Chefs-d’oeuvre de l’exposition “Embracing Canada”

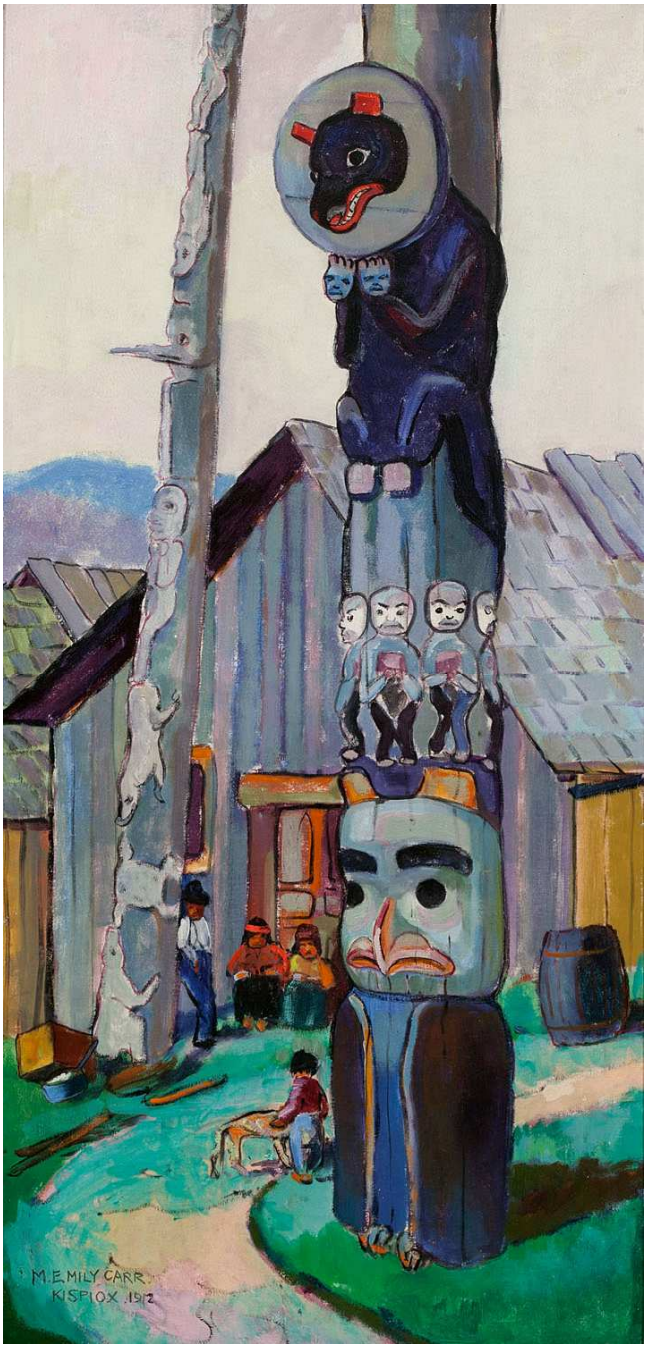
22 octobre au 5 novembre 2016

Albert H. Robinson (1881-1956)
La Malbaie, vers 1926

GALERIE ERIC KLINKHOFF

1200, rue Sherbrooke Ouest, Montréal (Québec) H3A 1H6

514-288-7306 | klinkhoffart.com | info@klinkhoffart.com



Emily Carr (1871-1945)
Totem de l'ours et de la lune, 1912

AVANT-PROPOS

En 1974, alors que je travaillais pour mon père à la Galerie Walter Klinkhoff, j'ai eu le privilège d'organiser la première Exposition rétrospective de la galerie, une exposition qui présentait les œuvres du grand peintre impressionniste canadien, Maurice Cullen (1866-1934). Pas un seul tableau dans l'exposition n'était à vendre, tous ayant été empruntés à des musées et à des collections privées ou corporatives. Cette occasion me procura le véritable plaisir de converser avec les visiteurs, tous enchantés par la chance d'étudier les trente-trois œuvres présentées sur les cimaises de la galerie. Après plus de quarante années d'expositions rétrospectives (dédiées à des artistes reconnus, tels Marc -Aurèle de Foy Suzor-Coté, Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin, Kathleen Morris, Robert Pilot) je retrouve aujourd'hui le même plaisir à présenter des œuvres inspirées par la thématique "*Embracing Canada - Landscapes from Krieghoff to the Group of Seven*", une exposition organisée et mise en circulation par la Vancouver Art Gallery qui, par la suite, a été présentée au Musée Glenbow de Calgary et à la Art Gallery of Hamilton.

