

Université de Montréal

**L'art comme pratique transformatrice au XX^e siècle :
la soma-esthétique de David B. Milne (1882–1953)**

par
Anne-Marie Ninacs

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en histoire de l'art

Juin 2017

© Anne-Marie Ninacs, 2017

RÉSUMÉ

Pour la plus grande partie du XX^e siècle, du protoformalisme jusqu'au poststructuralisme, les tendances dominantes en histoire et théorie de l'art se sont vaillamment consacrées à la formulation d'instruments scientifiques dont les bénéfiques disciplinaires demeurent très importants en dépit de certains excès idéologiques contestables. Pour ce faire, elles se sont néanmoins souvent refusées à considérer la dimension vécue de nombreuses œuvres marquantes comme un facteur d'analyse valable. La pratique artistique en tant qu'art de vivre au sens fort, la manière dont l'art travaille l'artiste qui le saisit comme un lieu d'exploration et de transformation de soi, l'éthique qui accompagne toute esthétique, ainsi que la majorité des questions liées à la création et à la subjectivité ont fait l'objet d'un refoulement systématique dans l'étude des arts visuels.

Nous suggérons que cette dimension vécue refoulée serait précisément ce qui fait retour ou symptôme dans les recherches concernant le spirituel dans l'art qui se multiplient depuis la fin du XX^e siècle, puisque ces recherches médiatisent au fond une conception de l'art en tant que conduite humaine susceptible de transformer, d'épanouir et même d'élever la conscience jusqu'à la transcendance. Elles y parviennent cependant en recourant le plus souvent au sacré, au numineux ou à l'indicible, et ainsi en faisant l'économie d'un questionnement nécessaire sur la pratique concrète de l'art et les fréquentations de l'être humain qui la concernent.

Interroger ce double déficit – refoulement de l'expérience de l'artiste, omission de la réalité de la pratique – et offrir en réponse une nouvelle méthodologie d'analyse séculaire et scientifique permettant de mieux comprendre la manière dont les formes de l'art sont liées aux attitudes et aux quêtes humaines est la problématique centrale de cette thèse. À cette fin, la soma-esthétique élaborée en philosophie par Richard Shusterman (États-Unis, 1949–) nous sert d'appui théorique principal. Ce cadre conceptuel pragmatiste autorise l'analyste à considérer l'artiste comme un corps-esprit en travail, guidé par un objectif mélioriste personnel indissociable de ses réalisations; il encourage conséquemment l'inventaire de ses œuvres, de ses écrits, de ses habitudes de vie, comme de ses pratiques corporelles, attentionnelles et spirituelles, puis il mène, à partir de ces matériaux, à une description déhiérarchisée des aspects analytique, pragmatique et pratique de sa démarche de création.

Ici appliquée au parcours du peintre canadien David B. Milne (1882–1953) – cas exemplaire parce qu'on en a fait tour à tour un peintre « ultramoderne » et un artiste « profondément spirituel » –, la soma-esthétique produit un rapprochement inédit des faits artistiques jugés légitimes (les œuvres, définitions de l'art et influences) avec les matériaux biographiques considérés anecdotiques (les données éthiques, processuelles, quotidiennes, expérientielles ou intimes). Ce croisement étaye les positions et conduites de Milne au sein de son contexte

historique, offre une compréhension précise du terrain d'exercice et de transformation qu'a constitué sa peinture, y replace les gestes du corps-esprit dans l'ensemble des pratiques nécessaires à l'acte de création, et révisé ainsi l'interprétation moderniste restrictive de son œuvre sans recourir à une spiritualité englobante.

En décrivant le « méliorisme artistique » comme un champ de recherche à part entière, cette thèse veut enfin réhabiliter une partie de l'historiographie disciplinaire déjà sensible à l'expérience humaine mais réduite au silence par les discours dominants. Elle compte la prolonger en contribuant au mouvement de revalorisation critique du modèle de « la vie et l'œuvre » qui a cours actuellement et qui revitalise la communication de l'art en affirmant son potentiel d'être un outil de connaissance existentielle.

Mots-clés : David Brown Milne (1882–1953), méliorisme, soma-esthétique, pragmatisme, Richard Shusterman, création de soi, art canadien, art moderne, peinture, création artistique

ABSTRACT

For most of the 20th century the dominant trends of art history and theory, from protoformalism to poststructuralism, have valiantly devoted their efforts to the formulation of scientific instruments whose disciplinary benefits remain very important despite some contestable ideological excesses. To this end, these approaches have nonetheless consciously excluded the lived situatedness of numerous remarkable bodies of works as a valid factor of analysis. The artistic practice as an art of living in the strongest sense, the manner in which art transforms the artist who grasps it as a realm of exploration of the self, the ethics that accompanies any aesthetic, as well as the majority of questions related to creation and subjectivity have all been part of a systematic repression in the study of visual arts.

