

Texte en français : p. 4 à p. 14

English text: p. 16 to p. 22

Thomas Faed

Écossais • Scottish (1825-1900)

A Seated Girl Wearing a Cloak, s.d. • n.d.

Encre sur papier • Ink on paper, 10,3 x 8,1 cm

National Galleries Scotland, don de. gift of M. J. Cook, D 4372.27 A



A Seated Girl Wearing a Cloak (1853 à 2017)

En 1945, un donateur nommé J. Cook offrit aux National Galleries Scotland un petit dessin à l'encre, dépeignant une jeune femme anonyme, qu'on nomma *A Seated Girl Wearing a Cloak*. Esquissé par le peintre écossais Thomas Faed, le petit dessin servit de base pour son œuvre célèbre *Evangeline*, d'après le poème épique de Henry W. Longfellow publié en 1847.

En soi, la peinture de Faed, produite en 1853, n'a pas généré d'intérêt particulier auprès du public, mais l'image créée par Faed fut ensuite reprise dans une série de lithographies par son frère James en 1855 et connut alors un succès fulgurant. Ce succès s'explique, d'une part, par la popularité du poème de Longfellow et, d'autre part, par l'ampleur du marché de l'estampe qui, à une époque où la photographie n'était que naissante, était largement le moyen de diffusion et de démocratisation des images. À la fin du 19^e siècle, de multiples éditions et rééditions d'*Evangeline* avaient été imprimées par une multitude de studios d'estampe, notamment Currier & Ives de New York.

Les premières lithographies produites par James Faed et ses copistes étaient imprimées à l'encre noire sur papier blanc et étaient

Thomas Faed
Écossais • Scottish (1826–1900)
Evangeline, 1853
Huile sur toile • Oil on canvas, 59,4 x 52,6 cm
Manchester Art Gallery, don de. gift of M. James Gresham, 1917.256



souvent rehaussées à l'aquarelle par des artisanes expérimentées. Chaque reproduction rehaussée était donc unique sur le plan des couleurs, proposant différentes configurations pour la robe, la cape et particulièrement le ciel puisque celui-ci permettait une touche plus personnalisée avec les jeux de lumière. La première composition, celle que Thomas Faed offrit en cadeau à Longfellow, conserve non seulement l'arche de la peinture originale, mais aussi les fameux doigts superflus d'Évangéline qui, bien que corrigés dans certaines éditions (comme celle de droite), ont réussi à se propager dans plusieurs autres reproductions au fil des années. On retrouve également sur cette première composition une citation :

*Sat by some nameless grave and thought that perhaps in its bosom
He was already at rest, and she longed to slumber beside him.*

Une lithographie subséquente de Currier & Ives, celle-ci plus petite, plus brute et recadrée sur un plan rapproché d'Évangéline, porte également cette inscription.

Dès l'impression des premières reproductions, plusieurs artistes ont fait l'exercice de copier l'image à l'aide des techniques de leur choix en se basant sur la lithographie qui leur était disponible.

James Faed
Écossais • Scottish (1821-1911)
Evangeline, 3^e édition • third printing, Loyd Bros. & Co., 1863
Litho. rehaussée à l'aquarelle • Hand-coloured lithograph, 44 x 35,5 cm
Musée acadien de l'Université de Moncton,
Don du. gift of R. P. Clément Cormier, 73-19-29



Une copie au pastel de l'artiste français Jules Émile Saintin (1856) illustre une Évangéline presque entièrement rendue dans des tons de noir et de gris, probablement parce que la lithographie qu'il avait à sa disposition n'était pas rehaussée. Une copie à l'huile de l'artiste néerlandais canadien Cornelius Krieghoff (1857) illustre une Évangéline assise dans un paysage terne, vêtue d'une robe bleue et d'une cape brune, une configuration qui se rapproche de l'œuvre originale. Une autre copie à l'huile de l'artiste américain Charles Soule Jr. (vers 1863), intitulée *Civil War Widow*, illustre une Évangéline dans un paysage ensoleillé peinte dans le sens opposé, possiblement parce que la lithographie qu'il avait en main était elle-même inversée.

