
THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Cover/Couverture: J. H. Walker. Estampe pour la page-titre du Grimchuckle

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Études en arts, architecture et arts décoratifs canadiens

VOLUME VIII/2 1985

Acknowledgments/Remerciements:

The editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions/Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts, Montréal

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$100.00 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription. In addition, unless otherwise indicated, the names of Patrons will be published on this page. Receipts for the purposes of taxation will be issued./Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don de \$100.00 minimum vaudra un abonnement de trois ans au donateur. En outre et sans avis contraire, le nom des Amis sera publié sur cette page. Des reçus pour fins d'impôt seront envoyés.

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

Subscription Rate/Tarif d'abonnement: \$14.00 per year/annuel
\$8.00 per single copy/le numéro

This publication is listed in the following indices/Index où est répertoriée la publication:

Architectural Periodicals Index, *ARLIS* (California, U.S.A.), *Art Bibliographies*,
Art Index, *Canadian Almanac and Directory*, *Canadian Literary and Essay Index*,
RADAR (*Répertoire analytique d'articles de revues du Québec*),
RILA (Massachusetts, U.S.A.).

ISSN 0315-4297

Deposited with: National Library of Canada; Bibliothèque nationale du Québec.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Canada; Bibliothèque nationale du Québec.

Design: Israël Charney
Assistant: Richard Weston
Proofreading/Revision des textes: Hendrai St-Laurent
Translations/Traductions: Heidi Groschler
Word processing/Traitement de textes: Käthe Roth
Typesetting/Composition: Logidec
Printer/Imprimeur: Presses Élite

Published twice yearly by/Publiées deux fois l'an par: Owl's Head Press.

Publishers/Éditeurs:

Donald F.P. Andrus
Sandra Paikowsky

Editors/Rédacteurs:

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

Editorial Assistant/Assistant rédacteur:

Brian Foss

Editorial Secretary/Secrétaire de rédaction:

Rose Mary Schumacher

Advisory Board/Comité de lecture:

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

Articles

**Joseph Légaré et la bataille
de Sainte-Foy**

141 Jean Trudel

Résumé

177

**John Henry Walker
(1831-1899),
Artisan-Graveur**

178 Yves Chevrefils

Résumés

224

Review/Compte rendu

Maria Tippet

Art at the Service of War

227 William Lipke

Publication Notices/Notes de lecture

Jean S. McGill

Edmund Morris: Frontier Artist

232 Joan Murray

Louise Dompierre

*Walking Woman Works: Michael Snow
1961-67*

234 Pierre Théberge

David Burnett

Toronto Painting '84

236 Ron Shuebrook



fig. 1 Joseph Légaré (1795-1855), **La bataille de Sainte-Foy**, 1854, huile sur toile, 50 x 74,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
(Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

JOSEPH LÉGARÉ ET LA BATAILLE DE SAINTE-FOY *

S'il est un peintre qui, dans toute l'histoire de l'art canadien ancien, fut sensible aux courants d'idées et aux événements de son époque, c'est bien Joseph Légaré (1795-1855). Son engagement social et politique lui permit de jouer un rôle actif dans la société québécoise de la première moitié du XIX^e siècle dont il était certainement une figure dominante. Considéré comme un patriote par certains historiens – surtout à cause de son arrestation et bref emprisonnement en 1837 – et considéré par les historiens de l'art comme le premier artiste né canadien à s'intéresser au paysage du Québec, Joseph Légaré a été, en général, fort mal interprété par ceux qui en ont parlé jusqu'à l'exposition et à la publication que lui consacrait la Galerie nationale du Canada en 1978¹.

Né à Québec le 10 mars 1795, Joseph Légaré apprit dès 1812 le métier de peintre et vitrier, lequel comprenait l'art de restaurer les tableaux ou de peindre des armoiries sur les voitures mais n'incluait pas l'art de peindre des tableaux proprement dits. En 1817, alors qu'il était impliqué à la restauration des tableaux de la Collection Desjardins, Légaré engagea lui-même un apprenti peintre et vitrier. Deux ans plus tard, en 1819, lorsqu'il prit Antoine Plamondon (1804-1895) comme apprenti, il était devenu peintre et commençait à travailler à de grands tableaux religieux. Passionné par les oeuvres d'art, Légaré, qui n'alla jamais en Europe, ne se contenta pas seulement de peindre lui-même mais collectionna gravures et tableaux européens et ouvrit à Québec une galerie de peinture en 1833, puis en 1838. Il publia même en 1852 le catalogue de sa collection et tenta toute sa vie d'encourager le développement des arts.

La conscience historique de Légaré et son vif intérêt pour tous les événements marquants affectant la vie de ses concitoyens de Québec le menèrent, à partir de 1833, alors qu'il faisait partie du Conseil de ville de Québec, à s'intéresser de plus en plus à la vie politique. Ses prises de position en

1836, son emprisonnement en 1837, son support à l'annexion aux États-Unis en 1849 ne sont que quelques unes des manifestations extérieures prouvant la continuité de son engagement politique. Il tenta même sans succès, à deux reprises – en 1848 et en 1850 –, de passer à la politique active. Sa nomination au poste de conseiller législatif en 1855, l'année de sa mort, fut une récompense bien tardive.

D'une façon ou d'une autre, l'ensemble de son oeuvre peint est, par transparence, le reflet de la société dans laquelle il vivait. Une partie de son oeuvre est liée à des événements précis qu'il faut absolument situer dans leur contexte afin d'en comprendre toutes les implications. Les tableaux de Légaré peints dans cette veine étaient immédiatement décodés par ses contemporains, mais ne peuvent l'être par nous aujourd'hui à moins d'une analyse socio-historique des circonstances entourant leur création. C'est le cas du tableau intitulé *La bataille de Sainte-Foy* dont le Musée des beaux-arts du Canada fit l'acquisition en 1975 (fig.1).

Ce tableau, ni signé, ni daté, fut redécouvert par John R. Porter chez les descendants de Joseph Légaré. Sa veuve, Geneviève Damien, mariée en communauté de biens, avait continué d'habiter rue Sainte-Angele à Québec la maison où il était mort le 21 juin 1855. Avec les légataires universels, elle décida en 1872 de faire faire un inventaire et une vente des biens de la communauté. C'est ainsi qu'en décembre 1872, elle rachetait elle-même de la succession "Un tableau (bataille de Ste-Foye) à treize piastres"² qui était accroché dans le salon de la maison de Légaré.

Geneviève Damien habita ensuite jusqu'à sa mort, en 1874, une autre maison de la rue Sainte-Angele appartenant à l'avocat Charles-Narcisse Hamel, qui avait épousé une de ses filles, Céline Légaré (1841-1890)³. Cette dernière hérita du tableau et le transmit à son fils Joseph Victor Hamel (1869-1948) qui le légua à sa fille, Mme Paul Desroches. C'est elle qui céda le tableau au Musée des beaux-arts du Canada⁴. Ce tableau avait déjà été signalé en 1925 par Georges Bellerive "chez M. Victor Hamel, de St-Gédéon"⁵, en 1943 par William G. Colgate⁶, en 1960 par Gérard Morisset⁷, et en 1974 par Barry Lord⁸. Il n'en existait toutefois aucune photographie ou reproduction connue du public. Seuls Bellerive et Morisset avaient déjà vu l'oeuvre elle-même.

L'événement décrit dans le tableau, la bataille de Sainte-Foy, eut lieu le 28 avril 1760, quelques mois après la bataille des Plaines d'Abraham de 1759. Connue autrefois sous le nom de la "seconde bataille des Plaines d'Abraham", elle mit aux prises, pratiquement au même endroit que la



fig. 2 Joseph Légaré, *L'église de Sainte-Foy*, huile sur toile, 37,5 x 50,2 cm, Musée du Séminaire de Québec, Québec. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

première, l'armée anglaise sous le commandement de James Murray et une armée composée de troupes françaises et canadiennes sous le commandement de François-Gaston de Lévis. Les positions des deux armées étaient cette fois-ci inversées: Murray et ses troupes en garnison à Québec défendaient les approches de la ville tandis que Lévis tentait de s'en emparer après être parti de Montréal avec le gros de son armée le 20 avril⁹.

Regroupée à Pointe-aux-Trembles (aujourd'hui Neuville) le 25 avril, l'armée de Lévis ne put compter sur l'effet de surprise et dut avancer sur Québec dans des conditions pénibles car la pluie se mêlait à la neige et la boue. Les avant-postes de Murray à Lorette, Cap-Rouge et Sainte-Foy furent évacués. L'église de Sainte-Foy, fortifiée par les Anglais, fut incendiée lors de ce repli stratégique¹⁰ (fig. 2). L'affrontement final eût lieu le 28 avril, Murray ayant déployé devant Québec ses troupes fortes d'environ 4 000 hommes et de 22 pièces d'artillerie tandis que Lévis disposait d'environ 7 000 hommes et de 3 pièces d'artillerie. La moitié des soldats de Lévis étaient des Canadiens incorporés pour l'occasion aux troupes françaises. Un petit groupe de moins de 300 Indiens s'était aussi joint aux Français.

Si la bataille des Plaines d'Abraham ne dura qu'une dizaine de minutes, celle de Sainte-Foy dura trois heures. Les qualités de stratège de Lévis et la détermination de ses troupes eurent raison de la résistance de l'armée anglaise qui fut mise en déroute et, abandonnant toute son artillerie, se réfugia à l'abri des murs de Québec (fig.3). Le combat le plus sanglant de cette journée se déroula sur l'aile gauche de Lévis, autour du moulin à vent et de la maison d'un nommé Dumont. Ces bâtiments furent pris et repris tantôt par les grenadiers français, tantôt par l'infanterie légère anglaise. Après sa victoire, Lévis assiégea Québec. Mais le 9 mai, ce fut un navire de guerre anglais qui mouilla dans le port de la ville. Les renforts n'étaient pas venus de France et Lévis dut se retirer à Montréal pour ensuite rendre les armes. Sa victoire avait été inutile.

C'est l'historien François-Xavier Garneau (1809-1866) qui suscita chez les francophones un vif intérêt pour la dernière victoire française au Canada. Cet ami de Joseph Légaré allait ainsi déclencher un processus qui mena à l'achèvement, en 1863, du Monument des Braves¹¹. Pendant la période la plus trouble de l'histoire du Bas-Canada, avec un curieux sens de l'à-propos, il publie dans *Le Canadien*, le 15 février 1837, un long article annonçant la publication subséquente de "récits des combats et des batailles livrées au Canada et ailleurs auxquels les Canadiens ont pris part"¹². L'historien justifie ainsi son entreprise:

J'ai voulu seulement donner aux lecteurs une série de ces grands drames qui font époque dans la vie des peuples comme dans celles des hommes et les faire pour ainsi dire assister à des spectacles où leurs ayeux étaient acteurs, et qui ont donné le nom de bravoure aux Canadiens que les ennemis même étaient les premiers à reconnaître. Ces simples récits ne pourront que plaire aux Canadiens, et ils verront combien de travaux et de sang leur a coûté le Canada¹³.

Le récit de la bataille de Sainte-Foy fut publié dans *Le Canadien* le 2 août 1837¹⁴, en même temps que celui de la bataille des Plaines d'Abraham. Garneau n'y fait pas mention du moulin Dumont et y cite certaines de ses sources comme l'*Histoire du Canada* de Michel Bibaud (1782-1857) publiée en 1837 ou, pour la contredire, celle de William Smith (1769-1847) publiée en 1815.

Le 17 août 1846, *Le Canadien*, alors édité par Jean-Baptiste Fréchette, publie un article extrêmement important intitulé *Le 28 avril 1760*¹⁵ dans lequel sont mentionnées les dernières découvertes de l'historien Garneau

basées sur les "mémoires manuscrits" de Lévis:

Le lieu de la bataille du 28 avril ne nous était pas exactement connu, les uns le mettaient à Ste. Foy, les autres à Sillery. Les canadiens ignoraient où leurs ancêtres avaient si glorieusement combattu pour l'indépendance nationale de leur pays; c'était un oubli, il faut l'avouer, qui dénottait un patriotisme assez peu soucieux à l'endroit d'une chose sur laquelle tous les peuples sont ordinairement très sensibles; mais M. Garneau vient de réparer les torts de l'indifférence à ce sujet, et si l'anglais se promènent aujourd'hui avec un juste orgueil au pied de la colonne de Wolfe dans les plaines d'Abraham, le Canadien pourra lui aussi désormais trouver dans ces champs célèbres des souvenirs aussi glorieux pour son courage et bien propres à nourrir dans son coeur le culte du passé¹⁶.

Cet endroit, c'est l'emplacement de la maison et du moulin Dumont dont il ne restait, à cette époque, que des fondations. "M. Garneau s'est assuré que la terre de Dumont appartient maintenant à la famille Tourangeau; elle est située entre celles de M.M. Leaycraft et Brown, au nord du chemin St. Foy, à une demi lieu des remparts de la ville"¹⁷. C'est là que, le long de la terre de M. Brown, passe un ruisseau qui laisse à nu des ossements humains dans une fosse au-dessus de laquelle s'élève un peuplier "qui sert à présent comme un monument aux restes des guerriers qui reposent sous son ombrage"¹⁸.

Il ne faut pas s'étonner de ce que le rédacteur du journal *Le Canadien* parle du peuplier comme d'un monument. En 1828, on avait inauguré, dans le jardin du Château Saint-Louis, un monument à Wolfe et à Montcalm¹⁹. Lord Aylmer avait érigé, en 1832, une colonne sur les plaines d'Abraham, à l'endroit précis où Wolfe avait trouvé la mort²⁰. C'est à cette colonne que fait d'ailleurs allusion le rédacteur du journal *Le Canadien*. Le 14 septembre 1835, des citoyens de Québec désireux de commémorer le 300^{ième} anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier plantèrent une croix de bois devant l'Hôpital de la Marine. Ils décidèrent ensuite de former un comité ayant pour objectif d'ériger un monument: "Il a été alors considéré, que la mémoire d'un événement aussi intéressant devrait être l'objet d'un monument plus durable, et qui servirait à en transmettre le souvenir à la postérité"²¹. Joseph Légaré faisait partie de ce comité, de même que des citoyens comme R.-E. Caron (maire de Québec), le colonel Bouchette,

l'abbé Jérôme Demers et G.-B. Faribault. Du 2 au 10 octobre 1836, le comité fit paraître dans *Le Canadien* l'annonce d'un concours pour le plan d'un monument²² qui ne fut pas érigé, probablement à cause des troubles politiques de cette époque.

Ajoutons à cela que, lorsqu'en 1853 un comité formé par l'Institut Canadien à Montréal décida de lancer une campagne de souscription pour l'érection de monuments aux patriotes de 1837-1838, Joseph Légaré était à Québec en charge des souscriptions pour la haute-ville²³. L'intérêt pour l'histoire du pays, l'éveil d'un sentiment nationaliste tant du côté anglophone que du côté francophone, menait à des initiatives visant à rendre vivante, visible et durable la mémoire d'événements marquants. Joseph Légaré participait activement à de telles initiatives.

Le récit de la bataille de Sainte-Foy fut repris par Garneau à la lumière de ses découvertes et publié à Québec, en 1848, dans le troisième volume de son *Histoire du Canada*²⁴ en une version modifiée et plus complète. On sait que Joseph Légaré possédait dans sa bibliothèque une *Histoire du Canada* en trois volumes qui ne pouvait être que celle de Garneau²⁵. À l'été 1849, à la suite d'une souscription dans la garnison de Québec, un nouveau monument à Wolfe remplaça sur les plaines d'Abraham l'ancienne colonne qui tombait en ruines²⁶. Le journal *Le Canadien* profita de cette occasion pour publier un article intitulé *Colonne des Plaines d'Abraham*²⁷ dans lequel il critiquait sévèrement cette action: "Comme tous les monuments historiques de ce pays doivent intéresser ses habitants, on aurait beaucoup mieux fait d'élever, par une souscription générale, une colonne commémorative des batailles du 13 septembre 1759 et du 28 avril 1760, digne des deux nations qui se disputaient le Canada"²⁸. Soutenant l'idée de lier les deux batailles ("parce qu'elle est la preuve brillante du courage militaire des deux peuples qui se disputaient l'empire d'Amérique"²⁹), le rédacteur du journal reproduit le récit de la bataille de Sainte-Foy tiré de l'*Histoire du Canada* de Garneau. Et il y ajoute les deux paragraphes suivants:

La terre de M. Dumont, négociant de Québec, sur laquelle était le moulin mentionné par M. Garneau, appartient aujourd'hui à M. Jean Tourangeau, qui nous a montré l'acte d'acquisition de Dumont parmi ses anciens titres. Son voisin du côté de l'ouest, M. Chouinard, en faisant refaire la clôture de ligne qui sépare leurs propriétés, l'année dernière, a découvert en remuant la terre des trous remplis d'ossements, des débris d'armes et des boulets. Une partie des batteries an-

glaises était sur le terrain plus élevé qu'occupe la maison de M. Leaycraft du côté de la ville.

Le moulin à vent était formé d'une tour ronde en pierre. M. Tourangeau l'a fait raser il y a plusieurs années. Le sol indique encore des traces des fondements de la tannerie près du chemin et du ruisseau au bord duquel on a trouvé les ossements³⁰.

Quelques lignes discrètes, à la toute fin de ce long article, constituent une preuve directe de l'intérêt de Légaré pour le sujet de la bataille de Sainte-Foy: "On nous dit que notre artiste, M. Légaré, doit peindre une vue du moulin de Dumont et des environs en rétablissant les choses telles qu'elles étaient lorsque M. Tourangeau en a fait l'acquisition"³¹. C'est le paysage et la reconstitution du moulin et de la tannerie qui intéressent Légaré. Nous ne savons pas s'il peignit quoi que ce soit à ce moment-là, mais ce n'est pas la reconstitution de la bataille qu'il avait en vue, c'est le site d'un monument.

L'article de 1846 mentionnait la découverte du lieu où s'était déroulée la bataille à son plus fort et suggérait de transporter les ossements des braves au cimetière de l'Hôpital-Général. L'article de 1849 liait directement, pour la première fois, la bataille de Sainte-Foy à l'idée d'un monument. Cette idée allait être reprise de façon très concrète par la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec qui avait été fondée à l'été 1842³². Joseph Légaré était un membre actif de cette société dont il avait été l'un des vice-présidents élus dès le 1^{er} septembre 1842³³.

C'est en septembre 1852 que trois membres de cette société, le docteur Olivier Robitaille, l'avocat L.-G. Baillairgé (alors commissaire-ordonnateur de la société), et l'historien F.-X. Garneau se rendirent sur le site du moulin Dumont et déterminèrent que les ossements mis à nu dans le ravin étaient bien des ossements humains³⁴. Ils décidèrent alors, sous les auspices de la société Saint-Jean-Baptiste qui forma un comité spécial en septembre 1853³⁵, de faire faire des fouilles. On découvrit ainsi une grande quantité d'ossements, mais rien qui puisse les associer à l'armée anglaise ou à l'armée française.

À la suite de ces fouilles, un article intitulé *La Bataille sur les Plaines d'Abraham en 1760* parut dans *Le Canadien* du 27 février 1854:

Deux fois une feuille de cette cité a appris au public la découverte récente d'ossements humains sur le champ de bataille où le sort des armes fit perdre le Canada à la France en 1760,

et a appelé l'attention des citoyens sur la convenance de faire solennellement la translation des restes mortels des guerriers à leur propre lieu de repos. Un procédé de cette nature pourrait avoir un heureux résultat. Il serait beau, après une lutte de nationalités de près d'un siècle, de voir les races se réunir sous un drapeau commun, pour rendre les derniers honneurs aux cendres de vaillants soldats tombés ensemble en combattant les uns pour préserver l'invasion de leur nouvelle patrie, et les autres pour étendre les bornes d'un Empire dont nous faisons partie aujourd'hui. Cela ressemblerait à une alliance solennelle, appuyée sur la foi des tombeaux. Mais pour que nous ayons un tel spectacle, il faudrait qu'il y eût entente cordiale entre toutes les sociétés nationales de cette ville, et que ce ne fût pas l'affaire d'une de ces sociétés seulement³⁶.

Malgré la méprise du rédacteur qui confond la première bataille des plaines d'Abraham avec la seconde, il ne peut s'agir ici que des fouilles qui nous concernent. L'appel à l'entente cordiale préconisée par *Le Canadien* ne fut pas entendu car la Société Saint-Jean-Baptiste continua à elle seule l'organisation d'une manifestation populaire.

Un rapport sur les fouilles fut présenté à l'assemblée générale des membres de la Société qui se tint le 13 mars 1854³⁷ dans la salle publique de l'Hôtel de Ville de Québec. Une série de résolutions furent ensuite proposées et adoptées unanimement. Les quatre premières se lisaient ainsi:

Que les braves qui ont fait à la patrie le généreux sacrifice de leur vie, ont droit aux hommages et à la reconnaissance des peuples et que les plus grands honneurs doivent être rendus à leurs dépouilles.

Que les restes des héros qui succombèrent dans la bataille du 28 avril 1760, livrée sous les murs de Québec, ayant été inhumés sur le champ de bataille où ils sont demeurés depuis cette époque exposés aux profanations des passants, c'est un devoir pour la Société Saint-Jean-Baptiste d'aller les relever en grande pompe pour les transporter dans un lieu plus convenable.

Que les démarches soient faites auprès des autorités religieuses pour obtenir d'elles la permission de déposer ces glorieux restes dans le cimetière de l'Hôpital-Général où reposent déjà ceux de leurs compagnons d'armes morts dans cet asile des suites de leurs blessures.

Société St. Jean-Baptiste.



AU PEUPLE CANADIEN.

COMPATRIOTES,

La Société St. Jean Baptiste se propose de faire, dans le cours de Mai prochain, une solennité imposante; elle doit aller relever en grande pompe des ossements humains qu'on a découverts, il y a quelques années, dans un champ qui borde le chemin de Ste. Foye, à une demi-lieue de Québec. Vous dire quels sont ces restes, c'en est assez pour nous assurer votre concours le plus généreux et le plus efficace. Ces restes sont ceux de vos pères qui ont succombé dans une mémorable bataille, livrée en ce lieu même le 28 Avril 1760.

L'armée française commandée par le Chevalier de Lévi et composée en grande partie des milices canadiennes de Montréal et de Québec, venait mettre le siège devant notre ville occupée depuis plusieurs mois par les Anglais. Les deux armées se rencontrèrent sur la terre de Monsieur Dumont appartenant aujourd'hui partie à M. Chouinard, partie aux héritiers Tourangeau. Après un combat acharné, après des prodiges de valeur, la victoire se déclara en notre faveur, mais elle fut chèrement achetée, car on estime qu'environ quinze cents des nôtres tombèrent victimes de leur dévouement à la plus sainte des causes, ils luttèrent contre l'invasion étrangère.

La bataille terminée, on creusa, sur le champ de bataille même, une fosse immense, où furent enfouis les morts et parmi eux l'histoire signale le brave Colonel Rhéaume, commandant un bataillon de la milice de Montréal. Or depuis plus de quatre vingt dix ans, ces glorieux restes gissent là exposés aux profanations des passants et foulés aux pieds par les animaux. Et c'est en les voyant balayés par les pluies et mêlés au limon des ruisseaux, que la Société St. Jean-Baptiste a cru que c'était une obligation pour nous de les relever et de les transporter dans un lieu plus convenable, par exemple dans le cimetière de l'Hôpital Général où reposent déjà ceux de leurs compagnons d'armes morts dans cet asile des suites de leurs blessures. Ce pieux devoir sera l'occasion d'une grande démonstration à laquelle tous sans exception vous êtes appelés à prendre part. Dites-le, Canadiens, est-ce en vain que nous aurons compté sur vous? Songez que pour plusieurs d'entre vous, ce sera un acte de piété filiale, car parmi ceux qui liront ces lignes il s'en trouvera plus d'un dont le père ou l'ayeul a succombé dans cette bataille.

Mais si la société St. Jean-Baptiste a pris l'initiative de ce projet, elle n'a pas de ressources assez puissantes pour faire seule les frais de son exécution et elle se voit forcée de faire un appel à votre générosité. Des collecteurs nommés par elle vous visiteront à domicile et on ose espérer que vous leur ferez le meilleur accueil. Quels que soient vos moyens, donnez quelque chose. Si vous ne pouvez donner une piastre, donnez un écu; si vous ne pouvez donner un écu, donnez trente sols, quinze sols. Nous recevrons le denier du pauvre, l'obole de la veuve; ce à quoi nous tenons surtout c'est que pas une seule famille ne nous refuse sa contribution toute légère qu'elle soit.

Et sachez-le, votre honneur national est intéressé à ce que cette fête ait lieu avec le plus grand éclat. Donnez afin de montrer que vous estimez le dévouement et la valeur de vos pères, donnez pour témoigner votre reconnaissance à ceux qui versèrent pour vous jusqu'à la dernière goutte de leur sang.

Si vos contributions répondent à notre attente, nous nous proposons, d'abord d'élever dans le cimetière de l'Hôpital Général une colonne funéraire en mémoire de la cérémonie; ensuite, nous poserons sur l'emplacement du champ de bataille les bases d'un monument que nous pourrions montrer avec orgueil aux étrangers.

PH. J. JOLICŒUR,
Secrétaire-Archiviste.

Québec, 8 Avril, 1854.

Imprimé par Bureau et Marcotte, Rue Duval.

fig. 4 Appel au peuple canadien par la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec, 1854, circulaire, Archives du Séminaire de Québec, Québec. (Photo: John R. Porter.)

Qu'il est convenable d'élever sur leur tombe une colonne funéraire en mémoire de leur bravoure et de leur dévouement et pour attester la reconnaissance de leurs descendants³⁸.

On fixa ensuite la cérémonie au mois de mai, on ouvrit une liste de souscriptions et on forma un comité sur lequel se retrouvaient, entre autres, Étienne-Pascal Taché, L.-G. Baillairgé, F.-X. Garneau et Joseph Légaré³⁹.

La fête civique, militaire et religieuse s'organisa rapidement. La Société Saint-Jean-Baptiste fit parvenir à l'archevêque de Québec un certificat attestant que les ossements étaient ceux de soldats catholiques et s'assura ainsi de la participation de l'Église⁴⁰. Les autorités militaires, influencées par Étienne-Pascal Taché qui était ministre des finances au gouvernement du Canada, allèrent même jusqu'à prêter fusils et canons pour l'occasion⁴¹. Une circulaire faisant appel au peuple pour la souscription fut distribuée jusque dans la région de Montréal⁴² (fig.4).

"Le point saillant de la procession", écrit Olivier Robitaille qui était à ce moment-là commissaire-ordonnateur de la société, "devait être le char funéraire. M. Joseph Légaré, artiste distingué, s'était chargé d'en faire le dessin et d'en surveiller l'exécution. M. Légaré nous donna une pièce monumentale qui eut les honneurs d'une reproduction dans *l'Illustrated London News* et dans *l'Illustration de Paris*"⁴³ (fig.5). C'est donc dire le rôle de premier plan joué par Joseph Légaré dans cette cérémonie. Si le dessin original de Légaré ne nous est pas connu, la reproduction du char funéraire gravée à Paris par J. Gaildrau dans *L'Illustration, Journal Universel* peut nous donner une idée de son aspect qu'un correspondant de l'époque décrit ainsi:

Sur un char magnifiquement orné de trophées d'armes et tiré par six chevaux carapaçonnés de noir, reposaient, dans un cercueil, les ossements de ces braves, qui, quoique appartenant à deux grandes nations alors ennemies et aujourd'hui intimement liées, sont tombés en défendant vaillamment l'honneur de leur patrie respective. On remarquait aussi, parmi les décorations de ce char, un tableau produit de l'habile pinceau de notre artiste M. Légaré, représentant le champ de bataille et le combat meurtrier qui s'y livra⁴⁴.

Le jour de la translation des restes des braves de 1760 fut fixé au 5 juin 1854. Il existait cependant encore un important problème à résoudre: le lieu de la sépulture. Tout le monde n'était pas d'accord avec celui qu'avait choisi la Société Saint-Jean-Baptiste, le cimetière de l'Hôpital-Général.

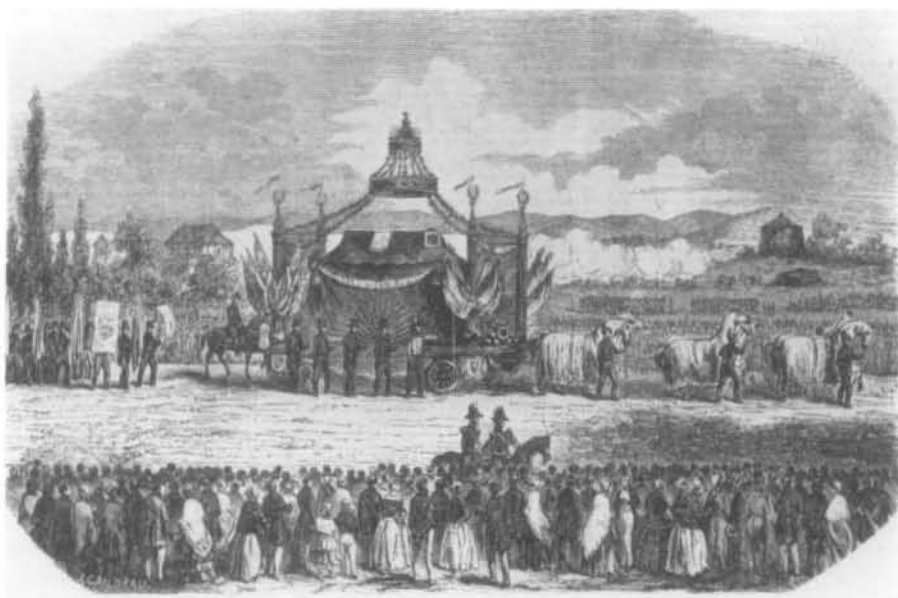


fig. 5 J. Gaildrau, *Translation des cendres des braves tombés sous les murs de Québec, le 28 août [sic] 1760, 1854*, gravure reproduite dans *L'Illustration, Journal Universel*, Paris, vol. XXIX, no 596, 29 juillet 1854, p. 80. (Photo: Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.)

Déjà, le 17 mars 1854, dans une lettre au journal *Le Canadien*, un descendant d'un de ces braves avait exprimé l'opinion suivante:

Je crois que le brave qui a succombé au combat doit recevoir la sépulture où il a versé son sang; c'est la seule place digne de recevoir sa dépouille mortelle. Que l'on érige sur cette place un monument qui apprendra à l'étranger ce qui s'y est passé, et aux gens de ce pays, Français aussi bien qu'Anglais, ce que leurs ancêtres ont fait pour eux⁴⁵.

Dans un article signé CANADIEN et publié par *Le Canadien* le 15 mai 1854⁴⁶, ce problème est résumé et analysé en des termes fort éloquents qui mirent probablement fin au débat. Les tenants du cimetière de l'Hôpital-Général voulaient que les ossements soient inhumés en terre sainte, mais, ajoute humoristiquement l'auteur de l'article, "comment distinguer un os catholique d'un os protestant?".

L'auteur résume l'importance du champ de bataille et le décrit ensuite comme un tableau aux dimensions multiples:

Ce coteau est le théâtre de deux batailles remarquables livrées, l'une en 1759, et l'autre en 1760, et qui ont décidé les destinées du Canada. Ici, en '59, sont tombés sous le plomb

des tirailleurs canadiens et sauvages bon nombre des braves grenadiers écossais du 78^e régiment, en revenant de la poursuite d'une bande de fuyards. En 1760, dans les différentes attaques livrées pour prendre possession du moulin de Dumont, ici furent tués Français, Anglais, Canadiens, Écossais. Le sol rougi de leur sang reçut leurs membres brisés; catholiques et protestants dorment du sommeil de la mort sur le lieu où ils se rencontrèrent dans la mêlée.

