

Le récent agrandissement du Musée Beaverbrook The Newly Expanded Beaverbrook Art Gallery

Ian Gordon Lumsden

Volume 29, numéro 116, septembre–octobre–novembre 1984

Hommage au Nouveau-Brunswick

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54220ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lumsden, I. G. (1984). Le récent agrandissement du Musée Beaverbrook / The Newly Expanded Beaverbrook Art Gallery. *Vie des arts*, 29(116), 28–93.

Le récent agrandissement du Musée Beaverbrook

Ian LUMSDEN

(Traduction de Laure Muszynski)

Depuis son ouverture, largement annoncée, en 1959, le Musée Beaverbrook se trouve dans une situation exceptionnelle en regard de l'ensemble des musées canadiens. Contrairement à ses voisins américains, en effet, le Canada ne jouit pas de ce mécénat traditionnel d'industriels et de magnats de la finance qui, pour loger leurs collections privées, créent des galeries d'art et des musées, et les dotent des fonds nécessaires à leurs activités. Et bien que des institutions telles la Galerie Mendel, la Collection McMichael d'art canadien et la Galerie Robert McLaughlin aient bénéficié d'un appui considérable de la part d'un donateur privé, il est virtuellement impossible de citer une galerie d'art ou un musée canadiens qui soient, plus que le Musée Beaverbrook, l'œuvre d'un seul homme.

À la mort de lord Beaverbrook, en 1964, son fils et sa belle-fille, sir Max et lady Aitken, s'engagèrent admirablement à poursuivre son entreprise, et, par le biais de la Fondation Canadienne Beaverbrook, garantirent leur soutien pour l'entretien et le développement de cette institution.

Il faut mentionner l'étroite relation qui unit les familles Hosmer, Pillow et Vaughan au Musée Beaverbrook, et qui remonte aux origines du Musée, vers la fin des années cinquante. C'est de cette époque, effectivement, que date la donation d'une partie de la Collection Lucile Pillow, composée de pièces de porcelaine anglaise des 18^e et 19^e siècles et placée dans la salle Lucile Pillow, et qui fut suivie, en 1959, du don de Miss Olive Hosmer (la cousine de M. Pillow), en l'occurrence une collection de miniatures d'Europe continentale, accompagnée de toiles de Constable, de Morrice, de Cullen et de Horne Russell. Ce soutien initial apporté par les familles Pillow et Hosmer a, du reste, été largement entretenu par les nombreuses et généreuses contributions de la fille et du gendre de Mme Pillow, M. et Mme A. Murray Vaughan.

Cet impressionnant témoignage philanthropique rend mieux compte du fait que les familles Aitken et Vaughan aient subventionné, à près de soixante-dix pour cent, la construction des nouvelles ailes est et ouest du Musée Beaverbrook, lesquelles furent ouvertes au public, le 29 octobre 1983. Le Gouvernement du Canada, la Province du Nouveau-Brunswick et la Ville de Fredericton fournirent les trente pour cent restants.

L'aile est comporte deux vastes espaces d'exposition, la galerie Hosmer-Pillow-Vaughan et la galerie Sir Max Aitken. La première présente essentiellement des ouvrages des beaux-arts et des arts décoratifs de l'Europe continentale, du 15^e au 19^e siècle (de même qu'une collection de toiles du peintre canadien expatrié, James Wilson Morrice). La seconde abrite des œuvres britanniques – portraits, scènes d'intérieur et paysages – qui vont du 17^e au 19^e siècle, et dont Lord Beaverbrook fit l'acquisition.

Par suite de l'adjonction de la Collection Hosmer-Pillow-Vaughan, de réputation internationale, le Musée Beaverbrook a élargi ses paramètres, s'ouvrant ainsi à trois nouvelles orientations au moins. Grâce à cette collection, le Musée a entrepris une étude des arts décoratifs – désormais, mobilier, tapisseries, porcelaine, argenterie et objets d'arts font partie de son mandat. Les beaux-arts et les arts décoratifs d'Europe continentale, un secteur qui n'apparaît qu'incidence parmi les possessions du Musée, sont suffisamment bien représentés pour illustrer le continuum artistique de l'Europe septentrionale et méridionale de l'époque médiévale à la fin du 19^e siècle. Les œuvres les plus anciennes qu'expose actuellement le Musée remontent au début du 14^e siècle, comme en témoigne un diptyque anonyme en ivoire de style gothique français,



1. L'Extérieur du Musée Beaverbrook.



2. James Wilson MORRICE
La Plage de Paramé.
Huile sur toile.
Don de
Mme A. Murray Vaughan.



3. La Galerie voûtée.



intitulé *Le Christ en croix et La Vierge et l'Enfant entre deux anges*, et acquis, en 1940, par Elwood B. Hosmer.