Vers la fin du 19^e siècle, les lithographies rehaussées à la main furent remplacées par des procédés d'impression en couleur, dont la chromolithographie, le photochrome et l'offset. Une deuxième vague d'Évangélines furent donc mises en circulation, celles-ci souvent redessinées au pastel par chaque imprimeur pour le procédé de la quadrichromie (CMYK) utilisé par certaines de ces nouvelles méthodes d'impression. Cette deuxième vague coïncidait également avec la naissance d'une industrie touristique en Nouvelle-Écosse qui, à l'époque, s'appuyait largement sur l'image de Grand-Pré popularisée par le poème de Longfellow pour attirer les touristes. Une quantité considérable de souvenirs

Charles Soule, Jr.
Américain • American (1835-1897)
Civil War Widow, vers • circa 1863
Huile sur toile • Oil on canvas, 76,2 x 61,6 cm
Dayton Art Institute, don de. gift of Mme Helen Soule Boehm, 1961.18



à l'effigie d'Évangéline furent produits dans les années suivantes, et ce, jusqu'au milieu du 20^e siècle, afin de répondre à la demande de cette nouvelle industrie. Celle-ci se dota aussi d'un slogan inspiré du personnage de Longfellow, « The Land of Evangeline », et même d'une voie ferrée baptisée en son honneur, *The Evangeline Trail*, qui faisait un arrêt au lieu historique de Grand-Pré.

Parmi ces souvenirs, les cartes postales et les livrets de scènes néo-écossaises produites par la Photogelatine Engraving Co. Ltd. sont celles qui portent les configurations de couleurs les plus éclatantes, surréalistes et mal repérées. Produits hâtivement pour la vente rapide, ces photochromes furent tous créés à partir de la même photographie d'une composition de James Faed et les couleurs furent ensuite réinterprétées à chaque réédition. Ces couleurs se retrouvent généralement en masses bien définies sur la robe, la cape, le ciel, l'herbe, le banc, la tombe et, dans le cas de la carte postale de droite, sur le visage d'Évangéline en taches d'orange et de rose. D'autres cartes postales plus tardives n'ont pas les qualités exagérées de leurs prédécesseurs car elles furent imprimées par offset, mais elles proposent tout de même des configurations de couleurs singulières. Certaines de ces cartes postales demeurent en circulation encore aujourd'hui.

Photogelatine Engraving Co. Ltd.
Toronto, Ont.

Carte postale photochrome • Photochrome post card, 13,5 x 8,8 cm
Collection de l'artiste • Collection of the artist



Faeds "Evangeline" Grand Pré, Nova Scotia.-G17.

A Seated Girl Wearing a Cloak (2017 à aujourd'hui)

S'appuyant sur cette longue histoire de reproductions, le projet d'art-archivage *A Seated Girl Wearing a Cloak* cherche à déconstruire l'image culte d'Évangéline d'après Thomas Faed en la ramenant à ses dénominateurs communs, soit son sujet préliminaire, une figurante anonyme (une non-Évangéline), et les multiples matrices qui en ont été tirées. Le projet, qui a débuté en 2017 et qui se poursuivra encore pendant plusieurs années, consiste à regrouper le plus grand nombre possible de variantes d'Évangéline selon Faed par l'entremise de collaborations avec des collections institutionnelles ainsi que par l'acquisition d'artéfacts dans des ventes aux enchères et chez des antiquaires.

Cet exercice a un but à la fois archivistique et artistique. D'une part, il génère un catalogue de variantes qui rend possible l'étude de ces images. D'autre part, il regroupe les images sur le plan visuel, contrastant ainsi la singularité de la matrice avec la panoplie de couleurs retrouvées dans l'ensemble des variantes. Ce contraste entre les images a pour effet de dénaturer leur sujet, ramenant Évangéline aux procédés d'impression qui l'ont générée et faisant d'elle une Marilyn, pour reprendre l'exemple d'Andy Warhol, parmi tant d'autres. Elle redevient une figurante assise portant une cape, *a seated girl wearing a cloak*, plutôt qu'une Évangéline par Longfellow ou par Faed, une transformation qui démontre que le mythe d'Évangéline n'est qu'une construction socio-culturelle.