Quel endroit plus digne de la sépulture de ces braves? C'est le champ de l'honneur; ici commencent les Plaines célèbres d'Abraham; de ce point l'on voit s'élever la tête crénelée du Cap-aux-Diamants; aux pieds de ce coteau s'étend la belle vallée, au milieu de laquelle serpente la rivière Saint-Charles; là-bas à droite l'on aperçoit le bassin sur lequel s'étendait la flotte anglaise, et la côte de Beauport où les armées de Montcalm et de Wolfe s'étaient d'abord rencontrées. Le fond du tableau est fermé par le sombre rideau que présentent les monts du Saint-Laurent. Élevez ici un monument, une simple croix si vous le voulez; et chaque soir, lorsque le soleil couchant jettera ses derniers rayons sur le coteau Sainte-Geneviève, de tous les points de la vallée du Saint-Charles, et de la pente des montagnes, sur une longueur de quinze lieues la croix sera aperçue se détachant toute brillante sur l'azur du ciel, et rappelant le souvenir des morts depuis Saint-Augustin jusqu'au Cap-Tourmente⁴⁷.

Il faut souligner ici la place donnée par l'auteur au paysage historique aussi bien que naturel. Par un rappel de 1759, il réussit le tour de force de signaler une victoire des tirailleurs canadiens à l'intérieur de la défaite des plaines d'Abraham en plus d'attirer l'attention sur la victoire de Montcalm sur Wolfe à Montmorency. Il donne par ce fait même une nouvelle dimension au lieu de la bataille de Sainte-Foy. D'un autre côté, il fait l'éloge de la beauté naturelle du site d'où l'on peut admirer la vallée de la rivière Saint-Charles, la chaîne des Laurentides et la côte de Beauport. Sa description se rapproche de celle d'un tableau: on y retrouve un de ces paysages pittoresques qu'affectionnaient les peintres topographes anglais et les couleurs romantiques d'un paysage au soleil couchant. Il ne fait aucun doute que Joseph Légaré avait pris connaissance de cette description historique et lyrique du site de la bataille de Sainte-Foy.

L'auteur du texte tire sa conclusion dans *Le Canadien* par cette envolée:

Au nom de l'histoire et de la poésie, au nom de l'honneur et du respect pour les morts! qu'on s'abstienne de briser les souvenirs et les associations qui rattachent ces os blanchis avec le lieu de leur sépulture. Qu'on achète une partie de ce champ de la mort; qu'on réunisse les ossements épars; qu'on érige au-dessus un monument, une simple croix, si l'on veut; que la religion soit appelée à répandre sa bénédiction sur cette cérémonie; et l'on aura dignement et convenablement rempli un devoir envers les soldats de l'Angleterre et de la France qui tombèrent ici en défendant leurs drapeaux dans les combats de 1759 et 1760⁴⁸.

C'est vraisemblablement peu après la parution de cet article que M. Julien Chouinard fit don à la Société Saint-Jean-Baptiste d'une partie de son terrain pour qu'on puisse y déposer les dépouilles des braves⁴⁹. On se proposait, après la cérémonie du lundi 5 juin, d'y élever un monument⁵⁰.

Le Canadien publia un programme de la cérémonie ainsi que l'ordonnance du défilé dans son édition du 31 mai 1854⁵¹. Toutes les sections de la Société Saint-Jean-Baptiste participaient au défilé, bannières en tête. Quant au char funéraire, il était accompagné de 18 porteurs des cordons du poêle parmi lesquels on retrouvait E.-P. Taché, R.-E. Caron, Jacques Viger, F.-X. Garneau, L.-G. Baillairgé et le peintre Joseph Légaré⁵². La procession s'ébranla sur l'Esplanade à 10 heures du matin. Elle parvint à l'église Notre-Dame de Québec pour une cérémonie aux morts et s'achemina jusqu'à la propriété de Julien Chouinard à Sainte-Foy où, après un long discours de circonstance prononcé par E.-P. Taché, les restes des braves furent déposés et salués par des salves d'artillerie et de mousqueterie⁵³. Des milliers de personnes participèrent à cet événement.

En plus d'être un rappel des circonstances historiques de la bataille de Sainte-Foy, le discours de Taché était un vibrant appel à l'unité centré autour de l'érection future du monument. On y trouve des phrases comme:

Imitons donc le bel exemple qui nous a été donné par nos frères d'origine britannique, dans l'obélisque qu'ils ont élevé à la mémoire conjointe de Wolfe et de Montcalm. [...] Ainsi je me flatte que le monument sera élevé dans le but que j'ai indiqué, et qu'entre autres bons résultats, il aura l'effet de resserrer de plus en plus les liens qui nous unissent à nos concitoyens d'origine britannique. Jamais plus belle occasion que celle-là

ne s'est présentée pour mettre dans l'oubli ces malheureuses dissensions et ces haines nationales qui nous ont fait tant de mal. [...] Car rappelons-nous que nous n'aurons jamais de prospérité réelle et permanente, à moins que tous les concitoyens, les vrais amis de leur pays, ne s'efforcent d'étouffer ces dissensions religieuses et nationales, toujours si fatales⁵⁴.

Ces phrases n'étaient pas inutiles si l'on considère que Louis-Joseph Papineau, invité à être un des porteurs des cordons du poêle, avait décliné l'invitation en répondant "qu'une société toute nationale demande à associer dans la même fête et ceux qui sont morts pour conserver leur nationalité et ceux qui sont morts pour l'assujettir, me paraît un bizarre contresens et une abjecte flatterie"⁵⁵. D'autre part, alors que les manifestations du 5 juin à Québec suscitaient l'intérêt jusqu'en dehors des frontières du pays⁵⁶, *The Quebec Mercury*, le pendant anglophone du journal *Le Canadien* à Québec, ne leur accordait pas une seule ligne.

Les propos les plus éloquents de E.-P. Taché sur l'unité nationale furent rappelés par *Le Canadien* le 25 septembre 1854⁵⁷ dans un article mentionnant la souscription en cours pour l'érection du Monument des Braves de 1760. D'autre part, on pourrait peut-être interpréter comme une séquelle de la translation du 5 juin la formation par le gouvernement, en octobre suivant, d'un comité "ayant pour objet de marquer les différents champs de bataille de 1812, 1813 et 1814"⁵⁸. Le colonel E.-P. Taché en était président et le colonel MacDonell secrétaire. La première initiative du comité fut de commissionner le peintre Joseph Dynes⁵⁹ pour exécuter "les dessins nécessaires des principaux champs de bataille dans le district de Niagara" et recueillir des souscriptions. C'était là une commission sans doute enviée par beaucoup d'autres artistes.

Le 17 février 1855, *The Quebec Mercury* mentionne l'existence d'un dessin de l'architecte Charles Baillairgé "for the Monument to the French soldiers who fell at the taking of Quebec"⁶⁰. La description du dessin, fourni gratuitement par l'architecte à la Société Saint-Jean-Baptiste, est publiée par *Le Canadien* le 23 février suivant:

Le dessin en est simple et de bon goût, il représente une colonne de l'ordre dorique, de soixante-quinze pieds de hauteur et surmontée d'une statue de la guerre. La colonne sera de fer (matière le plus en état de résister aux intempéries des saisons) et s'élèvera sur l'emplacement du moulin Dumont, théâtre principal de l'événement qu'elle commémorera. Le

coût du monument est évalué à douze cents louis, outre le prix de la statue qui en formera le couronnement, et les souscriptions déjà réalisées se montent à L 500⁶¹.

Quelques jours plus tard, le 27 février, lors d'une assemblée générale de la Société, un comité spécial est formé pour faire les démarches et conclure les arrangements nécessaires à l'érection du monument et à la cérémonie de la pose de la pierre angulaire qui devait avoir lieu le 24 juin suivant, jour de la célébration de la fête de la Saint-Jean⁶². Joseph Légaré faisait partie de ce comité avec d'autres personnalités telles que E.-P. Taché, F.-X. Garneau, Étienne Parent et P.J.O. Chauveau.

Le terrain donné à la Société Saint-Jean-Baptiste par Julien Chouinard, où reposaient dans leur cercueil les restes des braves, ne servit pas à l'érection du monument car "en élevant sur sa propriété un monument dans le genre de celui adopté par le comité, nous aurions masqué la belle villa de M. Chouinard. Il fut donc résolu d'acheter des héritiers Tourangeau soixante pieds carrés, contenant le site où étaient les fondations du moulin Dumont, endroit même où la bataille de 1760 avait été la plus acharnée et des plus meurtrières"⁶³. Les fondations du monument furent donc entreprises par le maçon Joseph Larose⁶⁴ sous la surveillance de l'architecte Charles Baillairgé.

La préparation de la cérémonie alla bon train et "fut bien plus facile que l'organisation de la cérémonie de l'année précédente. Beaucoup de difficultés étaient aplanies, beaucoup de préjugés avaient disparu"⁶⁵. Il devait cependant en rester encore quelques-uns si l'on en juge par le passage suivant:

Des invitations furent envoyées aux différentes sociétés nationales, aux compagnies de pompiers, aux Hurons de Lorette, pour prendre part à la cérémonie. À l'exception de la Société Saint-Georges, tous acceptèrent l'invitation. Le secrétaire de la Société St-Georges m'écrivit la note suivante: "Que le comité de la société Saint-Georges voyait peu de probabilité de pouvoir réunir les membres dans cette saison de l'année, et qu'il regrettait qu'il leur fût impossible d'assister en corps à la cérémonie"⁶⁶.

Le programme de la fête fut publié dans *Le Canadien* le 20 juin 1855⁶⁷. Tout était prêt pour le lundi 25 juin qui devait être jour férié. Le lendemain de la publication du programme, le 21 juin 1855, Joseph Légaré, âgé de 60 ans, mourait à Québec sans avoir pu assister à cet événement à la prépara-



fig. 6 Jules-Ernest Livernois (1851-1933), **Le Monument des Braves**, 1871, photographie. (Photo: Inventaire des biens culturels, Québec.)

tion duquel il avait tant travaillé. Les membres de la Société Saint-Jean-Baptiste furent priés d'assister à ses funérailles qui eurent lieu samedi le 23 juin⁶⁸.

La cérémonie de la pose de la première pierre du Monument des Braves fut retardée par le mauvais temps et par l'annonce de l'arrivée inopinée de la corvette *La Capricieuse*, premier navire de guerre français à entrer dans le port de Québec depuis 1759⁶⁹. Saisissant l'importance de cette présence militaire française, la Société Saint-Jean-Baptiste retarda la manifestation jusqu'au 18 juillet suivant pour permettre à un détachement de marins français de *La Capricieuse* de défilé en armes aux côtés des troupes anglaises et de Hurons en costumes de guerriers⁷⁰. Plus de 25 000 personnes prirent part à la fête⁷¹ présidée par le gouverneur général Sir Edmund Head. Le monument ne fut complété qu'en 1863 alors qu'on dévoila la statue de la Victoire, don du prince Jérôme-Napoléon à la Société Saint-Jean-Baptiste⁷² (fig. 6).

En 1849, Joseph Légaré avait eu l'intention de peindre le site de la bataille de Sainte-Foy autour du moulin Dumont. C'était la nouveauté de la découverte du site précis de la bataille qui devait l'intéresser à ce moment-là. Tout au long des années 1854-1855, il avait été profondément impliqué

dans la translation des restes des braves et dans les préparatifs de l'érection du monument. La bataille de Sainte-Foy avait probablement fait l'objet de maintes discussions avec son ami historien F.-X. Garneau⁷³. Légaré n'avait pas seulement fourni le dessin du char servant à la translation des restes le 5 juin 1854, mais "sur le devant était un petit tableau de M. Légaré, représentant la victoire des français"⁷⁴. Ce tableau était le reflet de son engagement et de ses préoccupations tout en étant lié à un événement qui avait touché des milliers de ses concitoyens pendant plus de deux ans. Il est cependant possible que Légaré ait fait une double utilisation de ce tableau.

Le 27 octobre 1853, *The Quebec Mercury* publie une annonce de *The Literary and Historical Society of Quebec*; F.-X. Garneau en était alors "Council Secretary" et le peintre Henry D. Thielke "Recording Secretary"⁷⁵. Il s'agit d'un concours comprenant plusieurs catégories pour chacune desquelles le premier prix est une médaille d'argent. Tous ceux qui veulent concourir doivent remettre leurs oeuvres avant le second mercredi d'octobre 1854. La neuvième catégorie se lit comme suit: "The best HISTORICAL OIL Painting; the subject relating to Canada". Mentionnons ici que les origines de ce concours remontaient à 1828.

The Literary and Historical Society of Quebec avait été fondée à Québec en 1824⁷⁶ dans le but de découvrir et de sauver les documents historiques importants relatifs à l'histoire du Canada. En 1827, une autre société aux buts presque similaires, la *Société pour l'encouragement des sciences et des arts en Canada*, avait aussi vu le jour à Québec. Les deux sociétés se fusionnèrent en 1829 sous le nom de la plus ancienne. Joseph Légaré en faisait partie. Avant cette fusion, en 1828, il s'était vu décerner par la *Société pour l'encouragement des sciences et des arts en Canada* une médaille d'argent "pour le dessin original d'un tableau à l'huile, représentant le caractère barbare des combats sauvages entre les Hurons et les Iroquois"⁷⁷ (fig.7).

Cette catégorie de concours, ayant pour sujet un tableau historique, se répéta au cours des ans afin d'encourager les artistes à trouver leur inspiration dans l'histoire du pays. En 1839, par exemple, H. D. Thielke remporta la médaille d'argent pour un tableau intitulé *The Landing of Wolfe* peint à la gloire de Wolfe, le vainqueur de la bataille des Plaines d'Abraham⁷⁸. Nous ne savons pas ce qu'il advint du concours de 1853-1854 qui semble ne pas avoir eu de suite, peut-être à cause d'un autre concours.

Un article paru dans *Le Canadien* le 15 mai 1854 annonce, pour septembre suivant, la tenue à Québec de l'Exposition agricole et industrielle



fig. 7 Joseph Légaré, *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, vers 1828, huile sur toile, 62,9 x 83,8 cm, Musée du Québec, Québec. (Photo: Musée du Québec, Québec.)

du Bas-Canada et donne les noms de ceux qui seraient priés d'être membres du comité général d'organisation: on y retrouve le nom de Joseph Légaré⁷⁹ sans savoir s'il fit réellement partie du comité. Placée sous le patronage du Bureau d'agriculture du gouvernement, l'exposition s'organise. On demande au public d'exprimer son avis "à l'égard de tous les articles ou objets particuliers pour lesquels [...] il serait désirable d'offrir des prix"⁸⁰. Le jour de clôture des entrées est fixé au 1^{er} septembre⁸¹ et la liste des catégories est publiée le 17 août en première page du journal *The Quebec Mercury*⁸². Il est assez surprenant d'y trouver une catégorie Beaux-Arts comprenant 11 subdivisions dont l'histoire et le paysage canadien, la nature morte aux fruits ou aux fleurs, le portrait, etc... Parmi ces subdivisions, c'est celle de la peinture à sujet historique canadien qui est considérée comme la plus importante puisqu'on lui attribue le prix le plus élevé, 2 L. 10 s. Celle du paysage vient en second avec un premier prix de 2 L. Pour chacune des subdivisions, deux prix sont offerts.

La liste des prix n'ayant pas été rendue publique avant le 19 juin 1854, cela ne laissait que fort peu de temps à ceux qui voulaient soumettre des oeuvres. L'exposition eut lieu comme prévu les 13, 14 et 15 septembre et la

liste des prix accordés fut publiée le 30 septembre⁸³. Cinq prix seulement furent décernés dans la catégorie Beaux-Arts. Le prix le plus convoité, pour une peinture à sujet historique, fut accordé à Joseph Légaré qui gagna aussi un premier prix pour une nature morte aux fruits et aux fleurs. Le peintre Cornelius Krieghoff (1815-1872), qui habitait à Québec depuis 1853, gagna quant à lui le premier prix pour un paysage, une scène d'hiver, et un autre premier prix pour une étude d'un cheval de trait. Aucun second prix ne fut décerné et il est tout à fait probable que Légaré et Krieghoff aient tous deux concouru simultanément dans plusieurs subdivisions de la catégorie Beaux-Arts puisqu'ils semblent avoir été les deux principaux participants au concours.

Nous n'avons pas pu retracer de document nous précisant le sujet du tableau d'histoire de Légaré. Par contre, il est presque certain qu'il s'agissait de *La bataille de Sainte-Foy*. La translation des restes des braves avait eu lieu le 5 juin de cet été 1854 et, à cette occasion, le tableau avait été vu par des milliers de citoyens de Québec. C'était un avantage certain pour le peintre Légaré sur ses concurrents. De plus, en septembre, la campagne de souscription pour l'érection du monument battait son plein. Il serait donc étonnant qu'un autre sujet d'histoire canadienne ait pu être choisi à ce moment précis.

La découverte d'un tableau de Cornelius Krieghoff, *Sur le chemin Sainte-Foy*, vient confirmer cette hypothèse (fig.8). À première vue, il s'agit d'un paysage dont la composition nous apparaît un peu vide. Cependant, après un examen attentif, il devient évident qu'on se trouve en face du même paysage que celui du tableau de Joseph Légaré *La bataille de Sainte-Foy*. Devant nous passe le chemin Sainte-Foy qui se dirige vers Québec sur la droite. On distingue, toujours à droite, la grande maison à toit en pavillon à l'anglaise qui appartenait à Joseph W. Leaycraft⁸⁴: elle se trouve à peu près à l'endroit d'où faisaient feu les batteries anglaises en 1760. À l'arrière-plan, devant les Laurentides, dans la vallée de la rivière Saint-Charles, apparaissent les maisons et l'église du faubourg Saint-Roch. On y voit même les mâtures de voiliers amarrés le long de la rivière. Au centre du tableau, un pont, dont on voit le garde-fou, enjambe un ruisseau. C'est là le fameux ruisseau sur les berges duquel on trouva les ossements des braves. Enfin, à gauche, une clôture de bois délimite la propriété de Julien Chouinard qui, en 1847, s'était fait construire, hors de notre vue, une villa de pierre à deux étages connue jusqu'à sa démolition récente sous le nom de *Bellevue*⁸⁵.



fig. 8 Cornelius Krieghoff (1815-1872), *Sur le chemin Sainte-Foy*, vers 1855, huile sur toile, 30,5 x 45,7 cm, collection privée, Ottawa. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

À l'intérieur de cet enclos s'élèvent les peupliers auxquels le rédacteur du journal *Le Canadien* avait fait allusion en 1846. Sur le chemin Sainte-Foy, un homme et une femme sont arrêtés et regardent, de l'autre côté de la clôture, un curieux cénotaphe: il est constitué des quatre colonnes et de la couronne monumentale qui faisaient partie du char funéraire dessiné par Joseph Légaré et utilisé le 5 juin 1854. Sous la couronne repose la tombe contenant les ossements des braves. Les deux passants que l'on voit saluent au passage les restes des braves de 1760 qui, en 1855, reposeront dans les fondations du Monument des Braves.

Le tableau est signé et daté "C. Krieghoff 1855" au bas à droite. Il représente à la fois le site de la bataille de Sainte-Foy et le monument temporaire érigé après le 5 juin 1854, en attendant la pose de la première pierre du monument dessiné par Charles Baillairgé, événement qui eut lieu le 18 juillet 1855. Il n'est pas impossible que ce tableau ait été peint à l'été 1854 et présenté par Krieghoff au concours de l'Exposition agricole et industrielle comme oeuvre à sujet historique canadien en compétition avec l'oeuvre de Légaré. Krieghoff n'habitait pas à Québec depuis longtemps et devait, à ce moment-là, s'y gagner une clientèle. Il est possible aussi que la signature et la date n'aient été ajoutées que l'année suivante. Quoiqu'il en

soit du bien-fondé de cette hypothèse, le fait que Légaré et Krieghoff aient peint le même sujet, chacun à leur façon, souligne bien l'actualité de l'événement à Québec.

Le tableau de Krieghoff présente un curieux problème. À droite, sur l'emplacement où s'élevait le moulin Dumont et la tannerie adjacente⁸⁶, on distingue sous le paysage la silhouette du Monument des Braves⁸⁷. L'examen scientifique du tableau révèle que Krieghoff a peint d'abord les superstructures d'un échafaudage probablement construit en 1855, au moment où commençait à s'élever le monument. Il a ensuite peint la colonne en fonte inaugurée le 24 juin 1861⁸⁸ et il y a finalement ajouté la statue de la Victoire placée au sommet de la colonne le 19 octobre 1863⁸⁹. Il avait peut-être ajouté aussi, à gauche, du monument, un homme, une femme et un enfant pour donner une idée de l'échelle (comme il avait fait à gauche du tableau). Finalement, trouvant sans doute que ces transformations au paysage s'échelonnant sur une période de près de dix ans détruisaient la composition originale de l'oeuvre et son intention première, il effaça le tout en peignant par-dessus le monument, restituant ainsi le tableau à son premier état. Ces transformations lui avaient peut-être été imposées par le premier propriétaire de l'oeuvre – que nous ne connaissons pas.

Pour Krieghoff, le sujet historique du tableau, c'est ce qu'il voit; le paysage vide du champ de bataille, le cénotaphe temporaire et le monument qui est construit au fil des ans. Légaré, quant à lui, n'hésite pas à aborder le sujet d'un autre angle et à se lancer dans la reconstitution historique de la bataille de Sainte-Foy. C'est un sujet audacieux qui n'avait jamais été traité auparavant et qui, dans un milieu artistique dominé par la société anglophone de Québec, met en relief – sans équivoque – une victoire française, la dernière victoire française au Canada. Il est vrai que Légaré marchait dans la foulée de F.-X. Garneau et de la Société Saint-Jean-Baptiste.

Il faut d'abord considérer *La bataille de Sainte-Foy* en tant que paysage. Prenant le tableau de Krieghoff comme point de référence et faisant abstraction de tout ce qui est reconstitution dans le tableau de Légaré, force nous est de constater que le point de vue est le même et que Légaré a fait sur place une étude du paysage, ce que confirme la mention dans *Le Canadien* du 20 août 1849. Il y a cependant des différences essentielles entre le tableau de Krieghoff et celui de Légaré.

L'arrière-plan, formé par la vallée de la rivière Saint-Charles et les Laurentides, est traité moins méticuleusement par Légaré qui a jugé important de changer un peu l'angle et d'y inclure la côte de Beaupré, avec ses mai-

sons de ferme et une partie du fleuve Saint-Laurent. Le faubourg Saint-Roch est à peine visible, mais il ne faut pas oublier qu'en 1760 il était loin d'avoir la même configuration qu'en 1854. La déclivité du terrain est beaucoup plus prononcée chez Légaré que chez Krieghoff – ce qui permet au premier de placer les batteries anglaises bien en évidence sur les hauteurs. À l'avant-plan gauche, le ruisseau aussi est présent dans le tableau de Légaré; le milicien, face contre sol, repose partiellement dans l'eau, marquant ainsi l'emplacement exact où furent retrouvés les ossements et confirmant par sa présence – du moins pour Légaré – qu'il s'agit d'ossements canadiens.

Légaré a donc esquissé sur place, en se tenant sur le pont enjambant le ruisseau du chemin Sainte-Foy, une étude – que nous n'avons pas pu retracer – du paysage de la bataille de Sainte-Foy. C'est une technique préparatoire qui lui était familière et qu'il a utilisée dans le cas d'un tableau conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, tableau connu sous le titre *Edmund Kean récitant devant les Hurons* (fig.9). Ce tableau relaterait un épisode du séjour à Québec, en septembre et octobre 1826, du célèbre tragédien anglais Edmund Kean qui fit alors la rencontre des Hurons⁹⁰. C'est un tableau à sujet historique, mais de cette histoire contemporaine que Légaré se plaisait souvent à dépeindre.

Il existe, pour cette oeuvre, une esquisse de paysage à l'huile et gouache sur papier qui est toujours conservée au Musée du Séminaire de Québec (fig.10). Dans le tableau, Légaré a modifié légèrement l'esquisse afin de la rendre plus précise et de pouvoir y insérer son sujet au bas à droite. Le résultat final manque beaucoup du fini et de la vigueur de *La bataille de Sainte-Foy*, mais constitue le premier essai connu dans ce genre de la part de Légaré et met en relief tout ce qu'il devait avoir appris des officiers anglais peintres-topographes qu'il côtoyait à Québec et avec lesquels il avait des relations suivies. Par le choix du point de vue de *La bataille de Sainte-Foy*, le même que celui de Krieghoff et par conséquent le meilleur point de vue souhaitable pour ce paysage particulier, Légaré révèle l'influence des aquarellistes anglophones sur son art de peindre.

La tâche de la reconstitution de la bataille à l'intérieur du paysage n'était pas facile, mais ici encore Légaré se révèle fidèle à lui-même et à ses influences. Il aurait pu choisir de ne décrire qu'une partie de la bataille, comme par exemple une reconstitution en gros plan des combats héroïques autour du moulin Dumont. Il aurait alors dirigé l'attention sur un fait d'armes isolé et non sur le résultat de la supériorité de la stratégie de Lévis



fig. 9 Joseph Légaré, *Edmund Kean récitant devant les Hurons*, vers 1826, huile sur toile, 53,3 x 92,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)

opposée à celle de Murray. C'est l'ensemble de la bataille, avec tous ses participants, qui intéresse Légaré, et il manifeste par là une nette intention didactique vis-à-vis ses concitoyens.

Il est certain que ce qui a pu influencer cette approche de la reconstitution, ce sont les panoramas⁹¹ et les dioramas⁹² décrivant les batailles (en particulier l'épopée napoléonienne) qui furent présentés à Québec du vivant de Légaré. En 1817, par exemple, on exposa à Québec un panorama du peintre anglais H.-A. Barker⁹³ décrivant la bataille de Waterloo. Ce panorama comprenait une superficie de 4 240 pieds de toile et était accompagné de livrets explicatifs⁹⁴. En 1842, on présenta "le célèbre panorama dioramique mouvant de Sinclair, de Londres" décrivant la bataille de Trafalgar⁹⁵. Ces représentations à caractère spectaculaire et didactique influencèrent Légaré lorsqu'il peignit *La bataille de Sainte-Foy*. Le tableau, toutes proportions gardées, est loin d'approcher les immenses toiles des panoramas mais n'en a pas moins la prétention de décrire l'ensemble du déroulement de la bataille.

On peut se faire une meilleure idée de l'approche choisie par Légaré en regardant le très célèbre tableau de Benjamin West (1738-1820), *La Mort de Wolfe*, peint en 1770 à Londres et conservé au Musée des beaux-arts du Canada (fig.11). La comparaison n'est pas si osée qu'elle puisse sembler car Benjamin West était bien connu à Québec⁹⁶ et *La mort de Wolfe* avait



fig. 10 Joseph Légaré, **Québec vu de la pointe de l'Île d'Orléans**, vers 1826, huile et gouache sur papier, 30,5 x 49,5 cm, Musée du Séminaire de Québec, Québec. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)



fig. 11 Benjamin West (1738-1820), **La mort du général Wolfe**, 1770, huile sur toile, 151,1 x 213,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

eu une immense diffusion par la gravure à partir de 1776. Légaré connaissait la gravure du tableau qui, on l'imagine facilement, était très populaire à Québec.

Dans son tableau, West n'avait pas cherché à décrire la bataille des plaines d'Abraham de 1759 qui se déroule de façon confuse à l'arrière-plan. Il avait plutôt isolé l'épisode de la mort tragique du héros anglais, Wolfe, tout en faisant les portraits des personnages qui, présumément, l'entouraient à ce moment. Il voulait par là beaucoup plus exécuter un morceau de bravoure visant à faire ressortir ses théories nouvelles sur la peinture d'histoire⁹⁷ et ses propres qualités de peintre que décrire l'action d'une bataille.

Légaré, lui, au contraire, cherchait à mettre les modestes ressources de son talent au service de la description d'un événement dont l'importance se situait bien au-delà de son habileté à peindre. Il y a peut-être une seule référence au tableau de West dans *La bataille de Sainte-Foy*: tout comme West avait peint Montcalm tombant de cheval (en haut à gauche) presque dissimulé dans la fumée de l'arrière-plan, Légaré avait peint Murray à cheval difficilement visible (au centre droit), devant les batteries de l'artillerie anglaise. S'il y a référence, elle est sarcastique.

Le tableau de Légaré repose partiellement sur une observation directe du paysage, mais il repose aussi sur des sources littéraires. Le fait qu'on aperçoive à l'arrière du tableau une partie du fleuve Saint-Laurent et de la côte de Beaupré signifie que Légaré s'est inspiré de l'article paru dans *Le Canadien* le 15 mai 1854. L'auteur de l'article mentionnait qu'on apercevait, du champ de bataille de Sainte-Foy, cette côte où s'étaient affrontés Wolfe et Montcalm. Cet affrontement avait pris place le 31 juillet 1759 et s'était soldé par un échec de Wolfe⁹⁸. L'article décrivait d'ailleurs le champ de bataille à la manière d'un tableau et il n'est pas impossible qu'il ait compté pour quelque chose dans la décision de Légaré de peindre la bataille.

La deuxième source littéraire de Légaré est évidemment la description de la bataille de Sainte-Foy telle que narré dans *l'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau. "Le moulin de Dumont, la maison, la tannerie et les autres bâtiments qui l'entouraient" sont réduits, dans le tableau, à un moulin à vent et à une maison qu'il faut interpréter comme une tannerie. Légaré les a situés à droite de sa composition, un peu en retrait, faussant par là leur emplacement réel qui devait être plus près de nous. Ni le moulin, ni la tannerie ne semblent avoir souffert du feu de l'artillerie. Le

moulin est représenté comme une tour de pierre ronde dont la partie supérieure, où s'embranche l'axe des ailes, est en bois tout comme le toit conique. La partie supérieure en bois diffère de l'architecture habituelle des moulins à vent du Québec construits en pierre jusqu'au toit, comme le moulin de l'Hôpital-Général de Québec qui existait toujours à cette époque⁹⁹. Peut-être Légaré s'est-il référé à un modèle européen existant dans l'une des oeuvres de sa collection. Quant à la tannerie, elle pourrait être l'une de ces grandes maisons de pierre faisant songer à celles que Légaré avait décrites dans ses tableaux d'incendie des faubourgs Saint-Roch et Saint-Jean. Elle est pourvue ici d'un portique en bois et on voit, dans sa partie la plus près de nous, une canalisation au niveau du sol. C'est là la seule indication de sa fonction de tannerie.

Lorsque Jean-Baptiste Dumont mit sa propriété en vente en 1779, il la décrivait "[...] avec un beau jardin et toutes ses bâtisses dessus construites, consistant en un moulin à vent en pierre, qui tourne à tout vent, propre à moudre l'écorce pour une tannerie, le site étant très favorable pour cela, et l'eau qui n'y manque jamais dans les plus sèches saisons est la meilleure de la province pour préparer le cuir, y ayant toujours eu là une tannerie [...]"¹⁰⁰. Garneau et Légaré ne s'étaient donc pas trompés, mais Légaré devait reconstituer des bâtiments à partir de ruines à peine visibles et, de plus, les insérer harmonieusement dans la composition d'ensemble du tableau. Moulin et tannerie étaient les points de repère essentiels liés à la découverte des ossements et au projet du Monument des Braves: c'est pourquoi Légaré leur a donné une si grande importance dans le tableau.