We suggest that it is precisely this repressed lived dimension that is manifesting as a symptom or a backlash in the research concerning the spiritual in art that has multiplied since the end of the 20th century. This research indeed mediates at its core a conception of art as a human conduct capable of transforming and expanding one's consciousness, even elevating it to a state of transcendence. It succeeds, however, by repeatedly resorting to the sacred, the numinous or the inexpressible, and in so doing escapes a necessary questioning on the concrete practice of art and its specific interactions with the human being.

Questioning this dual shortcoming – the repression of the artist's experience, the omission of the reality of the practice – and responding with a new secular and scientific methodology of analysis allowing to better understand how art forms are linked to human attitudes and pursuits is the central problematic of this thesis. To this end, the discipline of somaesthetics elaborated by philosopher Richard Shusterman (USA, 1949–) serves as our principal theoretical resource. This pragmatist conceptual framework enables the analyst to consider the artist as an active body-mind guided by a personal melioristic objective that is inseparable from his/her realisations; it consequently encourages an inventory of the artist's works, writings and lifestyle, including physical, attentional and spiritual practices, and makes it possible to draw from this research material a non-hierarchical description of the analytical, pragmatic and practical aspects of the artist's creative approach.

Applied here to the endeavour of Canadian painter David B. Milne (1882–1953) – an exemplary case for having been labeled alternately an « ultramodern » painter and a « deeply spiritual » artist – somaesthetics produces an unprecedented connection between the artistic facts judged legitimate (the works, definitions of art and influences) and the biographical information deemed anecdotal (the ethical, procedural, domestic, experiential and intimate data). This interaction clarifies Milne's positions and actions in his cultural-historical context, offers a precise understanding of his painting as an exercising and transformative ground,

reframes his body-mind gestures within the practices necessary to the act of creation, and thus revises the restrictive modernist interpretation of his work without resorting to an all-encompassing spirituality.

In describing « artistic meliorism » as a full-fledged field of research, this thesis finally wishes to rehabilitate a section of art history's historiography which is already sensitive to the human experience but has been reduced to silence by the dominant discourses. It strives to continue it by contributing to the movement of critical reclamation of the « life and work » model that is currently emerging and that revitalises the communication of art by affirming its potential of being a tool for existential knowledge.

Keywords: David Brown Milne (1882–1953), meliorism, somaesthetics, pragmatism, Richard Shusterman, self-fashioning, Canadian art, modern art, painting, artistic creation

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	viii
Liste des sigles	xvi
Remerciements	xvii

INTRODUCTION

Mise en contexte	1
Enjeux généraux	2
Terminologie	6
Problèmes et structure	11

I — MÉLIORISME ET MODERNISME AU XX^E SIÈCLE

1.1	État de la question : l'approche mélioriste de l'art	18
1.2	Revue de la littérature mélioriste de 1960 à 2010	
1.2.1	1960 – Réhabilitation du projet humaniste des premiers artistes de l'art moderne	28
1.2.2	1980 – Examen de la relation des artistes du XX ^e siècle à la spiritualité	33
1.2.3	1990 – Approches théoriques de la création de soi et de la mystique artistique	39
1.2.4	2000 – Entrée de la question du spirituel dans la recherche universitaire sur l'art et nouvelles approches de « la vie et l'œuvre »	52
1.3	Jean-Marie Schaeffer et la théorie spéculative de l'Art	
1.3.1	Critique de la sacralisation de l'art	70
1.3.2	Nouvelle approche esthétique : correction de trois erreurs	73
1.3.3	Position schaefferienne et méliorisme artistique	75
1.4	Richard Shusterman et la soma-esthétique	
1.4.1	Projet : réintégrer le corps-esprit percevant dans la philosophie	78
1.4.2	Philosophie pragmatiste mélioriste et vie philosophique	79
1.4.3	Conscience somatique et esthétisation de soi	84
1.4.4	Art et expérience esthétique	87
1.4.5	Soma-esthétique	90
1.4.6	Position shustermanienne et méliorisme artistique	96
1.5	Étude de cas : David Brown Milne (1882–1953)	
1.5.1	Justification du corpus	102
1.5.2	Fortune critique	107
	États-Unis 1903–1928 : l'ultramoderne singulier	109
	Canada 1929–1965 : le formaliste solitaire	116
	Réception scientifique 1966–2015 : l'expérimental et le spirituel	144
1.5.3	Méthodologie	175

