

Gershon Iskowitz (*Uplands H*) declares the *Uplands* paintings are 'a new evolution for me of flying shapes ... the whole landscape' (p. 240).

Statements of Tiktak (*Mother and Child*), p. 75; Norval Morrisseau (*Warrior with Thunderbirds*), p. 80; and Bill Reid (*Box: Haida Myth of Bear Mother*), p. 83, to add just three, complement as well the expressive 'landmark' imagery.

Yet source citations are incomplete. A description of Borduas is labelled merely 'Maurice Gagnon, 1945' (p. 204). How simple to have included origin as *Peinture canadienne* (a key writing of the 1940s), and courteous to have acknowledged Harper, *Painting in Canada* (Toronto, 1966) for translation. Indeed courteous also to have acknowledged the lengthy Levasseur translation (p. 101) as from 'Pierre-Noël Levasseur: A Letter,' *Journal of Canadian Art History*, 1, 1 (Spring 1974).

The Carr selection (p. 186) accompanying *Forest, British Columbia*, ca. 1932, has neither source nor date. The excerpt is from *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr* (Toronto and Vancouver, 1966), and the lack of identification seems needless. (It is interesting to note that the entry is from September 1935 – a date later than the 'landmark' – when Carr's paintings were indeed revealing: 'Air moves between each leaf. Sunlight plays and dances').

There are also fascinating fragments interspersed throughout the text for which one would welcome even partial information. (Surely even the most casual reader is interested in the origins of such statements.) For example:

'As Peel himself said, "Flesh is never flesh until you feel you can pinch it with your fingers"' (p. 143).

'As Cullen once said of Morrice's art, "It looks as if it were painted from the recollection of a dream"' (p. 126).

'Lawren Harris always found "something fine" about Watson's work, "something big and lasting"' (p. 154).

Considering the scarcity of major publications devoted to Canadian art history (and this surely is a major publication), the weaknesses indicated in the text of *Landmarks*

seem most regrettable. If the goal had been the Christmas market of 1979 instead of 1978, inaccuracies might well have been eliminated. *Landmarks of Canadian Art* could then have been recognized for its thoroughly reliable scholarship, as well as for its wealth of source material and stunning visual imagery.

DOREEN E. WALKER
University of British Columbia

JOHN R. PORTER ET LÉOPOLD DÉSY
L'Annonciation dans la sculpture au Québec, suivi d'une étude sur Les statuaires et modelleurs Carli et Petrucci. Québec. Les Presses de l'Université Laval, 1979. 151 p., 103 illus.

Le temps des inventaires n'est probablement pas fini mais il est assez avancé pour que des études iconographiques commencent à voir le jour. Jean Simard dans son *Iconographie du clergé français au XVII^e siècle* (Québec, 1976), avait ouvert brillamment la voie. John R. Porter et Léopold Désy viennent de le faire pour la sculpture ancienne du Québec dans le présent ouvrage, bientôt suivi (malgré la date) de leur petite étude construite sur le même modèle mais portant sur « le Souper d'Emmaüs dans la sculpture du Québec » publiée dans un récent *Bulletin* (n^o 23, 1974) de la



FIGURE 1. *L'Annonciation*, deuxième moitié du XIX^e siècle, église Our Lady of Annunciation (Ville-Mont-Royal). Porter et Désy, ill. n^o 36.

Galerie nationale du Canada. On attend beaucoup enfin de la thèse de doctorat de Nicole Cloutier (déposée au Département d'histoire de l'Université de Montréal) sur l'iconographie de sainte Anne dans l'art au Québec.