Le moment de la bataille choisi par Légaré est relativement précis: c'est celui de la victoire de la stratégie de Lévis telle que décrite dans le paragraphe suivant de Garneau:

Le général de Lévis voyait des hauteurs du centre ce qui se passait sur les deux ailes. L'attaque qui avait mis les Anglais momentanément en possession des positions occupées par son avant-garde au commencement de la bataille, avait été repoussée, et les Français avaient regagné leur terrain. Ainsi le mouvement offensif du général Murray par sa droite sur le chemin de Ste.-Foy se trouvait échoué; et sa gauche qu'il avait affaiblie pour porter de plus grandes forces sur sa droite, n'était pas encore renforcée. Le général de Lévis remarquant cela, résolut sur-le-champ d'en profiter. Il alla ordonner aux brigades de la droite d'aborder l'ennemi à la

bayonnette, et de tâcher de le repousser du chemin St. Louis sur celui de Ste.-Foy, afin de rejeter ensuite l'armée anglaise en bas du coteau Ste.-Geneviève et de lui couper la retraite sur la ville. Le colonel Poularier, à la tête de la Brigade Royal-Roussillon, aborda la gauche des Anglais et la traversant de part en part, la mit complètement en fuite. Dans le même temps les troupes légères de leur droite étaient aussi mises en déroute, et les fuyards, se jetant en avant et en arrière de leur centre, interrompirent quelque temps son feu. Le général de Lévis profitant de ce désordre fit charger sa gauche, qui enfonça à son tour la droite de l'ennemi, la poussa de front devant elle, et la mit dans une déroute complète¹⁰¹.

Dans le tableau, nous voyons cette tentative de Lévis de repousser l'armée anglaise au bas du coteau Sainte-Geneviève, à gauche, bordé d'arbres. Devant le moulin et la tannerie, des combats ont déjà eu lieu: le sol est jonché de cadavres portant surtout des habits rouges. Les troupes françaises, en bleu, s'apprêtent à avancer au-delà du moulin tandis que les renforts, devant la tannerie, montent en ligne. Les troupes anglaises, en rouge, résistent encore pendant que l'artillerie, sur les hauteurs, décime les rangs français.

À gauche, les miliciens, commandés par un officier à cheval vu de dos, participent très activement au combat. Garneau avait fait l'éloge de la milice canadienne et en particulier de la milice de Montréal qui "combattait avec un courage admirable, surtout le bataillon commandé par le brave colonel Rhéaume, qui fut tué"¹⁰². Quant aux Indiens, toujours à gauche, Légaré n'avait pu résister à la tentation de les faire figurer au tableau bien que, toujours selon Garneau, ils n'aient que très peu participé au combat et se soient tenus "dans le bois en arrière"¹⁰³. Leur manque de combativité est d'ailleurs assez bien rendu par Légaré.

L'avant-plan du tableau forme une sorte de frise un peu détachée du reste du décor de la scène. Ce procédé n'est pas sans évoquer celui que Légaré avait utilisé vers 1832 pour peindre *Le choléra à Québec*¹⁰⁴ (fig.12). À gauche de cette frise, on voit des miliciens qui montent en ligne. Le personnage à cheval, au-dessus du milicien mort, ne peut être que Bourlamaque. "Le chef de brigade Bourlamaque, chargé du commandement de la gauche, fut dans ce moment grièvement blessé par un coup de canon qui tua son cheval [...]", écrit Garneau¹⁰⁵. Or le cheval porte au poitrail une bles-



fig.12 Joseph Légaré, *Le choléra à Québec*, vers 1832, huile sur toile, 82,2 x 111,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

sure sanglante infligée par un boulet de canon et Bourlamaque semble blessé.

À cheval, au centre gauche du tableau, en grand uniforme, se tient Lévis posant devant nous comme sur une statue équestre. Il est sur une sorte de promontoire rocheux que semble contourner le ruisseau. C'est le seul personnage du tableau qui ne participe pas à la bataille; en fait, il lui tourne même le dos. Il regarde en direction du spectateur et, d'un geste large du bras droit, lui montre fièrement le résultat de sa stratégie. Légaré a choisi de le représenter de cette façon, conformément à son approche didactique de la bataille, afin de créer un lien entre le spectateur et le déroulement de l'action qui fait songer à un rideau de scène ou à un décor de théâtre devant lequel évoluent les personnages de la frise.

Derrière un groupe de soldats morts étendus sur le sol, à droite de Lévis, se trouve un officier à cheval qui se penche vers un autre officier en uniforme blanc¹⁰⁶ et semble lui transmettre des ordres. L'officier à cheval est peut-être le colonel Poularier dont il est question dans le texte de Garneau et qui vient de commander à la brigade Royal-Roussillon une charge à la bayonnette.



fig. 13 [att. à] Adam-Frans van der Meulen (1632-1690), *Bataille dans les basses-terres*, huile sur toile, 48,9 x 56,5 cm, Musée du Séminaire de Québec, Québec. (Photo: Brian Merrett.)

Une partie des personnages de la frise, à droite et à gauche, s'enfonce vers l'intérieur du tableau. D'autre part, les militaires morts à l'avant-plan semblent, eux, en sortir vers nous. À gauche, Bourlamaque et son cheval sont tournés vers nous tandis que le colonel Poularier transmettant ses ordres est tourné vers le lieu du combat. Au milieu du jeu complexe de cette composition du cru de Légaré qui nous fait pénétrer dans le tableau, le personnage équestre de Lévis est figé dans une pose hiératique, tel un maître de cérémonie.

Si le modèle ayant servi à Légaré pour peindre Lévis à cheval ne nous est pas connu – probablement une gravure d'époque napoléonienne –, nous avons retracé par contre un tableau dont il s'est inspiré pour peindre Bourlamaque, Poularier, et les militaires morts de la frise d'avant-plan. Il s'agit d'un tableau attribué à Adam-Frans van der Meulen (1632-1690) intitulé actuellement *Bataille dans les basses-terres* (ou *Scène de bataille*) et conservé au Musée du Séminaire de Québec¹⁰⁷ (fig. 13).

Ce tableau faisait partie de la collection d'oeuvres européennes de Légaré qui fut acquise par le Séminaire de Québec – en même temps que beaucoup d'oeuvres de Légaré, en 1874¹⁰⁸. C'est par l'intermédiaire d'un marchand de Québec, M. Reiffenstein, que Légaré en avait fait l'acquisition et il s'agit tout probablement du tableau intitulé *Cavalry Battle* qu'on retrouve dans un catalogue de la Galerie de peinture de Légaré publié à Québec en 1852¹⁰⁹. Le cavalier à l'avant-plan gauche est le modèle de Bourlamaque. Celui du centre, le dos tourné, est le modèle de Pouliarier. Dans ce dernier cas, Légaré a même fidèlement copié au même endroit, sous le cheval, les deux soldats morts, l'un face contre terre, l'autre face vers le ciel. Sous le cheval de Bourlamaque, il a répété le soldat face contre terre en modifiant légèrement sa position. Il s'est aussi inspiré d'un autre corps étendu au sol, les pieds vers nous, à droite dans le tableau européen, pour le placer à droite dans son tableau.

Il n'y a pas là de quoi se scandaliser ni s'étonner en ce qui concerne Légaré. Il ne s'agissait pas pour lui de plagiat, mais d'un "emprunt" qui n'affectait en rien l'originalité de son propre tableau. Le procédé lui était d'ailleurs habituel dans les tableaux de sa propre composition. Il avait appris, en copiant des tableaux religieux au début de sa carrière, qu'il pouvait ainsi arriver à de bien meilleurs résultats qu'en se fiant à ses propres ressources de peintre. N'ayant jamais voyagé en Europe, n'ayant jamais étudié avec un peintre de carrière, il utilisait sa collection de peintures et de gravures comme un dictionnaire pictural duquel il extrayait son vocabulaire en sachant qu'il possédait un bon talent de copiste. Il ne pouvait pas se tromper en s'inspirant des maîtres européens.

La bataille de Sainte-Foy est l'une des dernières oeuvres de Joseph Légaré. Elle est aussi un résumé de la somme de ses connaissances picturales en plus d'être un excellent exemple de sa manière de peindre. Au-delà de la composition, des couleurs, des personnages et du décor, au-delà de la bataille représentée, cette oeuvre prend profondément racine, à travers le personnage de Légaré, dans l'époque à laquelle il a vécu.

Jean Trudel
Conservateur en chef
Musée du Québec

Notes

* Le manuscrit original de ce texte a été terminé en février 1977 alors que s'achevaient les recherches en vue de l'exposition Joseph Légaré qui eut lieu à la Galerie nationale du Canada en 1978. Il a été remanié à la fin de 1984 avec l'aide de M. John R. Porter que je remercie ici. Mes remerciements vont également à tous ceux qui, à l'époque, m'ont apporté aide et conseil, soit Mesdames Nicole Cloutier, Rustin Levenson et Louise Perrault ainsi que Messieurs René Chartrand, Robert Derome, Marc Lebel, Mervyn Ruggles et Pierre Savard.

¹ Joseph Légaré 1795-1855. *L'oeuvre*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1978. Catalogue par John R. PORTER avec la collaboration de Jean TRUDEL et Nicole CLOUTIER. Le texte de la notice no 81 du catalogue (pp. 102-104) est un court résumé du texte manuscrit de 1977. Au sujet de la biographie de Légaré, la publication de la thèse de doctorat de John R. Porter, *Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu: Joseph Légaré (1795-1855)* (Université de Montréal, janvier 1981, 531 p.) est prévue pour 1986.

² Archives judiciaires de Québec (A.J.Q.), Greffe J. B. DELAGE, 6 décembre 1872, no 2921. Elle racheta aussi, pour six piastres, un autre tableau accroché dans le salon et dont le titre, "*Bataille d'Abraham des plaines d'Abraham*" a été rayé dans ce document. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agissait d'une esquisse ou version réduite de *La bataille de Sainte-Foy*, d'une gravure ou d'un tableau moins important représentant la bataille de 1759.

³ A.J.Q., Greffe J. B. DELAGE, 8 février 1874, no. 3446.

⁴ Musée des beaux-arts du Canada, Dossiers de la conservation, lettre de Mme Paul DESROCHES, Grand'Mère (Québec), à Jean Trudel, le 16 mars 1976. Avant son acquisition en 1975, ce tableau était accroché au-dessus d'un foyer dans le salon de Mme Desroches et non pas remis au fond d'un garde-robe comme on l'a affirmé – pour fin de dramatisation – dans le film *Un Québécois retrouvé. Joseph Légaré 1795-1855*. Peu après son acquisition, le tableau fut restauré par Mme Rustin Steele LEVENSON qui produisit à la demande de l'auteur un rapport intitulé *Techniques and Materials in La Bataille de Sainte-Foy* (8 pages dactylographiées, Dossiers de la conservation, M.B.A.C.).

⁵ Georges BELLERIVE, *Artistes-Peintres canadiens-français. Les Anciens*, Québec, Garneau, 1925, p. 16.

⁶ William G. COLGATE, *Canadian Art: its origin and development*, Toronto, Ryerson Press, 1943, p. 109.

⁷ Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, pp. 98-99.

⁸ Barry LORD, *The History of Painting in Canada: Toward a people's art*, Toronto, NC Press, 1974, p. 49.

⁹ Nous suivons ici François-Xavier GARNEAU, *Histoire du Canada*, vol. III, Québec, 1848, pp. 240-263, et P.-B. CASGRAIN, *Les Batailles des Plaines d'Abraham et de Sainte-Foy*, Québec, Daily Telegraph, 1908.

¹⁰ Cette église fut plus tard reconstruite à partir de ses murs anciens.

¹¹ Pierre-Georges ROY, *Les Monuments commémoratifs de la Province de Québec*, Québec, Commission des Monuments historiques de la Province de Québec, volume premier, 1923, pp. 21-22.

¹² *Le Canadien*, 15 février 1837, p. 1. Le titre général de ces articles est le suivant: *Extraits historiques ou Les récits des combats et des batailles livrées en Canada et ailleurs, auxquels les Canadiens ont pris part, depuis l'établissement du pays jusqu'à nos jours; auxquels on ajoutera quelques faits d'armes remarquables*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Le Canadien*, 2 août 1827, pp. 1-2. Cette version de la bataille avait déjà été publiée pour un auditoire plus restreint dans *La Bibliothèque Canadienne*, tome IX, no XX, 15 avril 1830, pp. 385-389.

¹⁵ *Le Canadien*, 17 août 1846, p. 2.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* La terre de M. Brown sera plus tard vendue à M. Julien Chouinard.

¹⁹ Pierre-Georges ROY, *op. cit.*, pp. 13-14.

- 20 *Ibid.*, pp. 17-18. Voir aussi *The Quebec Mercury*, 13 septembre 1835, p. 3.
- 21 *Le Canadien*, 2 octobre 1835, p. 2.
- 22 *Ibid.*, 5 août 1836, p. 3.
- 23 *Le Canadien*, 3 août 1853, p. 2. Voir aussi ce même journal 24 juin 1853, pp. 2-3, et 29 juillet 1853, p. 2. Un monument fut érigé en 1858 à Montréal. Voir Pierre-Georges ROY, *op. cit.*, pp. 179-184.
- 24 François-Xavier GARNEAU, *op. cit.*, pp. 240-263.
- 25 A.J.Q., Greffe J. B. DELAGE, *Inventaire des biens de la communauté entre l'Honorable Joseph Légaré et veuve Geneviève Damien*, 6 décembre 1872, no 2921, p. 16. Voici la liste des livres d'histoire répertoriés dans cet inventaire: *The Stranger in America*; *La Henriade*, 1 vol.; *Histoire du Canada*, 3 vol.; *Histoire moderne*, 1 vol.; *George III*, 2 vol.; *Sir George Prevost*; *Dictionnaire biographique*, 4 vol.; *Cours d'histoire*, 3 vol.; *Histoire du Canada* (Christie); *Dictionnaire historique*, 13 vol.; *Commerce de Marseille et de la Nouvelle-France*, 2 vol.; *Moeurs des Sauvages*, 2 vol.; *Histoire du Paraguay*, 3 vol.; *Histoire de la Nouvelle-France*, 3 vol.
- 26 Pierre-George ROY, *op. cit.*, pp. 17-18.
- 27 *Le Canadien*, 20 août 1849, pp. 1-2.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*
- 31 *Ibid.*
- 32 *Le Canadien*, 20 juin 1842, p. 3 et 17 août 1842, p. 1.
- 33 *Le Canadien*, 2 septembre 1842, p. 3.
- 34 H. J. J. B. CHOUINARD, *Fête nationale des Canadiens-français célébrée à Québec en 1880*, Québec, 1881, pp. 51-52. Le chapitre IV de ce livre est intitulé *Le Monument des Braves* et constitue un extrait des mémoires d'Olivier Robitaille.
- 35 *Le Canadien*, 17 mars 1854, p. 2.
- 36 *Le Canadien*, 27 février 1854, p. 2.
- 37 *Le Canadien*, 17 mars 1854, p. 2.
- 38 *Ibid.*
- 39 CHOUINARD, *op. cit.*, pp. 54-55.
- 40 *Ibid.*, pp. 55-56.
- 41 *Ibid.*, pp. 56-58.
- 42 Archives du Séminaire de Québec, Fonds Verreau 60, liasse 54, no 3. Pour la souscription de 1854, voir *Bulletin des recherches historiques*, vol. XV, p. 250.
- 43 CHOUINARD, *op. cit.*, p. 58. *Le Journal de Québec* du 18 avril 1854, p. 2, mentionne: "Nous avons vu un beau dessin du char funèbre, préparé par notre habile compatriote, M. Joseph Légaré, artiste. Les dimensions de ce char sont: 12 pieds de long, 4½ de large et 17 de haut: c'est M. Pichet, char-ron, du faubourg Saint-Jean, qui le confectionne".
- 44 *La Minerve*, 13 juin 1854, p. 2. Voir aussi *Le Journal de Québec*, 8 juin 1854, p. 2.
- 45 *Le Canadien*, 17 mars 1854, p. 2.
- 46 *Le Canadien*, 15 mai 1854, p. 2.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*
- 49 CHOUINARD, *op. cit.*, p. 62. La maison de campagne et le terrain de Julien Chouinard se trouvaient à l'ouest de l'emplacement du moulin Dumont, de l'autre côté du ruisseau.
- 50 *Le Canadien*, 7 juin 1854, p. 2.
- 51 *Le Canadien*, 31 mai 1854, p. 2.
- 52 CHOUINARD, *op. cit.*, p. 59.
- 53 *Le Canadien*, 5 juin 1854, p. 2; 7 juin 1854, p. 2; 9 juin 1854, pp. 1-2. Ce dernier article reproduit la version intégrale du discours d'E.-P. TACHÉ.
- 54 *Le Canadien*, 9 juin 1854, pp. 1-2.
- 55 Pierre-Georges ROY, *Toutes petites choses du Régime Anglais*, Québec, Éditions Garneau, deuxième série, 1946, pp. 98-100.

- ⁵⁶ *L'illustration, Journal Universel*, Paris, vol. XXIX, no 596, 29 juillet 1854, pp. 79-80. Voir aussi *Le Canadien*, 23 juin 1854, p. 1, qui reproduit un long article écrit par un correspondant particulier de Québec le 6 juin 1854 et publié dans le *Courrier des États-Unis*.
- ⁵⁷ *Le Canadien*, 25 septembre 1854, p. 2.
- ⁵⁸ *Le Canadien*, 25 octobre 1854, p. 2.
- ⁵⁹ Au sujet de Dynes, voir J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. 100.
- ⁶⁰ *The Quebec Mercury*, 17 février 1855, p. 2.
- ⁶¹ *Le Canadien*, 23 février 1855, p. 2.
- ⁶² Chouinard, *op. cit.*, p. 73.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 74.
- ⁶⁴ Joseph Larose avait été un ardent partisan de Joseph Légaré lors des élections de 1848. Voir *Le Canadien*, 2 juin 1848, pp. 1-2.
- ⁶⁵ CHOUINARD, *op. cit.*, p. 75.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 76. Les sociétés nationales à Québec à cette époque étaient les suivantes: la Société Saint-Georges, la Société Saint-Patrice, la Société Saint-André, la Société Saint-Jean-Baptiste. Voir *Le Canadien*, 16 juillet 1855, p. 2.
- ⁶⁷ *Le Canadien*, 20 juin 1855, p. 3.
- ⁶⁸ *Le Canadien*, 22 juin 1855, p. 3.
- ⁶⁹ *Le Canadien*, 27 juin 1855, p. 2. Voir Eveline BOSSÉ, *La Capricieuse à Québec en 1855*, Montréal, les Éditions La Presse, 1984.
- ⁷⁰ *Le Canadien*, 16 juillet 1855, p. 2.
- ⁷¹ *Le Canadien*, 20 juillet 1855, p. 2.
- ⁷² CHOUINARD, *op. cit.*, pp. 90-92, et P. G. Roy, *op. cit.*, pp. 21-22.
- ⁷³ BELLERIVE, *op. cit.*, p. 21.
- ⁷⁴ *Le Journal de Québec*, 8 juin 1854, p. 2.
- ⁷⁵ *The Quebec Mercury*, 27 octobre 1853, p. 3. Au sujet de H. D. Thielke, voir J. R. HARPER, *op. cit.*, pp. 306-307.
- ⁷⁶ *The Centenary Volume of the Literary Society of Quebec 1824-1924*, Québec, L'Événement Press, 1924, pp. 29-30.
- ⁷⁷ *La Bibliothèque Canadienne*, tome VI, no IV, mars 1828, pp. 158-159. Le Musée du Séminaire de Québec conserve encore la médaille d'argent méritée par Joseph Légaré.
- ⁷⁸ Les données relatives au sujet précis du tableau de Thielke sont contradictoires. D'une part, *The Quebec Mercury* du 27 avril 1839, p. 2, l'intitule *The Landing of Wolfe* et d'autre part le même journal en date du 17 septembre 1839 mentionne qu'il s'agit de *La mort de Wolfe*, tableau basé sur une gravure d'après le célèbre tableau de Benjamin West.
- ⁷⁹ *Le Canadien*, 15 mai 1854, p. 2.
- ⁸⁰ *Le Canadien*, 2 juin 1854, p. 2.
- ⁸¹ *Le Canadien*, 7 août 1854, p. 2.
- ⁸² *The Quebec Mercury*, 17 août 1854, p. 1.
- ⁸³ *The Quebec Mercury*, 30 septembre 1854, p. 1.
- ⁸⁴ Geneviève G. BASTIEN, Doris D. DUBÉ, Christina SOUTHAM, *Inventaire des marchés de construction des archives civiles de Québec 1800-1870*, Ottawa, Ministère des Affaires indiennes et du Nord, Parcs Canada, Collection Histoire et Archéologie, 1975, vol. 1A, p. 22, no. 63. La maison à deux étages et demie fut construite en 1844 à *Springfield* d'après les plans de l'architecte Richard John Cooper.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 23, nos 66, 67, 68. Voir aussi René VINCENT, *L'éloquence d'un monument 1760-1960*, dans *Concorde*, mars-avril 1960, nos 3-4, p. 3.
- ⁸⁶ Au sujet du moulin Dumont, voir P.-B. CASGRAIN, *Le moulin de Dumont*, dans *Bulletin des Recherches Historiques*, Lévis, vol. XI, no 3, mars 1905, pp. 65-73.
- ⁸⁷ À la demande de l'auteur, une analyse scientifique du tableau de Krieghoff fut menée à la Galerie nationale du Canada par M. Mervyn RUGGLES (Rapport d'analyse en date du 19 mai 1977). Dans *Cornelius Krieghoff, Pioneer Painter of North America*, Toronto, MacMillan Company of Canada,

1934, p. 152, Marius BARBEAU mentionne les titres d'œuvres de Krieghoff signalées dans les registres de l'Art Association of Montreal et non repérées. L'une de ces œuvres s'intitule *On the Ste. Foy Road* et il s'agit selon toute vraisemblance de notre tableau.

⁸⁸ P. B. CASGRAIN, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Giles PLAYFAIR, *Kean, the Life and Paradox of the Great Actor*, Londres, Reinhardt and Evans, 1950. Voir aussi *The Quebec Mercury*, 7 octobre 1826, p. 498.

⁹¹ Le panorama était une toile circulaire de grandes dimensions donnant une vue de 360° de l'événement ou du paysage décrit.

⁹² Le diorama était une variante du panorama qu'on animait grâce à un jeu de lumière mettant en relief une partie ou l'autre de la toile.

⁹³ Henry-Aston Barker (1774-1856) présenta son premier panorama en 1792 (*Vue panoramique de Londres*). C'est à lui qu'on doit l'invention du panorama. Voir *La Bibliothèque Canadienne*, tome V, no V, novembre 1827, p. 237.

⁹⁴ *The Quebec Mercury*, 9 décembre 1817, p. 391.

⁹⁵ *Le Canadien*, 20 juin 1842, p. 3.

⁹⁶ Au sujet de Benjamin West, voir *The Quebec Mercury*, 24 février 1818, p. 61; 6 juin 1820, p. 181; 18 juillet 1829, p. 363; 21 juillet 1829, p. 368; 23 avril 1831, p. 271; 7 mai 1831, p. 307; 15 août 1843, p. 1; 26 août 1843, p. 3. Voir aussi *Le Canadien*, 18 août 1843, p. 3; 21 août 1843, p. 3; 23 août 1843, p. 3; 30 août 1843, p. 3.

⁹⁷ "[...] it would be a great injustice to the deceased artist Benjamin West not to remind the reader that *The Death of Wolfe* was a most courageous production, effecting an era in the arts. It rejected the olden fashion of attiring modern heroes in the costume of ancient Greece or Rome. West persevered in his own opinions in spite of the advice from, and alarms expressed by, traditional or classic notions – and triumphed in establishing that "anachronisms are not only unnecessary, but inadmissible in painting, as entirely incompatible with historical truth." *The Quebec Mercury*, 21 juillet 1829, p. 368.

⁹⁸ C. P. STACY, *Quebec, 1759, The Siege and the Battle*, Londres, Pan Books, Ltd., 1973, pp. 77-83.

⁹⁹ Bertrand MIVILLE-DESCHÊNE, *Un problème de réhabilitation, le moulin à vent de l'Hôpital Général de Québec*, dans *Vie des Arts*, vol. XIV, no 76, automne 1974, pp. 33-36.

¹⁰⁰ P.-B. CASGRAIN, *Le Moulin de Dumont*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰¹ F.-X. GARNEAU, *op. cit.*, pp. 253-254.

¹⁰² *Ibid.*, p. 253.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰⁴ Sylvia GIROUX, *Le choléra à Québec*, dans *Bulletin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, no 20, 1972, pp. 3-12.

¹⁰⁵ F.-X. GARNEAU, *op. cit.*, pp. 251-252.

¹⁰⁶ Dans une étude sur les uniformes dans *La Bataille de Sainte-Foy* réalisée à la demande de l'auteur par René CHARTRAND (Dossiers de la conservation, Galerie nationale du Canada), celui-ci écrit: "Le tableau de Joseph Légaré commémore un événement survenu en 1760. Cependant, le costume des personnages du tableau rappelle celui qui était porté dans l'armée française durant les guerres napoléoniennes, une quarantaine d'années plus tard. Cet anachronisme s'explique aisément: à l'époque où l'artiste peint son tableau, les études traitant du costume militaire au XVIII^{ème} siècle ne foisonnent pas. Par contre, de nombreux livres illustrent les gloires de la révolution et de l'empire français. C'est sans doute à cette dernière source que Joseph Légaré a puisé une partie de sa documentation."

¹⁰⁷ J. Purves CARTER, *Descriptive and Historical Catalogue of the Paintings in the Gallery of Laval University, Quebec*, Québec, L'Événement, 1908, p. 95, no 93. Adam Frans van der Meulen, né en Belgique, est considéré comme un peintre de l'école française. Il était peintre de batailles de Louis XIV.

¹⁰⁸ A.J.Q., Greffe J. B. Delage, 6 décembre 1872, *op. cit.*, pp. 3-5.

¹⁰⁹ Catalogue of *The Quebec Gallery of Paintings, Engravings, Etc.*, *The Property of Jos. Légaré*, Québec, E. R. Fréchette, 1852, p. 13, no 150. Au no 34 de ce catalogue, pp. 6-7, on peut lire le passage suivant: "[...] This picture was imported into this country by Mr. Reiffenstein who was often traveling to Europe on business and whom M. Légaré had advised to buy good paintings even if he had to purchase

a whole collection of value. In that very year he had the good luck of finding a collection in the hands of a noble family in difficult circumstances. All these pictures were from great masters. Some very precious paintings were in that collection and Mr. Légaré had a second time and opportunity of satisfying his taste and bought the greatest part of the paintings which are described hereafter."

JOSEPH LÉGARÉ AND THE BATTLE OF SAINTE-FOY

The painter Joseph Légaré (1795-1855) was both socially and politically committed. His paintings reflect this commitment, particularly *La bataille de Sainte-Foy* (*The Battle of Sainte-Foy*), acquired by the National Gallery of Canada in 1975.

Neither signed nor dated, this painting describes the Battle of Sainte-Foy which took place April 28, 1760, and was won by Lévis' troops, who attacked Québec City, then occupied by Murray's troops. Légaré's literary sources rely mainly on the description of the battle made by his friend, the historian François-Xavier Garneau (1809-1866). One of the artist's iconographical sources is a painting of a battle scene, attributed to Adam-Frans van der Meulen (1632-1690). The painting belonged to Légaré and is now in the Musée du Séminaire de Québec.

Légaré's painting is linked to the discovery of the bones of the combatants of the Battle of Sainte-Foy in 1852, as well as to the fact that he was a member of the Société Saint-Jean-Baptiste de Québec, founded in 1842. The Société organized an impressive ceremony on June 5, 1854, to transfer the remains of the heroes of 1760. Légaré had designed the plans for the hearse, which is known through a print reproduced in Paris in 1854 in *L'Illustration, Journal Universel*. He took part in this ceremony, and an article from June 13, 1854 in *La Minerve* informs us that his painting depicting the battle adorned the hearse which he had designed. This ceremony came at the start of the erection of the Monument des Braves (Heroes' Monument), in the preparations for which Légaré also participated. The first stone was laid on July 17, 1855, less than one month after Légaré's death, on June 21, 1855.

It is possible that Légaré had submitted his painting of the Battle of Sainte-Foy to the contest organized at the time by Lower Canada's Agricultural and Industrial Fair, which took place in Québec City from September 13th to 15th, 1854. He received the most coveted prize, that in the category of painter of historical material. The painter Cornelius Krieghoff (1815-1872) also won first place in other categories, and it was perhaps at this contest that he showed a painting of historical content, *Sur le chemin Sainte-Foy*, which depicted the same countryside from the same angle as that used by Légaré in *La bataille de Sainte-Foy*. As opposed to Légaré's reconstruction of the Battle of Sainte-Foy, Krieghoff depicted what he saw, including the upper part of the hearse, designed by Légaré, which served as a temporary monument to the heroes of 1760.

Translation: Heidi Groschler

JOHN HENRY WALKER (1831-1899), ARTISAN-GRAVEUR

... in some future time (when Canada has become more eminent in art) it might amuse some antiquarians or historians to make extracts from this writing

J. H. Walker

Le célèbre collectionneur montréalais David Ross McCord (1844-1930) doit sa réputation à une passion indéfectible pour l'histoire du Canada. Il fut l'un de ceux qui croyaient en la nécessité de préserver et de mettre en valeur les objets ou les documents qui lui sont reliés. En 1911, quelques années avant la fondation du musée qui porte toujours son nom, McCord obtint de la fille d'un graveur sur bois de Montréal, John Henry Walker, une dizaine de spicilèges contenant des centaines d'estampes, des esquisses, des dessins, des coupures de presse et des documents personnels divers¹. La collection cédée par Rosaleen Walker-Mignault² comprenait également quelques outils ayant appartenu à son père, douze clichés de bois ou de cuivre, un carnet didactique probablement destiné aux apprentis³ et notamment, un manuscrit autobiographique signé par le graveur (fig.30). Ce dernier avait été rédigé sur des pages vierges reliées à la fin d'une histoire de la gravure sur bois de William James Linton⁴. De l'aveu même de Walker, les quelques feuillets présentés comme "Blanks for mounting proofs illustrative of the history of wood engraving in America" l'ont inspiré: en 1886, il décidait d'y inscrire des souvenirs et des réflexions liés à sa vie professionnelle. Près d'une centaine d'estampes accompagnent le texte; le tout est réuni sous le titre de *Wood Engraving in Canada*⁵.

Cependant, pour des raisons inconnues, le livre de Linton a été séparé des autres documents qui l'accompagnaient et déposé dans l'une des bibliothèques de l'Université McGill. Rien dans la fiche bibliographique attribuée à l'ouvrage ne permettait de repérer l'intéressante "annexe" qu'il contenait. Nous devons donc au hasard d'une recherche sur la xylophotographie⁶ d'avoir pu retrouver l'autobiographie de John Henry Walker⁷.

Nous vous présentons ici la version intégrale⁸ de ce manuscrit accompagné de notes⁹; un texte relevant les principaux sujets de discussion amenés par les affirmations de Walker suivra une section consacrée aux estampes les plus intéressantes du graveur¹⁰.

Manuscrit autobiographique

Wood Engraving in Canada

J. H. Walker, 1886

The first wood cuts that I know of – ever made in Canada – were done in Montreal, by Mr. Cyrus A. Swett¹¹. He was brought to Montreal from Boston by the firm Savage and Lyman Jewellers¹² to do their engraving. After a time, Mr. Swett took a room at no. ... Notre Dame Street¹³ upstairs on the corner of Notre Dame and St. Sulpice¹⁴ streets – on the same flat as the one at that time occupied by Dr. Webster, Dentist¹⁵, who is still in the same spot (March 1886).