Par ailleurs, les peintures de la Renaissance en Europe septentrionale sont particulièrement bien illustrées dans la Collection Hosmer-Pillow-Vaughan. Et pour commencer, les Pays-Bas, qui proposent un ravissant petit panneau, *La Madone de l'Enfant Jésus lisant* (vers 1475), attribué par feu Max J. Friedländer à un disciple de Dierick Bouts. Vierge et enfant sont peints dans le traditionnel *hortus conclusus*, un jardin clos. Pour sa part, le 16^e siècle se révèle dans un petit triptyque, *Crucifixion, Chemin de croix, Déposition* (vers 1550), un objet de dévotion réalisé par Marcellus Coffermans, un disciple de Roger Van der Weyden. *Sainte Famille - La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne*, une tapisserie flamande contemporaine de cet ouvrage, s'articule sur le traitement planimétrique minutieux des personnages, répartis sur trois niveaux.

Un pas vers l'est, jusqu'à l'Allemagne, où l'on retrouve les mêmes thèmes, réapparaissant ici dans *La Vierge entre les vierges* (vers 1470), un primitif qui a été assimilé à une conversation sacrée entre femmes. Cette fois encore, on note la présence du jardin clos et le même arrangement classique des personnages, qui forment un ensemble de composants parallèles à la base du tableau. Cette toile, plus récemment attribuée à un peintre allemand anonyme œuvrant à Haarlem et à Münster, fut précédemment prêtée au Maître de la Sibylle tiburtine (dont la composition repose sur un paysage éloigné) et, antérieurement encore, par le Dr Alfred M. Frankfurter, à un Maître bourguignon anonyme, dont l'œuvre fut influencée par Jean Fouquet.

Du sacré au profane, un saut quantique dirige l'attention du regardeur sur le portrait réduit de *Lucrece* (vers 1530), exécuté par Lucas Cranach l'Ancien. Lors d'un récent nettoyage du tableau, le col de fourrure de *Lucrece*, rajouté au 19^e siècle, fut effacé, révélant la pointe d'un poignard transperçant la chair du

personnage, et identifiant ainsi positivement le modèle dont Tite-Live relata l'histoire. De son côté, Bernard Van Orley fut un autre bénéficiaire du patronage de l'empereur Maximilien. Vers 1550, il fit les cartons des tapisseries des *Chasses de Maximilien*, tissées à la Manufacture des Cobelins. Une seconde série fut tissée dans l'atelier de Mozin, de 1692 à 1693, et c'est précisément de cette dernière que provient l'impressionnante tapisserie de la Collection Hosmer-Pillow-Vaughan. En fait, il existe dans cette série douze tapisseries, chacune représentant un mois de l'année: celle du Musée représente celui de Juillet, et les onze autres se trouvent au Metropolitan Museum de New-York, au Musée de Philadelphie et au Musée de la Ville de Paris.

De Cologne, proviennent des œuvres de Bartel Bruyn, qui concilia les requêtes tant spirituelles que profanes de ses protecteurs. *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* et *Sainte Élisabeth de Hongrie faisant l'aumône* (vers 1530) forment les volets d'un triptyque destiné à un oratoire privé, le panneau central, dont le sujet est inconnu, ayant été détaché de ses battants. Dans un esprit plus temporel, le portrait d'*André Reidmor* (vers 1540), que l'on attribue au même peintre, montre un personnage somptueusement vêtu.



5. CORNEILLE de Lyon
Claude de Clermont-Tonnerre, sieur de Dampierre, 1540-1545.
Détrempe et huile sur panneau.
Don de Mme A. Murray Vaughan.

