architectural history. In addition to his academic qualifications as a university teacher, public speaker, writer, photographer and critic, he made an early career decision to branch into architectural heritage consulting work. Academe's loss has been the gain of main street and market square conservation projects where Kalman has acted as advisor. Wisely his *A History of Canadian Architecture* embraces these "hands-on" experiences and uses them to enhance the book's personal aspect. Furthermore, Kalman's authoritative definition of the construction systems of the teepee, igloo, West Coast pit

---

house, *colombage pierroté* technique of old Québec, or Red River horizontal-framing device imparts a palpable texture or gritty three-dimensionality to his discussion.

Following Joseph Burke's analytic method, let me sketch what I assume to be the guiding principles behind Kalman's book: its chronological flexibility; its thematic organization; its reliance on stylistic analysis; and its political correctness. Taking the last point first, Kalman deals with *all* material north of the 49th Parallel from the dawn of human activity on this continent. He includes every kind of built-habitation, beginning with and paying careful attention to those of indigenous peoples. In short, Kalman traces developments from the long-house to the Bauhaus, to paraphrase a statement on the book's dustjacket. His all-inclusiveness is historically as well as politically correct, though it comes at a price.

A potential drawback to Kalman's approach arises from his contention that all buildings are equally important. In other words, by placing the fascinating vernacular houses of the East Coast cod fishery on the same plane as the church, the fortress, or the *seigneurie*, he argues against any division between "high" and "low" forms of architecture. Whatever one's personal position in this debate, the sheer weight of vernacular examples cited by Kalman tends to crowd out the "clas-

sics." To return to the cod fishery for example, he overlooks the one truly monumental surviving building of the type: the vast shingle-covered warehouse (the so-called "B.B.") of the Le Bouttillier firm at Paspébiac on the Gaspé peninsula. He seems to go out of his way to avoid the "grand."

In addition to his comprehensive historical coverage, Kalman has made the conscious decision to employ the dimension of time in a way not exploited by any other work of reference that I know. He discusses each example as it exists at the moment of writing: whether extant or demolished; whether serving its original purpose or not. Although the information runs the risk of quickly becoming dated, the rewards richly repay that risk. The descriptions possess a temporal immediacy, which complements the textural quality of gritty three-dimensionality already mentioned. The book proclaims architecture's ongoing relevance to society today and thus is of particular benefit to student audiences as well as to general readers who share Kalman's commitment to conservation.

With respect to chronology, Kalman adopts a flexible approach permitting him to move forward or backward in time in order to pursue various thematic issues based on building types or geographic considerations. In general I applaud his procedure which adds greatly to the liveliness of the

---

book. Ignoring any sense of confinement, Kalman moves with the greatest of ease from east to west, from the 17th to the 20th century, from Europe to North America. This feature, combined with excellent cross-referencing all along the way, proves how much Kalman is master of his subject and *architect* of his book. Inevitably there is the occasional backtracking and a few choppy transitions occur as the focus shifts from chapter to chapter. The drawback to Kalman's innovative kaleidoscopic approach, however, is that he sidesteps the tried and true method of artistic biography. With the possible exception of Ernest Cormier, he does not single out any architect for monographic treatment. In consequence, the sense of an individual's artistic education or stylistic development becomes lost. Again it may be a case of circumspectively avoiding even the hint that one architect is "greater" than another.

In keeping with this tendency to reticence, Kalman frequently characterizes things Canadian as cautious and low key; qualities he has adopted into his overall vision of the book. Because his history does not trumpet Canadian values, virtues or architecture, it gains in persuasiveness. Yet there are delightful moments, especially in Volume Two, when the critic's voice drowns out that of the scholar hesitant to pass a value judgment. At moments such as these I feel Kalman not only analyzes and describes this country's

astonishing architectural heritage, he also proudly *celebrates* it.

Let me now turn to Kalman's decision to rely on stylistic analysis as the primary criterion for the organization of his material. I do not wish to quibble with the usefulness of Gothic Revivalism, Palladianism, Neoclassicism, or Arts and Crafts as descriptive terms; rather, I contend that relying on them impedes the search for overarching strands or themes. The proliferation of hard-to-pin-down stylistic subcategories tends to chop up the very things that need binding together. Although stylistic terms are always carefully defined, the definitions will strike the more experienced reader as slightly simplistic. In this regard Kalman's departure from the lecture room has distanced him from the progress art history has made towards including other types of analysis in addition to stylistic periodization. To give just one example, the various overlapping nineteenth-century revival styles he diligently seeks to disentangle can also be collectively understood as manifestations of a single trend: the increasing proliferation of fashionable ideas through the medium of illustrated architectural books and periodicals.