It must have been in the year 1845 that Mr. Swett began business here on his own account¹⁶. Hearing that he wanted an apprentice, my mother¹⁷ submitted some rude attempts at drawing of mine with which Mr. Swett was satisfied, as he consented to take me on trial¹⁸. I had already been put to many occupations, remaining long at none of them – it was in the year 1847.

I think that I went to Mr. Swett at the same time as William Leggo¹⁹, of Quebec, who became the indentured apprentice to Mr. Swett to learn copperplate engraving (Mr. Swett was a regular copperplate and seal engraver – but he could engrave on wood as well) – Although not bound like Leggo, I went to Boston in 1848, Mr. Swett having removed there at that time, remaining there for five months, practicing during the time at etching on steel and copper, small vignettes for Bank notes. Leggo (afterwards invention of the Leggotype and other processes to save the labour of engraving²⁰) was employed at engraving watch-cases and silver back combs for ladies, then in fashion. The large pieces of bright silver cut out of the comb injured his eyesight, but he remained there many months after I became homesick and returned to Montreal again. When I worked at home – for practice at wood engraving – some of the proofs from these practice cuts I have put in this book for curiosity²¹.

At that time – year 1848 – "Punch in Canada"²² – a comic paper²³ – was

started by Mr. Thomas Blades de Walden²⁴, a depledated member of one of the great aristocratic families of England – and an associated of the officers of the garrison then stationed here. "Punch" was a great success. I have preserved an impression from the cut on the cover of "Punch" as well as one of the cartoons both drawn on the wood by Walter Shanly the great civil engineer²⁵ and on the removal to Toronto of the government²⁶. After the burning of the Parliament House (which stood where the St. Ann's Market now is)²⁷ Mr. de Walden engaged me to go with him to Toronto to engrave the cartoons for "Punch" in that city when in future it was to be published – all went well until Mr. de Walden left Toronto – and then "Punch" had to die and I was left there to shift for myself. After taking an office on my own account and working at whatever cuts I could get to do, principally seals for sons of Temperance Lodges – not sufficient work in Toronto then (1849) to keep one wood engraver employed – ("Punch" left me there with my last month wages unpaid \$8. per week).

Mr. John Lovell²⁸ of Lovell and Gibson²⁹, Queen's Printers – at that time – 1849, engaged me to return to Montreal to illustrate the "Litterary Garland"³⁰ for which I received \$8. per week – and although Harper's Magazine³¹ about that time began to have a good circulation here and killed "Garland". Notwithstanding this, Mr. Lovell retained me during the remainder of the year.

In 1850 I started on my own book. Seeing a vacant house on St. François Xavier street I enquired of Mr. Geo. Holland³² corner of Notre Dame and St. François Xavier streets to whom the let on the vacant house directed to apply. Mr. H. said that if I would make it water proof and fix it up to live in I could have it for a year without paying rent. This I did and first started there as a copperplate and seal engraver³³ (this house was at the end of my year pulled down to make room for the new Post Office³⁴ – now the old Post Office building – where, after all my removals, I have a room at the present time March 1886, the very same spot that I first began business in 1850).

I never like the work I had then to do. It consisted mainly of lettering, door plates, bill heads, visiting cards, work for Savage and Lyman (making spoons with monograms and crests, etc., etc.). I liked the work only as far as seal engraving was concerned, a considerable quantity of which there was then to do – seals and wafers being then only used (no envelope at that time) I then practiced wood engraving at every opportunity – for practice mainly – and gave up copperplate entirely³⁵. My patrons were an-

gry with me for this and foretold my ruin. As there was only now and again a wood cut to be made in these early times in the history of Canadian wood engraving but Father Martin³⁶ of old France, the founder of St. Mary's Jesuit College on Bleury street – employed me to make cuts from his own drawings on the blocks to illustrate his "Relations des Jesuites en Canada" – see the cover of it and specimens of the cuts in this book³⁷ – this was in the early part of the year 1850.

When Mr. Logan (afterwards Sir William)³⁸ and Mr. Billings³⁹ of the Geological Survey (the headmasters of which was then in the large building facing the Champ de Mars) employed me to engrave all of the cuts required for the survey report to the government—they gave me so large amt. of work to do (over \$7000 worth in all) that it induced me to give up my office and take a house in what was then called County Cote a Barron⁴⁰ – now all built up – being dissatisfied with the printing of the cuts so it was nothing like the proofs I gave him, Sir William spent more than half of a day of his valuable time in the press room in order to force the printers to pay attention to my instructions as to the proper printing of the cuts – as otherwise they would not – (see memorandum about printing attached to cut of portrait of Mr. Molson in this book⁴¹).

Then being still in the country – Mr. John Lovell gave me work to illustrate his new geography⁴² (Sir William Logan, Mr. Billings, Mr. Lovell, Dr. Hunt⁴³ and other prominent men at that time thought nothing of coming all the way to Cote a Barron to give me work; *now* men that are *not* eminent have the impertinence to *send* for me for trifling jobs – but I suppose this is the modern way –).

The cuts for Lovell's geography being all completed I again took an office in town in St. James street from the late Mr. J. C. Beckett⁴⁴ (where Molson Bank now stands). Mr. Beckett then printed the Witness for Mr. John Dougall⁴⁵. It was only issued twice a week then⁴⁶ (in after years Messrs John Dougall and Son were my *greatest* patrons for some years duration). This must have been in the year 1856. It was here that I took my first apprentice – a very industrious lad – who – in after years – (to the surprise of every person who knew us – became my partner in business)⁴⁷.

Removed from Mr. Beckett's to a building – since taken down – to make room for the fine structure at present (April 1886) occupied by the New York Piano Co. – from thence – after two years, removed to Place d'Armes Chambers – remained there for seven years – would have been still there only that building also was removed to make room for the

Jacques Cartier Bank building – from thence to corner of St. James st and Place d’Armes Hill, it was here that I did the greatest business – had many books to illustrate – at the same time – along with comic paper work, Messrs Dougall’s work, and the Geological Survey work, – brought at this time Mr. Felix Cramer⁴⁸ here from Buffalo – at \$18. per week to assist me – took too many apprentices – but I made a great mistake in proposing to the oldest of them (to his great surprise) the idea of a partnership with me⁴⁹ (because Cramer after his time with me was up started as he had a right to do on his own account) the idea was carried out and the result was one of the causes of my downfall.

At that time I made original drawings for "Diogenes"⁵⁰ – these had been all previously made by Mr. Inglis⁵¹ but the proprietor of the paper not being satisfied with one of the likenesses thought I might probably do better. In this I succeeded, and afterwards both drew and engraved the cartoons myself - then Mr. W. Workman⁵² engaged me to prepare a design for the cover of a serial comic paper which he called "Grinchuckle"⁵³ though trouble he had with Mr. Burden the last proprietor of "Diogenes". It would be too long a story to write all about Mr. Workman and his treatment of me. How he would not pay me for the work he caused me to do. How I foolishly sued him. A wealthy man and me a poor one – only one result in a case of this kind – he *denied* all connection with the paper and I could not prove the contrary however *true* it was. I published a small portrait of him in the Dominion Directory⁵⁴ for which he took out an action against me for \$10000 damages. The result of all this misery was that I withdrew my action (to recover \$300) against him and all costs \$700. losing my time. The debt he owed me and injuring my business, through neglect of it – thus the rich man beat me – he withdrew his \$10000 action and I paid all costs. I may say that it was through my lawyer’s advice that I published the portrait because they said it was not actionable. This, they afterwards *denied* and took their pay all the same – see cut and remarks –⁵⁵.

This is drifting more into a history of myself than that of wood engraving in Canada – but as I have collected together specimens from my earliest attempts to the present time in this book – with memorandums attached to them, it will explain more fully than this attempt at writing. Mr. Swett, my master, was the first man – as far I can learn – to make a wood cut in Canada. I was the second. In fact the very first wood engraver in Canada⁵⁶, because Mr. Swett was not a wood engraver although he could engrave a little that way in 1848.

During my one year's residence in Toronto, I knew of Mr. Allanson⁵⁷, then there – who had been a wood engraver in England but did not practice it – but occasionally in Toronto being in the book publishing business – after I had returned to Montreal and had been long established – Mr. Damoreau started in Toronto to whom I sent many an order from here in 1856-7-8-. Damoreau was the third wood engraver in Canada. There was Mr. Welch from London, England. Practicing wood engraving in Montreal for a year (1852), he afterwards left for the States – he was the fourth – then four years later there was a Mr. Nash tried it for a time. He also left for the States. Then, there was one of the Dalzell brothers here for a short time. None of these men were anything near as good at wood engraving as Damoreau – of Toronto –.

There never was encouragement for work of a first class kind in Montreal outside of the Geological Survey work – which was entirely done by myself. In fact, the bad printing⁵⁸ of wood cuts killed completely my ambition to become a first class engraver – which I would have been had the cuts I made been properly printed. There was but one man during all these years – from 1850 up to 1880 – who could print a wood cut properly and he was Mr. Donald Ross with Starke and Co., of late years⁵⁹. The business of wood engraving (I always endeavoured to make an art of it) has been run into the ground. Many of the boys I had having started for themselves⁶⁰. Natural of course. In them, others have started also – too many by half for all the work there is to do – but so far (1886) there is no sign of the spirit of art amongst any of them – cheapness – seems to be the object. One man has a machine – another says he has two machines and many pedals. A true artist, which a *good* wood engraver should be *scorns machines* in connection with his art, however usefull they may be and they are usefull in tint work, but it looks, to my eyes too manufacturing like to parade the fact, and as for medals where is the honour in obtaining them when there is no competition worth mentioning.

Wood engraving in the city of Montreal at the present time – 1886 – and for some years back, takes the lowest stand of any city in Canada – can a single specimen of decent work shewing the necessary knowledge of drawing, effect of light and shade, perspective etc. be produced here by these machine mechanical men at all to compare with Ontario work – no. Ontario is now far ahead - but *anything* will pass here and often a good price is paid. It *must* be the want of taste on the part of the patrons – else *how* could the work pass at all. In the course of my long practice here in Mont-

real, I have known of many superior English and some French wood engravers – and Germans too, to make a trial here. But one by one left in disgust, no encouragement for good work. No illustrated publication, no inducement for any man to stay. Only the third class kind remained here – they – of course – are loud in pretentious talk – but – Toronto men just look at the kind of work done here in the great city of Montreal.

The history of wood engraving in America by Linton⁶¹ has inspired me to write these memorandum and to collect the specimens of my early cuts and some proofs from later work, one or two from hundreds of my comic drawings and cuts, and specimens of every variety of work. Not as my best efforts, but for curiosity, thinking probably that in some future time (when Canada has become eminent in art) it might amuse some antiquarians or historians to make extracts from this writing (merely because I am the first and earliest Canadian wood engraver⁶² that is if the book is preserved – because my father⁶³ in his professional duties became aware of many things, and during his leisure wrote them on many pages and illustrated them with his own drawings. The papers might have been of value or not but as I took them to make kites – being attracted by the red colour of the heart and blood vessels – that was the end of them. But should this book not survive, the loss would not be great. Only in a *historical* point of view, as I don't think any other man in the dominion is possessed of the facts here recorded. The late Mr. Thomas D. King⁶⁴ knew a good deal about it. Don't know if he left any memorandums. He imported for me "Jackson's History of Wood Engraving"⁶⁵. Paid \$25. for it – it tells of Bewick⁶⁶ of whom Linton writes, I have another "History of Wood Engraving" published long years after "Jackson's" in which are many of Linton full page cuts. I remember when he (Linton) first came to the States – the engravers gave him a great banquet – he is somewhat cranky in his criticisms of other wood engravers but in the main just. Style goes by fashion, in the earlier cuts a great deal of white was shewn, now there is hardly any pure white to be seen – this is pushing things to extremes. I was forced in my portraits – (of which I have engraved as many as any man living) – to omit the fine gradations of shade tints all over the face, owing to the bad printing and to the poor quality of box wood used. See specimen of Senecal's portrait and others⁶⁷. The lines are very much broken. This is owing to the poor wood not to a want of skill – had the wood at my command been first class and the *printing* the same⁶⁸, I would, I am certain, have left specimens of work quite equal to any now done. "Picturesque Canada" excellent as it is⁶⁹

would not have been superior, as it certainly is, but it is now too late for me to try.

To conclude – as an instance of the encouragement I received to induce me to excell, although I have made hundreds of original drawings – the "Witness" in their "Carnival" number in 1885 would not call me an artist⁷⁰ but gave the birth place and great praise as well to new comers here⁷¹. Which would have been very well had there even been *merit* in their work for which they had as many months to prepare as I had weeks – but probably it was because I did not *paint* as a sole means of making a livelyhood or it might have been a business plan in order to make the Carnival number appear very artistic – but I should have omitted these ill nature remarks and be thankful for the praise I formerly obtained.

Montreal April 4, 1886
J. H. Walker



fig. 1 C. A. Swett et J. H. Walker. McGill College, Montreal, 1847-1848, gravure sur bois, 56 x 100 mm, Musée McCord. (Toutes les photographies sont de Benny Chou, *Annales d'histoire de l'art canadien*.)

Engraved by Mr. Cyrus A. Swett in 1847 for "Starke's Almanac"⁷² – the tree in the foreground was cut the year afterwards by myself – Mr. Swett cut many buildings similar to the above⁷³ – and they were the first cuts made in Canada. (note manuscrite de David Ross McCord) This shews that the idea of connecting corridors existed. They were not constructed until long afterwards on a somewhat similar plan.

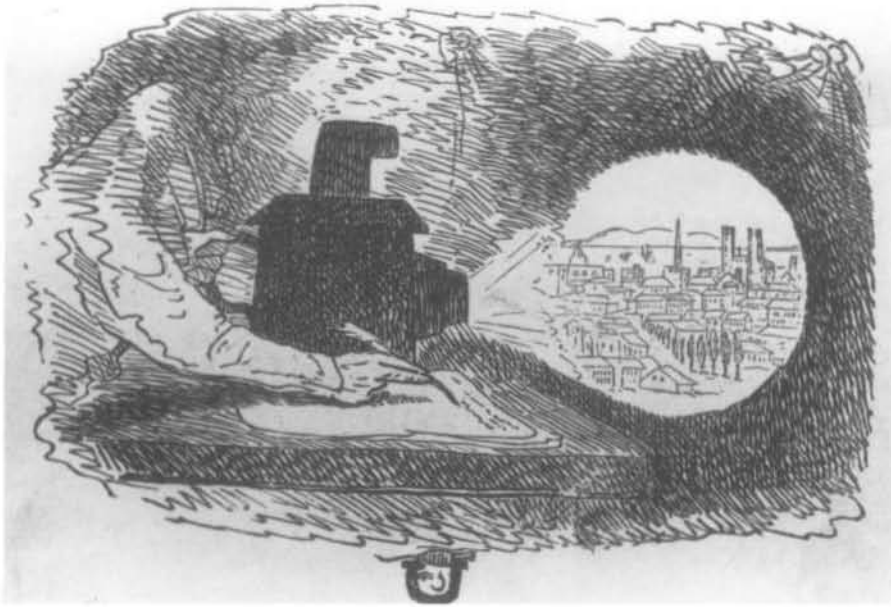
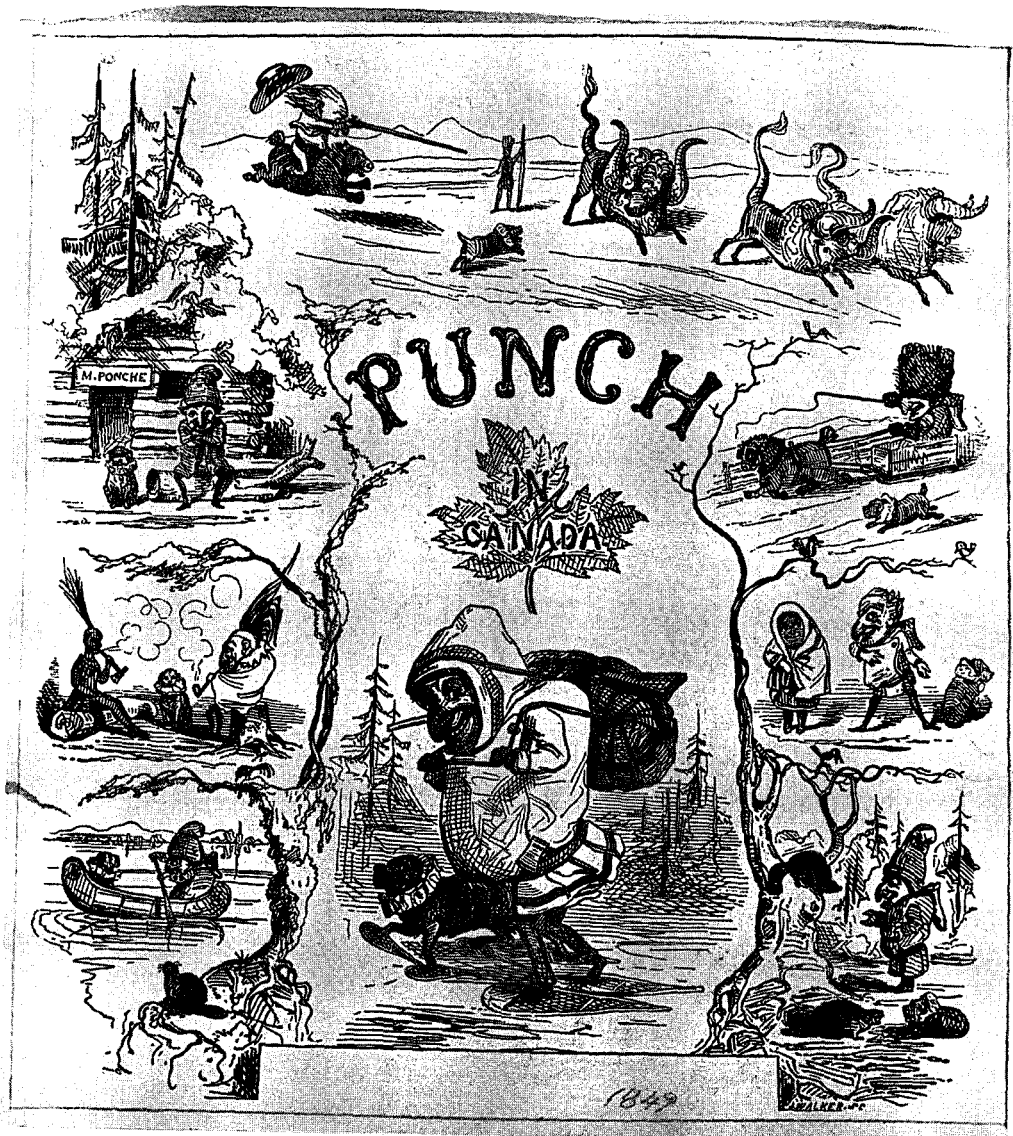


fig. 2 A. Morris et J. H. Walker. Page-titre du Magic Lantern, 1848, gravure sur bois, 84 x 130 mm, Musée McCord.

This is an impression from the first cut made by me and published – cut during my apprenticeship with Mr. Swett in 1848 – for the cover or title to a comic paper called "the Magic Lantern"⁷⁴. The drawing was put on the wood by Mr. Andrew Morris⁷⁵, artist and every line of him is preserved although the cut is on the side rather than the end of the wood – as no wood could at that time be obtained in Montreal properly prepared.

fig. 3 Probablement D. Shanly et J. H. Walker. Page-titre du Punch in Canada, 1849, gravure sur bois, 221 x 205 mm, Musée McCord.

Cover of "Punch in Canada" drawings on the wood by Walter Shanly⁷⁶ and F. W. Lock⁷⁷ nephew of "Dolly" (P. Isaacson) of "Dolly's Chop House" famous in Montreal in 1849⁷⁸. I endeavoured to preserve every line of the artist. I cut this and all Punch cuts after my return from Boston in 1849 – before I commenced work on my own account at St. Francois Xavier street in 1850 – the portraits on the next page are from Punch – Messrs Ferres, Montgomery, Heward and Perry – imprisoned for burning the Parliament House in Montreal.



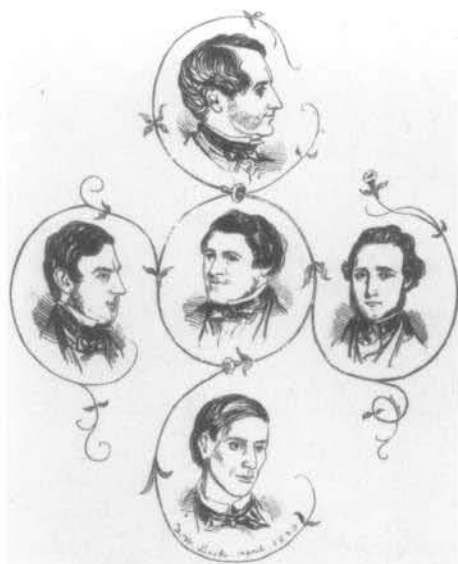


fig. 4 F. W. Lock et J. H. Walker. "Portraits of five gentlemen who were unjustly imprisoned ..."
(*Punch in Canada*, 12 mai 1849), gravure sur bois, 250 x 171 mm⁷⁹, Musée McCord.



fig. 5 et 6 J. H. Walker. Deux estampes représentant une scène de genre, 1851, gravures sur bois (gauche) 58 x 43 mm, (à droite) 65 x 52 mm, Musée McCord.

Cuts made for practice in 1851. Sold afterwards.



fig. 7 J. H. Walker. Médaille de la première exposition de Londres, 1870, gravure sur bois obtenue par xylophotographie, 40 x 40 mm, Musée McCord.

Medal of first London Exhibition. Photo on wood⁸⁰ in 1870.



fig. 8 F. Martin et J. H. Walker. Frontispice de la "Relation abrégée ...", publié en 1852, gravure sur bois, 192 x 130 mm, Musée McCord.

Drawn on the wood by Rev. Father Martin, the author of the above book⁸¹. I followed every line and mark of his pencil – made all the cuts in his book all from his own drawings. Over 50 cuts I think. Father Martin, (Founder of St. Mary's Jesuit College here) also engraved maps on copper for his book⁸² – I engraved the lettering of the maps for him.



fig. 9 J. H. Walker. *Relations des jésuites en Canada*, 1853, gravure sur bois, 123 x 170 mm, Musée McCord.

My own design – done for a later edition of Father Martin's book published in Quebec – 1853.



fig.10 J. H. Walker. *Portrait d'un personnage non identifié*, 1855, gravure sur bois, 119 x 94 mm, Musée McCord.

The first portrait I ever engraved. Drawn on the wood by myself from an ambrotype⁸³ – No photographing in those days – 1855.

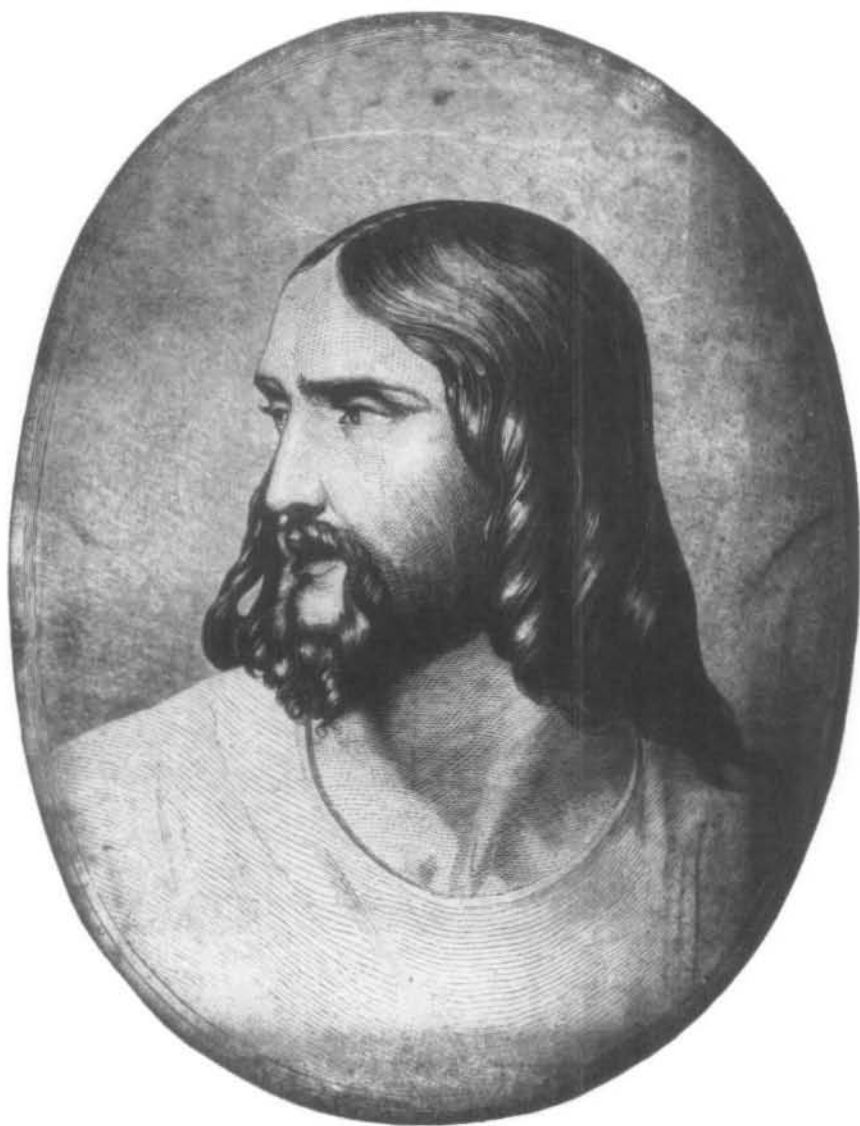


fig. 11 J. H. Walker. **Figure du Christ**, (s.d.), reproduction photomécanique d'une gravure sur bois, 190 x 145 mm, Musée McCord.

Made this cut for the first exhibition (or second)⁸⁴ ever held in Montreal – It is from a French cut after Paul de la Roche⁸⁵. The rules of this exhibition stated that the cut was to be sent along with the proof – this I did – this impression was attached to the wall (boards) with a pin – and after the exhibition was over I had difficulty in finding the cut – It was found on the top of a cupboard covered with dust. Obtained a prize diploma and \$8. No other exhibition. Date

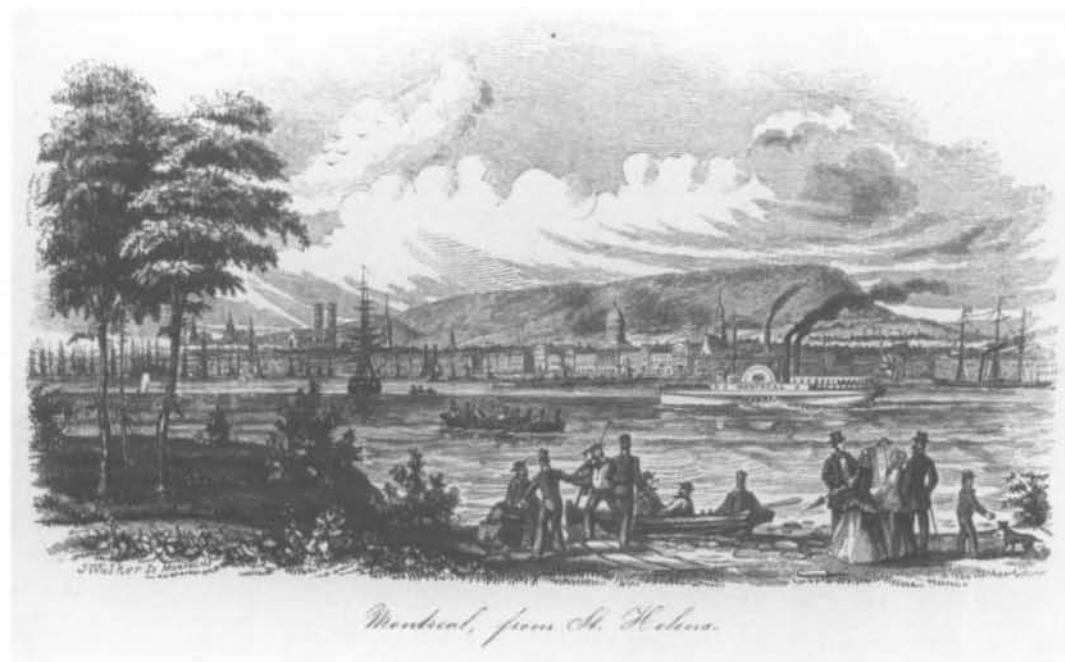


fig.12 J. H. Walker. *Montreal, from St. Helens*, vers 1851, gravure sur bois, 120 x 205 mm, Musée McCord.

I made this cut from a water colour painting by the late Mr. Duncan, artist⁸⁶ – an exact copy reduced and drawn on the wood by myself – I think in 1851 – Printed several reams and sold to Robert Miller⁸⁷. He published it as a letter heading.



fig.13 J. H. Walker. *Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur*, 1850, gravure sur bois, 133 x 75 mm, Musée McCord.

First fine cut from German copperplate drawn on the wood fac similie [sic] by myself – no transferring in those days – 1850 –

This is an impression from the finest attempt at fine cutting – it is a fac similie [sic] of a German copperplate drawn on the wood by myself line for line for Rev. Mr. Picard – 1850 –



fig.14 J. H. Walker. Carte publicitaire, 1863⁸⁸, gravure sur bois, 89 x 123 mm, Musée McCord.

First card I ever published. Forgot the date. Probably in 1856.

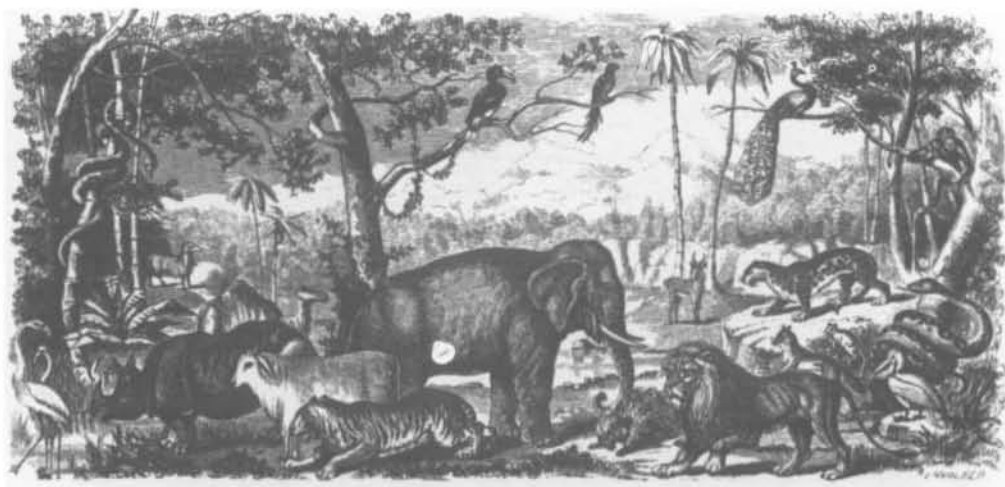


fig.15 J. H. Walker. Estampe pour le Lovell's Geography, (s.d.), gravure sur bois, 116 x 214 mm, Musée McCord.

One of five similar cuts for Lovell's Geography – 18..



Sir:

Montreal, July 1st, 1873.

The undersigned begs leave to inform you that he is prepared to receive orders for all kinds of Wood and Steel Engraving.

Increased facilities, the assistance of the best artists and engravers, combined with the experience of over twenty years as a designer and engraver on wood, enables him to execute all orders entrusted to him in the best manner.



Portraits, Views of Buildings, Machinery, &c.; Vignettes, Diagrams, Seals, Monograms, Arms, Crests, Autographs, &c.; Cuts for Advertisements, Circulars, Bill Heads, Letter and Note Heads, &c.