4. ANONYME
École allemande.
Virgo inter virgines,
v. 1470.
Huile et détrempe
sur panneau.
Don de
Mme A. Murray Vaughan.

Deux petits portraits se font les interprètes de la France du 16^e siècle. Le plus ancien, *Jeune Fille avec coiffe* (vers 1525), peut-être bien une œuvre inachevée, rappelle la période byzantine, par la représentation hautement stylisée du personnage sur un fond d'or. De son côté, l'élégant tableau de Corneille de Lyon, intitulé *Claude de Clermont-Tonnerre, sieur de Dampierre* (1540-1545), annonce l'aube du portrait réaliste, une contribution importante de l'Europe septentrionale à la Renaissance, comme c'était déjà le cas pour le portrait d'André Reidmor. La toile de Corneille de Lyon, qui faisait partie de la Collection Horace Walpole, à Strawberry Hill, s'orne d'un cadre en métal doré très élaboré, où apparaissent des symboles de la mort, allusions sans doute au décès prématuré du modèle.

De l'Europe méridionale, la Collection propose deux panneaux du début de la Renaissance espagnole, *Saint Martin de Tours* (vers 1440) de Jaime Cirera et *Présentation de la Vierge* (vers 1475) de Martin de Soria. Ces tableaux révèlent une grande affinité avec les œuvres des artistes byzantins. De fait, comme celles-ci, ils tendent vers une ornementation riche en dorures de la surface du panneau et à une composition sans profondeur, plutôt qu'à un traitement créant, par des artifices de perspective, l'illusion de la troisième dimension. Les entrelacs de style gothique qui forment l'encadrement du tableau font écho aux éléments architecturaux de la composition.

Les répercussions de la Renaissance sur l'art italien se manifestent dans des peintures venant de Florence, de Brescia et de Venise. Le ravissant panneau illustrant *Le Mariage de sainte Catherine*, attribué au peintre florentin Benozzo Gozzoli, met au premier plan les trois personnages du tableau; l'intérêt visuel est accru grâce aux vêtements élégamment drapés et à l'auréole d'or, alors que le paysage, à distance, ne bénéficie que d'une attention superficielle. Un *Jeune Homme*, portrait d'un personnage inconnu, de Giovanni Girolamo Savoldo, de Brescia, offre un autre exemple très éloquent du portrait réaliste. Par la clarté du modelé et l'acuité du détail, il est très proche des œuvres de Moroni, un autre artiste de Brescia, cadet de Savoldo. Une seconde peinture de *Sainte Catherine*, mais cette fois, un buste couronné de fleurs et attribué à Bartolomeo Veneto, laisse entrevoir la richesse de la peinture vénitienne du 16^e siècle.

Quant aux périodes baroque et rococo, elles sont évoquées par la présence de *Trois dames en noir*, une toile attribuée à Giovanni Battista Tiepolo, de même que par plusieurs pièces de mobilier venant d'Europe continentale et d'Angleterre, et datant des 17^e et 18^e siècles.

La France du 19^e siècle a exercé une grande fascination sur Elwood B. Hosmer, comme en témoigne un remarquable ensemble d'études à la peinture et à l'aquarelle d'Eugène Boudin, l'un des précurseurs de l'Impressionnisme. Les sept œuvres ti-

rées de la collection et présentées ici couvrent la période allant de 1858, en passant par les scènes de plage de Trouville réalisées dans les années soixante, jusqu'au *Rivage de Berck*, exécuté en 1886. La disposition complexe de multiples groupes de personnages, rendus, dans *Pardon à Sainte-Anne-la-Palud* (1858), dans de sombres couleurs de terre, permet de nombreux parallèles avec *L'Enterrement à Ornans*, célèbre toile peinte par Courbet en 1855, soit trois ans auparavant. C'est en 1859, année où il rencontra Courbet, que Boudin exposa, au Salon des Artistes Français, cette toile du *Pardon* dont le musée présente l'esquisse. La toile se trouve au Musée des Beaux-Arts André Malraux, au Havre.