Un premier volet de ce projet a été présenté dans le cadre de l'expo-

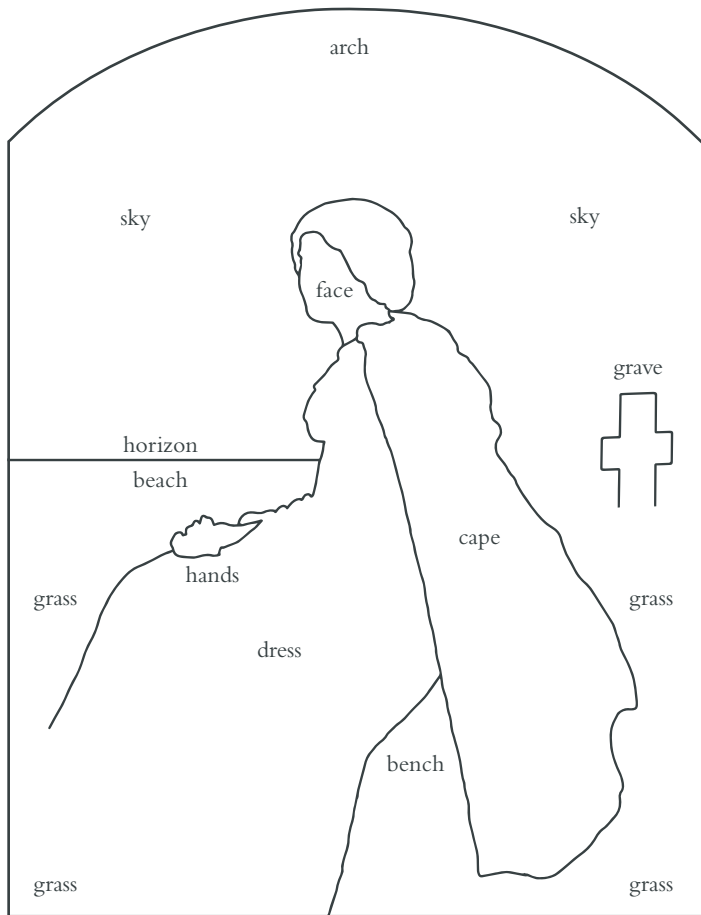




sition itinérante *Carte de visite* (28 septembre 2017 à 27 mai 2018), dans laquelle cinq versions d'*Evangeline* d'après Thomas Faed étaient incluses. Celles-ci, provenant de cartes postales produites pendant la première moitié du 20^e siècle, ont toutes été agrandies afin d'accentuer leur trame d'impression, recadrées afin de correspondre à une même composition et imprimées sur papier photo. Lors de cette manipulation, les images acquièrent des marques de repérage habituellement réservées aux imprimeurs commerciaux, dont le titre du document qui, dans ce cas-ci, correspond au nom de l'imprimeur original. Ce langage graphique de l'industrie de l'impression commerciale couplé avec la trame d'impression accentuée souligne le fait que les images ont, encore une fois, subi un processus de reproduction, mais cette fois-ci par procédé numérique.

Un deuxième volet de ce projet a été présenté à l'Atelier d'estampe Imago du 30 mars au 20 avril 2018. Ici, onze reproductions numériques ont été juxtaposées à une litho originale du 19^e siècle afin d'illustrer les multiples altérations qui s'opèrent sur cent ans de rééditions. Parmi celles-ci, huit sont actuellement présentées dans ce troisième volet du projet à la Owens Art Gallery (été 2019); le premier à accueillir des emprunts interinstitution.

Tous ces volets sont accompagnés de cette minipublication. Elle contient les éléments de recherche historique qui ont guidé les réflexions entourant ce projet ainsi que plusieurs éléments de recherche visuelle et conceptuelle liés au déploiement des œuvres dans l'espace de la galerie. Elle peut servir à la fois d'outil pédagogique et d'outil didactique révélant la prémisse de ce projet.



A Seated Girl Wearing a Cloak (1853 to 2017)

In 1945, a donor by the name of J. Cook donated a small ink drawing depicting an anonymous young woman to National Galleries Scotland. Known as *A Seated Girl Wearing a Cloak*, the drawing was done by Scottish painter Thomas Faed, and it served as the basis for the artist's most famous work, *Evangeline*, which was based on the heroine of Henry W. Longfellow's 1847 epic poem.