Were I to single out one section of Kalman's history for special praise, I would choose the chapter on railroad architecture which introduces Volume Two. Kalman discussed this topic in the first volume and now returns to



synthesize with easy authority. We are lead through stations, railway hotels, engineering works, and we witness the evolution of a nationalist "château style" (ironically the brain-child of an American architect Bruce Price). A mere twenty pages of text manages to convey the impression of entrepreneurial daring, engineering skill, grandiose scenery, and a transcontinental vision. Following the rapid growth of the rail system we move from simple, vaguely Shingle-Style station houses, to grand château-inspired resort hotels, to Richardsonian Romanesque or Beaux-Arts classical railway terminus buildings. In the process, railroad architecture provides an ideal barometer of rising nationalism and a cross-section of North American stylistic trends. Unlike the deplorable "track record" in the United States where so many stations have been either demolished or turned into tourist traps, many Canadian buildings survive and still fulfill their original function.

I was a little disappointed that Kalman did not discuss the related topic of resort architecture in his chapter on architecture and the spread of the railway. Instead, the important category of getaway hotels and cottages for the rich (including railway magnates such as Sir William van Horne) gets shunted off to a section misleadingly entitled "the single family home." The studied rusticity of resort architecture's rough-hewn logs stretches

back to the eighteenth-century noble-savage concept of Rousseau and to the no-less-potent primitive hut theory of Abbé Marc-Antoine Laugier. Where better for this rustic primitivism to take root than the Canadian wilds? In fact, the Château Montebello on the Ottawa River east of Hull (fig.11.49) claims to be the largest such wooden structure on this continent. If similar buildings in the Adirondacks and American Rockies can attract serious scholarly attention and architectural emulation, why not their Canadian cousins?

In conclusion I would like to focus briefly on the final chapter of Volume Two, which deals with the 1980's, the most recent and hence most difficult-to-interpret period covered by the book. Here Kalman handles the contemporary so-called Post-Modern movement with the same equanimity as work carried out today by the mainstream Modernists. He seems to ignore the fact that a distinct shift has taken place over the past decade and a half. A quarter-century ago historians of Kalman's generation (and my own) believed that Modernism represented the culmination of architecture's quest for some ethereal pinnacle of perfection. But history should have warned us that human taste is nothing if not fickle, even at times perverse. In an unpredictable historical *volte-face*, architects and critics began to take a fresh look at classicism, especially the École

---

des Beaux-Arts variety. Why is Kalman so puzzled by the background and aims of the latest revival movement? I find Kalman's hesitancy paradoxical because he was on the scene at the birth of Post-Modernism.

At Princeton University Kalman studied under Donald Drew Egbert, an historian with a profound appreciation for Beaux-Arts architecture long before it became fashionable. Egbert's students - I speak from personal experience - could not have been further from the truth in their assessment of his ideas as anachronistic rather than prophetic. In his friend the architect Jean Labatut, recipient of the Premier Second Grand Prix of 1926 at the Paris École, Egbert found living proof of the virtues of the French Academic tradition. Teaching alongside one another at Princeton in the late 50's and 60's, Egbert and Labatut influenced such up-and-coming thinkers and practitioners as Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves, Peter Eisenman and Kenneth Frampton. In a recent conference on architectural education Alan Balfour, Chairman of London's Architectural Association, proudly described himself and fellow architect Francis Duffy as "two children of Jean Labatut." Last but not least, Robert Venturi paid glowing tribute to Egbert in an introduction to the great man's last work, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture...*, posthumously published in 1980. And

to make matters more relevant to this review, the contemporary work of such young Canadians as Peter Rose and Erik Marosi, two Post-Modernists singled out for mention by Kalman, owes much to the Princeton tradition they learned from their own teachers, Moore and Graves.

Despite, or perhaps because of, Kalman's educational background with Egbert, the final chapter in *A History of Canadian Architecture* takes a skeptical and somewhat ambivalent position on the Post-Modern movement in architecture. But when Kalman argues that "the 1990s greater respect for history may ... reveal a failure of nerve" (p.868) it seems to me that he forgets Egbert's warnings against determinist theories of all sorts. Yet this parting note of caution should not detract from Kalman's monumental and distinctly personal work of scholarship, discernment and criticism. It is one bound to raise Canadian architectural accomplishments to a place of greater international honour. If my claim for *A History of Canadian Architecture* is what Kalman might call uncanadian "grandstanding" (p.869), then so be it. To my mind this book not only *writes* history, it *makes* history.