C'est au Havre, du reste, que Boudin prit connaissance des

6. Jaime CIRERA
Saint-Martin de Tours, v. 1440.
Détrempe sur panneau.
Coll. Hosmer-Pillow-Vaughan.



croquis caricaturaux de Claude Monet, auquel, par la suite, il apprit les secrets de la peinture de paysage. Une dette dont Monet lui sut gré tout au long de sa vie. Tous deux participèrent à la première exposition impressionniste, qui eut lieu en 1874. Le plus grand legs que Boudin fit à Monet est peut-être cette manière magistrale de peindre le ciel et ses aspects kaléidoscopiques. Le *Rivage de Berck* apparaît d'ailleurs comme son testament. Trois charmantes esquisses au crayon et à l'aquarelle, conçues en vue de la prodigieuse série de toiles évoquant des dames et des messieurs élégamment vêtus et se divertissant au milieu des cabines de bain de la plage de Trouville, laissent présumer des compositions traitant du même sujet et brillamment achevées, qui font partie de la collection mais ne sont pas exposées actuellement.

Les autres facettes de la peinture française du 19^e siècle n'ont pas, non plus, été oubliées. Eugène Delacroix, le plus grand interprète de l'école romantique française, ne pouvait être mieux représenté que par le petit chef-d'œuvre intitulé *Lady Macbeth* (1850). L'artiste y fait apparaître son personnage dans la fin de la scène du somnambulisme, et, par une habile combinaison de tons clairs et sombres, réussit à rendre toute l'intensité dramatique du moment.

Enfin, pour traduire le penchant que manifestait la France de la fin du 19^e siècle pour les descriptions picturales réalistes des rues de Paris, sont exposées des œuvres comme celles que réalisèrent Jules Bastien-Lepage et Jean-François Raffaëlli. *Place de l'Opéra, Paris*, exécutée par Raffaëlli en 1878, et qui doit certes se classer parmi les meilleurs travaux de cet artiste, en est une superbe illustration. Raffaëlli, qui fut plus un dessinateur qu'un coloriste, adopta du reste, pour reproduire ce monument de style éclectique du Second Empire et son environnement, une palette monochrome qui fait jouer les bruns et les noirs.

Et pour parachever ce compendium de plus de six siècles d'histoire de l'art européen, se joint une collection de toiles de l'impressionniste canadien James Wilson Morrice, qui s'expatria à Paris vers la fin du 19^e siècle. Il s'y trouve des vues de son Montréal natal et de son Paris adoptif, de même que les lieux de prédilection de l'artiste que furent Venise, Tanger, Tunis, sans oublier les villes du littoral breton. C'est dans *The Shore at Paramé* que Morrice se rapproche le plus étroitement du crédo des impressionnistes: toute la composition s'articule autour des cabines de bain et des dames gracieusement vêtues qui, au premier plan, donnent vie au sable mouillé, tandis que de gros cumulus, d'où s'échappent des rais de lumière, répandent leur clarté sur Saint-Malo, au loin, et se reflètent, au second plan, sur le rivage que le jusant a déserté. Il était en fait très logique de faire une place à Morrice dans cette importante collection, puisqu'il est l'héritier de ces six cents ans d'histoire de l'art occidental, qui sont si succinctement représentés.

Si on lui ajoute la prééminente collection de toiles britanniques que le Musée abritait déjà, et dont une partie est exposée dans la nouvelle galerie Sir Max Aitken (portraits, scènes d'intérieur et paysages, du 17^e au 19^e siècle), ainsi que l'ensemble des œuvres canadiennes qu'elle comporte, cette remarquable collection, montée par trois générations de Canadiens au goût sûr, procure, au Musée Beaverbrook, une position unique dans le Canada atlantique, et très enviable pour le reste du pays. Voilà en somme, dans cette année du bicentenaire du Nouveau-Brunswick, une heureuse façon de marquer le 25^e anniversaire du Musée.



7. Lucas CRANACH le Jeune
Lucretia, v. 1530.
Huile et détrempe sur panneau.
Coll. Hosmer-Pillow-Vaughan.



8. Eugène DELACROIX
Lady Macbeth, 1850.
Huile sur toile.
Coll. Hosmer-Pillow-Vaughan.

THE NEWLY-EXPANDED BEAVERBROOK ART GALLERY

By Ian LUMSDEN

Since its extensively publicized opening in 1959, the Beaverbrook Art Gallery has occupied a unique position in the Canadian museum community. Unlike its American neighbour, Canada does not have a tradition of industrialists and business tycoons establishing art galleries and museums to house their private collections and then furnishing endowment funds for their operation. Although such institutions as the Mendel Art Gallery, The McMichael Canadian Collection and The Robert McLaughlin Gallery have received considerable support from one private benefactor, it is virtually impossible to name an art gallery or museum in Canada that has been more the creation of one man than the Beaverbrook Art Gallery.