L'exposition de Vancouver est l'inspiration de Ian Thom, "Senior Curator - Historical" du musée. Il a habilement combiné les œuvres tirées des collections de la Vancouver Art Gallery avec d'autres importants tableaux de collections privées, créant ainsi une remarquable exposition qui comprend environ cent-cinquante œuvres. De plus, M. Thom a dirigé la production du catalogue "*Embracing Canada - Landscapes from Krieghoff to the Group of Seven*", publié par Black Dog Publishing et distribué par University of Toronto Press qui accompagne l'exposition du même nom. Abondamment illustré et présentant des textes signés des plus importants historiens de l'art canadien, ce catalogue est un incontournable pour tout amateur d'art avisé.

Kathleen S. Bartels, directrice de la Vancouver Art Gallery, a écrit dans la préface du catalogue « Le paysage de notre pays a été l'un des plus importants facteurs d'identité pour les Canadiens, en dépit du fait que plusieurs d'entre nous viennent du monde entier, le paysage est une des choses qui nous unissent en tant que nation ». A.Y. Jackson a poussé ce concept un pas plus loin quand il a déclaré que « l'art doit grandir et fleurir dans la contrée afin que le pays ne puisse devenir la véritable patrie de son peuple. (Dans son autobiographie, *A Painter's Country*" (1958), Jackson a aussi écrit : « il est remarquable qu'en dépit d'un manque d'encouragement les artistes canadiens ont accompli autant »). Alors que Jackson et ses collègues ont créé un art qui est considéré par plusieurs comme étant la genèse d'un « art national », on peut affirmer sans réserve que les artistes canadiens ont produit de

nombreuses œuvres d'art de qualité exceptionnelle, avant et depuis le Groupe des Sept. La vingtaine de chefs-d'œuvre qui ornent présentement nos cimaises, à partir du *Portrait de Zacharie Vincent,* peint en 1838 par Antoine Plamondon, jusqu'au tableau de Clarence Gagnon, *La récolte de glace*, 1935, près de cent ans plus tard, fournissent un nouvel éclairage sur l'évolution de la peinture de paysage au Canada.

Toujours dans la tradition des Expositions rétrospectives précédentes, je suis fier de présenter cette collection pour l'étude et l'appréciation des visiteurs. Je tiens à remercier Michèle Grandbois et la Vancouver Art Gallery pour m'avoir permis de publier à nouveau le texte du catalogue qui suit. Mais surtout, je veux exprimer ici ma reconnaissance aux propriétaires des œuvres présentées dans l'exposition. C'est grâce à leur amour pour l'art, leur générosité et désir de partager leurs trésors avec un public élargi qu'ils ont rendu possible la tenue de cette exposition.

Eric Klinkhoff
Août 2016

Tom Thomson (1877-1917)
Splendeur d'octobre, 1915-16

Ozias Leduc (1864-1955)
Les foins, 1901

Cinq paysagistes au Québec, en quête de spiritualité et d'identité

MICHÈLE GRANDBOIS

Les historiens de l'art et les muséologues canadiens ont célébré l'art des paysagistes Ozias Leduc (1864-1955), James W. Morrice (1865-1924), Clarence Gagnon (1881-1942), Albert H. Robinson (1881-1956) et Robert Pilot (1898-1967). Toutefois, jamais ne les avaient-ils regroupés spécifiquement dans le cadre d'une présentation sur la peinture paysagère québécoise. Comment ces cinq artistes ont-ils perçu, interprété et renouvelé le paysage, ce « petit pays délimité » auquel renvoie l'étymologie du terme. Leur réunion improvisée par la présente exposition est une belle occasion de circonscrire et, par là même, de raviver nos observations sur un genre pictural qui a pavé la voie de la modernité au Québec.

Une quête spirituelle

Ozias Leduc[1] occupe une place à part dans ce groupe. Son existence sédentaire au pied du mont Saint-Hilaire où il voit le jour, à une trentaine de kilomètres à l'est de Montréal, le distingue des artistes de sa génération, de James W. Morrice par exemple pour qui le déracinement et les voyages sont conditionnels à l'épanouissement de leur créativité[2]. Leduc gagne sa vie grâce à des commandes de décorations d'églises, à la vente de ses tableaux (natures mortes, portraits et paysages) et des fruits de son verger. Animé d'une forte conscience religieuse, il fonde sa spiritualité sur la communion avec la nature, à

Horatio Walker (1858-1938)
Un chargement de bois, hiver, 1916

la recherche d'idéal et de beauté dans tous les aspects de l'existence. Son milieu immédiat inspirera ses visions paysagères qui atteignent l'universalité par leur délicat équilibre entre réalité et spiritualité.