PIERRE DE LA RUFFINIÈRE  
DU PREY

Department of Art  
Queen's University

ARTICLES, NOTES ET COMMENTAIRES,  
SOURCES ET DOCUMENTS,  
ET COMPTES RENDUS  
Parus depuis 1990, volume XIII/1  
(Ordre alphabétique)

ARTICLES, SHORT NOTES, SOURCES AND  
DOCUMENTS AND REVIEWS  
Published since 1990, volume XIII/1  
(Arranged alphabetically)

ARCHITECTURE	auteur / author	vol./no., page
L'architecture Hospitalo-Universitaire. Le tournant des années 20	GOURNAY, Isabelle	XIII/2 & XIV/1, 26
La pratique architecturale de Claude Baillif	GRIGNON, Marc	XV/1, 6
The Architecture of the Montreal Teaching Hospitals of the Nineteenth Century	HORNSTEIN, Shelley	XIII/2 & XIV/1, 13
Entre l'érable et le laurier (avec mes hommages à Paul Morin)	LACROIX, Laurier	XIII/2 & XIV/1, 154
Ernest Cormier et l'Université de Montréal / Ernest Cormier and the Université de Montréal	LAMBERT, Phyllis	XIII/2 & XIV/1, 7
Ernest Cormier et la modernité en architecture. Commentaires sur les communications	LAMONDE, Yvan	XIII/2 & XIV/1, 175
Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien. L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective	LAROCHE, Ginette	XIV/2, 6
1418, avenue des Pins, la maison Ernest Cormier and the European Context	LITTLE, Robert	XIII/2 & XIV/1, 109
John S. Archibald, Architect (1872-1934)	PUCHALSKI, Irene	XIV/2, 94
Ernest Cormier and European Culture. The Influences of French Seventeenth- and Eighteenth-Century Architecture and Theory on Cormier's Designs for the Université de Montréal	ROSENFELD, Myra Nan	XIII/2 & XIV/1, 80
<i>A Not Unusightly Building. University College and Its History</i> , University College Alumni, Toronto, 1990, by Douglas RICHARDSON, et al.	TOKER, Franklin	XV/1, 134

*Music of the Eye. Architectural Drawings of Canada's First City, 1822-1914,*  
The New Brunswick Museum and  
The Royal Architectural Institute of Canada,  
1991, by Gary K. HUGHES. TOKER, Franklin XV/2, 106

Ernest Cormier, un grand professionnel VANLAETHEM, France XIII/2 &  
XIV/1, 45

The Rediscovery of Art in Healing.  
Current Issues in University Hospital Design ZEIDLER, Eberhard H XIII/2 &  
XIV/1, 69

#### ART DES PEUPLES AUTOCHTONES / NATIVE AND INUIT ART

*Sculpture of the Inuit,* McClland and  
Stewart Inc., 1992, by George SWINTON. ACLAND, Joan XVI/1, 108

Canadian Historical Murals 1895-1939.  
Material Progress, Morality and the  
'Disappearance' of Native People MCKAY, Marilyn XV/1, 63

Representation As Colonial Rhetoric.  
The Image of 'the Native' and 'the *habitant*'  
in the Formation of Colonial Identities in  
Early Nineteenth-Century Lower Canada POULTER, Gillian XVI/1, 10

Frederick Alexcee, Indian Artist  
(c.1857 to c.1944) SIMMONS, Deidre XIV/2, 83

#### ARTS DÉCORATIFS / DECORATIVE ARTS

*Living in Style. Fine Furniture in Victorian Quebec,*  
The Montreal Museum of Fine Arts and  
the Musée de la civilisation, Quebec City,  
1993, by John R. PORTER. COLLARD, Elizabeth XV/2, 102

MUSÉOLOGIE, INSTITUTIONS, COMMANDITAIRES ET  
FORMATION DES ARTISTES / MUSEOLOGY,  
ART INSTITUTIONS, PATRONAGE AND EDUCATION

Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection	CONNOLLY, Jocelyne	XVI/1, 30
<i>Les Maîtres canadiens de la collection Power</i> <i>Corporation du Canada 1850-1950</i> , Musée du Séminaire de Québec, 1989, par Laurier LACROIX, avec notes de Didier Prioul et Joanne Chagnon.	DION, François	XIII/1, 94
<i>Les arts visuels au Québec dans les années soixante.</i> <i>La reconnaissance de la modernité</i> , vlb éditeur, 1993, sous la direction de Francine COUTURE.	GAGNON, François-Marc	XVI/1, 105
<i>Discerning Tastes. Montreal Collectors, 1880-1920</i> , The Montreal Museum of Fine Arts, 1989, by Janet M. BROOKE.	GEORGE, Hardy	XIII/1, 88
Qualified Democratization. The Museum Audioguide	GOODES, Donald	XIV/2, 50
La pinacothèque de l'Université Laval 1875-1910. Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX <sup>e</sup> siècle: rôle et justification	LAVERTU, Marielle	XV/2, 6
The R.B. Angus Art Collection. Paintings, Watercolours and Drawings	LESSER, Gloria	XV/1, 108
À Kingston, il y a 50 ans, la conférence des artistes canadiens. Débat sur la place de l'artiste dans la société	SICOTTE, Hélène	XIV/2, 28
Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante: lieux et chronologie. <i>Première partie: 1950 à 1955</i>	SICOTTE, Hélène	XVI/1, 64
Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années cinquante: lieux et chronologie. <i>Deuxième partie: 1956 à 1961</i>	SICOTTE, Hélène	XVI/2, 40
The Montreal Society of Artists. Une galerie d'art contemporain à Montréal en 1847	TRUDEL, Jean	XIII/1, 61
Aux origines du Musée des beaux-arts de Montréal. La fondation de l' <i>Art Association</i> of Montreal en 1860	TRUDEL, Jean	XV/1, 31
Establishing The Canon. Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Programme of Canadian Art	ZEMANS, Joyce	XVI/2, 6

PEINTURE, ARTS GRAPHIQUES ET PHOTOGRAPHIE /  
 PAINTING, WORKS ON PAPER AND PHOTOGRAPHY

<i>The Crisis of Abstraction in Canada. The 1950s</i> , National Gallery of Canada, 1992, by Denise LECLERC.	BOYANOSKI, Christine	XV/1, 140
<i>Les Maîtres canadiens de la collection Power Corporation du Canada 1850-1950</i> , Musée du Séminaire de Québec, 1989, par Laurier LACROIX, avec notes de Didier Prioul et Joanne Chagnon.	DION, François	XIII/1, 94
<i>The Urban Prairie</i> , Mendel Art Gallery and Fifth House Publishers, 1993 by Dan RING.	FOSS, Brian	XVI/1, 96
<i>Alex Colville. Paintings, Prints and Processes 1983-1994</i> , Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 1994, by Philip FRY and Alex Colville. <i>The Observer Observed</i> , Canadian Biography Series, ECW Press, Toronto, 1994, by Mark A. CHEETHAM.	FOSS, Brian	XVI/2, 88
"The Talented Intruder." <i>Wyndham Lewis in Canada, 1939-1945</i> , Art Gallery of Windsor, 1992, by Catharine M. MASTIN, with essays by: Robert Stacey and Thomas Dilworth.	FOX, C.J.	XV/1, 136
Paterson Ewen. The Turn from Non-Figurative to Figurative Painting	FRASER, Heather C.	XIII/1, 25
<i>Discerning Taste. Montreal Collectors 1880-1920</i> , The Montreal Museum of Fine Arts, 1989, by Janet M. BROOKE.	GEORGE, Hardy	XIII/1, 88
Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept	LACROIX, Laurier	XIII/1, 6
Les jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien. L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective	LAROCHE, Ginette	XIV/2, 6
<i>Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? Aspects de la photographie québécoise et canadienne</i> , Vox Populi, Le Mois de la Photo à Montréal, 1993, par Serge ALLAIRE.	LAUZON, Jean	XV/2, 109
The R.B. Angus Art Collection. Paintings, Watercolours and Drawings	LESSER, Gloria	XV/1, 108
J.W. Beatty at Rosedale Public School	MCKAY, Marylin	XIII/1, 53