Upon the death of Lord Beaverbrook in 1964, his son and daughter-in-law, Sir Max and Lady Aitken, admirably committed themselves to carrying on what Beaverbrook had conceived through their pledge of support from The Beaverbrook Canadian Foundation in the maintenance and growth of this institution.

The close association of the Hosmer, Pillow and Vaughan families with the Beaverbrook Art Gallery goes back to the Gallery's inception in the late 1950's with the donation of a part of the Lucile Pillow Collection of 18th and 19th century English porcelain housed in the Lucile Pillow Room, which was followed by the gift of Miss Olive Hosmer (Mr. Pillow's cousin) of a collection of continental European miniatures along with paintings by Constable, Morrice, Cullen and Horne Russell in 1959. The initial support of the Pillow and Hosmer families has been handsomely sustained by the numerous generous contributions made by Mrs. Pillow's daughter and son-in-law, Mr. and Mrs. A Murray Vaughan.

With the knowledge of this impressive record of philanthropy one can better appreciate the fact that the Aitken and Vaughan families subsidized almost 70% of the funding for the construction of the new East and West Wings of the Beaverbrook Art Gallery which opened to the public on October 29, 1983. The remaining 30% came from the Government of Canada, the Province of New Brunswick and the City of Fredericton.

Within the East Wing are two major exhibition areas, the Hosmer-Pillow-Vaughan Gallery and the Sir Max Aitken Gallery; the former displaying primarily continental European works of fine and decorative art from the 15th to the 19th century (along with a collection of paintings by the Canadian expatriate, James Wilson Morrice); and the latter housing British portraits, conversation pieces and landscapes from the 17th to 19th century, which were acquired by Lord Beaverbrook.

As a result of the addition of the internationally-acclaimed Hosmer-Pillow-Vaughan Collection, the Beaverbrook Art Gallery has extended its parameters in at least three new directions. With this collection, the Gallery has committed itself to a study of the decorative arts - furniture, tapestries, porcelain, silver and 'objets vertus' are now included in its mandate. Continental European fine and decorative arts, an area only incidentally reflected in the Gallery's holdings, are sufficiently well represented to provide a picture of the artistic continuum from the medieval period to the late 19th century in Northern and Southern Europe. The time line of the works the Gallery presents now dates back to the early 14th century with an anonymous French gothic ivory diptych, "Christ on The Cross: Virgin and Child between two Angels", purchased by Elwood B. Hosmer in 1940.

Northern European Renaissance paintings are particularly well represented in the Hosmer-Pillow-Vaughan Collection. Beginning in the Low Countries is the charming small panel given to a follower of Dieric Bout, "The Madonna of the Reading Christ Child" (c. 1475) the attribution made by the late Max J. Friedlander. The Madonna and Child are portrayed in the traditional 'hortus conclusus' or enclosed garden. Moving into the 16th century is a small triptych "Cru-

cifixion, Via Dolorosa, Deposition" (c. 1550) created for private devotional needs by Marcellus Coffermans, a follower of Roger van der Weyden. Contemporaneous with this is the Flemish tapestry, "Holy Kinship, Virgin and Child with St. Anne" in which the planimetric treatment of the carefully articulated figures is disposed in three tiers.

Moving eastward into Germany, we have the same principal reappearing in the primitive "Virgo inter Virgines" (c. 1470) which has been likened to a female sacra conversazione. Here again is the 'hortus conclusus' with the same classical layering of figures parallel to the base. Its most recent attribution is to an unknown German painter who was active in Haarlem and Munster although it has previously been ascribed to the Master of the Tiburtine Sibyl (based on the distant landscape) and formerly by Dr. Alfred M. Frankfurter to an unknown Burgundian Master under the influence of Jean Fouquet.