Au tournant du siècle, Leduc peint d'abord des paysages sous forme de petites esquisses à l'huile, des pochades, qui traduisent des effets de lumière et d'atmosphère particuliers. Cette pratique est courante chez les paysagistes qui utilisent leurs annotations librement croquées sur le motif comme études à des œuvres plus achevées. Pour sa part, Leduc les conservera précieusement sans les appliquer à d'autres tableaux. C'est à la photographie qu'il réserve ce rôle d'aide-mémoire[3], soit pour fixer le motif de sa composition (*La Ferme Choquette, Beloeil*, 1901, MNBAQ), ou pour préciser la gestuelle d'un personnage, comme c'est le cas dans *Les Foins* pour le personnage de droite qui aiguise sa faux. Cette scène fait partie d'une trilogie qui relate la vie paysanne associée au cycle des saisons: automne, hiver et été. Contemporains des pochades ainsi que des illustrations réalisées par Leduc pour le roman *Claude Paysan* d'Ernest Choquette, - auxquelles *Les Foins* s'apparente sur le plan narratif -, ces trois paysages champêtres répondent à une commande de l'honorable Philippe-Auguste Choquette, frère d'Ernest. La scène estivale, la plus animée de l'ensemble, porte moins sur les travaux de récolte que sur la fécondité de la nature, célébrée par une lumière radieuse qui étend sa gamme de tonalités dorées sur les champs.

L'interprétation mystique de Leduc atteint un sommet dans les paysages symbolistes qu'il peindra entre 1913 et 1921. Parmi les plus remarquables, *L'Heure Mauve* isole, à la manière d'un gros plan photographique, une branche de chêne en partie ensevelie sous la neige. Une lumière immatérielle irise la surface peinte aux tonalités « d'or diaphane et de pourpre[4] », à l'heure où le jour bascule vers la nuit.

Porté par l'intime conviction que l'art dépasse le réel, Ozias Leduc transmettra à son élève Paul-Émile Borduas le sens profond qu'il accordait à la peinture. L'auteur du *Refus global* (1948) qui allait révolutionner la peinture et la société québécoise n'aura de cesse de se réclamer de son maître qui lui avait permis d'accéder « au pouvoir du rêve qui débouche sur l'avenir[5] ».

Une quête identitaire

Entre 1896 et 1904, une colonie d'artistes en majorité anglo-saxons se développe sur la Côte-de-Beaupré. On les identifie aujourd'hui sous le nom de « groupe de Beaupré »[6]. Ces peintres paysagistes, membres du Pen and Pencil Club à Montréal que l'on retrouvera plus tard au sein du Canadian Art Club à Toronto (1908-1915), reproduisent le modèle qu'ils ont connu pendant leurs séjours d'études en France à Fontainebleau, à Grez, à Pont-Aven ou à Concarneau. À leur retour au pays, ils associent leur quête nationaliste et identitaire à la Côte-de-Beaupré, non tant pour cultiver une vision romantique ou héroïque du terroir comme le fait Horatio Walker à l'Île d'Orléans, mais pour saisir l'authenticité d'une culture des origines, issue de la Vieille France, canadiennes-françaises donc, et qui perdure dans cette région[7]. Situé à 40 kilomètres en aval de la Vieille Capitale Québec, le village de Beaupré sera,

Henry Sandham (1842-1910)
Marée basse, la Malbaie, 1884

James W. Morrice (1865-1924)
Neige, Canada, vers 1905

pour ces artistes venus de Montréal et de Toronto, un lieu de convergences. Au fil du temps, ils pousseront leur quête identitaire plus à l'est sur la rive nord du Saint-Laurent, jusqu'en Charlevoix.

James W. Morrice

Depuis son arrivée à Paris (1890), Morrice se passionne pour le paysage qu'il pratique d'abord sous les conseils de Henri Harpignies (1819-1916). Le vieux maître est reconnu pour ses paysages marqués de sérénité et solidement construits. Avant son premier retour à Montréal, en octobre 1896[8], Morrice peint des scènes au gré des promenades qu'il fait dans Paris et ses environs avec ses amis américains, notamment Maurice B. Prendergast et Robert Henri, ou lors d'excursions dans la campagne française, de la Normandie au Midi, jusqu'à Capri en Italie.