2 — LA SOMA-ESTHÉTIQUE DE DAVID B. MILNE

2.1	Soma-esthétique analytique : position moderniste	
2.1.1	Définition du modernisme	183
2.1.2	Formation et repères artistiques	189
2.1.3	Objectif artistique : l'unité esthétique	203
2.1.4	Relation à la théorie formaliste essentialiste de Clive Bell	217
	Peinture contre tableau	218
	Simplification	224
	Émotion esthétique	227
	Méthode d'analyse	234
2.1.5	Relation à la théorie esthétique moraliste de John Ruskin	237
	Méthode d'analyse	238
	Unité esthétique	242
	Amour	247
	Approche pragmatiste	253
2.1.6	Relation à la théorie formaliste pragmatiste de Roger Fry	255
	Approche pragmatiste	257
	Tableau à sujet	267
2.2	Soma-esthétique pragmatique : méthodologie artistique	
2.2.1	Prescription générale : l'unité d'intention	282
2.2.2	Focalisation	293
	Sujet	293
	Motif ou thème	313
2.2.3	Simplification	326
	Simplification formelle et matérielle	326
	Simplification personnelle	334
	Simplification gestuelle	338
2.2.4	Expérimentation	351
2.2.5	Courage	360
2.3	Soma-esthétique pratique : conduites de vie spécifiques	
2.3.1	Choisir de peindre	370
2.3.2	Éthique : vie contre survie	389
2.3.3	Repère expérientiel : l'intégrité du cœur	405
	Exemple : la sincérité désintéressée de l'enfant	407
	Expérience : la fulgurance esthétique	416
2.3.4	Pratiquer	437
	Lieu de travail	446
	Emploi du temps	450
	Économie domestique	456
	Positionnement sociopolitique	461
	Solitude et relations	464
	Travail pictural	476
	Exercice physique	487
	Entraînement de l'attention	494
	Introspection	509
	Pratique spirituelle	520
	CONCLUSION	543

BIBLIOGRAPHIE

D. B. Milne : sources primaires	
Fonds consultés	562
Correspondance de, à ou concenant D. B. Milne	562
Notes autobiographiques	643
Remarques sur l'art, notes de travail et journaux personnels	644
Articles inédits	645
Articles publiés	645
Interviews	647
Documents biographiques	647
Dits et écrits de l'entourage	647
D. B. Milne : sources secondaires	
Documents inédits	649
Mémoires	649
Monographies	649
Catalogues raisonnés	649
Catalogues : expositions individuelles	650
Catalogues : expositions collectives	652
Catalogues : collections	653
Ouvrages généraux	654
Articles de revues	655
Articles de journaux	659
Œuvres littéraires	670
Films et vidéogrammes	671
Bibliographie générale	
Mémoires et thèses	672
Ouvrages	672
Catalogues d'exposition	678
Articles	680
Écrits d'artistes	681
Œuvres littéraires	682
Vidéogrammes et enregistrements	683