Making that quantum leap from the sacred to the profane, our attention is directed to the reduced portrait of "Lucretia" (c. 1530) by Lucas Cranach the Elder. In a recent cleaning Lucretia's fur collar, added in the 19th century, was removed to reveal the tip of a poignard piercing her flesh, thereby positively identifying the sitter whose story is chronicled by Livy. Another beneficiary of the patronage of Emperor Maximilian was Barend van Orley who, about 1550, produced the cartoon designs for the "The Hunts of Maximilian" tapestries woven by the Gobelins factory. A second set was woven in the atelier of Mozin from 1692 to 1693 and it is from this series that the powerful tapestry in the Hosmer-Pillow-Vaughan Collection originates. There are 12 tapestries representing the months of the year in this series, the Gallery's depicting July; other months are to be found in the collections of The Metropolitan Museum of Art, The Philadelphia Museum of Art and the City of Paris.

In Cologne we have Bartel Bruyn accommodating both the spiritual and the secular needs of his patrons. "The Virgin and Child with St. Anne" and "St. Elizabeth of Hungary giving Alms" (c. 1530) constitute the wings of a triptych created for private worship, the central panel of unknown subject having been separated from these two components. Of a worldly caste is the portrait of the sumptuously garbed "André Reidmor" (c. 1540) given to Bartel Bruyn.

Sixteenth century France finds its representation in two small portraits. The earlier, "Girl with a Coif" (c. 1525) possibly a fragment, looks back to the Byzantine period with the highly stylized presentation of the figure on a gilded ground whereas the exquisite "Claude de Clermont-Tonnerre, Sieur de Dampierre" (1540-1545) by

Corneille de Lyon heralds the dawn of the realistic portrait, Northern Europe's major contribution to the Renaissance, as has already been seen in the portrait of "André Reidmor". The Corneille de Lyon portrait which was in Horace Walpole's Collection at Strawberry Hill bears an elaborate gilt metal frame incorporating images of man's mortality, no doubt alluding to the premature demise of the sitter.

From Southern Europe, the Collection offers two early Spanish Renaissance panels, Jaime Cirera's "St. Martin of Tours" (c. 1440) and Martin de Soria's "Presentation of the Virgin" (c. 1475) which bear considerable affinity to the Byzantine artists' tendency to favour the richly gilded ornamentation of the panel surface in a shallow plane rather than attempt to deal with the recessional move into the picture through the illusionistic creation of depth. The gothic tracery used to frame the panel echoes the architectural components contained in the composition.

The impact of the Renaissance on Italy is made manifest in paintings from Florence, Brescia and Venice. The charming panel, "The Marriage of St. Catherine", given to the Florentine painter, Benozzo Gozzoli, disposes the three figures close to the picture surface with considerable visual interest furnished by the elegantly draped clothing and gold aureolae with only cursory acknowledgment of the distant landscape. In the unidentified portrait, "A Young Man", by the Brescian painter, Giovanni Girolamo Savoldo, we have another powerful example of the realistic portrait. In its clarity of modelling and acute eye for detail it closely resembles the work of the younger Brescian artist, Moroni. Another painting of "St. Catherine", this time a half-length portrait with a crown of flowers, is ascribed to Bartolomeo Veneto and just hints at the richness of 16th century Venetian painting.

The Baroque and Rococo periods are lightly touched through the presence of the painting, "Three Ladies in Black", attributed to Giovanni Battista Tiepolo and several pieces of Continental European and English furniture from the 17th and 18th centuries.

19th century France held considerable fascination for Elwood B. Hosmer as evidenced in the outstanding cache of paintings and water-colour studies he assembled by that precursor of Impressionism, Eugène Boudin. The seven works from the Collection represented here span the period from 1858 through the Trouville beach scenes done in the 1860's to the "Rivage de Berck" of 1886. With the complex disposition of multiple groups of figures, rendered in sombre earth tones in Boudin's "Pardon à Sainte-Anne-la-Palud" (1858) one can discern numerous parallels to the epic canvas by Courbet, "Burial at Ornans", painted three years earlier in 1855. It was in 1859 that Boudin exhibited the painting for which this is a study at the Salon des Artistes

The Hosmer-Pillow-Vaughan Gallery



Français, the same year he became acquainted with Courbet. The larger version is in the Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre.