Durant l'hiver 1897, Morrice se déplace à Québec et à Beaupré où le rejoint Maurice Cullen[9] qui pratique un style impressionniste depuis son retour définitif au pays, en 1895. À son contact, la palette de couleurs de Morrice s'éclaircit, jouant de contrastes entre les plans d'ombres bleutées et les surfaces de neige immaculées. Le froid excessif de janvier rend difficile le travail en plein air car « la peinture fige » écrit Morrice à son ami Edmund Morris[10]. Inspiré de scènes aussi variées qu'un traîneau glissant sur la route enneigée du village, une

érablière ou l'animation navale sur fleuve Saint-Laurent glacé, il noircit un carnet de dessins et peint une vingtaine de pochades qui donneront lieu, avant son retour à Paris, à treize toiles, dont onze sont relatives à Beaupré[11].

Ferry Boat à Québec n'est pas relié à un dessin préparatoire ni à un tableau. La pochade illustre un bateau à vapeur comme on en voit naviguer en abondance pendant la belle saison sur le fleuve en cette fin de 19e siècle. Ces embarcations à roue à aubes, qu'utilisent les habitants, les touristes, les pèlerins de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré et les peintres du groupe de Beaupré opèrent la liaison entre Québec, Saint-Joachim et les autres villages riverains du Saint-Laurent. Morrice peint le bateau amarré devant les Halles Champlain. À l'arrière plan, la rive sud se profile, en amont de Lévis et de Saint-David[12]. On remarquera qu'ici, comme dans ses peintures de cette période, Morrice applique une matière généreuse qui fixe son sujet avec un minimum de gestes et d'annotations.

John Lyman (1886-1967) écrira que « Morrice est seul à sentir la poésie engourdie de l'hiver québécois là où d'autres ne voient que le pittoresque régional[13] ». *Neige, Canada*, exprime remarquablement l'effet apaisant des paysages de neige québécois quand l'horizon délimite les larges plans horizontaux du sol et du ciel. La modernité de ce magnifique tableau tient au caractère minimaliste de la composition qui fait écho à « l'art pour l'art » de

Robert Clow Todd (1809-1866)
Corbeau au chutes Montmorency, 1845

Cornelius Krieghoff (1815-1872)
The Royal Mail franchit le Saint-Laurent, 1860

l'idéal whistlérien. La pâte mince et les couleurs subtilement harmonieuses invitent à dater cette scène fictive, peinte dans l'atelier parisien, vers 1904-1905. Morrice l'aurait exposée à la *10th Annual Exhibition* du Carnegie Institute à Pittsburg, en 1905-1906. Il la présente à nouveau, au Salon de la Goupil Gallery, à Londres en 1912 où elle retient l'attention de la critique qui salue non seulement le sentiment authentique qui se dégage de l'œuvre, mais aussi l'équilibre dont Morrice fait preuve en dosant le sujet représenté et les qualités décoratives [formelles] pour y parvenir[14].

En 1907, à la fermeture du Salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris, le marchand d'art et collectionneur parisien André Schoeller se porte acquéreur de deux tableaux d'hiver de Morrice, *Le Bac, Québec* et *Effet de neige (Québec)*, connu aujourd'hui sous le titre *Côte de la Montagne, Québec*. Il est sans doute séduit par les visions complémentaires aux tonalités si différentes que Morrice donne de Québec: son promontoire qui domine le fleuve et l'escarpement d'une rue historique reliant la basse à la haute ville. Peut-être est-il simplement attendri par la charmante bonhommie avec laquelle Morrice dépeint la vie urbaine aux prises avec les rigueurs du climat nordique. Le bac avec sa cheminée qui fume au milieu du fleuve glacé et le traîneau qui dévale une côte pentue et enneigée illustrent ce sentiment de légèreté dont est empreint l'art de Morrice.

Clarence A. Gagnon

La peinture de Morrice laisse une forte impression sur Clarence Gagnon[15]. Son influence se fait déjà sentir dans la délicate sensibilité qu'il insuffle à ses pochades à l'époque où Gagnon étudie avec William Brymner à l'Art Association of Montreal. En 1904, l'élève quitte Montréal pour parfaire ses études à Paris. L'appel du pays le rattrape en 1908-1909. À partir de cette époque, Gagnon partage sa vie entre Baie-Saint-Paul et Paris. Il ne reviendra s'installer définitivement à Montréal qu'en 1936.