Le présent ouvrage se veut un recensement des *Annonciations* sculptées de la province de Québec, depuis les origines (fin du XVII^e siècle) jusqu'à nos jours (Fig. 1). Les auteurs qui n'ont pas vécu comme les gens de ma génération dans la haine des statues de plâtre, n'excluent même pas les productions de ce genre de leur inventaire. J'admire, sans pouvoir m'y faire tout à fait, la catholicité de leur goût! C'est peut-être ce qui les justifie d'ajouter une « étude sur les statuaires et modelleurs Carli et Petrucci » à leur ouvrage qui autrement paraîtrait quelque peu adventice ici. Je ne goûte pas beaucoup pour ma part le style bonbon fondant de ces imagiers populaires, mais j'ai toujours craint que, dans leur cas, quelques préjugés raciaux vissent se mêler à mon rejet de leur esthétique. Rien comme une étude objective pour en préserver. Je sais gré aux auteurs de l'avoir fait.

Comme ils nous l'indiquent dans l'introduction, les auteurs avaient voulu établir sur une base documentaire plus étendue une affirmation de leur étude sur l'ancienne chapelle des Récollets de Trois-Rivières, où le maître-autel était orné d'une *Annonciation* sculptée: « On connaît une dizaine de représentation de ce thème dans toute la sculpture du Québec ». Celle de l'autel de Saint-Maurice est unique en son genre. En effet, l'emplacement précis du thème est exceptionnel, de même que son interprétation iconographique (dans Porter et Désy, « L'ancienne chapelle des Récollets de Trois-Rivières », dans *Bulletin* 18/1971 de la G.N.C., Ottawa, p. 11). Entre-temps, leur information s'est étendue puisqu'ils traitent maintenant d'une trentaine d'*Annonciations*, dont dix-sept en bois sculpté.

Leur a-t-elle permis d'appuyer les affirmations du *Bulletin*? Pas vraiment. On a pu constater que « l'emplacement » de l'*Annonciation*, décorant le tabernacle est loin d'être exceptionnel, puisque c'est la position qu'on lui voit occuper à

Notre-Dame-des-Victoires, au Cap de la Madeleine, à Sainte-Hélène-de-Kamouraska, à Laurierville, à Saint-Côme-de-Beauce et à Notre-Dame-de-Bonsecours. Il en va de même de l'iconographie. La remarque du *Bulletin* selon laquelle « la Vierge se situe à gauche de l'ange (cas relativement moins fréquent que l'inverse) » (*Ibid.*, p. 12) est infirmée ici au moins dans huit cas. Aussi nos auteurs se sont corrigés là-dessus dans leur présent ouvrage : « En Europe, il est fréquent de le voir surgir à gauche de Marie, plutôt qu'à sa droite. Dans les versions québécoises, les anges apparaissent à droite presque aussi souvent qu'à gauche » (p. 92). Seule l'idée de situer et la Vierge et l'ange sur des nuages à Saint-Maurice leur paraît plus insolite. Mais n'a-t-on pas là une variante propre à la Contre-Réforme ? « From the late 16th cent. all suggestion of an edifice was usually abandoned. Instead, the background dissolves into clouds and sky, out of which the dove descends in a dazzling light, suggesting to the spectator that heaven is an immediate presence » (J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, John Murray, Londres, 1974, p. 20). Même le grand manteau royal de l'Annonciation de l'Hôpital-Général de Québec pourrait avoir cette fonction. Isolant la scène de tout lieu précis, il marque la transcendance.

Quoiqu'il en soit, la comparaison de ces deux exposés faits à huit ans d'intervalle, montre déjà l'utilité de ce genre d'enquête. Elle permet de donner une base statistique à des affirmations fondées sur des impressions.