LISTS FOR ILLUSTRATED CATALOGUES AND PRICE LISTS

PREPARED WITH THE GREATEST CARE, AND AT SHORT NOTICE.

The Date for Orders, Labels, &c. to be sent under of date; for New York, Boston, &c., &c.

ORIGINAL DRAWINGS prepared in accordance with artistic taste and knowledge for the illustration of books, &c. Orders received by mail, enclosing photographs or drawings, attended to at once and the work transmitted to any part of the country.

The undersigned not being under the necessity of employing numerous assistants would respectfully say, that it would be to the advantage of his patrons to send their orders *direct* to him.

There is no process equal to the well-known ART OF WOOD ENGRAVING (either as regards Expedition, Price or Excellence of Work) for the purpose of printing with typographical or printing is required, an advantage possessed by no other process.

Yours respectfully,

J. H. WALKER.

Designer for Engraving, Bookbinding and Printing generally attended to.



First published in the Montreal Free Press

fig.16 J. H. Walker. Circulaire, 1873, gravure sur bois, 290 x 200 mm, Musée McCord.

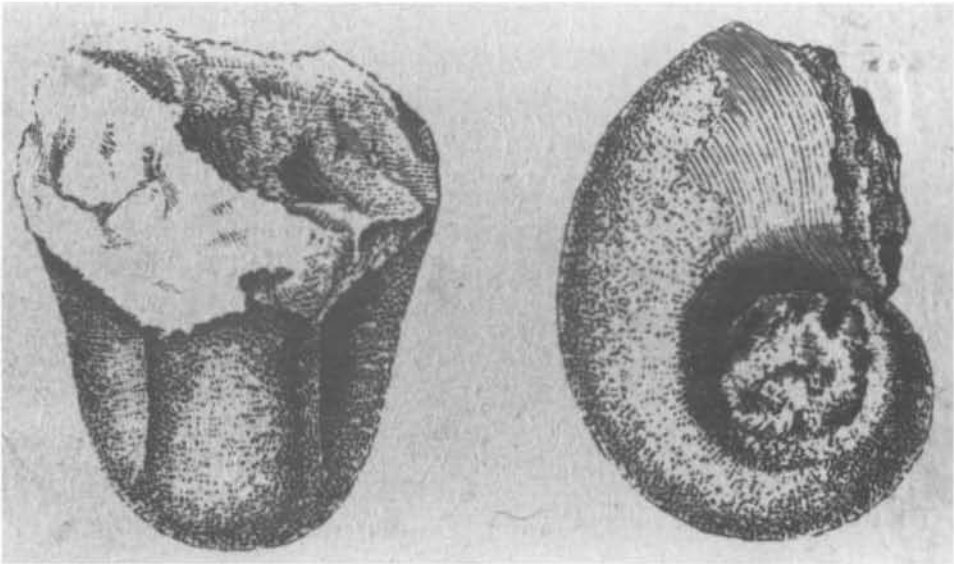
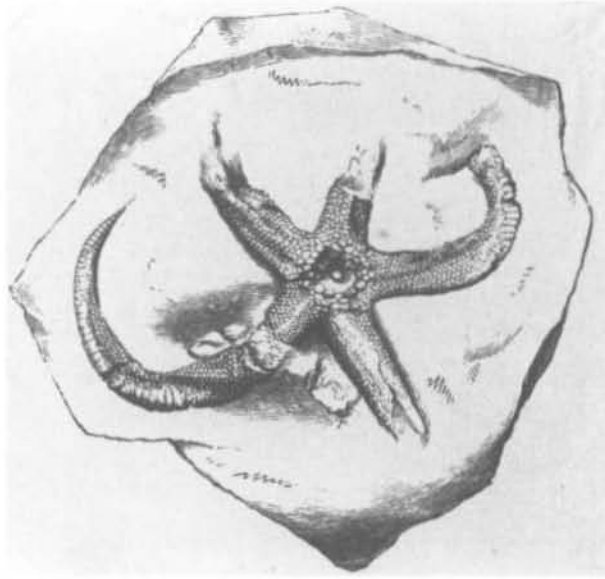


fig.17 et 18 J. H. Walker. Deux estampes pour le Geological Survey of Canada, (s.d.), gravure sur bois, (haut) 65 x 71, (bas) 41 x 70 mm, Musée McCord.

A few specimens from many hundreds of similar cuts made in for Sir William Logan and Mr. Billings of the Geological Survey of Canada – Have in these years made for the survey over \$7000. worth of similar cuts – had great difficulty at the time in seeing them properly printed –



fig.19 J. H. Walker. Caricature publicitaire pour le Free Lance, 1868, gravure sur bois, 75 x 88 mm, Musée McCord.

This is another "Historical cut" – I used it for my advertisement in the "Free Lance"⁸⁹, a comic paper published by the late Mr. Lanigan – founder of the "Star". It is intended to represent myself as Don Quichotte discovering somebody – I forget /illisible/ helmet. The cat is meant for Phelan – who spelled his name Phelane – so I made it Feline – Phelan employed me to make a very elaborate cut for the cover of a paper he started, called "Punch in the Northern Light"⁹⁰ and many cuts for the same. *He never paid me for the work.* The dog is meant to represent the Leggotype process which was to demolish wood engraving entirely. Date

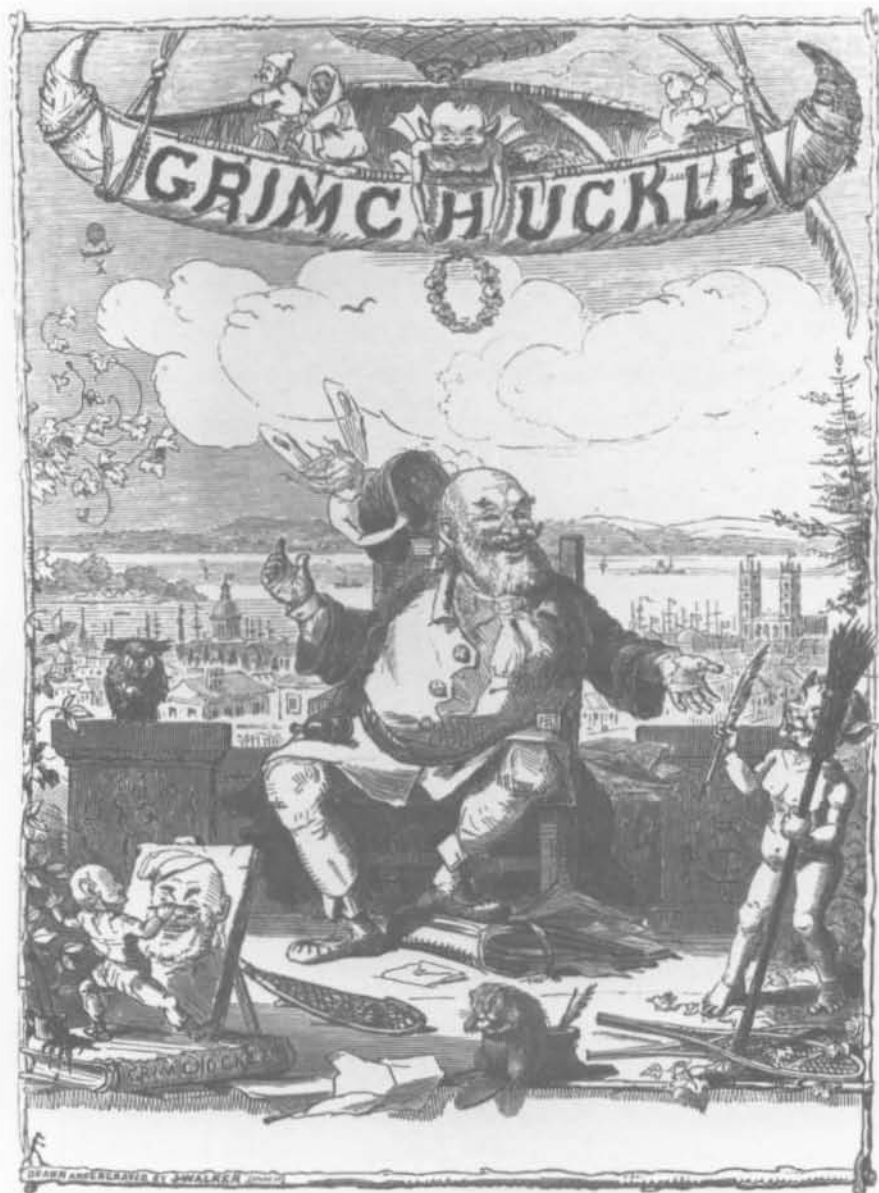


fig.20 J. H. Walker. Estampe pour la page-titre du Grimchuckle (sic), (s.d.), gravure sur bois, 305 x 227 mm, Musée McCord.

Cover for "Grinchuckle". Original drawing ordered by Mr. William Workman who advanced \$50. to prepare this and other cuts – had to pay back the \$50. with interest received nothing for my work – see memorandum of Workman's trial.



fig.21 J. H. Walker. Caricature pour le Diogenes, (s.d.), gravure sur bois, 204 x 280 mm, Musée McCord.

First attempt at cartoon drawing for "Diogenes" – after this I drew every one of the succeeding cartoons.

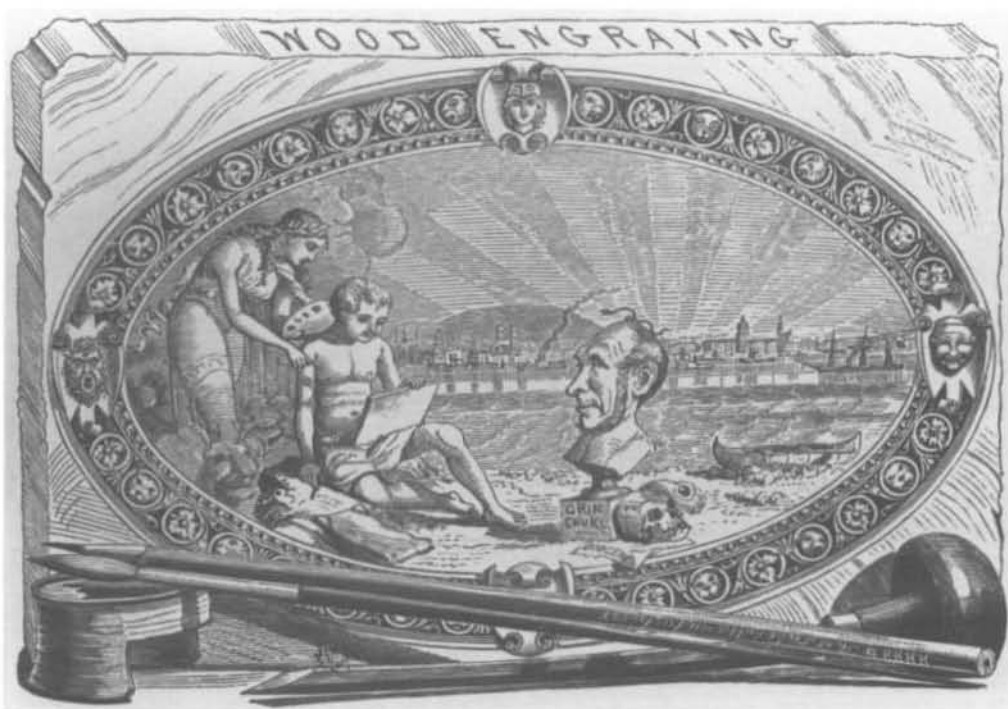


fig.22 J. H. Walker. Caricature publicitaire, publiée en 1871, gravure sur bois, 119 x 174 mm, Musée McCord.

This is the \$10000. damages cut published in Lovell's Dominion Directory in⁹¹ for which Mr. William Workman then mayor of Montreal sued me. Claiming the above sum as damages sustained by him having his portrait represented so correctly.

Mr. Workman employed me to prepare cartoons and cover for "Grinchuckle" – started to kill "Diogenes" a comic paper with which Mr. Workman had some difficulty. When his object was accomplished – viz. – to kill "Diogenes", Mr. Workman refused to pay me for the work I had done in consequence of which I sued him for \$300. balance due to me – he *denied under oath* having connection with "Grinchuckle". During the course of the long trial, I foolishly published the above cut for which he claimed \$10000. damages – the result was that he withdrew his action on my withdrawing mine and paying all costs – loss \$300. Costs \$700. Time \$1000.



fig.23 J. H. Walker. Le chœur de l'église Notre-Dame de Montréal, publié en 1891, gravure sur bois obtenue par xylophotographie, 281 x 211 mm, Musée McCord.

Not given as *fine work*⁹² – Photo on wood. Indistinct.

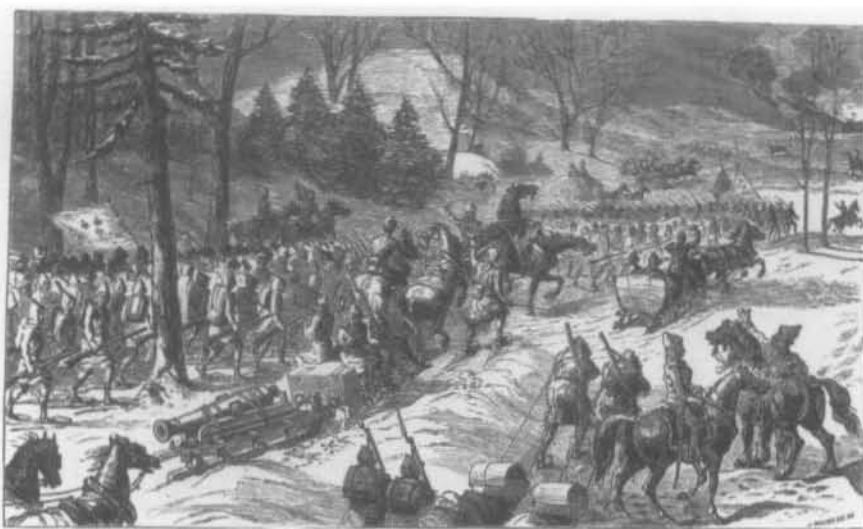


fig.24 J. H. Walker. Winter Attack on Fort William Henry, 1757, publié en 1877, gravure sur bois, 130 x 214 mm, Musée McCord.

From Tuttle's History of Canada⁹³ – one of the 30 similar cuts all my own original drawings – great difficulty in preparing the drawings owing to the scarcity of books relating to history of Canada containing illustrations from which to obtain the proper costumes of the period required.



fig.25 J. H. Walker. **Portrait de William Molson** (s.d.), gravure sur bois, 171 x 134 mm, Musée McCord.

This is the cut that killed my ambition to become a first class wood engraver – when I look at the published paper and saw such wretched printing I grew disheartened – they stereotyped the whole page cut and type and the result was a mass of dirty black in the shading of the face⁹⁴.



fig.26 et 27 J. H. Walker. **Deux portraits de l'Évêque Maurice Scollard Baldwin** (épreuve d'état et épreuve finale), (s.d.), gravures sur bois, (gauche) 115 x 82, (droite) 215 x 182 mm, Musée McCord.

Rough newspaper work. Brush proof⁹⁵.



fig.28 J. H. Walker. *Vue de l'Hôtel Windsor de Montréal*, (s.d.), gravure sur bois obtenue par xylophotographie, 157 x 184 mm, Musée McCord.

Photo on wood from drawing – too grey –



fig.29 J. H. Walker. *Portrait de L. N. Sénécal*, (s.d.), 223 x 180 mm, Musée McCord.

Poor work in face owing to poor wood⁹⁶.

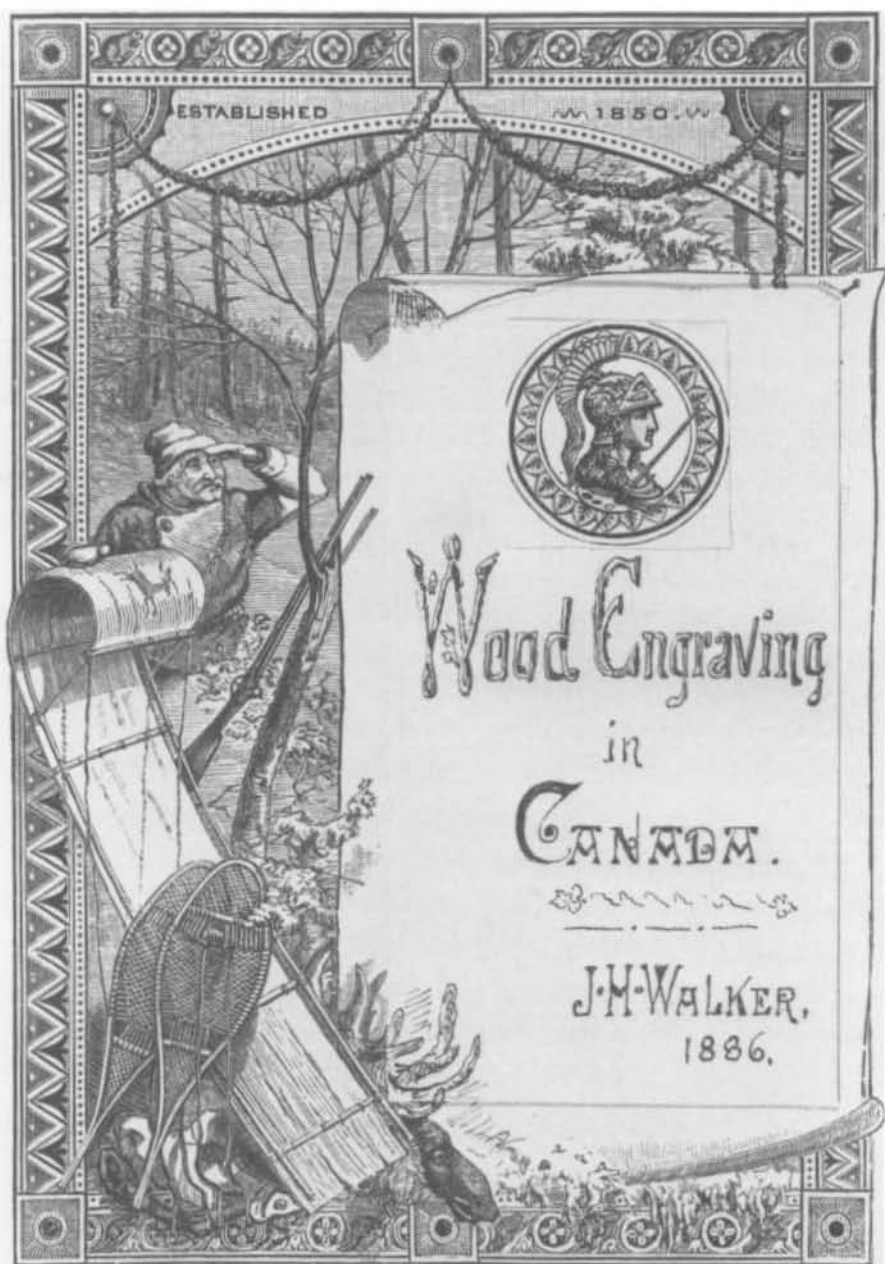


fig.30 J. H. Walker. *Wood Engraving in Canada*, 1886, gravure sur bois et mine de plomb sur papier, page 194 x 144, ajout 108 x 60, médaillon 30 x 30 mm, Musée McCord.

Quelques considérations sur John Henry Walker et son métier

a) John Henry Walker et ses collègues.

Il n'était pas facile, nous rappelle Mary F. Williamson⁹⁷, de produire les premiers périodiques illustrés au XIX^{ème} siècle: les coûts de production, la rareté de la main-d'oeuvre spécialisée et la tyrannie des heures de tombée rendaient souvent les opérations périlleuses. Que penser alors, remarque encore l'auteure avec beaucoup de justesse, des difficultés que pouvait rencontrer une telle entreprise en terre canadienne, là où aux problèmes déjà énumérés s'ajoutaient ceux d'une clientèle éparsée et d'une carence de ressources artistiques. Il n'est donc pas surprenant que les éditeurs canadiens aient relativement peu illustré leurs publications jusqu'à la généralisation des moyens de reproduction photomécanique au cours des années 1890. Le cas échéant, ils préféraient acheter de vieux bois américains plutôt que d'assumer les coûts d'une production locale⁹⁸.

Néanmoins, certains éditeurs ont senti très tôt qu'il leur fallait tenter de livrer une marchandise semblable s'ils voulaient limiter la pénétration des périodiques américains et britanniques déjà largement illustrés⁹⁹. Toujours selon Williamson, l'arrivée à Toronto de Frederick C. Lowe à l'invitation du *British American Cultivator* marque le premier effort en vue de mettre sur pied une production canadienne de gravures sur bois en 1842¹⁰⁰.

Walker, qui commença sa carrière en 1848 à son retour de Boston, ne fut donc pas le premier graveur sur bois à vivre de son métier au Canada, pas plus que son maître Cyrus A. Swett arrivé à Montréal en 1844. Peut-être fut-il simplement le premier canadien à graver le bois dans son propre pays. Walker fait également bon marché du travail de John Allanson, un autre anglais arrivé à Toronto en 1849, lorsqu'il affirme que ce dernier ne pratiquait que rarement la gravure sur bois. Mary F. Williamson précise encore que Allanson a collaboré à au moins deux périodiques et qu'il participait régulièrement aux expositions du Haut-Canada¹⁰¹.

Quoi qu'il en soit de ces questions de préséance, on peut dire que la carrière de Walker fut clairement favorisée, pendant les premières années du moins, par l'émergence chez les éditeurs canadiens d'un sentiment nationaliste conditionné, comme nous l'avons vu, par la forte concurrence étrangère. Voici d'ailleurs comment le journal *The Gazette* de Montréal justifiait en 1855 la publication d'une gravure de Walker:

We have procured this plan¹⁰² to be cut on wood by Mr. Walker, of this city, and have every reason to be satisfied with the manner in which he has executed his task. We prefer to patronize native talent, such as that displayed by Mr. Walker, to the importation of old, worn, second hand plates from the States. The cost to us is greater, but our patrons seldom fail to repay our exertion in their behalf¹⁰³.

Ce genre d'affirmation au ton quelque peu ostentatoire ne semble toutefois pas avoir été accompagnée d'une demande suffisante pour occuper déceimment les graveurs sur bois canadiens. En octobre 1867, Charles F. Damoreau, celui que Walker qualifie de troisième graveur sur bois au pays¹⁰⁴, écrit une lettre dans laquelle il prie ce dernier de lui envoyer tout travail qu'il n'aurait pas le temps d'accomplir¹⁰⁵. Damoreau dit avoir travaillé pendant plusieurs années à New York et à Boston pour l'*American Tract Society*, pour le *Harper's Leslies* et pour l'*Illustrated New York News*; il affirme également pouvoir graver le buie, l'érable ou le pin. Une autre lettre de Damoreau, datée celle-là de décembre 1857, nous apprend que sa démarche n'a pas été vaine puisqu'il y remercie le graveur montréalais pour une proposition de travail. Damoreau en profite pour rappeler qu'il y a peu d'occasions pour lui à Toronto, et qu'il fera toute gravure peu importe le prix offert¹⁰⁶.

Cette anecdote permet de pressentir les conditions fort aléatoires dans lesquelles devaient oeuvrer les graveurs sur bois au Canada. Voilà peut-être pourquoi le nom d'un bon nombre d'entre eux n'apparaît qu'une ou deux années dans les annuaires de Montréal. Joseph Welch est l'un de ceux-là¹⁰⁷. La maigreur de son carnet de commande a certainement décidé le graveur anglais de tenter rapidement sa chance aux États-Unis¹⁰⁸.

La mémoire de Walker semble faire défaut encore une fois lorsqu'il écrit que J. F. Nash tenta sa chance à Montréal quatre ans après Welch. Le *Lovell's* indique plutôt qu'il était installé sur la rue St-Jacques en 1862-1863¹⁰⁹. Sa publicité dans l'annuaire montréalais rend bien compte du type de production utilitaire qui fut le lot des graveurs sur bois canadiens de cette époque:

Engraving for books, pamphlets, circulars, business cards, etc., [...]. Engravings of Public Buildings, Hotels, Stores carefully copied from photographs, daguerreotypes or original sketches.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet un peu plus loin.

Enfin, Walker note la présence à Montréal d'un des frères Dalzell. Peut-être, s'agit-il de l'un des "Dalziel brothers", célèbres graveurs sur bois britanniques qui participèrent à sept expositions de la Royal Academy de Londres entre 1861 et 1870¹¹⁰. Jusqu'ici, la seule indication du passage de Dalziel semble avoir été sa participation à une exposition de la Society of Canadian Artists en 1870¹¹¹; signalons toutefois qu'un spicilège de Walker contient une impression sur papier journal d'un portrait de Sir William Logan dessiné et gravé par Dalziel¹¹².

b) *John Henry Walker et la leggotypie.*

Il est fort intéressant d'apprendre que Walker et Leggo furent apprentis ensemble chez Cyrus A. Swett en 1848. Des éléments de correspondance contenus dans l'un des spicilèges de Walker laissent croire que ce rapport allait au-delà du simple hasard et qu'il était lié à une amitié qu'entretenaient les deux jeunes hommes. Dans une lettre datée du 24 juillet 1848, Leggo, qui vit alors à Québec, fait part de sa grande hâte de partir pour Boston et demande à Walker s'il partage le même sentiment. Une autre lettre, de 1849 celle-là, transmet à Walker des félicitations pour la qualité de son travail; des allusions à un décès survenu dans la famille de ce dernier et des salutations destinées à sa mère montrent que l'intimité entre les deux graveurs fut considérable. Or cette simple anecdote prend une tournure ironique lorsqu'on sait que William A. Leggo est surtout connu pour son invention de la leggotypie et que ce genre de reproduction photomécanique apparenté à la photolithographie devait amorcer la décadence de la gravure sur bois.

Leggo est le fils d'un imprimeur spécialisé dans l'impression de clichés sur cuivre¹¹³. À Montréal en 1863, une compagnie d'électrotypie porte son nom¹¹⁴; la maison semble avoir été rapidement connue dans le vaste domaine de l'image reproduite comme en témoigne cette énumération de spécialités dont fait part un encart publicitaire: lithographes, graveurs, électrotypistes, photographes et imprimeurs généraux¹¹⁵. En 1869, le *Canadian Illustrated News* publie un premier leggotype. Après 1873, on retrouve Leggo à New-York où il tente d'exploiter ses découvertes dans un nouveau quotidien illustré, le *Daily Graphic*¹¹⁶. Pour des raisons qui restent obscures¹¹⁷, le rôle de Leggo dans les progrès de la reproduction photomécanique en demi-ton a presque toujours été occulté. On sait que l'historiographie populaire de la photographie retient généralement la date du 4 mars 1880 en ce qui concerne la première publication mondiale d'une re-

production en demi-ton dans un journal, le *Daily Graphic de New York* précisément¹¹⁸; son auteur, Stephan Horgan, a vite fait de réclamer l'invention entière¹¹⁹.

À ce sujet, une remarque de John Henry Walker inscrite tout près de l'une des lettres de Leggo a le mérite de reconnaître l'apport insigne de ce dernier: "Leggo was the inventor of the Leggotype process a substitute of wood engraving – and the father of all the numerous processes now used"¹²⁰. Ce sera cependant la seule remarque dont le ton reste dégagé. Ailleurs, Walker attaquera avec acharnement l'invention de son compagnon des premiers jours. Il publiera plusieurs caricatures ridiculisant les résultats incertains donnés par les premiers leggotypes ou dénonçant son côté automatique indigne d'un art¹²¹. De plus, Walker conservera plusieurs extraits de presse commentant défavorablement le procédé de Leggo. Par exemple, à la suite de la parution d'une caricature leggotypée dans le journal humoristique *Diogenes*, un journaliste de *The Gazette* remarque que: "The leggotype process does not present the sketches of the artist with sufficient clearness. The features of the different characters are rather indistinct." Walker s'empresse alors d'ajouter au crayon: "Justice. The carton was TRASH both in DRAWING and in STYLE. Why not encourage the best man¹²²?"

Cette nouvelle anecdote accentue ce que l'on a pu sentir du caractère de Walker tout au long de la lecture de son autobiographie: haute opinion de lui-même, sentiment d'avoir échoué à cause de la malveillance et de l'incompétence des autres, aigreur liée à une déception trop souvent ressentie devant la mauvaise qualité des bois disponibles et le manque d'encouragement de la part du milieu montréalais ... Il se dégage de l'ensemble une impression de frustration accompagnée de gestes intempestifs et malhabiles qui auront coûté cher à Walker, tant au niveau de sa réputation que de sa fortune. Mais au-delà de ces remarques propres à la petite histoire, il y a le fait que Walker a vécu consciemment et concrètement la concurrence entre deux savoir-faire, une guerre qui pour ainsi dire se termina par la disparition complète d'un métier, le sien. Les journaux du temps rendront d'ailleurs compte de cette bataille en des termes semblables:

The CANADIAN ILLUSTRATED NEWS continues to fight the battle of leggotype against wood engraving with a perseverance worthy of a better cause. [...] It appears to us, by the way, that the leggotype process, at all events in its present chrysalis state, is much more effective for producing

outlines than for conveying any idea of delicately graduated light and shade¹²³.

Ce problème auquel fait allusion le *Star* allait mettre fin aux expériences de leggotypie à Montréal sans toutefois empêcher les recherches de se poursuivre ailleurs. Quelques années plus tard, la reproduction photomécanique revint des États-Unis donner un coup fatal à la gravure sur bois.

c) John Henry Walker et la photographie

La gravure sur bois doit sa résurrection non seulement à sa compatibilité typographique complète qui lui a permis d'investir la presse illustrée, mais également à un problème rencontré par la jeune photographie, celui de l'évanescence des premières épreuves. La recherche générale autour des divers modes de reproduction photomécanique n'en fut que plus stimulée. D'ailleurs, Henry Fox-Talbot (1800-1877), l'inventeur du procédé négatif/positif, fut aussi le premier à chercher une méthode de traduction des clairs-obscur de la photographie en un système tramé permettant l'utilisation de l'encre d'imprimeur¹²⁴. Les recherches furent ardues, comme nous avons pu le pressentir en approchant sommairement les efforts de Leggo. Ainsi, la gravure sur bois demeura longtemps le seul moyen rentable de transmettre une image photographique en grand nombre et sans déperdition. Le graveur sur bois conservait bien évidemment une autonomie suffisante pour donner à sa production une manière qui demeurait distinctive.

Cependant, les choses se transformèrent sensiblement autour des années 1870. Particulièrement dans le domaine de la presse illustrée, les deux procédés furent de plus en plus souvent unis dans une méthode appelée xylophotographie¹²⁵. Comme l'expression l'indique, il s'agit simplement d'une image photographique directement reproduite sur un bois photosensibilisé. L'expérience fut toutefois plus qu'une simple astuce. Elle déclencha un véritable tumulte dans le monde de la gravure sur bois grâce aux nouveaux effets picturaux qu'elle permettait¹²⁶. En effet, la xylophotographie accentuait de façon significative l'exactitude de la reproduction en introduisant des effets de textures et de profondeur se rapprochant singulièrement de la photographie originale.

Les graveurs sur bois se rangèrent bien sûr en deux camps; ceux qui continuaient à croire que la gravure sur bois devait conserver son style propre, c'est-à-dire assumer les distorsions et les ajouts décoratifs particuliers à la discipline, et les autres qui, poursuivant toujours la quête du réel,

cherchèrent à reproduire sur bois la nature elle-même¹²⁷. En fait, plus que jamais, la gravure sur bois se rapprochait du but qui avait provoqué son retour. Mais, paradoxalement, on s'efforçait également d'obtenir une manière d'imiter la photographie sans le coûteux recours au graveur¹²⁸.