Malgré la distance et l'effervescence de la capitale, le peintre demeure enraciné dans le milieu indigène de Charlevoix. Les horizons multiples de la topographie laurentienne le poursuivent de même que l'attachante authenticité de la vie traditionnelle et autarcique des petites communautés, blotties au creux du relief escarpé. Les paysages peints ici et là-bas empruntent au style impressionniste l'application de couleurs complémentaires ainsi que la dissolution lumineuse des formes pour créer de saisissantes symphonies chromatiques. L'effet évanescent de la lumière s'estompera au fil des années 1920, au profit d'une facture plus décorative qui valorise un éclairage uniforme, voire artificiel, des aplats de couleurs prononcées et des lignes contours qui structurent les formes[16]. Les illustrations qu'il produit pour *Le Grand Silence blanc* (1928) et pour *Maria Chapdelaine* (1933) sont empreintes de cette stylisation du réel qui domine dans les tableaux tardifs de Gagnon, comme en témoignent *Le Dégel*

Clarence Gagnon (1881-1942)
La récolte de glace, Québec, vers 1934-35

John B. Wilkinson (1847-1929)
La Malbaie, 1871

du printemps et *La Récolte de glace*. Ne nous étonnons pas ici de la reprise à l'identique du décor dans les deux compositions: le phénomène de répétition et de recomposition à partir de fragments est fréquent chez cet artiste qui s'illustre aussi comme l'un des plus grands graveurs canadiens de son temps.

On aura remarqué que les symboles du progrès n'ont pas leur place dans le pays rêvé de Clarence Gagnon. En cela, il imite ses aînés Ozias Leduc[17] et James W. Morrice qui, eux aussi, ont choisi d'éliminer de leurs visions du paysage québécois toutes les notes discordantes de la modernisation.

Albert H. Robinson

Pour sa part, le peintre originaire de Hamilton Albert H. Robinson ne s'embarrasse pas de la présence des longs mâts électriques qui ponctuent la campagne québécoise. Ceux-ci se dressent au cœur du paysage qu'il fait de Longue-Pointe, rivalisant de verticalité avec la masse éclairée de l'église. Plus souvent, ils sont débarrassés de leurs fils et se succèdent aux abords d'une route de campagne ou à l'entrée du village. Bien que le motif témoigne avec mesure de la modernisation du terroir québécois, il participe surtout à architecturer les solides compositions de Robinson, inspirées par le synthétisme et le cloisonnisme postimpressionnistes de Paul Gauguin et de l'École de Pont-Aven[18].

Robinson s'est installé définitivement à Montréal après ses études à Paris. Au cours des années 1920, il explore les villages de la rive sud et de la rive nord du Saint-Laurent. Son ami A.Y. Jackson le rejoint: ils peignent ensemble, vivent chez l'habitant, visitent leur ami Clarence Gagnon à Baie-Saint-Paul, y croisent parfois Edwin H. Holgate, Randolph S. Hewton et Robert Pilot. Peut-être Robinson souscrivait-il à l'opinion de son ami A.Y. Jackson qui trouvait que les paysages de la rive nord du fleuve étaient plus propices au croquis en raison de leur caractère plus intime et plus coloré[19].

Lorsqu'il peint ses pochades, Robinson applique la matière par larges plans chromatiques, traités en aplat. Dans *Automne opulent, Sainte-Geneviève*, les plans de couleurs flamboyantes se succèdent et densifient l'espace de telle sorte qu'ils contribuent à magnifier ce vibrant hommage rendu par le peintre à l'abondance des récoltes automnales. Quel contraste avec la gamme ténue du village de Saint-Siméon enfoui sur la neige! Seules les réserves du bois ornent de quelques accents chaleureux cette petite scène hivernale. Or, lorsque Robinson reporte l'esquisse sur la toile, il opte pour une composition aux couleurs vives et pimpantes. Il peint le ciel d'un bleu très chaud, complémentaire à la gamme chromatique des maisons du village. Le ciel est traversé par quelques nuages ouateux dont la blancheur fait écho aux surfaces enneigées du paysage.

Lawren Harris (1885-1970)
Lac paisible (peinture nordique 12), vers 1924

Le caractère hautement décoratif d'*Après-midi, Saint-Siméon* est redevable, notamment, à une composition articulée par strates de masses ondulantes. La même structure compositionnelle est reprise dans *La Malbaie*, présentée à l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada en 1926. Son effet d'ensemble est néanmoins tout autre: le traitement plus nerveux de la matière et l'harmonie de couleurs blanche, bleue et rosée restituent sans équivoque la froidure de l'hiver.

Robert W. Pilot

Le benjamin de notre petit cercle d'artistes portera fièrement l'héritage de cette approche paysagère jusqu'au seuil de la Révolution tranquille (début des années 1960). Sa peinture toute entière participe de la même quête identitaire qui a animé Morrice, Gagnon et Robinson. Dès 1920, lors de la première exposition du Groupe des Sept à laquelle le jeune Pilot est invité à exposer à Toronto, avec Robinson et Randolph S. Hewton, il réalise l'écart qui les sépare de la quête identitaire de leurs voisins ontariens, inspirés par les territoires vierges et les espaces nordiques du pays[20].