Mais ce n'est pas le seul mérite du présent ouvrage. Il permet aussi de constater que plus on avance dans le temps, plus nos Annonciations deviennent chargées de détails symboliques, s'éloignant de la sobriété qui était de mise dans l'atmosphère de la Contre-Réforme. On pourrait en voir le signe par l'apparition très tardive d'un motif dont le sens a peut-être échappé à nos auteurs, je veux parler du panier de laine et de la quenouille dans l'Annonciation de l'Ancienne-Lorette, et qui réapparaît à Saint-Germain-de-Kamouraska et à l'église du Saint-Esprit à Québec. Ce motif paraissait déjà dans l'An-

nonciation peinte par Joseph Légaré pour l'Hôpital-Général de Québec, d'après une gravure d'un tableau de Louis de Boulogne. On y voit près du prie-Dieu de la Vierge, une corbeille d'où s'échappe une pièce d'étoffe. Comme l'explique James Hall : « ...a distaff or a basket of wool, seen in some medieval examples, alludes to the legend of the Virgin's upbringing in the Temple at Jerusalem where she would spin and weave the priests' vestments. » [*op. cit.*, p. 19] (plutôt que le « voile du temple », j'imagine).

Ce qui est remarquable ici, c'est que nous n'avons pas affaire à des « exemples médiévaux », mais à de l'imagerie contemporaine importée d'Europe (l'Union artistique de Vaucouleurs qui se méritait dans le temps les foudres des pères A.-M. Couturier et P.-R. Régamey à la revue *L'Art sacré*). Cette circonstance suggère que l'imagerie populaire peut être « savante » ou au moins livresque. Paradoxalement dans le cas qui nous occupe, c'est l'imagerie de la Contre-Réforme qui était plus sobre sinon plus spontanée, parce qu'unifiée autour d'une seule idée.

Qu'on permette enfin à l'ex-théologien que je suis de faire remarquer aux auteurs que l'annonciation se rattache au mystère de l'incarnation plutôt qu'à celui de la rédemption et que parler de « culte » marial au XVII^e et au XVIII^e siècles est probablement anachronique.

FRANÇOIS-MARC GAGNON
Université de Montréal

MARIA TIPPETT *Emily Carr: A Biography*. Toronto, Oxford University Press, 1979. 314 pp., 118 illus., \$16.95.

This work significantly contributes to the Carr literature. Methodically sound, meticulously documented, and clearly presented, it represents the first serious biography of Emily Carr (1871-1945) and coincides with a growing scholarly interest in Carr. The product of five years of exhaustive research, the Tippet book will undoubtedly serve as a valuable reference work and point of departure for further Carr scholarship.

The need to separate fact from

fiction has long been recognized, for, like Canada's other artistic legend, Tom Thomson, Emily Carr has been mythologized. This process, begun during her lifetime, gained momentum in the years following her death. The greatest culprit in the perpetuation of these fanciful embellishments was Carr herself. As Maria Tippet makes clear, Carr's posthumously published autobiography, *Growing Pains* (1946), is replete with a distortion of fact and self-aggrandizement with Carr casting herself in the role of the long-abused artist and rebel, spurned by bourgeois society; while other literary portraits of Emily Carr are sentimental reminiscences recorded by personal friends. One notable exception is the controversial *Emily Carr: The Untold Story* (Saanichton, B.C., 1978) written by Edythe Hembroff-Schleicher, who maintained a close friendship with Carr during the 'thirties. While Hembroff-Schleicher has disclosed many biographical facts of art-historical interest, her book is marred by a contentious attitude towards earlier studies.

Tippet's critical detachment and objectivity are not antithetical to the human element inherent in the subject. The book is a moving document by virtue of the extraordinary life it portrays. Its greatest merit lies in a thoroughly convincing evocation of character. Selected excerpts from Carr's writings, both published and unpublished, are used to advantage. Unfortunately, the only major primary source not satisfactorily treated is the art. The author's discussion of the works of art tend for the most part to be generalizations which do little to further understanding of the complex artist who created them. In fairness to Tippet's considerable achievement as a biographer, however, it should be stressed that the reader does emerge with a sense of Emily Carr as a three-dimensional character who is not always likeable, but remains believable. As a biography, the book succeeds admirably; as art history it merits only qualified endorsement.

Many well-chosen historical photographs enrich the text. Carr is pictured at various stages of her life (Fig. 2) — even as a surprisingly beautiful twenty-year old. Places