Là encore, le document que nous présentons montre que Walker participa lui aussi, à sa façon, à toutes ces péripéties. Déjà dans la partie illustrée de son autobiographie, Walker affirme avoir fait son premier portrait d'après un ambrotype¹²⁹. Nous trouvons d'autres exemples de ce genre dans les spicilèges. Dans l'un d'entre eux, une note du graveur sous l'espace destiné à une estampe disparue indique qu'il y avait là un portrait de Viger, le premier maire de Montréal, "from daguerreotype¹³⁰". De plus, un grand nombre de portraits en buste ou en pied ont exactement les mêmes dimensions que la carte de visite, format photographique très populaire au siècle dernier¹³¹. La publicité de Walker était d'ailleurs fort claire à ce sujet; dans une circulaire de 1873, il écrivit: "Orders received by mail, enclosing photographs or drawings ...¹³²."

Walker a également pratiqué la xylophotographie; plusieurs estampes accompagnant son manuscrit portent la mention "photo on wood¹³³". Les réflexions de Walker n'apportent cependant aucune précision supplémentaire à ce sujet, pas plus que son cahier d'initiation technique à la gravure sur bois¹³⁴. De surcroît, l'oeuvre de Walker ne montre aucune modification stylistique qui permettrait de reconnaître rapidement une estampe gravée à partir d'une xylophotographie. Il semble bien que Walker n'y cherchait qu'une meilleure définition des sujets et qu'il continuait à les traiter avec les tailles et contre-tailles habituelles¹³⁵.

Comment expliquer le silence de Walker et son refus d'exploiter les nouvelles possibilités de la xylophotographie? Nous croyons tout simplement qu'il a dû se plier à cette méthode un peu contre sa volonté, obligé par les exigences de rapidité d'un marché concurrentiel. En toute hypothèse, nous pensons que pour Walker, la xylophotographie représentait une concession de plus à un procédé rival déjà trop menaçant; il est fort possible qu'il ait partagé l'opposition farouche de James Linton – l'auteur du livre dans lequel Walker a rédigé son manuscrit autobiographique – pour qui le graveur sur bois devait demeurer un artiste et ne jamais se laisser aller à un travail jugé mécanique¹³⁶.

d) Comment parler de John Henry Walker¹³⁷?

Aucun doute que John Henry Walker aurait voulu être considéré

comme un artiste. Probablement à la première exposition de la Art Association, en 1860, Walker envoya une figure du Christ qu'il avait entaillée à partir d'une autre gravure elle-même inspirée de l'oeuvre d'un peintre français¹³⁸. Déjà sans le vouloir, Walker montrait que son talent était plutôt celui d'un reproducteur. Mais ses contemporains n'ont pas songé à le lui reprocher puisque notre graveur sur bois décrocha un diplôme et empocha 8\$ pour sa contribution. Malgré cet honneur, nous avons pu lire que l'estampe de Walker fut suspendue au mur à l'aide d'une punaise et que le graveur la retrouva jetée négligemment sur le dessus d'une armoire empoussiérée. Walker en a-t-il gardé un ressentiment? Cela est fort probable. Chose certaine, il affirme lui-même n'avoir participé à aucune autre manifestation artistique officielle. Cette anecdote permet d'entrevoir la situation qui prévalait au Canada: dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le champ de l'art est presque exclusivement occupé par les peintres paysagistes¹³⁹; les collectionneurs et les mécènes canadiens semblent avoir totalement méconnu cette forme d'expression picturale que représente la gravure. De sorte qu'à part la caricature politique, genre dans lequel il excellera d'ailleurs¹⁴⁰, Walker produira toute sa vie des gravures destinées à des catalogues commerciaux, à la publicité ou à des rapports gouvernementaux. Son travail pour *Les relations des Jésuites* ou encore pour le livre d'histoire de Tuttle a certes un contenu figuratif et représentatif plus substantiel. Mais il s'agit là d'une exception qui confirme la règle: ces estampes ne forment qu'une partie minime de la production de Walker.

De toute évidence, si l'historien d'art veut parler de John Henry Walker, il devra s'éloigner des théories d'interprétation iconographique habituelles. Il interrogera plutôt les méthodes d'analyse propres aux théories de la communication. Si aujourd'hui, la généralisation de la photomécanique a laissé la gravure presque toute entière au champ de la créativité artistique, il reste qu'au XIX^{ème} siècle, ces nuances n'étaient pas claires et qu'elles ont donné lieu à des discussions passionnées¹⁴¹. La vie professionnelle de Walker recouvre une période charnière dans le développement des communications modernes. Il a collaboré aux premiers grands magazines illustrés (citons le *Canadian Illustrated News*, *l'Opinion Publique* et *Le Monde Illustré*) qui ont fait basculer irréversiblement la société québécoise dans le monde de l'image. De plus, Walker se servit amplement de la photographie; symboliquement, cette intrusion directe laissait présager la fin de la gravure de reproduction, fin dont la carrière de Walker rend compte.

Ces quelques réflexions à propos de John Henry Walker permettent de

penser qu'au XIX^{ème} siècle, la gravure sur bois canadienne vaut surtout pour sa fonction de diffusion d'informations visuelles plutôt que pour son contenu iconographique. En d'autres mots, l'oeuvre de Walker prendra tout son sens à l'intérieur d'une approche technico-historique qui permettra d'éclairer les modalités d'une importante mutation culturelle: l'omniprésence de l'image dans notre vie quotidienne.

Yves Chevretils

Étudiant de 2^e cycle

Département d'histoire de l'art de l'UQAM,

Membre de l'Atelier de recherche
sur l'image photographique (ARIP).

Notes

¹ Ces spicilèges, de formats variables, sont numérotés de la manière suivante: M13003, M13006A, M13006B, M13006C, M13007, M13008, M13009, M13045, M16363, M982X.547; s'y ajoutent également cinq chemises d'éléments non catalogués.

² Mary Rosaleen Walker est née à Montréal le 16 mai 1868. Sa mère, Sarah Lawlord, était la fille d'un jardinier montréalais. Entre 1857 et 1874, cette dernière donna huit enfants à John Henry Walker. Le couple ne se mariera toutefois pas avant la naissance d'un troisième bébé, en 1864 (Archives nationales de Québec à Montréal, Répertoire des mariages et des baptêmes de la paroisse Notre-Dame). Sarah Lawlord, qui était elle-même une irlandaise née outre-mer, mourra en 1878 à l'âge de 40 ans (E. Z. MASSICOTTE, "L'artiste Walker", *Bulletin de Recherches Historiques*, décembre 1943, no 49, pp. 363-365).

³ Intitulé *Notes from John Jackson's Treatise on wood-engraving. The practice of wood-engraving*. 86 pages manuscrites.

⁴ *The History of Wood-Engraving in America*, Boston: Estes and Lauriat, 1882.

⁵ Manuscrit de 10 pages suivi d'un spicilège de 40 pages comprenant 97 estampes et des commentaires; on y trouve également 3 lettres de Charles Mignault à David Ross McCord et deux notices nécrologiques concernant J. H. Walker.

⁶ La xylophotographie désigne une technique de report photographique sur bois largement pratiquée au XIX^{ème} siècle.

⁷ Ajoutons qu'il est fort possible que cet égarement se soit produit très tôt, entre l'acquisition du fonds Walker en 1916 et l'ouverture du musée où il est conservé en 1921. Dans une note écrite le 23 avril de la même année, D. R. McCord semble s'interroger sur l'existence du document en écrivant "I think we have his autobiography" (McCord: M13007/9-10).

⁸ Nous avons rétabli la ponctuation souvent inconstante de Walker lorsque l'intelligibilité du texte l'exigeait. Nous avons également cru bon de le diviser en paragraphes.

⁹ Nous remercions Conrad Graham, conservateur au Musée McCord, Laurier Lacroix, professeur au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, Louise Letocha, Michel Lessard et Robert Derome, professeurs au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Jim Burant, directeur de la division de l'iconographie aux Archives publiques du Canada, Pierre Landry,

assistant conservateur en art canadien au Musée des beaux-arts du Canada, J. T. Crosthwait, du département d'histoire canadienne de la Metropolitan Toronto Library, Mary Allodi du Royal Ontario Museum, le père J. Cossette, archiviste de la Compagnie de Jésus à St-Jérôme, Daniel Olivier, responsable de la salle Gagnon à la bibliothèque de la ville de Montréal, Louise McNamara, du Musée du Château Ramezay et Karol Le Petitcorps, traductrice; tous m'ont chaleureusement aidé à documenter cette recherche.

¹⁰ Le choix de 30 illustrations, sur un total de 97 estampes que contient le spicilège, a porté sur des oeuvres démontrant l'évolution et les caractéristiques de l'activité professionnelle de Walker, à la lumière de ce que nous avons appris dans l'autobiographie.

¹¹ C. A. Swett exerça à Montréal de 1844 à 1847. (John Russell HARPER *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto: University of Toronto Press, 1970, p. 301) le présente comme un graveur sur bois et un lithographe. James F. CARR (*Dictionary of American Painters, Sculptors and Engravers*, New-York: [chez l'auteur], 1965, p. 358) signale la présence de Swett à Portland en 1839 en tant que graveur sur cuivre et William YOUNG (*A Dictionary of Artists, Sculptors, and Engravers from the Beginning through the Turn of the Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: William Young and Co., 1968, p. 447) le retrace à Boston en 1849. Dans un annuaire de Montréal (*Lovell's Montreal Directory*, Montréal: John Lovell and Son, 1847, p. 226), Swett se définit lui-même comme "Engraver and Printer"; son offre de service est essentiellement axée sur la gravure de type utilitaire: "Professional and Visiting Cards, Bills of Exchange, Notes, Checks, Notarial and Initial Seals, Wood Cut, etc., etc., executed in the best manner at short notice". Une année auparavant, Swett avait établi une association éphémère de trois mois avec un graveur, lithographe et imprimeur nommé Thomas Ireland (c1824-1896) (*Montreal Transcript*, 2 mai 1846 et 8 août 1846; HARPER, *op. cit.*, p. 176; Mary ALLODI, *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada. Vues et portraits*. Toronto: Royal Ontario Museum, 1980, p. XVIII). Voir la figure 1.

¹² La première firme Savage and Lyman ne vit le jour qu'en 1851; elle réunissait Joseph Savage et Theodore Lyman (Greffé William Easton, 23 juillet 1851, no 4309: Articles of Copartnership between Joseph Savage and Theodore Lyman, Esquiers).

¹³ En 1844-1845, Swett, présenté par erreur comme "engineer", habitait St-Henry près de la rue du Collège (*The Montreal Directory*, Montréal: Robert W. S. Mackay, 1844-1845, p. 179). De 1845 à 1847, son atelier porte successivement les numéros 108 et 116, rue Notre-Dame (*Lovell's, op. cit.*, 1845-1846, p. 199; 1847, p. 226).

¹⁴ Information ajoutée par une autre main.

¹⁵ En 1848, le dentiste Webster loge au 108, rue Notre-Dame (*The Montreal Directory, op. cit.*, 1848-1849, p. 246); en 1886, son adresse est devenue le 1630, rue Notre-Dame (*Lovell's, op. cit.*, p. 614).

¹⁶ Swett ne put donc pas avoir été amené à Montréal par la firme Savage et Lyman. Peut-être le fut-il par le frère de Joseph Savage, George; ce dernier avait pignon sur rue à la fois à Montréal et à Toronto de 1843 à 1851 (John E. LANGDON, *Canadian Silversmiths 1700-1900*, Toronto: [chez l'auteur], 1966, p. 124). George Savage s'annonçait comme "Importer and manufacturer of watches, clocks, gold and silverware" (Langdon, *op. cit.*). Comme le témoignage de Walker nous le montrera bientôt, cette définition s'accorde fort bien avec le type d'activités auxquelles Swett soumettait à son tour ses apprentis.

¹⁷ Il s'agit de Margareth Jackson du faubourg Québec, à Montréal. Vers 1844, trois ans après le décès de son mari, Margareth Jackson-Walker quitte la ville de Rochester (N.Y.) où elle vivait alors et retourne à Montréal. Elle y restera jusqu'à sa mort survenue en 1858 (McCord: M16363/22).

¹⁸ Voir la figure 2.

¹⁹ William Augustus Leggo est né à Québec le 25 janvier 1830 (Pierre George ROY, *Fils de Québec*, [quatrième série], Lévis: [sans éditeur], 1933, pp. 106-107). Il a été un pionnier encore trop méconnu de la photogravure commerciale (voir infra "John Henry Walker et la leggotypie").

²⁰ Voir la figure 19.

²¹ Voir les figures 5 et 6.

²² Hebdomadaire publié de 1849 à 1850; "dans cette feuille humoristique, égayée de gravures sur bois, *Blades de Walden* se moque des travers de la société et s'amuse aux dépens des hommes

politiques" (André BEAULIEU et Jean HAMELIN, *La presse québécoise*, Québec: les Presses de l'Université Laval, 1975, t. 1, p. 163). Le journal humoristique *Punch, or the London Charivari* a été lancé en 1841 et existe toujours aujourd'hui (Ronald SEARLE, Claude ROY et Bernard BORNE-MANN, *La caricature. Art et manifeste. Du XVI^e siècle à nos jours*. Genève: Skira, 1974, p. 158). Ce journal prenait la relève du *Figaro in London* fondé en 1832 (Celina FOX, "Political Caricature and the Press in Early Nineteenth-Century England" in *Newspaper History: from the Seventeenth Century to the Present Day*, London: Constable, 1978, p. 226). Le nom "Punch" dérive du célèbre Punchinello de la Comedia dell'Arte. Ce personnage fut populaire dans les cercles politiques anglais grâce à des spectacles de marionnettes satiriques présentés depuis le début du XVIII^{ème} siècle (*Encyclopedia Britannica*, Toronto: William Benton, 1969, t. 18, p. 866). Le travail de Walker pour *Punch in Canada* a marqué le début de sa popularité comme illustrateur et caricaturiste. À ce sujet, nous pouvons lire les commentaires suivants dans un extrait de presse non identifié et non daté conservé par Walker: "The work is interspersed with wood cuts after the style of his great progenitor (Hamilton Spectator)", et "This wood-cut (the frontispiece) is certainly the very best, out of all proportion, which we have never seen in Canada [...] and will [...] open the way for more extensive encouragements to the art of wood engraving. (Herald)" (McCord: M16363/26).

²³ Signalons en passant que dans sa volonté de documenter l'histoire canadienne, David Ross McCord avait conscience de l'importance des journaux humoristiques. Dans un commentaire reporté dans l'un des spicilèges de Walker, McCord écrit: "The very names of these evanescent comic journals are rapidly forgotten – but are of value as teaching this time" (McCord: M13007/9-10).

²⁴ Peter DESBARATS et Terry MOSHER se trompent donc lorsqu'ils font de Walker l'éditeur-fondateur du *Punch in Canada* (*The Hecklers. A History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonist's History of Canada*. Toronto: McLelland and Stewart [1979], p. 40).

²⁵ Walker semble confondre ici Charles Dawson Shanly (1811-1875) reconnu en son temps comme un "expert cartoonist and ardent painter" (*Daylight Through the Mountain. Letters and Labours of Civil Engineers Walter and Francis Shanley*. Frank Norman Walker, ed. [s.l]: The Engineer Institute of Canada and the Hunter Rose Co., [1957], p. 65) avec son frère Walter. En 1849-1850, ce dernier exerçait sa profession d'ingénieur à New-York. À Montréal, la première inscription de Walter Shanly en tant que "civil and mining engineer" n'apparaît pas avant 1863-1864; il habitait alors le 71, Great St-James street (*Lovell's, op. cit.*, p. 280). Voir la figure 3.

²⁶ À Toronto, les locaux du *Punch in Canada* étaient situés à l'intersection des rues Yonge et Melinda (*Daylight Through the Mountain ...*, *op. cit.*, p. 140).

²⁷ Le Parlement fut incendié le 25 avril 1849 après que le gouverneur britannique, Lord Elgin, eut donné la sanction royale au "Rebellion Losses Bill". Cette loi accordait des compensations financières aux victimes de la répression qui suivit la révolte de 1836-1837 (Mason WADE, *Les Canadiens Français de 1760 à nos jours*, Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1966, t. 1, pp. 299-300). Voir la figure 4.

²⁸ Né en Irlande comme Walker, John Lovell arrive au Canada en 1820; il meurt à Montréal en 1893 après une fructueuse carrière d'éditeur et d'imprimeur. Il s'est surtout fait connaître grâce à la publication de répertoires, d'index et de livres scolaires (W. Stewart WALLACE, *The encyclopedia of Canada*, Toronto: University Associates of Canada, 1936, t. 2, p. 373).

²⁹ En 1842, John Gibson fait équipe avec John Lovell comme "Printers and Publishers", rue St-Nicholas (*The Montreal Directory, op. cit.*, 1842-1843, p. 82). À partir de 1852, son nom disparaît (*The Montreal Directory, op. cit.*, 1852-1853, p. 153).

³⁰ Publié de 1838 à 1851, le *Literary Garland* fut un pionnier de la littérature canadienne-anglaise. Il disparut victime de la popularité des mensuels américains (Beaulieu-Hamelin, *op. cit.*, t. 1, p. 105).

³¹ Fondé à New-York en 1850, le *Harper's Magazine* utilisait abondamment la gravure sur bois afin d'illustrer ses propos. Il fut en fait un des pionniers du journalisme illustré avec *Le Monde Illustré* de Paris et le *Illustrated London News* britannique (*The Encyclopedia Americana*. International Edition, pour le Canada: Grolier Editions, 1977, t. 29, p. 133). Au Canada, il fallut attendre 1869 pour voir Georges Edouard Desbarats reprendre la formule avec succès dans le *Canadian Illustrated News*.

³² En 1863, George A. Holland tient un commerce de "paper hanging and fancy goods" au 203, rue Notre-Dame (*Lovell's, op. cit.*, 1863-1864, p. 156).

³³ En 1852, Walker se présente ainsi: "Copper and wood engraver" (*Lovell's, op. cit.*, p. 247).

³⁴ Il s'agit d'un immeuble achevé en 1873 à l'angle nord-est des rues Saint-Jacques et Saint-François-Xavier par l'architecte H. Maurice Perrault. Ce fut peut-être, affirme Jean-Claude MARSAN, l'édifice de style Second-Empire le plus réussi de Montréal (*Montréal en évolution*, Montréal: Fides, 1974, p. 225).

³⁵ À partir de 1854-1855, Walker ne conserve que le seul titre de graveur sur bois (*The Montreal Directory*, *op. cit.*, 1854-1855, p. 274). Ce qui ne l'empêche pas de demeurer un aquarelliste amateur; le Château Ramezay possède un Paysage et un Autoportrait signé par Walker. Signalons également un court article de la *Gazette* du 8 novembre 1889 dans lequel on décrit une aquarelle de notre graveur; il s'agit d'un paysage représentant la Pointe Callière et ses alentours telle qu'elle apparaissait 40 ans auparavant (McCord: M16363/173).

³⁶ Le Père Félix Martin est un Jésuite né en Bretagne en 1804. Il arrive au Canada en 1842 et occupe divers postes au Québec et en Ontario avant d'être nommé Supérieur en 1847. À Montréal, en 1848, il fonde le collège Sainte-Marie et en est le premier directeur. Après un passage à Québec de 1858 à 1862, il retourne en France où il meurt en 1886 (Alexandre BELISLE, *Références biographiques Canada-Québec*, Montréal: Éditions de la Famille Canadienne Limitée, [Col. "Références"], 1978, p. 75).

³⁷ Voir les figures 8 et 9.

³⁸ Né à Montréal en 1798. Savant de grande réputation qui remit à jour l'ensemble des connaissances portant sur la géologie canadienne. Il fut le premier directeur du Canadian Geological Survey lancé en 1843. Il meurt en 1875 (WALLACE, *The Encyclopedia of Canada*, *op. cit.*, t. 2, p. 130). Walker précise avoir reçu 2000\$ pour des gravures sur bois destinées à illustrer les rapports du Geological Survey (McCord: M16363/44). On retrouve également des illustrations signées par Walker dans le *Canadian Naturalist and Geologist* publié à Montréal en 1857. Voir les figures 17 et 18.

³⁹ Né en 1820 et mort en 1875. Il était le paléontologue attaché au Canadian Geological Survey (Wallace, *The Encyclopedia of Canada*, *op. cit.*, t. 1, p. 231). Walker a touché 1300\$ de Billings pour des gravures de coquillages (McCord: M16363/45). Voir les figures 17 et 18.

⁴⁰ Dans le quartier St-Louis de Montréal, la Côte à Baron comprenait une partie de la rue Sherbrooke entre Ste-Élizabeth et St-Constant (*Répertoire des rues de Montréal au XIX^{ième} siècle*, Montréal: Ministère des Affaires culturelles, 1976, p. 35). D'autre part, "E. Z. Massicotte relate que Jean Auger dit Baron reçoit de Maisonneuve en 1662, une terre localisée semble-t-il, au nord de la rue Ontario entre les rues Saint-Urbain et Saint-Laurent, et appelée quelques temps la Côte à Baron. [...] L'appellation de Côte à Baron peut être rattachée à un autre personnage, Thomas Barron, [...] l'un des héritiers de Pierre Fortier qui acquit au XIX^e siècle un fief situé entre les rues Saint-Laurent et Sanguinet, à l'ouest et à l'est respectivement et peut-être Rachel au nord" (*Le plateau Mont-Royal au 19^e siècle*, Montréal: brochure publiée par le Comité Logement St-Louis, 1984, p. 3. Le texte cite E.Z. MASSICOTTE, "La Côte ou le Coteau Baron à Montréal", *Bulletin de recherches historiques*, XLIX, 1943, pp. 33-38).

⁴¹ Voir la figure 25.

⁴² Nous avons pu consulter l'édition de 1881 du *Lovell's Advanced Geography for the Use of Schools and Colleges: with Maps, Illustrations, Statistical Tables, etc.*, Montréal: John Lovell and Son. On y trouve encore quelques gravures de Walker. Voir la figure 15.

⁴³ Géologue, chimiste et professeur américain (1826-1892). Il fait partie du Canadian Geological Survey de 1846 à 1872. Il enseigne à l'Université Laval et à l'Université McGill de 1856 à 1872 (Bélisle, *op. cit.*, p. 90).

⁴⁴ John C. Beckett était un imprimeur et un éditeur; son atelier se trouvait au 38, Great St-James (*Lovell's*, *op. cit.*, 1863-1864, p. 46). Walker a gravé une illustration publicitaire pour lui (McCord: M13008/53).

⁴⁵ Le *Montreal Witness* fut fondé par l'Écossais John Dougall en 1845. Le journal vécut jusqu'en 1938. La personnalité particulière de Dougall ne manqua pas d'influencer le ton de l'hebdomadaire. Catholique converti au protestantisme, "il décida d'utiliser ses dons de journaliste pour répandre la bonne nouvelle et améliorer la moralité publique" (Beaulieu-Hamelin, *op. cit.*, t. 1, pp. 147-149). Son fils, John Redpath Dougall, prit seul les commandes de l'entreprise en 1870 avec la même rigueur morale. Jusqu'à la fin, le journal refusa la publicité en provenance des théâtres, des hôtels ou d'autres sources jugées douteuses (*Canadian Men and Women of the Time*, Toronto: H. J. Morgan, 1898, pp. 278-279).

⁴⁶ En 1860, à l'occasion de la visite du Prince de Galles, John Dougall et son fils lancèrent un quotidien, le *Montreal Daily Witness*. Cette version connut du succès jusqu'en 1913 (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t. 2, p. 9).

⁴⁷ Il s'agit probablement de James Lovell Wiseman (1847-1912) qui fut l'associé de Walker de 1875 à 1877. Selon Massicotte, Wiseman aurait appris le métier de graveur sur bois dès sa sortie de l'école. Il aurait ouvert un premier atelier en 1874. (E. Z. MASSICOTTE, "Le graveur Wiseman", *Bulletin de Recherches Historiques*, avril 1945, no 4, p. 174). En plus de la gravure sur bois, Wiseman pratiquait la gravure sur métal (Harper, *op. cit.*, p. 337). Après la rupture avec Wiseman, Walker s'associe immédiatement à un dénommé Petrus Pallascio. Ce second tandem connaîtra cependant une vie encore plus éphémère: une seule année, 1877-1878 (Lovell's, *op. cit.*, p. 670). La lecture d'une circulaire annonçant la nouvelle association permet de comprendre que Walker continua d'assumer les travaux de dessin et de gravure tandis que Pallascio se vit attribuer les tâches plus techniques de "transfert" des reliefs d'un cliché de bois sur une plaque de cuivre (McCord: M16363/192).

⁴⁸ Cramer exerça son métier à Montréal de 1874 à 1877 (HARPER, *op. cit.*, p. 77). Il travaillait autant le bois que le métal (Lovell's, *op. cit.*, 1875-1876, p. 12). Les Archives publiques du Canada conservent une lettre de Cramer adressée à l'ingénieur-chef du Canadien Pacifique le 29 mars 1876. Le graveur sollicite du travail et joint à sa missive quelques exemples de sa production. Le document offre un intérêt dans la mesure où il permet de voir comment un illustrateur de la seconde moitié du siècle dernier pouvait organiser un portefeuille. On y trouve un peu de tout. Sur dix gravures, on compte deux illustrations de machines destinées à un catalogue, trois reproductions de scènes historiques, un paysage de nuit, deux scènes de genre romantiques, une autre illustration pouvant être introduite dans un livre de géographie (scène de cueillette dans un paysage antillais) et une dernière dans un ouvrage scientifique (un os pétrifié). La ressemblance avec ce que nous connaissons des activités de Walker est remarquable. Cramer a également signé des caricatures reproduites par leggotypie dans divers numéros du *Diogenes* (BENGOUGH, J. W., *A Caricature History of Canadian Politics. Events from the Union of 1841, as Illustrated by Cartoons from "Grip", and Various Other Sources*. Toronto: The Grip Printing and Publishing Co., 1886).

⁴⁹ Nous pensons que Walker parle toujours de James Lovell Wiseman.

⁵⁰ Journal humoristique publié de 1868 à 1870 par George Burden (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t. 2, p. 120). En 1852, il existait aux États-Unis une publication portant sensiblement le même titre: *Diogenes - His Lantern* (Linton, *op. cit.*, p. 28). Vers 1911, David Ross McCord notait que Walker "was irascible and in his differences with others did not do himself justice" (McCord: M13007/9-10). Les rapports entre Walker et le propriétaire du *Diogenes* confirment cette propension du graveur à étaler ses démêlés sur la place publique. Le 16 août 1869, Walker écrit au *Montreal Herald* pour se plaindre de la maigreur des bénéfices tirés de son travail pour le *Diogenes*. Dès le lendemain, le *Diogenes* répond vertement que si l'on doute de la valeur des honoraires versés à Walker, on a qu'à venir vérifier ses factures au bureau du journal. La polémique se poursuit sur ce ton encore quelques jours. Cet incident a sûrement incité Walker à accepter une alliance avec le maire de Montréal, William Workman; ce qui, comme nous le lirons immédiatement, apportera à Walker de sérieux ennuis judiciaires. Voir la figure 21.

⁵¹ Ce nom ne se retrouve dans aucun répertoire d'artistes canadiens. Son monogramme est constitué des initiales A. P. I. Le fils de Walker, interrogé par David Ross McCord, dit ne rien savoir de Inglis; il pense toutefois que ce dernier fut peut-être un officier britannique affecté quelque temps à Montréal (élément non catalogué du fonds Walker). Toujours selon McCord, les dessins de Inglis semblent influencés par ceux de Dickens Doyle du *Punch* britannique.

⁵² Né en Irlande du Nord, arrivé au Canada en 1829 et décédé en 1892. Après des débuts en tant que journaliste, il se lança en affaires aux côtés de la célèbre firme de quincailliers Frothingham and Co. Il fut maire de Montréal de 1868 à 1871 (Joseph Cléophas LAMOTHE, *Histoire de la Corporation de la Cité de Montréal*. Montréal: Lamothe, Laviolette, Massé, 1903, pp. 18-20).

⁵³ Publié à Montréal en 1869 et 1870; "Dépourvu d'esprit et d'humour, une feuille humoristique est vouée à une fin prématurée" (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t.2, p. 133). Dans une publicité annonçant la publication prochaine du journal, on écrit: "The engravings in Grinchuckle will be superior to anything of the kind hitherto attempted in Canada" (McCord: M982X.547). Les caricatures de Wal-

ker sont cependant loin de faire l'unanimité. Dans un extrait de presse non daté, le *Star* reproche au *Grinchuckle* d'insulter inutilement le *Diogenes* en représentant le personnage-titre de ce dernier amputé d'une jambe. Le *Star* n'est pas loin de la vérité lorsqu'il affirme que le *Grinchuckle* exprime la vindicte personnelle de son graveur et de ses propriétaires (McCord: M982X.547). Voir la figure 20.

⁵⁴ *Lovell's Dominion Directory*, Montréal: John Lovell and Son, 1871.

⁵⁵ Voir la figure 22.

⁵⁶ Ce qui est faux! (voir infra: "John Henry Walker et ses collègues"). Walker cependant le croyait et utilisait cette affirmation dans sa publicité. Voir la figure 16.

⁵⁷ Pour John Allanson et les autres graveurs sur bois nommés dans ce paragraphe, voir infra: "John Henry Walker et ses collègues".

⁵⁸ Walker se plaint souvent de la piètre qualité du travail des imprimeurs montréalais. Voilà peut-être pourquoi il a préféré faire imprimer à New-York sa circulaire de 1872 (McCord: M16363/1). Pour un exemple de circulaire, voir la figure 16.

⁵⁹ Un extrait non daté tiré du *Commercial Advertiser* donne cette appréciation d'une estampe imprimée par la compagnie Starke: "Mr. Ross has sent us a wood-cut copy of Whitefield's Picture of Montreal, printed at the establishment of Messrs. Starke and Co. The cut is executed by Mr. Walker, and speaks highly of the progress of the arts in Montreal, as well as the perfection to which Printing has been brought in that city. It is but by the very few Printers indeed, that so large a wood engraving could be wrought off with so much clearness and precision as this exhibits. It has really much of the sharpness and thruth of detail which characterises copper-plate engraving" (McCord: M982X.547).

⁶⁰ Walker a eu l'occasion de former un certain nombre de graveurs sur bois francophones comme en fait foi cette description d'un défilé de la Saint-Jean-Baptiste tirée d'un extrait de presse sans titre et sans date: "One very noticeable feature was a carriage fitted up as an engraver's shop, with a table, ornamented by a gigantic graver and pencil, at which sat four apprentices of Messrs Walker and Wiseman, busily engaged on the block" (McCord: M982X.547). Walker n'a laissé aucun nom d'apprenti dans ses documents; toutefois, quelques années après l'association de Walker et de Wiseman (1875-1877), nous notons dans l'annuaire de Montréal l'apparition de quelques graveurs sur bois francophones: C. David, Allard et J. M. Hainault (*Lovell's, op. cit.*, 1879-1880, p. 36).

⁶¹ William James Linton est né à Londres en 1812 et est mort à New Haven (É.-U.) en 1898. Il s'installe aux États-Unis en 1866 (Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris: Librairie Gründ, 1960, p. 683).

⁶² Expression plus acceptable malgré le fait que Walker soit né en Irlande et qu'il ait passé quelques années de son enfance dans la ville de Rochester, aux États-Unis. Voir note suivante.