À la suite de son beau-père Maurice Cullen, Pilot cultive le vivier de Québec, de la Côte de Beaupré et de Charlevoix. Il traduit ses premières impressions au moyen d'esquisses peintes sur le motif. Leur véritable sujet est la lumière, celle

Robert W. Pilot (1898-1967)
Le bac à Lévis, vers 1924

d'une journée ensoleillée comme dans *Québec en hiver*, où elle impose les contrastes francs de couleurs vives. On remarque qu'à l'instar de Morrice, quelques taches suffisent à évoquer l'animation des personnages.

Pilot a comme sujet de prédilection la ville de Québec qui lui inspire de nombreux tableaux. Il est fasciné par la puissante masse blanche du cap Diamant, ce Gibraltar d'Amérique, lorsqu'il se profile à l'horizon, à l'heure crépusculaire. Souvenons-nous que ce moment du jour avait inspiré Ozias Leduc dans une vision symboliste. Et que la vue du promontoire de Québec depuis les quais de Lévis avait aussi plu à Morrice qui en avait donné un paysage épuré et moderniste.

Meeting the Ferry at Lévis fait ressortir toute la gamme des bleus qui colorent, à la fin du jour, le sol enneigé, le fleuve et le ciel. Le peintre laisse dans l'ombre les carrioles et les personnages, teintés des couleurs de Mars, du brun à l'ocre en passant par le rouge et le violet. En fonçant ainsi le premier plan pour approfondir la perspective, il reprend une technique largement exploitée par Clarence Gagnon.

En définitive, on comprendra que la peinture de Pilot s'approprie les acquis de ses prédécesseurs. Mais, contrairement à Morrice, Gagnon et Robinson qui ont tous puisé à un moment ou à un autre aux sources de l'impressionnisme, Robert Pilot demeurera, jusqu'à la fin, l'amoureux attentif des effets changeants de la lumière sur le paysage québécois. En complet décalage avec les avancées automatistes et plasticiennes de la peinture abstraite, l'art de ce président de l'Académie royale canadienne des arts (1953-1954) sera à la fois jugé rétrograde par les progressistes, à la fois apprécié des nostalgiques et des collectionneurs de l'impressionnisme canadien[21].

***

Texte rédigé par Michèle Grandbois pour le catalogue de l’exposition *Embracing Canada - Landscapes from Krieghoff to the Group of Seven,* Vancouver Art Gallery, 2015.

Notes

1. Laurier Lacroix (sous la direction), *Ozias Leduc: une oeuvre d'amour et de rêve* (cat. d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, 318 pages.

2. Mentionnons qu'Ozias Leduc voyage dans le cadre de commandes de décorations d'églises. Il séjourne notamment à Londres et à Paris en 1897 (sept mois), à Antigonish en Nouvelle Écosse en 1902, et à Manchester dans le New Hampshire aux États-Unis en 1906.

3. Monique Lanthier, « Ozias Leduc et la photographie », encart intégré à l'ouvrage de Lacroix, *ibidem*, 6 pages.

4. Tiré d'une allocution d'Ozias Leduc donnée devant les membres de l'Union catholique des cultivateurs de Saint Hilaire en 1928 et repris dans Lacroix, *ibidem*, p. 220, note 2.

5. Paul-Émile Borduas, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Canadian Art*, vol. X, n^{o} 4 (été 1953), p. 161.

6. Voir la récente publication de Madeleine Landry, *Beaupré, 1896-1904. Lieu d'inspiration d'une peinture identitaire*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2014, 206 pages. Le noyau de ce groupe de peintres, dessinateurs et écrivains est formé par William Brymner, William Cruikshank, Maurice Cullen, Edmond Dyonnet, James W. Morrice et Edmund Morris, notamment.

7. Madeleine Landry rappelle que, depuis 1882, la Côte-de-Beaupré est bien ancrée dans l'imaginaire canadien comme lieu perpétuant une authentique vie paysanne depuis que *Picturesque Canada*, dans la foulée des publications *Picturesque America et Picturesque Europa*, avait élu cette région pour illustrer la vie et les mœurs des premiers occupants du pays, les Canadiens-français, Landry, *ibidem*, p. 161.