Painted in 1853, Faed's *Evangeline* did not, on its own, generate any particular interest among the public. The image did, however, become immensely popular when it was reproduced in a series of lithographs by Thomas Faed's brother, James, in 1855. Its success may be explained, on the one hand, by the popularity of Longfellow's poem, and on the other, by the scale of the market for engravings, which, at a time when photography was just emerging, was largely responsible for the dissemination and democratization of images. By the end of the nineteenth century, several print studios, including Currier & Ives in New York, had printed multiple versions and reprints of *Evangeline*.

The first lithographs produced by James Faed and his copyists were printed in black ink on white paper and skilled artisans often

Louis Maurer
Américain • American (1832-1932)
Evangeline, Currier & Ives, s.d. • n.d.
Litho. rehaussée à l'aquarelle • Hand-coloured lithograph, 43.3 x 35 cm
Yale University Art Gallery
The Mabel Brady Garvan Collection, 1946.9.1153



retouched them with watercolours. The colours of each reproduction were therefore unique, thereby reconfiguring the composition of the dress and cape, but especially the sky, which allowed for more personalization through the play of light. The first composition, which Thomas Faed offered to Longfellow as a gift, preserves not only the arch of the original painting, but also Evangeline's infamous superfluous fingers. Interestingly, the extra fingers have spread to several other reproductions over the years, even though they were corrected in subsequent editions. Faed's first composition also bears the inscription:

*Sat by some nameless grave and thought that perhaps in its bosom
He was already at rest, and she longed to slumber beside him.*

A subsequent lithograph by Currier & Ives, this one smaller, rougher, and cropped (seen here) also bears this inscription.

As soon as the first prints were produced, several artists went about copying Faed's image using mediums of their choice and based on whichever lithograph was available to them. A pastel copy by the French artist Jules Émile Saintin (1856) depicts an Evangeline almost entirely rendered in shades of black and gray, likely because the lithograph the artist had at his disposal had not been enhanced. An oil copy by the Dutch-Canadian artist Cornelius Krieghoff (1857) depicts an Evangeline sitting in a drab landscape, dressed in a blue dress and a brown cape, a composition that resembles the original work. Another oil copy by American artist Charles Soule Jr. (circa 1963), titled *Civil War Widow*, portrays an Evangeline in a sunny landscape facing the opposite direction, likely because the



Artiste inconnu.e • Unknown artist
Evangeline, Currier & Ives, s.d. • n.d.
Litho. rehaussée à l'aquarelle • Hand-coloured lithograph, 28 x 21.3 cm
Art Gallery of Nova Scotia,
Don de. gift of John and Norma Oyler, 1995.117

lithograph he had at his disposal had itself been reversed.

Towards the end of the nineteenth century, manually retouched lithographs were replaced by colour-printing processes, including chromolithography, photochromics, and offset lithography, and a second wave of Evangelines was put into circulation. These images were often redrawn in pastel by each printer for the quadrichromy (CMYK) process used by some of the new printing methods. The second wave of Evangelines also coincided with the emergence of a tourism industry in Nova Scotia that, at the time, relied heavily on the province's role in Longfellow's poem. A considerable number of printed souvenirs of Evangeline were produced up to the mid-twentieth century to satisfy demand sparked by the new industry. As an homage to Longfellow, the slogan "The Land of Evangeline" was adopted and a railway that stopped at Grand Pré historic site was renamed *The Evangeline Trail*.

Among these souvenirs, postcards and Nova-Scotian scenery booklets produced by Photogelatine Engraving Co. Ltd. display the most vivid, surreal, and poorly aligned colour configurations. Hastily produced for quick sale, these photochromes were all created from the same photograph of a composition by James Faed, and the colours were reinterpreted with each reprint. The colours are generally found in well-defined areas on the dress, cape, sky, greenery, bench, and, in the case of one particular postcard, on Evangeline's orange and pink face. Printed by offset lithography, later postcards do not present the exaggerated qualities of their predecessors, though they still offer unique colour configurations. Some of these postcards remain in circulation today.