Canadian Historical Murals 1895-1939. Material Progress, Morality and the 'Disappearance' of Native People	MCKAY, Marylin	XV/1, 63
Lucius R. O'Brien. A Victorian in North America	MULLEY, Elizabeth	XIV/2, 74
<i>Jack Shadbolt</i> , Douglas & McIntyre, Vancouver, 1990, by Scott WATSON.	O'BRIAN, John	XIV/2, 118
<i>The Michael Snow Project, Visual Art 1951-1993</i> , Art Gallery of Ontario and The Power Plant, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 1994, by Dennis REID, Philip MONK and Louise DOMPIERRE.	O'BRIEN, Peter	XVI/2, 99
Representation As Colonial Rhetoric. The Image of 'the Native' and 'the <i>habitant</i> ' in the Formation of Colonial Identities in Early Nineteenth-Century Lower Canada	POULTER, Gillian	XVI/1, 10
<i>Lucius R. O'Brien. Visions of Victorian Canada</i> , The Art Gallery of Ontario, Toronto, 1990, by Dennis REID.	RAMSAY, Ellen L.	XIV/2, 127
À Kingston, il y a 50 ans, la conférence des artistes canadiens. Débat sur la place de l'artiste dans la société	SICOTTE, Hélène	XIV/2, 28
Frederick Alexcee, Indian Artist (c.1857 to c.1944)	SIMMONS, Deidre	XIV/2, 83
Hommage à Marian Dale Scott, 1906-1993 / A Tribute To Marian Dale Scott, 1906-1993	TRÉPANIÉ, Esther	XV/2, 68
Les solitudes canadiennes. Réflexions à partir de quelques publications récentes	TRÉPANIÉ, Esther	XVI/2, 77
<i>The True North. Canadian Landscape Painting 1896-1939</i> , Barbican Art Gallery, 1991, by Michael TOOBY, with essays by: Robert Stacey, Charles C. Hill, Maria Tippett and Esther Trépanier.	WYLIE, Liz	XIV/2, 114
Establishing The Canon. Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art	ZEMANS, Joyce	XVI/2, 6

SCULPTURE

<i>Sculpture of the Inuit</i> , McClland and Stewart Inc., 1992, by George SWINTON.	ACLAND, Joan	XVI/1, 108
L'œuvre d'Alfred Laliberté et les idéologies nationalistes	CLOUTIER, Nicole	XIII/2 & XIV/1, 137
Heroes Of A Different Sort. Gender and Patriotism in the War Workers of Frances Loring and Florence Wyle	HUNEAULT, Kristina	XV/2, 26
<i>Un duel</i> de Philippe Hébert et ses variantes	POTHIER, Bernard	XV/2, 50

THÉORIE ET CRITIQUE D'ART ET L'ÉTUDES FÉMINISTE /  
ART THEORY AND CRITICISM AND FEMINIST STUDIES

<i>The Urban Prairie</i> , Mendel Art Gallery and Fifth House Publishers, 1993, by Dan RING.	FOSS, Brian	XVI/1, 96
<i>Les arts visuels au québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité</i> , vlb éditeur, 1993, sous la direction de Francine COUTURE.	GAGNON, François-Marc	XVI/1, 105
<i>By a Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women</i> , Viking Penguin, Toronto, 1992, by Maria TIPPETT.	HELLAND, Janice	XV/1, 125
Heroes Of A Different Sort. Gender and Patriotism in the War Workers of Frances Loring and Florence Wyle	HUNEAULT, Kristina	XV/2, 26
Entre l'érable et le laurier (avec mes hommages à Paul Morin)	LACROIX, Laurier	XIII/2 & XIV/1, 154
<i>Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies</i> , Oxford University Press, 1991, par Linda HUTCHEON et <i>Remembering Post Modernism. Trends in Recent Canadian Art</i> , Oxford University Press, 1991, par Mark CHEETHAM.	LAMOUREUX, Johanne	XIV/2, 121
Les solitudes canadiennes. Réflexions à partir de quelques publications récentes	TRÉPANIER, Esther	XVI/2, 77
Beauty My Mistress. Hector Charlesworth as Art Critic	WALTON, Paul	XV/1, 84



DIVERS / MISCELLANEOUS

Index, vol. VII/2 - XII/2		XIII/1, 112
Publications récentes en art canadien / Recent Publications on Canadian Art (1987-1989)		XIII/1, 98
Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien / Canadian Art History Theses and Dissertations	LERNER, Loren	XV/2, 97
Vingt ans plus tard /Twenty Years Later	PAIKOWSKY, Sandra	XVI/1, 6