8. D'après Lucie Dorais, auteure du catalogue raisonné (à paraître) et de plusieurs publications sur l'artiste, il ne faut pas écarter l'idée que Morrice ait planifié un retour définitif à Montréal en 1896, comme l'avait fait, un an plus tôt, son ami Maurice Cullen. Le fait que Morrice, avant son départ, abandonne son appartement parisien, qu'il rapporte un grand nombre de malles avec lui et qu'il demeure quelques six mois au pays (d'octobre 1896 à avril 1897) supporte cette hypothèse qui ne s'avère pas. En effet, ce premier séjour canadien exceptionnellement long sera suivi d'autres qui se déroulent presque toujours à la période des fêtes de Noël et de la nouvelle année, une période que Morrice aime passer en famille.

9. Morrice avait connu Cullen à son arrivée à Paris, à l'hiver 1890, lorsque que les deux fréquentent pendant quelques semaines l'atelier de Jean-Paul Laurens et de Benjamin Constant à l'Académie Julian. *Grand livre des élèves* (63 AS 9), fonds d'archives de l'Académie Julian, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.

10. Extrait d'une lettre de Morrice à Edmund Morris, « dimanche » [après le 23 janvier 1897], Papier Morris, cité par Charles C. Hill, *Morrice. Un don à la patrie: La collection G. Blair Laing* (cat. d'exposition), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 51.

11. Je salue la collaboration bienveillante et dévouée de Lucie Dorais pour la documentation des œuvres de Morrice.

12. Voir les photographies de bateaux à vapeur dans Michel Lessard, avec la collaboration de Pierre Lavoie et Patrick Altman, *Québec éternelle. Promenade photographique dans l'âme d'un pays*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2013, p. 268 notamment. Mentionnons que l'animation navale du fleuve Saint-Laurent inspire Morrice dans d'autres pochades lors de ce séjour, notamment *Quai sur le Saint-Laurent*, 1897, coll. privée dans Landry, *op. cit*, p. 131; *Étude pour « Le Bac, Québec »*, 1897, Musée des beaux-arts du Canada (30468); *Bac, Quebec*, 1897, Vancouver Art Gallery (97.49.7) Maurice Cullen peint également ce sujet dans *Le Vieux Traversier, Bassin Louise, Québec,* 1897, huile sur toile, 60,7 x 73,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada (6295) reproduit dans Crystal S. Parsons, *Maurice Cullen et son cercle* (cat. d'exposition), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2009, p. 13. Merci à Madeleine Landry pour son aide dans la documentation de ce sujet naval.

13. John Lyman, *Morrice*, Montréal, L'Arbre, 1945, p. 23. Collection Art Vivant.

14. « A new man, Mr. J. W. Morrice, shows a Canadian snowscape in which the representative and decorative qualities are well balanced and rendered with a delightful subtelty of paint. » dans Anon, « Our London Correspondence - A Salon of To-Day », *The Guardian* (Manchester), 21 novembre 1912, p. 8; « [More than 300 works] ... One can only note a few of the best pictures in it. Perhaps the most remarkable is the *Snow Scene* (68) by Mr. J. W. Morrice, a Canadian artist. [...] yet the whole affects the imagination because the artist has given a very vivid impression of reality without any imitative dexterity [...] We feel that Mr. Morrice has told us the truth about his own feelings. » dans Anon, « Art Exhibitions, The Goupil Gallery Salon », *The Times* (Londres), 5 novembre 1912, p. 12; « A masterly piece of winter landscape ... » dans « Studio-Talk: London », *The Studio* (Londres), décembre 1912, p. 238, repris dans *International Studio* (New York), janvier 1913, p. 238, reprod. p. 241; « In the *Snow* scene the values of earth and sky are rendered with singular thruth; this impression is not visual only, but spiritual - the suggestion of silence, patience, effacement. » dans Ellis Morel citant un extrait d'un journal anglais non identifié, « Canadian Artists Winning Recognition in Europe », *Manitoba Morning Free Press*, 22 février 1913, p. 45, repris par *The Montreal Star*, 15 mars 1913, p. 22.

15. « [...] Il [Morrice] a sa manière, son langage extrêmement particulier, une façon d'exprimer la nature des choses sans imitation ni trompe-l'œil, en traduisant plutôt l'émotion, la caresse, l'atmosphère impalpable dont elles s'enveloppent. » Notes de Clarence Gagnon réunies sur un tapuscrit non daté, cité par Jean-Marie Gauvreau, « Clarence A. Gagnon, R.C.A., L.L.D., 1881-1942 », *Memorial Exhibition: Clarence Gagnon, 1881-1942* (cat. d'exposition), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1942, p. 6.

16. Hélène Sicotte, « Les contours du pays rêvé » et « L'inspiration des arts décoratifs » dans Hélène Sicotte, Michèle Grandbois et Rosemarie L. Tovell, *Clarence Gagnon, 1881-1942. Rêver le paysage* (cat. d'exposition), Québec/ Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec/Les Éditions de l'Homme, 2006, p. 156-172.