LISTE DES FIGURES

1	Yann Toma, avec la participation de Richard Shusterman, Somaflux, 2014, photographie couleur	95
2	Peng Feng (commissaire), pavillon de la Chine à la 54 ^e Biennale de Venise, 2011. Photo : China Daily Europe.....	95
3	David B. Milne, <i>Fifth Avenue, Easter Sunday</i> , 7 avril 1912, aquarelle sur carton [104.10], aussi connu sous le titre <i>Little Figures</i>	108
4	David B. Milne, <i>Billboards</i> , vers 1912, huile sur toile [104.19], aussi connu sous le titre <i>Columbus Circle</i>	108
5	David B. Milne, <i>Distorted Tree</i> , 1912, huile sur toile [104.68]	108
6	David B. Milne, <i>Canadian Garden</i> , août 1912, aquarelle sur carton [104.29], aussi connu sous le titre <i>The Garden</i>	108
7	David B. Milne, <i>Dreamland Tower, Coney Island</i> , 1912, aquarelle sur carton [104.64]	108
8	David B. Milne, <i>Black and White II</i> , 1911, aquarelle sur carton [103.89].....	108
9	David B. Milne, <i>Red</i> , 1914, huile sur toile [105.92]	112
10	David B. Milne, <i>Black</i> , 1914, huile sur toile [105.55].....	112
11	David B. Milne, <i>Sewing in the Garden</i> , 1914, huile sur toile [105.95]	112
12	David B. Milne, <i>Green and Brown</i> , 20 août 1915, aquarelle sur papier [106.41]	114
13	David B. Milne, <i>The Mountains (Catskills III)</i> , 7 septembre 1917, aquarelle [107.97].....	116
14	David B. Milne, <i>Village in the Valley, Black Cedars (From Painting House II)</i> , 7 janvier 1920, aquarelle sur papier [201.18]	116
15	David B. Milne, <i>Window</i> , avant le 27 mai 1930, huile sur toile [302.15].....	119
16	David B. Milne, <i>A Little Cloud</i> , 1932, huile sur toile [302.190].....	119
17	David B. Milne, <i>Black Chimney</i> , 1932, huile sur toile [302.139]	119
18	David B. Milne, <i>Hotel and Butcher Shop (Queen's Hotel on a Dark Day)</i> , juillet 1931, huile sur toile [302.73]	119
19	David B. Milne, <i>Peel County Hills</i> , 1932, huile sur toile [302.128]	119
20	David B. Milne, <i>Driftwood</i> , 1933, huile sur toile [303.11]	119
21	David B. Milne, <i>Waterlilies in the Bush</i> , 1933, huile sur toile [303.23]	122
22	David B. Milne, <i>Waterlilies, Basin, and Billy Pot</i> , vers 1933, huile sur toile [303.22]	122
23	David B. Milne, <i>Blue Sky over the Waterfront</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.97].....	128
24	David B. Milne, <i>Still Water and Fish (Second Version)</i> , IV/V, 1933, pointe sèche polychrome [Tovell 78 / MBAC 15959]	128
25	David B. Milne, <i>Sunburst over the Catskills</i> , 8 septembre 1917, aquarelle sur papier [107.98].....	139
26	David B. Milne, <i>Painting Place I</i> , 1926, huile sur toile [207.73]	147
27	David B. Milne, <i>Painting Place: Brown and Black</i> , 1926, huile sur toile [207.74]	147
28	David B. Milne, <i>Painting Place (Small Plate)</i> , I/II, vers janvier 1927, pointe sèche polychrome [Tovell 32 / MBAC 16019]	147
29	David B. Milne, <i>Painting Place (Large Plate)</i> , II/II, 18 février 1929, pointe sèche polychrome [Tovell 52 / MBAC 16034]	147
30	David B. Milne, <i>Painting Place III</i> , 1930, huile sur toile [301.10].....	147
31	David B. Milne, <i>Mary and Martha II</i> , 1945, aquarelle sur papier [405.7]	151
32	David B. Milne, <i>Noah and the Ark and the Bow in the Cloud II</i> , mars-avril 1942, aquarelle sur papier [403.109].....	151
33	David B. Milne, <i>Bramshott: The London-Portsmouth Road</i> , 9 avril 1919, aquarelle sur papier [108.31].....	161
34	David B. Milne, <i>Wrecked Tanks outside Monchy-le-Preux</i> , 24 mai 1919, aquarelle sur papier [108.48]	161
35	David B. Milne, <i>Entrance to Cellar Shelter in Monchy-le-Preux</i> , 26 mai 1919, aquarelle sur papier [108.49]....	161
36	David B. Milne, <i>From a German Gun Pit at Bailleul, east of Vimy</i> , 3 juin 1919, aquarelle sur papier [108.55].	161
37	David B. Milne, <i>'The Twins' Crater, Vimy Ridge</i> , 28 juin 1919, aquarelle sur papier [108.71].....	161
38	David B. Milne, <i>Courcellette from the Cemetery</i> , 26 juillet 1919, aquarelle sur papier [108.86].....	161