A Seated Girl Wearing a Cloak (2017 to the Present)

Drawing on this long history of reproductions, the art-archiving project titled *A Seated Girl Wearing a Cloak* seeks to deconstruct the cult image of Evangeline after Thomas Faed by paring it down to its common denominators: its original subject—an anonymous figure (a non-Evangeline)—and the multiple templates that have been drawn from it. The project, which began in 2017 and will continue for several years, consists of gathering as many variations of Faed's Evangeline as possible through collaborations with artistic and historical institutions, as well as through the acquisition of artifacts at auctions and antiques dealers.

The project has both an archival and an artistic purpose. On the one hand, it generates a catalogue of variants that makes possible the study of these images; on the other, it groups the images visually, creating a contrast between the singularity of the template and the range of colours found in its multiple variations. This contrast between images distorts the subject, bringing Evangeline back to the multiple printing processes out of which she developed and turning her into a sort of Marilyn, to use Andy Warhol as one example. She becomes a seated girl wearing a cloak, rather than Longfellow's or Faed's Evangeline, illustrating the extent to which the myth of Evangeline is a sociocultural construct.

The first iteration of this project was exhibited as part of the *Carte de visite* travelling exhibition (28 September 2017 to 27 May 2018), which featured five versions of Evangeline by Thomas Faed. Derived from postcards produced during the first half of the twentieth

century, these versions were all enlarged to accentuate their photo-mechanical processes, reframed according to the same composition, and printed on photo paper. Through such manipulation, the images acquired crop marks usually reserved for commercial printers. In this case, the title of the document corresponds to the name of the original printer from the back of the postcard. This use of the commercial printing industry's graphic language, combined with the accentuated processes, highlight the fact that the images have once again undergone a form of reproduction, although this time a digital one.

The second iteration of this project was exhibited at Imago Print Studio in Moncton from 30 March to 20 April 2018. Here, eleven digital reproductions were juxtaposed with an original nineteenth-century monochrome lithograph in order to illustrate the various alterations that had taken place between multiple editions over the span of a century. Among them, eight are currently being shown in this third iteration at the Owens Art Gallery in Sackville (summer 2019), which is the first to include original hand-coloured lithographs lent by artistic and historical institutions.

All iterations of this project include this mini-publication, which contains historical research that has guided reflections on this project, as well as several elements of visual and conceptual research linked to the installation of the artworks in the gallery space. It is meant to serve as both a teaching tool and an introduction to the project.



Bibliographie

McFarland, R. (2010). *The Long Life of Evangeline: A History of the Longfellow Poem in Print, in Adaptation and in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company.

The Faed Gallery (1878). Boston: James R. Osgood and Company.

Viau, R. (1998). *Les visages d'Évangéline: du poème au mythe*. Beauport : Publications MNH.

© 2017; 2019 **Rémi Belliveau**. Tous droits réservés. La première édition de cette publication a été conçue par Rémi Belliveau à l'automne 2017. Révision en français par Elise Anne LaPlante et Réjean Ouellette. La deuxième édition de cette publication a été conçue par Rémi Belliveau en mai 2019. Traduction vers l'anglais par Danielle LeBlanc (en automne 2018). Révision en anglais par Emily Falvey. Images reproduites avec l'autorisation des National Galleries Scotland (p. 3), de la Manchester Art Gallery (p. 5), du Musée acadien de l'Université de Moncton (p. 7), du Dayton Art Institute (p. 9), de la Yale University Art Gallery (p. 17) et de la Art Gallery of Nova Scotia (p. 19). La typo utilisée est une version numérique de Bembo. Deuxième tirage à 150 exemplaires.

ISBN 978-2-9817142-2-0

© 2017; 2019 **Rémi Belliveau**. All rights reserved. The first edition of this publication was designed by Rémi Belliveau in the fall of 2017. French copyediting by Elise Anne LaPlante and Réjean Ouellette. The second edition of this publication was designed by Rémi Belliveau in May 2019. English translation by Danielle LeBlanc (fall 2018). English copyediting by Emily Falvey. Images reproduced with the permission of National Galleries Scotland (p. 3), Manchester Art Gallery (p. 5), the Musée acadien of the Université de Moncton (p. 7), Dayton Art Institute (p. 9), Yale University Art Gallery (p. 17), and the Art Gallery of Nova Scotia (p. 19). The font used is a digital version of Bembo. Second printing: 150 copies.