17. Une photographie servant de modèle au tableau de la trilogie de 1901, *La Ferme Choquette, Beloeil* montre la présence d'un poteau électrique que Leduc remplace dans sa composition par un arbre. Lacroix, *op. cit*., p. 150.

18. Par sa modernité, la peinture de Robinson pourrait fort bien s'inscrire dans la première phase de ce que le professeur David Karel nomme le régionalisme moderniste québécois dans *André Biéler ou le choc des cultures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 109-157.

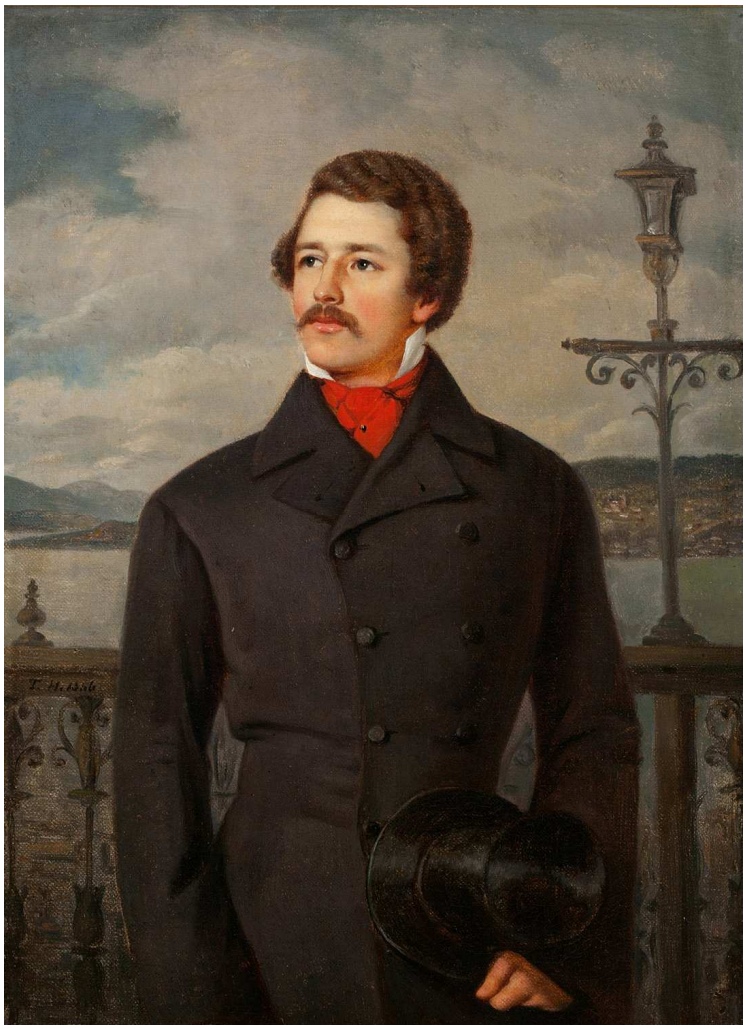
19. Tandis que la rive sud se distinguait davantage par ses contours et ses grands espaces ce qui favorisait un travail sur la toile. Lettre de Jackson à Clarence Gagnon, 20 mars 1927, Musée McCord, Montréal, cité dans Jennifer Watson, *Albert H. Robinson, The Mature Years/L'épanouissement* (cat. d'exposition), s.l., Kitchener-Waterloo Art Gallery, 1982, p. 17.

20. Esther Trépanier/Charles C. Hill, *Le Paysage au Québec, 1910-1930/Le Groupe des Sept. La collection du Musée des beaux-arts du Canada* (cat. d'exposition), Québec, Musée du Québec/Les publications du Québec, 1997, 149 pages.

21. Ash Prakash, *Impressionism in Canada. A Journey of Rediscovery*, Toronto/Stuttgard, Ash Prakash/Arnoldsche Art Publishers, 2015, 775 pages. À propos de Robert W. Pilot, p. 618-639.

* * *

Copyright © 2016 Michèle Grandbois, Vancouver Art Gallery



Théophile Hamel (1817-1870)
Un gentleman de Québec, 1856

Antoine-Sébastien Plamondon (1804-1895)
Portrait de Zacharie Vincent, 1838

GALERIE ERIC KLINKHOFF

1200, rue Sherbrooke Ouest, Montréal (Québec) H3A 1H6
514-288-7306 | klinkhoffart.com | info@klinkhoffart.com