⁶³ John Walker, le père de John Henry, est un diplômé en médecine de l'Université de Glasgow; le 10 mai 1824, à Belfast, il s'embarque sur un navire à destination de Québec où il arrive sept semaines plus tard (McCord: M16363/2). Le docteur Walker semble avoir mené une vie instable marquée par de fréquents déplacements. À Montréal, il épouse Margareth Jackson avant de retourner en Irlande. Au cours de ce séjour, John Henry Walker naît à Bathmoney, comté de Antrim en 1831 (Autobiographie: notice nécrologique sans titre et sans date). Par la suite, les rares informations données par John Henry sur sa famille nous apprennent que son père a été nommé chirurgien auprès des entrepreneurs et des ouvriers du canal de Grenville, et cela malgré qu'il n'ait pas été de souche écossaise (McCord: M16363/3); le canal de Grenville est situé près de Carillon, sur le trajet maritime allant de Montréal à Ottawa (William KINGSFORD, *The Canadian Canals: Their History and Costs...*, Toronto: Rollo and Adam, 1865). Un bail daté de 1837 révèle que le Dr. Walker habitait alors la ville de Rochester (N.-Y.); il y sera d'ailleurs inhumé le 15 juin 1841.

⁶⁴ King était lié au *Daily News* (*Lovell's, op. cit.*, 1867-1868, p. 185), journal qui parut à Montréal de 1835 à 1873 (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t. 1, p. 85). En 1868, King est proprétaire d'un journal intitulé *The Spectator* (*Lovell's, op. cit.*, 1868-1869, p. 203); Beaulieu et Hamelin affirment n'avoir aucune information sur ce journal sinon qu'il a été enregistré au greffe de la ville de Montréal le 16 mai 1868 (*op. cit.*, t. 2, p. 125).

⁶⁵ Nous avons pu consulter la seconde édition de ce livre: William Andrew CHATTO and John JACKSON, *A Treatise on Wood Engraving. Historical and Practical*, London: Henry G. Bohn, 1861.

Une facture du négociant Hill et Martin révèle que Walker a acquis ce livre le 14 mai 1857 au prix de 5 livres (McCord: M13003/37). Walker a copié de larges extraits du chapitre "The practice of wood engraving" dans un cahier. Ce travail était vraisemblablement destiné à ses apprentis qui y trouvaient les connaissances théoriques de base.

⁶⁶ Thomas Bewick (1753-1828) a acquis une grande notoriété pour avoir relancé la gravure sur bois en Angleterre (Bénézit, *op. cit.*). On lui doit l'introduction de la gravure sur bois de bout. Il a été le maître de John Jackson.

⁶⁷ Voir la figure 29.

⁶⁸ Voir les figures 26 et 27.

⁶⁹ Ce gros ouvrage de deux tomes, publié en tranches à partir de 1882, constitue l'expression la plus imposante des aspirations nationales de la bourgeoisie canadienne. Quelques 600 gravures sur bois et une vingtaine de photogravures dépeignent un Canada idéal porteur d'avenir. L'ouvrage est canadien jusque dans les contradictions les plus caractéristiques de ce pays. L'équipe de dessinateurs canadiens, dirigée par Lucius O'Brien, ne produira que le cinquième des dessins requis faute de connaître et maîtriser les techniques propres à la gravure sur bois. Le reste sera produit par des artistes américains (Dennis REID, *Notre Patrie le Canada. Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto 1860-1890*, Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1979, pp. 298-307).

⁷⁰ David Ross McCord semble avoir été sensible à la frustration de Walker; plusieurs de ses commentaires inscrits dans les spicilèges tentent de le réhabiliter comme artiste. En voici deux exemples: "I acquired the whole of what he left; I propose to go through it, selecting what should be preserved and placed when time admit in such an album form as will do him justice" (McCord: M13007/9-10); "Walker was the ablest artist in his own way with a Julien" (McCord: M13007/page couverture). Henri Julien (1851-1908) fut un lithographe, un caricaturiste, un reporter, un illustrateur et un peintre aquarelliste (Nicole GUILBAULT, *Henri Julien et la tradition orale*, Montréal: Boréal Express, 1980, pp. 25 et 32). Il fit son apprentissage dans les ateliers de W. A. Leggo au *Canadian Illustrated News* (Marius BARBEAU, *Henri Julien*, Toronto: The Ryerson Press, 1941, p. 10). Comme on le voit, les points de convergence ne manquent pas entre Walker et Julien.

⁷¹ Le passage auquel Walker fait référence se lit comme ceci: "The work on a number like the present is by no means inconsiderable, and the artistic capacities of lithographer, engraver, and painter, have been taxed to the utmost. The lithographic work on the large pictures is by the Canada Bank Note Company, of this city; the beautiful colored design, representing our Canadian winter sports, and containing the portraits of our leading athletes, was drawn and engraved by Mr. John Henry Walker, designer on wood, also of this city, and printed on the color-printing presses of the Witness Office Job Department. Mr. Walker also designed and engraved a large number of the pictures in the body of the work, as well as engraving – after Mr. Harris had drawn it upon the wood – our magnificent idealism of "the Spirit of the Carnival"; the artist catching in a marvellous manner the idea of the authoress, Mrs. Lefevre". (McCord: M13009/5) Le dépit de Walker tient probablement à ce que le peintre, Robert Harris (1849-1919), le seul à se voir qualifié d'artiste, n'est arrivé à Montréal qu'en 1883 (HARPER, *op. cit.*, p. 148).

⁷² Cette illustration se trouve dans l'édition de 1849 du *Starke's Almanac and General Register*, Montréal: J. Theo. Robinson.

⁷³ Ce qui permet d'attribuer à Swett la dizaine de gravures que nous retrouvons dans le même almanach de 1845 à 1849.

⁷⁴ Le *Magic Lantern* connut une existence éphémère en 1848. "Vendu trois pences, le journal est orné de gravures sur bois d'exécution plutôt rudimentaire" (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t. 1, p. 161). Dans un des spicilèges, nous pouvons également voir une gravure présentée ainsi: "First cut made for a comic paper "Magic Lantern" 1847 side of the wood." L'illustration montre la Banque de Montréal située sur la Place d'Armes. En guise de dôme, l'édifice porte un pot de chambre renversé (McCord: M13045/34). Dans la copie originale du *Magic Lantern*, on peut lire la légende suivante: "Architectural blunder: The New Montreal Bank would assuredly be the most handsome piece of architecture we possess, were it not for that Roman dome, which brings to our mind domestic associations and which is well known to be inadmissible in Building of the Grecian School. Our artist has, we think happily handled the subject" (Vol. 1, no 1, March 1848, non paginé).

⁷⁵ Peintre né en Écosse et probablement décédé à Montréal. En plus des portraits et de la peinture d'histoire, il s'intéressait à la lithographie. Il fut actif de 1844 à 1852. En 1847, il devint membre de la Montreal Society of Artists (HARPER, *op. cit.*, p. 230).

⁷⁶ Voir supra. Noter à l'extrémité gauche du cartouche vide situé au bas de l'estampe, les initiales "L S" (?) tenant peut-être pour "Lock and Shanly". Dans l'édition originale, le cartouche abrite l'adresse du journal: "Montreal Office, no 10, St. Francois Xavier Street" (*Punch in Canada*, vol. 1, no 1, 1 juin 1849).

⁷⁷ Peintre anglais qui fit quelques séjours à Montréal dont un en 1848 (en 1849 selon Walker) et un autre en 1850-1854. Il participa également à quelques expositions. Il se mérita d'ailleurs un prix à celle du Mechanic's Institute en 1851 (HARPER, *op. cit.*, p. 199). Les Archives publiques du Canada possèdent un certain nombre de ses oeuvres dont deux lithographies de 1860.

⁷⁸ Ce restaurant, propriété de P. Isaacson, était situé sur la rue Great St-James (*The Montreal Directory*, *op. cit.*, 1849-1850, p. 74).

⁷⁹ Dans le même numéro, cette illustration est accompagnée de deux autres gravures de Walker représentant le Parlement en feu, puis en ruine. De haut en bas et de gauche à droite, nous trouvons J. M. Ferres, éditeur, H. E. Montgomerie, marchand, W. G. Mack, avocat, Augustus Heward, courtier et Alfred Perry, commerçant. Une note manuscrite signée par D. R. McCord donne quelques éléments biographiques sur l'un d'eux: "Mr. Montgomerie left Canada and was actively engaged in business in London, Eng. in the firm of Mr. Workman. /illegible/ days in Montreal he was connected with the firm of Edmonstone Allan and Co. whose office were where the Gazette building now is. He was a man of fine culture and extensive reading, and took deep interest in church matters, for years leading the choir in St-Andrew church in London, Eng. 2 June 1891 (Star, 25 jn '91)".

⁸⁰ Voir infra: "John Henry Walker et la photographie".

⁸¹ *Relation abrégée de quelques missions des Pères de la Compagnie de Jésus en Nouvelle France*, (trad. par R. P. F. Martin).

⁸² Le père Martin possédait donc au moins quelques notions pratiques de gravure sur métal. Les Archives publiques du Canada conservent sous son nom un bon nombre de dessins, d'aquarelles et d'estampes en couleurs consacrées en particulier aux missions jésuites en Huronie. À l'occasion, le père Martin pouvait également se faire architecte; vers 1845, il dessina les plans de l'église Saint-François-Xavier de Caughnawaga (Luc NOPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Montréal: Éditeur officiel du Québec et Fides, 1977, p. 56).

⁸³ Voir infra: "John Henry Walker et la photographie".

⁸⁴ Il s'agit probablement des deux premières expositions de la Art Association of Montreal tenues en 1860 et 1864. Le Musée des beaux-arts de Montréal ne possède qu'un seul catalogue, celui de 1864. Le nom de Walker n'y apparaît pas; il aurait donc exposé son portrait du Christ en 1860. Voir infra: "Comment parler de John Henry Walker?"

⁸⁵ Hyppolite dit Paul de la Roche (ou Delaroché) est un peintre d'histoire, un portraitiste et un sculpteur né et mort à Paris (1797-1856). Sa production comprend de nombreux sujets religieux (Bénézit, *op. cit.*, p. 455). Lors de la présentation de la daguerréotypie devant l'Académie des Sciences au mois d'août 1839, François Arago lut une note de Paul Delaroché dans laquelle le peintre se montre fort sympathique à la nouvelle invention: "La nature est reproduite non seulement avec vérité, mais encore avec art." (André VIGNEAU, *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours*. Paris: Laffont, 1963, p. 102). Le peintre, photographe et héliographe Charles Nègre fut d'ailleurs l'élève de Delaroché (Philippe BURTY, "La gravure et la lithographie à l'exposition de 1861", *Gazette des Beaux-Arts*, no 11, 1861, p. 179).

⁸⁶ Peintre et lithographe d'origine irlandaise (1806-1881) (HARPER, *op. cit.*, p. 97). James Duncan arrive au Canada en 1825 et s'installe à Montréal en 1827. Membre de la Montreal Society of Artists, il se spécialise dans les scènes de cette ville. Il y est également professeur d'art (ALLODI, *op. cit.*, p. 172). L'oeuvre dont s'est inspiré Walker est tirée d'un groupe de sept aquarelles de Duncan représentant Montréal vu de l'Île Sainte-Hélène. Mesurant 17" x 24½", elle a été peinte vers 1850 et est aujourd'hui conservée au Musée McCord. Walker a introduit quelques modifications dans sa version sur bois. La plus importante est l'élimination de deux bosquets vers la droite et leur remplacement par le groupe de personnages comprenant deux couples d'adultes, un enfant et un chien; on compte aussi un arbre en

moins dans la partie de gauche (Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto: Oxford University Press, 1973, p. 40; Patricia TODD, *James D. Duncan (1806-1881). Catalogue of Works and Introduction to his Art*. MFA Thesis, Concordia University, 1978, II d 27, p. 161).

⁸⁷ Miller était un libraire et un relieur installé au 8, rue St-François et au 19, rue Great St-James (Lovell's, *op. cit.*, 1850-1851, p. 183).

⁸⁸ Nous pouvons apercevoir ce chiffre accompagné des initiales du graveur au bas de la carte.

⁸⁹ Publié à Montréal de 1867 à 1873 (Beaulieu-Hamelin, *op. cit.*, t. 2, p. 102). Dans le numéro du 17 octobre 1868, cette caricature est accompagnée des commentaires suivants: He would be an editor, but never pays his debts. J. H. Walker, Designer and Engraver on Wood, Place d'Armes, Montreal. When great publishing houses adopt a patent process to illustrate their publications, it will then be time to entertain fears for the art of wood engraving.

⁹⁰ Journal humoristique qui ne parut qu'en 1868 (BEAULIEU-HAMELIN, *op. cit.*, t. 2, p. 114).

⁹¹ Il s'agit de l'édition de 1871. L'impression publiée dans l'annuaire diffère de celle encollée dans l'autobiographie de Walker par un détail: le serpent n'apparaît pas sur le crâne du buste représentant William Workman.

⁹² Nous pouvons voir une version réduite de cette gravure dans *Le Monde Illustré* du 22 août 1891 (vol. 8, no 381, p. 260) sous le titre "Nouveau maître-autel et chœur de Notre-Dame de Montréal". Il s'agit d'une illustration montrant les modifications qu'y apporta Victor Bourgeau dans les années 1870 (Franklin K. B. S. TOKER, *L'église Notre-Dame de Montréal. Son architecture, son passé*, Montréal: Hurtubise HMH, 1981, pp. 149, 151 et 159).

⁹³ Cet historien a publié un certain nombre d'ouvrages sur l'histoire du Canada. Le premier volume du *Tuttle's Popular History of the Dominion of Canada*, publié à Montréal et à Boston par D. Downie and Co. en 1877, comprend quelques gravures sur métal et 20 gravures sur bois de Walker. Le second volume, publié à Montréal en 1879, ne comporte plus que des gravures sur métal.

⁹⁴ Brasseur célèbre, William Molson est né à Montréal (1793-1875). Il fut également le premier président de la Molson's Bank (*Encyclopedia of Canada*, vol. IV, Toronto: University Associates of Canada, 1937, p. 316).

⁹⁵ Le Bishop Maurice Scollard Baldwin (1836-1904) fut doyen anglican de Montréal de 1879 à 1883 (Wallace, *op. cit.*, t. 1, p. 18).

⁹⁶ Il s'agit probablement de Louis-Adélarde Sénécal, homme politique et homme d'affaires québécois né à Verchères en 1829 (*Encyclopedia of Canada*, *op. cit.*, Vol V, p. 375-376).

⁹⁷ Mary F. WILLIAMSON, "Description Fails ..." *Periodical Illustration in 19th Century Ontario*, in *The Art and Pictorial Press in Canada. Two Centuries of Art Magazines*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1979, pp. 11-19.

⁹⁸ Pour faire le point sur l'histoire de la gravure sur bois québécoise avant 1850, voir: Louise DUS-SAULT-LETOCHA, *Les origines de l'art de l'estampe au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1975.

⁹⁹ Et éviter de subir la mésaventure du *Garland* canadien qui fut, selon Walker, tué par le *Harper's* américain.

¹⁰⁰ Williamson, *op. cit.*, p. 11. Lowe, un britannique, travailla aux États-Unis dans les années 1830. Il fut actif à Toronto de 1842 à 1856 (Elizabeth HULSE, *A Dictionary of Toronto Printers, Publishers, Booksellers and the Allied Trades 1798-1900*, Toronto: Anson-Carthewright Editions, 1982, p. 153).

¹⁰¹ Williamson, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰² Il s'agit d'un plan de la ville russe de Sébastopol, alors le principal siège de la guerre de Crimée (1854-1855) opposant les troupes tsaristes à une armée franco-anglaise (*Atlas historique*, Paris: Stock, 1968, p. 343). Ce conflit, que l'histoire retient comme "la première guerre moderne de positions" (*Atlas historique*, *op. cit.*), passionna le Canada. Les premiers vers du poète Octave Crémazie, publiés en 1854, exaltaient l'alliance franco-anglaise de Crimée et la donnait en exemple aux Canadiens:

Pour nous, ô Canadiens! enfant de ces deux races

Dont l'univers entier garde les nobles traces.

(Mason WADE, *op. cit.*, p. 327)

¹⁰³ *The Gazette*, 5 janvier 1855 (McCord: M982X.547).

¹⁰⁴ Damoreau a été actif à Toronto de 1864 à 1872 (*Ontario Index of Canadian Artist*, Toronto:

Louise Chénier, 1974, non paginé).

¹⁰⁵ McCord: M16363/43.

¹⁰⁶ Signalons que Walker place 10 ans trop tôt ses rapports avec Damoreau.

¹⁰⁷ Walker signale sa présence en 1852; le *Lovell's Montreal Directory* la situe plutôt en 1850-1851. Cependant, dans le *Punch in Canada*, journal pour lequel Walker travaillait, on peut lire l'annonce suivante: "J. Welch, wood engraver from London. – All kinds of Design, House Fronts, and every thing in the above line, neatly and punctually executed. OFFICE at T. Ireland's Engraver, Great St-James street, adjoining the Bank of British North America. – Montreal, july 1849." (28 juillet 1849, p. 110)

¹⁰⁸ On retrouve Welch dans la ville de Utica (N.-Y.) en 1859 (Young, *op. cit.*, p. 488). Le Musée du Château Ramezay possède une gravure signée par Welch représentant l'église St-Jacques détruite par le feu en 1852; le graveur s'est inspiré d'un dessin de William Footner (Louis CARRIÈRE, *Catalogue of the Château de Ramezay Museum and Portrait Gallery*, Montréal, 1957, notice 753). Notons que William Footner fut l'architecte du marché Bonsecours commencé en 1842 (MARSAN, *op. cit.*, p. 210).

¹⁰⁹ Natif d'Angleterre, Nash travailla à Boston en 1860 (George GROCE and H. WALLACE, *The New York Historical Society's Dictionary of Artists in America 1564-1860*, New Haven: Yale University Press, 1957, p. 465). En 1862, Nash collabora au *Canadian Illustrated News* de Hamilton pour lequel il fit quatre gravures sur des sujets locaux (Metropolitan Toronto Library, dossier J. F. Nash). Fondé la même année, ce journal ne subsista que quinze mois, victime de difficultés financières, mais aussi d'un manque de contributions journalistiques et artistiques. Il faut cependant noter que le *Canadian Illustrated News* de Hamilton mit de l'avant l'idéal d'un périodique amplement illustré sept ans avant son célèbre homonyme de Montréal (Williamson, *op. cit.*, p. 14).

¹¹⁰ Algernon GRAVES, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904*, London: Henry Graves and Co. and George Bell and Sons, 1905, pp. 234-235.

¹¹¹ HARPER, *op. cit.*, p. 82.

¹¹² McCord: M16363/44.

¹¹³ "Copperplate printer" (*Mackay's Quebec Directory*, Quebec: Robert W. S. Mackay, 1848-1849, p. 80). Le nom de Leggo apparaît pour la première fois dans le Mackay's en 1850. Il est généralement désigné comme un graveur sur cuivre et sur acier.

¹¹⁴ *Lovell's*, *op. cit.*, 1863-1864, p. 185.

¹¹⁵ *Lovell's*, *op. cit.*, 1870-1871, p. 336.

¹¹⁶ Fondé en 1873 par Georges Edouard Desbarats, propriétaire du *Canadian Illustrated News* de Montréal.

¹¹⁷ Mais qui tiennent probablement au retrait prématuré de Desbarats à la suite d'une faille personnelle en 1874 (Peter DESBARATS, *Canadian Illustrated News, a Commemorative Portfolio*, Montréal: McClelland and Stewart, 1970, p. 10).

¹¹⁸ Beaumont NEWHALL, *The History of Photography*, New-York: The Museum of Modern Art (1981), p. 176.

¹¹⁹ Stephen HORGAN. *Horgan's half-tone and photomechanical processes*, New York: The Inland Printer Company, 1913, p. 12.

¹²⁰ Rappelons que nous sommes en 1886. (McCord: M16363/24.)

¹²¹ Voir la figure 19.

¹²² Sans date (McCord: M982X.547).

¹²³ *The Star*, s.d., (McCord: M982X.547).

¹²⁴ William CRAWFORD, *The Keepers of Light. A History and Working Guide to Early Photographic Processes*, New-York: Morgan and Morgan, 1979, pp. 243-246.

¹²⁵ En anglais: "photography on the block" ou "photography on wood".

¹²⁶ Estelle JUSSIM, "The syntax of reality: Photography's transformations of nineteenth century wood-engraving into an art of illusionism", *Image*, vol. 19, no 3, september 1976, pp. 9-19.

¹²⁷ Jussim, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁸ Le 8 octobre 1919, le *Star* présente à ses lecteurs deux illustrations de l'ancien édifice de Y.M.C.A. de Montréal. La première, tirée d'un bois gravé par Walker en 1873, a coûté au journal 22\$;

la seconde, un cliché demi-ton produit le jour même, a coûté 1,50\$ (McCord: élément non catalogué).

¹²⁹ Voir la figure 10.

¹³⁰ McCord: M13045/109.

¹³¹ Un exemple parmi d'autres: McCord: M13009/61.

¹³² McCord: M13006A/137.

¹³³ Voir les figures 7, 23 et 28.

¹³⁴ La relation d'un fait divers vient cependant nous éclairer sur la manière dont Walker obtenait ses photographies sur bois: il les confiait tout simplement à un photographe qui les traitait lui-même en chambre noire ("Trade Trickery – Caution to the Catholic Public", journal non-identifié, McCord: M982X.547). Le photographe dont il est question dans l'article que nous venons de citer se nomme Louis Napoléon Grenier. En 1883, il présenta devant les membres de l'*Association of Operative Photographers* de New York les résultats de sa propre méthode de xylophotographie. Il refusa toutefois d'en préciser la recette (*St-Louis Photographer*, 7 juillet 1883).

¹³⁵ Le graveur Thomas Bolton que Jackson présente comme l'inventeur d'un procédé de xylophotographie, privilégiait un ensemble serré de fines tailles parallèles; l'épaisseur variable de ces tailles donne l'effet clair-obscur recherché. La densité du tout est telle qu'un faible recul entraîne l'illusion d'optique nécessaire pour ne plus apercevoir le travail du graveur (Chatto et Jackson, *op. cit.*, pp. 576-577). Walker n'a laissé qu'un seul exemple de cette approche pour le portrait d'un dignitaire de l'ancienne Egypte (McCord: élément non catalogue du fonds Walker). Quoi qu'il en soit, pour Jean Laran, la xylophotographie a introduit dans la gravure sur bois des formes et des teintes propres à la photographie; le public et les éditeurs s'y sont si bien habitués que la similigravure n'eut aucune peine à remplacer le bois gravé lorsqu'elle fut techniquement au point (Jean LARAN, *L'estampe*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1959, p. 234).

¹³⁶ LINTON, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁷ Nous reprenons ici certains passages d'un article publié dans la revue des étudiants en histoire de l'art de l'UQAM: "Bois Gravé + Photographie + Reproduction photomécanique: comment parler d'un graveur sur bois montréalais de la seconde moitié du dix-neuvième siècle", *Esse*, (vol. 1), no 2, octobre 1984, p. 18; no 3, janvier 1985, pp. 12-13.

¹³⁸ Voir la figure 11.

¹³⁹ REID, *op. cit.*

¹⁴⁰ Et qui demanderait une étude particulière.

¹⁴¹ En 1867, Philippe BURTY écrivait ceci: "Il reste acquis que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que le "procédé" tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de toutes ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la photographie". (cité par Alfred de LOSTALOT, *Les procédés de la gravure*, Paris: Maison Quantin, 1886, p. 7) Discussions qui d'ailleurs ne semblent jamais avoir vraiment cessées. Encore en 1982, le Conseil de la gravure du Québec sentait le besoin de contrer la concurrence des reproductions photomécaniques souvent trop parfaites en publiant sous la direction de Claudette HOULD un *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal, 1982.

JOHN HENRY WALKER (1831-1899)

Une autobiographie manuscrite du graveur sur bois montréalais John Henry Walker (1831-1899) a récemment été redécouverte après un long oubli de plus d'un demi siècle dans une des bibliothèques de l'université McGill.

Le texte court sur une dizaine de pages; il est accompagné d'une centaine d'estampes choisies par Walker et balisant divers moments de sa carrière. Nous le présentons ici dans sa version intégrale accompagnée de nombreuses notes explicatives. Cette lecture nous permet de faire la connaissance d'un graveur sur bois prolifique dont la vie restait assez peu connue. De plus, l'autobiographie de Walker donne l'occasion de prendre le pouls social et historique de toute une période de l'histoire de l'art canadien.

Un commentaire développant certains problèmes posés par Walker suit le document. La première partie fait le point sur la prétention de Walker d'avoir été le premier graveur sur bois de son époque: bien qu'il commença sa carrière en 1848, six ans après l'arrivée à Toronto du graveur sur bois anglais Frederick C. Lowe. Le travail de Lowe, Walker et plusieurs autres à leur suite marque en quelque sorte l'essor de l'illustration dans les périodiques canadiens de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Le métier de graveur sur bois allait fleurir au Canada comme ailleurs jusqu'à ce que les moyens de reproduction photomécanique le rendent désuet. À cet égard le document de Walker est fort instructif. Nous y apprenons quelques informations sur William Augustus Leggo, un des pionniers de la photogravure en Amérique du Nord et un ami de Walker. Mais surtout, nous sommes à même d'étudier les réactions d'un graveur sur bois face aux dangers menaçant sa profession.

La reproduction photomécanique élimina la gravure sur bois parce que celle-ci était moins précise et plus dispendieuse. Ce passage de l'une à l'autre fut néanmoins facilité par les rapports étroits qu'avait entretenus la gravure sur bois avec la photographie, particulièrement par l'intermédiaire de la xylophotographie. Ceci eut pour effet d'éloigner la gravure sur bois de son propre code d'interprétation des formes pour la rapprocher du code propre à la photographie. En effet, la xylophotographie accentuait de manière significative l'exactitude de la reproduction en introduisant des effets de texture et de profondeur se rapprochant singulièrement de la photographie originale. Bien que Walker ne fut pas de ceux qui modifièrent substantiellement leur style, son usage fréquent de la xylophotographie permet de bien en cerner les conséquences pour l'ensemble de la gravure sur bois.

Finalement, il y a lieu de se demander comment parler d'un graveur sur bois tel que Walker. Celui-ci a souffert de ne pas avoir été considéré comme un artiste; il s'en est plaint ouvertement. Mais l'observation attentive de son oeuvre révèle qu'il fut d'abord un graveur de reproduction, un artisan graveur. À l'exception de son abondante production de caricatures (qui mériterait une attention spéciale), le travail de Walker vaut surtout pour sa place dans le développement de la communication visuelle au Canada.

JOHN HENRY WALKER (1831-1899)

A handwritten autobiography of Montréal wood engraver John Henry Walker (1831-1899) has been recently rediscovered in one of McGill University's libraries after a long lapse of more than half a century.

The text is about ten pages and is accompanied by approximately one hundred prints chosen by Walker marking various points in his career. The text is presented here in its unabridged version, along with numerous explanatory notes. This autobiography outlines the career of a prolific wood engraver whose life has remained largely unknown. In addition, it provides the opportunity to take the social and historic pulse of a period in the history of Canadian art.

Following the actual document is a commentary elaborating upon certain problems that Walker poses. The first part lays emphasis on Walker's claim of having been the first wood engraver of his time, although he began his career in 1848, six years after English wood engraver Frederick C. Lowe arrived in Toronto. The work of Lowe, Walker, and several others after them marks, as it were, the blossoming of illustration in Canadian periodicals during the second half of the nineteenth century.

The art of wood engraving was to flourish in Canada, as it did elsewhere, until photomechanical means of reproduction caused it to become outdated. In this respect, Walker's document is highly informative. In it we learn certain facts about William Augustus Leggo, one of North America's pioneers in photoengraving, and a friend of Walker. But above all, we are able to study the reactions of a wood engraver as he confronted the dangers threatening his profession.

Wood engraving was eliminated by photomechanical reproduction because it was less accurate and more costly. The transition from one to the other was nonetheless facilitated by the close connections maintained between wood engraving and photography, particularly through the intermediary of photography on wood. The result of this was that wood engraving moved away from its own code of interpretation of forms to become closer to the one belonging to photography. In fact, xylophotography significantly accentuated the accuracy of reproduction by introducing effects of texture and depth that resembled quite remarkably original photography. Although Walker was not among those who substantially modified their style, his frequent use of xylophotography permits us to grasp what the consequences for wood engraving as a whole would be.

Finally, we might ask ourselves how to speak of a wood engraver such as Walker who suffered from not being considered as an artist and openly complained about it. However, careful observation of his work reveals that he was first an engraver of reproductions, an artisan engraver. With the exception of his prolific production of caricatures (which would be worth special attention), Walker's work is valued above all for its place in the development of visual communication in Canada.

Translation: Heidi Groschler

REVIEW / COMPTE RENDU

Art at the Service of War: Canada, Art and the Great War

Maria TIPPETT

University of Toronto Press, 1984

136 pp., 51 b/w illus., \$24.95

The subject of Tippet's book, *Art at the Service of War*, is the Canadian War Memorials (C.W.M.), that impressive collection of British and Canadian paintings, graphic arts and sculpture numbering more than eight hundred works of art. Assembled by Lord Beaverbrook and his Committee, it commemorated the efforts of Canadians on the home front, at the training camps, and on the European battlefields of the Great War (1914-1918).

As a collection of twentieth-century art, the C.W.M. is unique not only because the work is "united by theme, time and place,"¹ but because the collection surveys the broadest spectrum of British and Canadian painting of this important period, from academic to avant-garde. At first glance, then, it would appear surprising that Tippet's book represents the first effort to study the C.W.M. collection and its history in its entirety. However, such a study has been virtually impossible until recently. The sheer scale of the collection, both in terms of actual sizes (many of the paintings exceed eight by ten feet) and sheer numbers, the problems of simply conserving and properly storing such a collection, and, until lately, the relative inaccessibility of the work, either first hand or through reproduction, have been the major obstacles. Fortunately, through the efforts of the staff of both the National Gallery of Canada and the Canadian War Museum (the principal caretakers of the C.W.M.) the collection is,

in fact, secure. Given these facts, Tippet's achievement is indeed considerable.

Tippet notes in her introductory remarks, "This book is a study in cultural history...concerned with the institutional framework of an organization, the Canadian War Memorials Fund...[The] book is...as much about how a work of art gets done as about what is actually produced."² One hundred and twelve pages later, in her concluding paragraph, the author reflects that "the project's significance lies not so much in what finally happened to the work it inspired, as in the process by which that work was created and brought together." Drawing essentially on archival sources in Toronto, Ottawa, and London, Tippet's thesis asserts that while the privately created, London-based Canadian War Memorials Fund (C.W.M.F.) was responsible for commissioning an important body of work, its true importance rests not only in the quality of the work produced, but in the creation of an "infrastructure of artists, patrons and critics, which enabled a national [Canadian] school of art to flourish." Such a thesis infers that but for the commissions given to the C.W.M.F., there would have been no post-War Group of Seven; or more succinctly put, the machinery of recognition (dealers, critics, curators, eventual acquisition) would not have come into play. While partially true, the extensive ground which Tippet covers does not seem to this reviewer to allow sufficient argument or evidence to substantiate such a claim. Instead, what the author presents, in six carefully crafted chapters, is the scope and breadth of this unique project and a convincing picture of the efforts of all individuals involved: pa-

trons, government officials, and, of course, the artists.