It was in Le Havre that Boudin became aware of the caricature drawings being produced by Claude Monet. Subsequently Boudin introduced Monet to the secrets of landscape painting, a debt that Monet gratefully acknowledged throughout his life. Both artists exhibited in the first Impressionist exhibition of 1874. Boudin's mastery of the sky and its kaleidoscopic nature is perhaps his greatest legacy to Monet, a testament to which is "Rivage de Berck" painted by the elder artist in 1886. The appearance of three charming pencil and watercolour sketches for Boudin's outstanding series of paintings of elegantly attired ladies and gentlemen disporting themselves among the bathing houses of the beach at Trouville intimates the masterful finished compositions of the same subject matter within the Collection but not presently on display.

Other facets of 19th century French painting are also given their due. The greatest exponent of Romanticism in French painting of this era, Eugène Delacroix, could not be better represented than by the small masterpiece, "Lady Macbeth" (1850). Delacroix is portraying her at the end of the sleepwalking scene and through the deft counterpointing of light and dark tones has managed to convey all the drama of the moment.

The taste for topographic Parisian street scenes in late 19th century France as manifested in the work of Jules Bastien-Lepage and Jean-François Raffaëlli is superbly represented in the latter's "Place de l'Opéra, Paris" which was painted in 1878 and must surely rank high among this artist's masterworks. More of a draftsman than a

colourist, Raffaëlli has elected to render this neo-Baroque monument of the Second Empire and its environs with a monochromatic palette of browns and blacks.

Completing this compendium of more than six centuries of European art history is a collection of paintings by the expatriate Canadian impressionist, James Wilson Morrice, who established himself in Paris toward the end of the 19th century. Views of his native Montreal, his adopted Paris and such favourite painting locales as Venice, Tangier, Tunis and Brittany's coastal towns are all represented. It is in "The Shore at Paramé" that Morrice most closely approximates the Impressionists' credo. Large cumulus clouds emitting rays of light illuminate the distant town of St. Malo and reflect off the tidal flats in the middle ground, with the entire composition framed by the bathing houses and the finely-costumed ladies animating the wet sand in the foreground. The logic of Morrice's representation in this important collection is without question being the inheritor of the preceding six hundred years of western art history so succinctly represented.

Taken together with the pre-eminent collection of British painting already housed by the Gallery, a portion of which is on view in the new Sir Max Aitken Gallery ("Portraits, Conversation Pieces and Landscapes from the 17th to 19th Century") as well as its comprehensive Canadian holdings, the existence of this remarkable collection accumulated by three generations of discerning Canadians places the Beaverbrook Art Gallery in a singular position in Atlantic Canada and in an enviable one in the rest of the country. It is an auspicious way to mark the Gallery's 25th anniversary in the year of New Brunswick's Bicentennial celebrations.



Léo-B. LEBLANC
Au pays de Cocagne.
Artist-book.

measure of the sunwashed field, itself defined by brightened birch trees framing the far edge. A separate figure in a wine-colored dress, apparently a young girl, contemplates the spillway most directly, as if to cross. The ratio of recession from spillway wave to bridge to field, in terms of widths, is 1: 2: 4, as the wave recycles into what seems at first to be a Madame Pompadour cloud swell. Thus, the point of the picture lies somehow in the back field, a void saturated with light, light in fact being lost.

That entropy is anticipated by the pigeon-colored slurring of the foreground riverbank. However, the human heart, so to speak, survives abomination and time, the latter swallowed up by the past like so much water under the bridge. People seek rejuvenation in their past when they have become what Joan Miro said was in his pictures: "tiny forms in vast empty spaces". *Point Wolfe*, one of the later examples of Leo's work that is painted over a red ground, is a characteristic subject, in the context of the village, farm, sugar or logging camp, and coastal scene, all referring to the nuclear community. Key colors remain as red, black, and white, complemented by chameleonic blues and greens, with grey as an extensive meeting ground of value.