Tippett commences with a survey of the varied responses British and Canadian artists had to the War itself, noting the inevitable disruption such an event had on exhibitions, acquisitions, and art societies. The creation of the C.W.M.F. in November 1916 came as a welcome relief from this disruption. It attracted artists for a variety of reasons; first and foremost, as Eric Brown, Director of the National Gallery of Canada observed, was the opportunity to "take big subjects and make big pictures of them." The focus of the second chapter changes from the point of view of the artists to that of the principals associated with the creation of the C.W.M.F.: Max Aitken (later Lord Beaverbrook), Bertram Lima and Harold Harmsworth, Lord Rothermere, the latter conceiving of the idea to list the Fund under the War Charities Act. Art advisor to the project and a close friend of Lord Rothermere was Paul Konody, a London art critic, principally responsible for choosing the artists. However, it was the energy and efforts of Lord Beaverbrook that Tippett presents so convincingly in the chapter appropriately entitled "Canada's Impresario of Art." A fresh and new picture of the personality of Lord Beaverbrook which was not drawn in A.J.P. Taylor's biography is provided by Tippett.³ The story told here is well researched and documented and, to Tippett's credit, in spite of the complexity of affairs, is eminently readable. His diplomacy was evident in administering the C.W.M.F. and his ability to gain access to the Western Front for his artists in spite of the complications created by the military bureaucracy. It extended to his cooperation with, and co-opting of, Arthur Doughty (the Dominion Archivist who was also charged with securing records of the War) and his delegation of responsibility to,

and procurement of advice from, Sir Edmund Walker (Chairman of the Canadian Arts Advisory Council) and Eric Brown.

Having successfully set up both the Canadian War Records Office and the C.W.M.F., Beaverbrook's next task, upon appointment by Lloyd George to head the British Ministry of Information, was to create a British War Memorial Scheme modeled after that of the already established C.W.M.F. By so doing, Tippett argues, Beaverbrook unknowingly insured that neither the British nor the Canadian scheme would be completely realized. For example, Tippett argues that Augustus John's twelve by forty foot mural, *The Canadians Opposite Lens*, remained in cartoon format "partly because he [John] was sent by the [British] Pictorial Propaganda Committee to paint portraits at the Paris Peace Conference." John later claimed that there was no need to complete the painting because the building projected to house the Canadian War Memorials was not built. It was during this period that Beaverbrook placed under the administration of Sir Edmund Walker and Eric Brown the commissions of Canadian artists to document the activities on the home front, "the first time...that public art patronage in Canada had been directed exclusively towards Canadian artists," Tippett asserts.

In Tippett's analysis of the major iconographical themes of the work done for the C.W.M.F., she leans heavily on Paul Fussell's model established in *The Great War and Modern Memory*.⁴ This is not surprising, as Fussell's observation that the literature associated with the Great War reveals the "inadequacy of language itself to convey the facts" of modern warfare has particular relevance for art historians. Even such radical visual languages as Post-Impressionism, Cubism, and Futurism were somehow inadequate when faced with the "paranoid

melodrama," (to use Fussell's phrase) created by extended trench warfare.

In her analysis of specific works of art, Tippet seems on less familiar ground. Although she juxtaposes a compelling Canadian War Records photograph with Varley's *The Sunken Road*, the obvious inspiration for the painting, the author observes that the artist is "using the foreshortening technique of another war artist – the Renaissance painter Mantegna." Her observation that Ivan Meštrović's relief sculpture, *The Canadian Phalanx*, can be viewed as if it had been created "a few years later... as a prime example of socialist realism," misses the mark and the opportunity to relate it compositionally to C.R.W. Nevinson's *Marching Men*. Indeed, Tippet's belief that William Roberts' *The First German Gas Attack at Ypres*, "like no other painting in the C.W.M.F. collection... conveys the confusion and the horror of modern war" contradicts A.Y. Jackson's observation that "if the critics had looked carefully [at the C.W.M.F. exhibitions], they might have discovered the little thirty-inch canvas by Paul Nash entitled *Void*, which expressed more about War than all of the big twenty-foot canvases put together."⁵ The most extensively researched work which Tippet analyzes is Francis Derwent Wood's controversial sculpture, *Canada's Golgotha*, a response to the supposed atrocity which involved the supposed crucifixion of a Canadian soldier by the Germans.

In her final chapter, the author summarizes the fate of the C.W.M.F. collection, offering evidence as to why the projected building to house the work was never realized. In the end, Tippet observes, the "war trophies, the town memorial, and Cook's tours to the remains of Ypres and to Vimy Ridge took precedence over paintings and sculptures as a means of commemorating Canada's achievement in the war." Tippet

is correct in viewing John Pearson's Main Tower of the new Parliament Buildings, designated by the Prince of Wales at the cornerstone laying ceremony of Sept. 1, 1919 as the "Tower of Peace," as a kind of "unofficial" surrogate War Memorial. Being seen as such in the eyes of the public and government officials, it displaced Beaverbrook's magnificent gift to the nation. It became even more a surrogate memorial when, by the summer of 1921, Pearson embarked on his own imaginative scheme to house an elaborate Memorial Chamber in the "Tower of Peace," as well as to add the sculpted figure of a Canadian soldier with reversed arms on the exterior of the Tower.

Surprisingly, Tippet omits any discussion of the National Commemorative War Memorial, *The Great Response*, designed by the English sculptor Vernon March, begun in 1923 and officially unveiled in 1939. This monument also can be viewed as "displacing" the C.W.M. project. (Ironically, Prime Minister Mackenzie King later confided to Beaverbrook that had he been aware of the scope and nature of the C.W.M. collection, he would have erected the building to house the collection rather than going ahead with building what he referred to as "The Great War Monument.") In the aftermath of the Great War, the preference for more conventional, concrete forms of commemoration became obvious: the extravagantly theatrical Egyptian temple pylon used by Walter Allward in his *Vimy Ridge Memorial* (1921-1935); the most understated of War Memorials, Lutyens and Francis Derwent Wood's *Cenotaph* (1919-1920) in Whitehall, London; or the decision to take Meštrović's *Canadian Phalanx* out of storage in the early 1920's and to publicly display it, first outside the Victoria Museum, Ottawa, and later between the East and West Veterans Memorial Buildings, Ottawa, where it is permanently

placed today.

Unfortunately, it is not within the scope of Tippett's book to reflect on the public preference for the architectural and sculptural forms of commemoration rather than for the pictorial. A quick guess as to why that should be the case perhaps can be found in Barker Fairley's review of the C.W.M. exhibition in 1919: "Men do not live with line and colour as they live with words." By that, I suspect Fairley meant that words are more concrete, line and colour more elusive. If to the organizers of the Canadian and British War Memorials projects, the very scale and scope of the Great War demanded a parallel form of visual commemoration, they failed to take into consideration that pre-War division in painting between form and content. This tendency, which, as William Rothenstein later observed, inevitably resulted in "a great opportunity for making painting a vital part of social and religious life [being] missed."⁶

Indeed, one of the chief theorists of that school of thought somewhat prophetically observed in his 1914 essay entitled "Art and War," that "there is no such thing as patriotic art. The qualities in a poem, a picture, or a symphony that lead people to describe the work as patriotic are purely adventitious, and have nothing to do with its aesthetic significance."⁷ It is this schism and dichotomy which Tippett does not convincingly address and which is central to any serious discussion of the C.W.M., whether seen in the related but distinctly different goals of Beaverbrook and Doughty in documenting Canada's role in the War, or in the very descriptions of the work which appeared in the catalogue exhibitions of 1919. In what one imagines was a collaborative catalogue entry to Wyndham Lewis' *Canadian Gunpit* written by Percy Godenrath and P.G. Konody, we are told

that:

This picture deals with the zone of the heavy guns. Two gun emplacements are visible, of which one makes the central fact of the picture. The moment chosen is that of laying the gun. The terraced group of figures along shells are not intended to be anything but rugged in the matter of physiognomy. The painting is furthermore a *decoration*, essentially, and its treatment subordinates to the great lines of balance and arrangement – the impressionistic truth of modern pictorial art. It is an experiment of the painter's in a kind of painting not his own.⁸

Clearly, the description would have us believe that Lewis' painting is both a historical record of a specific time, place, and event, and an aesthetically significant example of modern ("decorative") art. Trying to do both, one suspects the work falls short of being either. If there is any general criticism to be made of *Art at the Service of War* it is that the author attempts too much in too short a book, thus overlooking the kinds of issues which I have cited above.

Obviously, with such wealth of archival materials to draw upon, there will be multiple and differing interpretations of specific works, individual roles, and major events depending upon the bias and methodology of the scholar. For example, Tippett views the reluctance and final refusal of Lawren Harris to work for the Walker/Brown home front section of the C.W.M. as being founded in the belief on the part of that "wealthy young painter," that "work ought to be done [instead] by less established and less financially well off artists." However, one could also advance the argument that Harris did not participate because of the ambivalence and indecision of Eric Brown

in matching subject to artist. Brown had first recommended that Harris undertake a series of studies and a final picture that would document War work in munitions plants. In fact, a permit was issued to the artist on September 18, 1918, for that purpose. Yet, less than a month later, Brown changed his mind and asked that Harris instead consider a picture "of the lumbering of aeroplane spruce." Tippet overlooks other plausible answers in discussing the principal reasons why Beaverbrook turned from a photographic and cinematic record of documenting the Great War to the more conventional medium of painting. It was his suspicion that photographs at that time "had a life-span of only twenty-five years."

One suspects that the enormous London reception given to Eric Kennington's *The Kensington's at Laventie* and C.R.W. Nevinson's *La Mitrailleuse* in 1915 had some bearing on Beaverbrook's direction to move from photographic records to memorials in paint and stone. Indeed, the decision of the Contemporary Art Society in 1916 to purchase the Nevinson painting and to present it to the Tate Gallery in 1917 was largely influenced by Walter Sickert. His enthusiastic praise of the work claimed that "*it [La Mitrailleuse] was the most authoritative and concentrated utterance of war in the history of painting. This must be for the nation.*"⁹ Such public praise and institutional support for these first efforts at war painting by Kennington and Nevinson, even though at opposite stylistic poles, must provide a clue to the catholic approach that the C.W.M. Committee was later to take in commissioning artists from a broad spectrum of stylistic modes.

There are other minor points which I would raise with the format of Tippet's book. Unfortunately, neither is there a bibliography, all the more surprising as *Art at the Service of War* is a reworking of the

author's Ph.D. dissertation, nor, unhappily, are there any colour plates. Yet in spite of the concerns aired above, this is an important, well-written book which is necessary reading for any scholar interested in the field of twentieth-century British and Canadian art. In addition to her clear delineation of the infrastructure which made the Canadian War Memorials collection possible, one of Tippet's most important contributions is in redressing the balance that has been too long tipped in favour of the British artists who contributed to the Canadian War Memorial Scheme.

W.C. Lipke
University of Vermont,
Burlington, Vt.

Notes

- ¹ R.F. WODEHOUSE, *Checklist of the War Collections* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1968), p. 8.
- ² TIPPETT, p. xi.
- ³ A.J.P. TAYLOR, *Beaverbrook* (New York: Simon and Schuster, 1977), especially chapter 5.
- ⁴ P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory* (New York, London: Oxford University Press, 1977), chapter 5, "Oh What a Literary War."
- ⁵ A.Y. JACKSON, *A Painter's Country* (Toronto, Vancouver: Clarke, Irwin and Co. Ltd., 1976), p. 50.
- ⁶ W. ROTHENSTEIN, *Men and Memories* (New York: Tudor Publ., n.d.), vol. II, p. 350.
- ⁷ C. BELL, *Potboilers* (London: Chatto and Windus, 1918), p. 239.
- ⁸ *Canadian War Memorials Exhibition* (London, Canadian War Records: Jan./Feb. 1919, 3rd edit.), p. 7.
- ⁹ W. SICKERT, "O Matre Pulchra," *Burlington Magazine*, 29 (April 1916), p. 35.

PUBLICATION NOTICES / NOTES DE LECTURE

Edmund Morris: Frontier Artist

Jean S. McGILL

Dundurn Press Ltd., Toronto and
Charlottetown, 1984

208 pp., 8 colour, 46 b/w illus., cloth
\$19.95, paper \$9.95

When Edmund Morris was growing up the Indian was a mythic hero to every Canadian boy. The subject was of special interest for Morris because he was the son of Alexander Morris, Lieutenant-Governor of Manitoba and the Northwest Territories from 1872 to 1877, who was personally responsible for a treaty which provided the basis for the settlement of 55,000 crucial square miles of the Canadian West. To be the son of the great treaty-maker was an inspiration to Morris.

The book on Edmund Morris by Jean S. McGill, following a catalogue and exhibition of Morris' Indian portraits by Michael Parke-Taylor and Geoffrey Simmins for the Norman Mackenzie Art Gallery in Regina, has recalled the days when that mythic role of the Indian took hold on Canada. Morris in his own way was sorting through this myth.

In 1889, after a short stint in architecture, Morris entered the Toronto studio of William Cruikshank and studied at the Art Students League in Toronto. With Cruikshank he acquired a strong taste for Canadian nationalism. Further training in New York at its Art Students League and in Paris at the Académie Julian with J.-P. Laurens and Benjamin Constant and at the École des Beaux-Arts under Jean-Léon Gérôme extended his ability to draw the figure. By 1896, he was back in Canada painting at Sainte-Anne de Beaupré with such recent Paris graduates as Maurice Cullen.

Morris' interest in Indian portraits began before his return to Canada; one such work is dated 1894. Such a subject would have been well received abroad. Back home he was more inclined to show off his Paris training as in his impressionist *Girls in a Poppy Field*, 1895 (Art Gallery of Ontario), which he worked up from sketches he had made in Holland. The turning point in his career came in 1906 when he was commissioned by the Ontario government to paint the Ojibway in northern Ontario. He accompanied poet Duncan Campbell Scott (an Indian Affairs Commissioner) on Treaty Expedition Nine. The sensitive Indian portraits in pastel which he drew on this trip launched his career and are today in the Royal Ontario Museum collection in Toronto.

Morris' commission of 1906 led to other commissions of a similar nature, one from the Ontario government in 1907 to paint Plains Indians for the Parliament Buildings in Toronto. From 1907 to 1910, there were similar commissions from Saskatchewan and Alberta. In 1913, while sketching from a railway bridge beside the lower St. Lawrence, he fell and drowned. His career had lasted only seven years.

Such Indian portraits as he produced are the key to works by later artists such as Nicholas de Grandmaison. Morris always dealt with the Indian as an idealized and perfect human being, wise, noble and brave. His image of the Indian was a complete change from that of F. A. Verner, who painted Indians in a group as a sort of Holy Family On an idyllic, lazy picnic among the tepees. Morris provided portraits with a moral glint in his eye. He had been commissioned to paint the Indian because Indians would soon be gone. The audience was to

get the point that a living heritage of accumulated wisdom was being torn from their midst. To some extent, this was the way Morris' work was received. James Mavor, a University of Toronto economics professor and one of the important critical voices of the day, saw his portraits as "vigorous and faithful renderings of remarkable types of which it is very advisable to preserve authentic records."¹ Sir Edmund Walker, art collector, banker, and first chairman of the board of the then Art Museum of Toronto, saw them as "searching in analysis of Indian character."²

But were they? Morris tried hard to give his Indians heroic scale in the way he had learned in Paris, where three-dimensional qualities were emphasized in assignments. (Jean-Paul Laurens, who taught at the Académie Julian said, in the presence of A. Y. Jackson, that "the painting was like a glove with the hand withdrawn."³). Morris combined this kind of work with the impressionism he had also learned in Paris. The result was that his portraits were partly realistic, partly imaginative works of art. Critics of the period complained of his adventurous technique, "spirited but sketchy." The implication was that they were not notably coherent. His work would have changed if he had lived. As it was, he founded the Canadian Art Club in 1907, the pioneering group in Canadian art prior to the *Group of Seven*.

Jean McGill's book rounds out our picture of Morris. She examines his life through his diaries, and her writing style is unpretentious. Michael Parke-Taylor and Geoffrey Simmins in the catalogue of the Norman Mackenzie Gallery show write choppily, but place the paintings in relation to the period. McGill's book also presents Morris' landscapes, which were better executed than his Indian portraits. It is hard not to see him as a precursor of Tom Thom-

son when both were Cruikshank's students (Thomson in 1906), and the composition of some of Thomson's early canvases recalls Morris' *Cap Tourment*, c. 1903 (National Gallery of Canada).

The catalogue of the Norman Mackenzie Gallery show is most helpful when it brings out Morris' problematic quality by comparing his portraits with his photographs of the same subjects. Clearly, Morris' depiction of Indians was of a special nature. Art had worked its miracle again, transforming as it went. Edmund Morris, as he wished to, got the best "types," as he called them, before (as he said) they "shuffled off to the happy hunting grounds."

Joan Murray,
Director,
The Robert McLaughlin Gallery,
Oshawa, Ontario

Notes

¹ J. MAVOR, "The Canadian Art Club," n.d., reprinted in *The Canadian Art Club, 1907-1911* (Toronto: 1911), p. 21.

² Sir. E. WALKER, *The News*, March 30, 1909.

³ A. Y. JACKSON, *A Painter's Country* (Toronto, Vancouver: Clarke, Irwin and Co. Ltd., 1964), p. 8.

**Walking Woman Works: Michael Snow
1961-67**

Louise DOMPIERRE

Agnes Etherington Art Centre, Kingston,

29 janvier-4 mars 1984

167 pp., 126 illus., \$19.00

L'exposition rassemblait le plus grand nombre de "W.W." ("*Walking Women*") jamais réunies. Telle que présentée à Kingston l'exposition était impressionnante et convaincante visuellement. Le caractère sérieux de l'entreprise de Michael Snow était affirmé avec éclat et les variations stylistiques sur le thème de la "W.W." s'avéraient avoir été faites avec beaucoup de naturel et de fraîcheur sans répétition aucune pendant les six années de l'existence de ce thème. Louise Dompierre, responsable du choix des oeuvres et du catalogue, avait réussi un coup d'éclat d'autant plus remarquable que l'exiguité des locaux de l'*Art Centre* aurait bien pu nuire considérablement aux oeuvres.

Depuis quelques années la figuration est redevenue un langage légitime tant aux lieux des artistes qu'à ceux des critiques et du public. La mode pour la figuration colore inévitablement le regard que nous pouvons maintenant porter sur la série des "W.W." dont l'invention remonte à il y a près de vingt-cinq ans.

La figuration actuelle est généralement "néo-expressionniste" au moins dans sa facture sinon dans son contenu. Il s'agit d'une peinture liée à la représentation de situations ou d'événements associés au monde des sentiments. Elle est souvent peinte à large traits, les textures des surfaces sont généralement très évidentes, les formats sont ordinairement très grands. Les peintres néo-expressionnistes actuels ont aussi des préoccupations personnelles très intenses qu'ils cherchent à exprimer le plus directement possible dans un langage qu'ils

veulent le moins savant possible, d'où un certain "primitivisme" formel.

Avec l'invention de la "W.W.", Snow avait effectué dans son oeuvre un passage de l'abstraction à la figuration qui tenait compte des qualités quasi-figuratives d'oeuvres abstraites antérieures à celle-ci. Le coup de pinceau qui articulait la surface de *Lac Clair* était le même que celui qui allait balayer la surface de chaque tableau de la série des "W.W." La "W.W." n'a jamais été traitée sur un mode expressionniste, c'est-à-dire que contrairement aux jeunes peintres actuels, Snow n'a jamais investi son sujet d'une "psychologie", ou de l'expression d'une émotion même si celui-ci a été maintes fois déformé par des manipulations purement formelles. Par cette absence de "psychologie", la "W.W." appartient vraiment au monde de l'art du milieu des années soixante, à ce monde d'objectivité et d'ironie aussi bien représenté par le Pop Art que par l'art minimal. Cette objectivité formelle vis-à-vis la forme représentée a fait que la "W.W." n'a jamais été ni conçue comme le portrait d'une femme en particulier ni perçue comme tel. La "W.W." de Snow n'était pas plus la représentation d'une "vraie" femme que le drapeau américain de Jasper Johns, antérieur au motif de Snow, n'était la représentation d'un drapeau en particulier.

Il n'était malgré tout sûrement pas indifférent à Snow de choisir comme motif le contour du corps féminin vu de profil. Ce profil devait lui offrir des possibilités d'expression plus intéressantes que toute autre silhouette mais il n'est pas de notre propos de tenter d'examiner ici les motivations profondes de cet intérêt chez Snow pour cette forme plutôt que pour toute autre. Le sujet de l'oeuvre n'était pas tant le corps d'une femme que la façon de parler, la façon de représenter un corps de femme. Ce corps pouvait être le seul dans le monde puisqu'il

ne se trouvait aucun autre motif dans l'oeuvre! Suzan Rothenberg fut confrontée aux mêmes règles quand elle utilisa le motif du profil d'un cheval dans des toiles qui suivirent la "W.W." d'une dizaine d'années.

La nature "artificielle" de l'invention de Snow fut révélée de la façon la plus claire dans le film *New York Eye and Ear Control* dans lequel la silhouette découpée de la "W.W." faisait plusieurs apparitions. Ainsi placée dans un décor réaliste et avec des personnages réels, la "W.W." apparut comme une création totalement artificielle, dont l'existence était purement formelle. Un phénomène analogue se produisit lors de l'introduction de la silhouette sculptée de la "W.W." au Pavillon de l'Ontario à *Expo 67*. Elle apparut comme une intruse, une oeuvre d'art, dans le monde des corps mouvants de la foule des visiteurs. C'est avec le film *Wavelength* qui marque le moment où Michael Snow abandonna la "W.W." que le drame, la psychologie, l'émotion firent une entrée en force dans son oeuvre.

Dans son essai du catalogue, *Solid Color Space Ladies*, Louise Dompierre a fait un travail admirable d'examen de toutes les qualités des variations que Snow a introduites sur son thème tout en étant parfaitement consciente de la difficulté de faire dans un seul essai, la synthèse de toutes les idées de l'artiste pendant une période où le thème de la "W.W." a occupé exclusivement son talent et son énergie. La conclusion de son essai est à cet égard très juste.

One of the greatest qualities of the "W.W." works is perhaps the manner in which they combine and convey so successfully art historical continuity, art and life relationships, intellectual rigour and humour and sensuous appeal. Analysis and the emphasis herein placed on the structure of the

"W.W." series may have overshadowed some of these very real qualities. Expressed in a technique which reflects our era, "mass production" i.e. in series, the "W.W." work transcends the limitations which often accompany such method. The works possess rich and varied qualities of texture, the colours used attract and retain attention and because of the broad diversity in the sizes and types of objects made, they retain an ongoing appeal in spite of the repeated use of the same figure.

Le catalogue contient aussi une excellente chronologie, un texte fondamental de M. Snow sur la "W.W." (*A lot of near Mrs.* écrit en 1962-63), un texte de Peter Morris sur les premiers films de Snow qui analyse surtout *New York Eye and Ear Control* et *Wavelength*, une liste des expositions où la "W.W." est apparue, une liste de contrôle des "W.W.", ainsi qu'une bibliographie. Ce catalogue est un ouvrage précieux pour la documentation d'une période jusqu'alors mal connue de l'oeuvre de Michael Snow. La direction de l'Agnes Etherington Art Centre doit être félicitée pour la qualité de l'ensemble du projet.

Pierre Théberge
ARTHEME PGT Inc.,
Montréal, Québec

Toronto Painting '84

David BURNETT

Art Gallery of Ontario, Toronto, 1984

96 pp., 32 colour, 31 b/w illus., \$18.00

David Burnett's well-researched catalogue essay for the exhibition, *Toronto Painting '84*, is a helpful survey of various historical and contemporary factors affecting the changing cultural contexts which have generated the current painting practices in Toronto. Burnett, former Curator of Contemporary Art at the Art Gallery of Ontario and organizer of this exhibition,¹ is concerned that the paintings in the exhibition be seen in relation to the specific history of art in Toronto since the 1950's. He reminds the reader that these works must be understood in terms "of the general conditions of western art."² Throughout his clearly-written text, Burnett employs useful quotations and arguments from individuals such as Daniel Bell, Hugh MacLennan, Greg Curnoe, and John Bentley Mays which clarify the impact of European and American influences on Canadian art. Moreover, these writers are used to provide evidence of the "existence of a history that was not simply a reflection of histories from elsewhere, but are manifestly Canadian."³ Appropriately, Burnett mentions the evolution of abstract painting in the fifties and sixties in Toronto; the ascendancy of such alternative modes of artistic practice as conceptual art, video, and performance in the sixties and seventies and the popular re-emergence of representational painting and the critical resistance to it from the late seventies to the present. The reader gains a sense of the complexity of the pluralistic options available to contemporary practitioners. Burnett is careful to point out that much painting in Toronto today must be approached in light of the various practices and techniques that arose in the work of

that generation of artists in the 1970's who worked "in video, performance, and mixed media." From this point of view, although painting cannot be assumed to be the privileged medium of the time, the presence of numerous current practitioners requires that it be assessed.

The diversity of the selected artists and their works seems to be a strategy on Burnett's part to avoid authorizing "a particular direction or the exclusivity of the artists shown."⁴ As valuable as Burnett's brief analysis is toward gaining a better understanding of the general artistic climate in Toronto, his essay pays little attention to the specific visual facts and aesthetic experiences of the paintings that he mentions. The actual works of art simply become interchangeable symptoms of broader sociological, political, and economic movements. Questions of quality, visual perception, and individual choice and achievement are avoided. This emphasis on the social context of the work and the attendant critical theories at the expense of the specifics of each actual work has become increasingly common in recent art history and criticism. The writings of Harvard professor T. J. Clark have been particularly influential in art historical circles in emphasizing the social and political context of the art practice. Critics Craig Owens, Benjamin Buchloh, and Serge Guilbaut, apparently with absolute confidence, have sought to advance a notion of art that is essentially historically and materially determined. Despite Burnett's stated admiration for these persuasive critics, he also maintains an essential respect for individual commitment and warns us against "the instant historicism that at once absorbs and forgets the activity."⁵ In light of the last statement, I am disappointed that he was not able to extend the catalogue text to a discussion, however brief, of the careers of the selected in-

dividual artists and an analysis of the specific paintings that were included in the exhibition.

I would not for a moment suggest that socio-economic, political, and cultural factors do not play important roles in the practice of art. However, I do assert that other factors must be considered, not the least of which is the nature of the visual experience of the work which is, in part, a product of its formal characteristics and structure. As Burnett notes, painting is only one of the many media available to artists today. Since the modernist impulse did much to investigate the capacities of specific disciplines and media, it is interesting to note that many of the artists included seem to have little regard for such rigorous attitudes. Many of the works in the exhibition seem to take aspects of physical and visual facts for granted, and consequently, rather than being necessarily paintings, are only incidentally paintings.

Given Burnett's exceptional knowledge, affection for art, and balanced judgment, it is unfortunate that he did not discuss his specific criteria for the selection of individual artists and their paintings.

Ron Shuebrook

Nova Scotia College of Art and Design,
Halifax, N. S.

Notes

¹ Provisional itinerary: Art Gallery of Ontario, Toronto, Sept. 7-Oct. 28, 1984; Glenbow Museum, Calgary, June 7-July 21, 1985; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Aug. 15-Sept. 15, 1985; Rodman Hall Arts Centre, St. Catharines, Oct. 4-27, 1985; Art Gallery of Windsor, Nov. 15-Dec. 15, 1985; The Gallery/Stratford, Jan. 17-Feb. 23, 1986; The Edmonton Art Gallery, May 2-June 8, 1986; The Winnipeg Art Gallery, July 6-Aug. 10, 1986.

² David BURNETT, *Toronto Painting '84* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1984), p. 16.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*

AUTHORS' QUERY / AVIS DE RECHERCHE

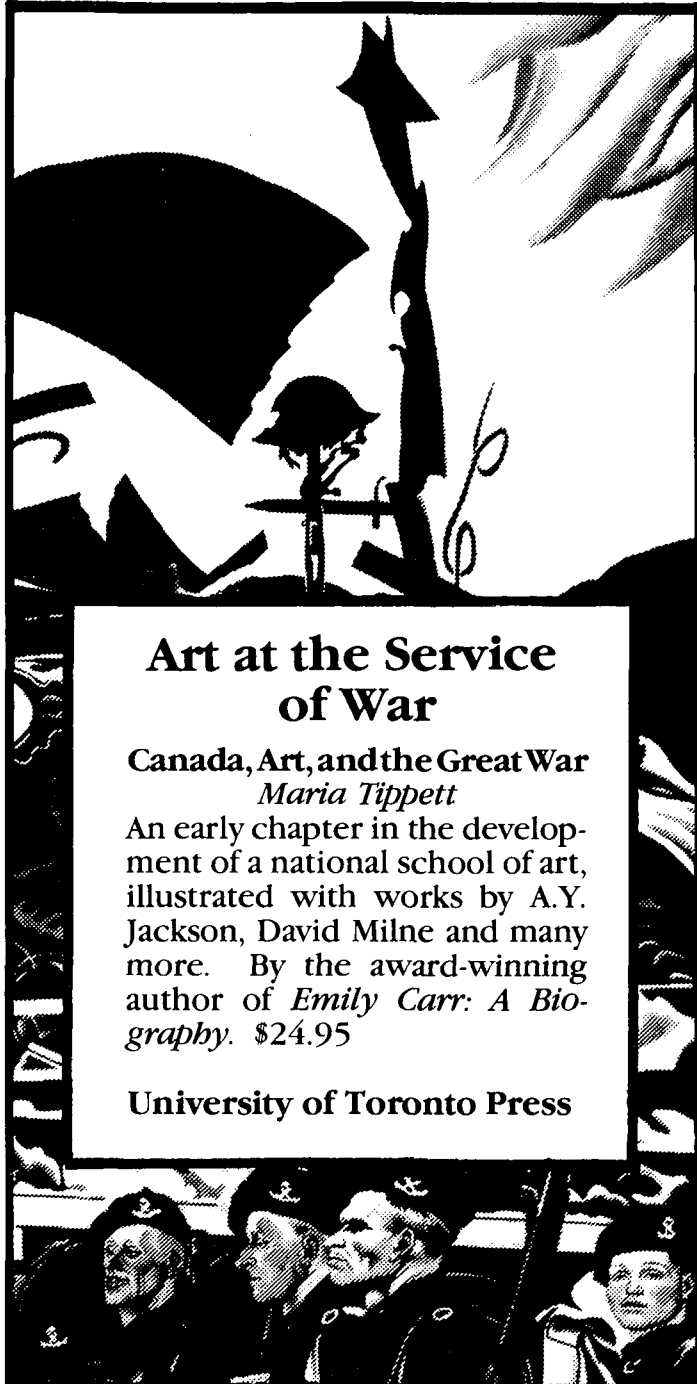
M. Mario Béland prépare actuellement une importante exposition sur le sculpteur **Louis Jobin** (1845-1928), qui aura lieu au Musée du Québec (Québec) à l'été 1986. De plus, Monsieur Béland poursuit une recherche doctorale sur cet artiste du tournant du siècle. Dans les circonstances, il apprécierait recevoir toute information utile se rapportant à la carrière et ou à l'oeuvre de Louis Jobin. Prière de communiquer vos renseignements à:

Mario Béland
Conservateur de l'art ancien
Musée du Québec
1, rue Wolfe
Parc des Champs-de-Bataille
Québec, Québec
G1R 5H3

tél.: 418-643-5962

PARACHUTE

revue d'art contemporain. arts
visuels, musique, danse, vidéo
performance, cinéma expérimental
abonnement: Canada 1 an/4 numéros
20\$ 2 ans/8 numéros 32\$. Europe
USA 1 an 35\$ 2 ans 52\$(par avion)
4060, boul. St-Laurent, bureau 501
Montréal, Québec, Canada H2W 1Y9



Art at the Service of War

Canada, Art, and the Great War
Maria Tippett

An early chapter in the development of a national school of art, illustrated with works by A.Y. Jackson, David Milne and many more. By the award-winning author of *Emily Carr: A Biography*. \$24.95

University of Toronto Press