The definitive LeBlanc picture is ruled, with fence posts or the like, from the bottom of the picture plane and grows upward; or, it is balanced laterally in a symmetrical or checkerboard way. The best works have a serial play, but each disguises, besides a heart, a voice box, a diaphragm, or a solar plexus (or all of the above). Indeed, there can be different levels in a Leo LeBlanc. Consider the dynamics of the great cloud form over the delta field in *Point Wolfe*: seen as heading east (right) rather than as simply reflecting light from the west (Madame Pompadour), the form reveals an angel or mermaid carrying an armful of "foreboding". Such a surplus yield, while applying Rudolf Arnheim's psychology of perception, is of course a gift beyond the artist; but the basic criterion for the interpretation of meaning in such work was established in 1951 by anthropologist Raymond Firth ("The Social Framework of Primitive Art"): 1) social relations ultimately produce art, and 2) the artist's system of symbols parallels the system of social relations. We can interpret, therefore, according to society's use of the object and to the nature of the values expressed by the formal characteristics. Leo LeBlanc, a man of wit who reported in 1982, "The demand is good and picking up all the time", would undoubtedly respond: "C'est ça".

LEO B. LEBLANC ACADIAN FOLK ARTIST

By Patrick Condon LAURETTE

Leo LeBlanc, a Charolais cattle farmer on the Cocagne River in Kent County, New Brunswick, is 70 years old this year. Nineteen years ago he began painting pictures: scenes from his life. Both the Charolais and artistic decisions (1940's, 1960's) were imaginative, even for one gifted Acadian out of many who comprise the historic minority of those displaced and repressed for two centuries. Until 1960, which marked the election of the first Acadian Premier, Louis J. Robichaud (now Senator), a Kent Co. neighbour of Leo's, as well as the founding of the Université de Moncton as the academic seat of the "renaissance".

Painting could be called Leo's third life, after woodcutting and farming in what was probably the poorest county in the province. His pictures, however, are not poor, and he has produced upwards of 200 to scale (excluding "touristic" miniatures, a questionable trend), making his cultural career irrefutable. But Leo is not one of those chansonnier starlets, packaged in the 1970's, programming Acadian chic in Montreal and Paris. His parallel in that respect would be Calixte Duguay, whose New Brunswick songs are actually poems of the people.

And Leo's (Aristotelian) philosophy of art: each thing has its place; nature means variety; things involve human beings. You paint, he says, "something that would have value some day, for the younger generation to see". To be that, it has to add up, period, not to mention aesthetically. If a picture comes around to having 17 "buildings", for example, in an old-time mussel fishing subject, he will suggest a *mise en scene* of "twenty-five fellows fishing and a few skidoos on the river... It will bring it to life, like 'alive alive-O' and all that stuff", quoting from the old English folk song ("Cockles and Mussels").

LeBlanc's typical vantage is wide-angled, usually for a village panorama, but suggesting a bird's-eye view. The time and space and action are conceptual, colour and scale unifying and an-

imating the memory image. Drawings of component subjects may be cut out, like stencils, and positioned on the support to arrive at the required scale and proportions. A comprehensive preliminary drawing may also give an account of colour composition, although the finished work may vary. What Leo calls "buildings" create the pictorial chassis; nature's varietal effects are accomplished by due improvisation in mixing and modelling; finally, very small figures take their places. What transpires are the "Memoirs of Everyman" and what the American folk art historian, Alice Ford, further defines as history and escape.

In the painting, *Point Wolfe*, 1980, done directly after a visit to the historic Albert County location of an early 19th c. lumbering community, we can examine a subject and content bearing on Leo's New Brunswick life. When the 1940's sawmill operator visited the 1823 sawmill site, he was apparently struck by the pathos of time passing, his own included. The end of the log drive, when the logs roared in to the holding pond, was a day of ceremony, when the villagers turned out in their best dress after a winter of work in the woods. (His 1974 picture, *Notre-Dame, Kent Co. in 1923*, focussing on the hometown sawmill of his childhood, shows a log dam, a covered bridge, and a spillway in the foreground; even the smoke from the great stack appears in *Point Wolfe*, as the dark portion of cloud over the spillway). The Point Wolfe operation was abandoned in the 1920's; all that remains after 160 years is the covered bridge and a folkloric "enchanted spring". Such bridges, like barns and buildings in general, are prime targets for the LeBlanc eye.

Nine tourists explore the Point Wolfe River "brow", now under reforestation, where logs were once stacked in advance of the spring drive. One woman in a speckled skirt snaps a picture of the spillway. The red, white, and blue of the painting's centre give us the choreographic plan. Three figures in blue and white, nearest the nine steps that lead to the back field, approximate between them the spans of the spillway or river. The two red-shirted figures match the bridge's span, while the pair farthest removed (yellow pants) mark the