39	David B. Milne, album réalisé vers 1915 par insertion et collage de coupures de presse de la Première Guerre mondiale qui oblitérent les images du livre de Raymond Wyer, <i>An Art Museum: Its Concept and Conduct</i> , 1914. MFP.....	163
40	Yoshida Sekido, carte de Noël peinte à la main à l'attention de « <i>All members of the O.C.A. Club, c/o General Arthur Lismer</i> », encre sur papier, 1923.....	163
41	David B. Milne, <i>Blue Kimono</i> , vers 1913, aquarelle sur papier [104.73].....	166
42	David B. Milne, <i>Still Life and Wallpaper</i> , vers 1912–1913, aquarelle sur carton [104.63].....	166
43	David B. Milne, <i>Reflections, Glenmore Hotel</i> , octobre 1923, aquarelle sur papier [205.22].....	166
44	David B. Milne, <i>Across the Lake (Second Version)</i> , III/III, vers l'été 1930, pointe sèche polychrome [Tovell 56 / MBAC16065].....	166
45	David B. Milne, <i>Boathouses on the Bay, 1947 (Quiet Bay II)</i> , vers novembre 1947, aquarelle sur papier [501.11].....	166
46	David B. Milne, <i>Oil Can III</i> , printemps 1948, aquarelle sur papier [501.46].....	166
47	David B. Milne en canoë avec son fils, vers 1946. Photographie servant d'icône à la section « David Milne Collection: My Favourite Places » du site Internet du Musée des beaux-arts de l'Ontario, ainsi que de panneau d'introduction à son David Milne Centre.....	170
48	David B. Milne, <i>Canadian Flag Designs I</i> , vers novembre 1945, aquarelle sur papier [602.1]. Œuvre servant d'icône à la section « David Milne Collection: Search the Collection » du site Internet du Musée des beaux-arts de l'Ontario.....	170
49	David B. Milne, <i>Dutch Woman in Clogs</i> , vers 1902–1903, huile sur panneau [101.4].....	188
50	David B. Milne, <i>On the Dochart</i> , vers 1901, huile sur toile [101.1].....	188
51	David B. Milne, <i>David Bell's Cow</i> , 1902, encre sur carton [101.7].....	188
52	David B. Milne, <i>Victoria Jubilee Hall</i> , vers 1902, encre sur papier [101.14].....	188
53	George Agnew Reid, <i>The Berry Pickers</i> , 1890, huile sur toile. Art Gallery of Hamilton.....	188
54	David B. Milne, <i>Bronx Field and Bush</i> , vers 1905, huile sur toile [102.1].....	190
55	David B. Milne, <i>Boats on the Hudson</i> , vers 1906–1908, huile sur toile [102.5].....	190
56	David B. Milne, <i>Tree by a Meadow</i> , vers 1906–1908, huile sur toile [102.12].....	193
57	David B. Milne, <i>White Launch at the Dock</i> , vers 1906–1908, huile sur toile [102.7].....	193
58	David B. Milne, <i>Snow Shadows I</i> , vers 1911, huile sur toile [103.45].....	193
59	David B. Milne, <i>Snow Shadows II</i> , vers 1911, huile sur toile [103.46].....	193
60	David B. Milne, <i>The Harlem River, 1911</i> , 3 mars 1911, aquarelle sur carton [103.52].....	193
61	David B. Milne, <i>Blonde Rocks</i> , vers 1911, aquarelle sur carton [103.60].....	193
62	David B. Milne, <i>Tree in Blossom</i> , vers 1911, huile sur toile [103.66].....	193
63	David B. Milne, <i>Stipple Pattern II</i> , vers 1913, aquarelle sur carton [105.3].....	193
64	David B. Milne, <i>New York Roofs</i> , vers 1912, aquarelle sur carton [104.51].....	194
65	David B. Milne, <i>Alcove</i> , vers 1914, huile sur toile [105.67].....	194
66	David B. Milne, <i>Yellow Room</i> , 28 janvier 1913, aquarelle sur carton [104.72].....	194
67	David B. Milne, <i>Interior with Paintings</i> , 1914, huile sur toile [105.56].....	194
68	David B. Milne, <i>Blue Pines</i> , 1914, aquarelle sur papier [105.124].....	194
69	David B. Milne, <i>Brilliant Pattern</i> , 1914, aquarelle sur papier [105.136].....	194
70	David B. Milne, <i>Woman in Black and Grey</i> , 1915, huile sur toile [106.50].....	194
71	David B. Milne, <i>New York Steel Rigger</i> , vers 1906–1909, gouache sur carton [604.6].....	194
72	David B. Milne, <i>New York Girders</i> , vers 1906–1909, aquarelle sur carton [604.7].....	194
73	Taddeo Gaddi, <i>Madonna and Child Enthroned with Saints</i> , vers 1340, tempéra sur bois et dorure. New York, Metropolitan Museum of Art, acquisition 1910 [10.97].....	197
74	David B. Milne, <i>St Lawrence after Taddeo Gaddi's Madonna and Child Enthroned with Saints</i> , vers 1912–1913, aquarelle sur carton [104.58].....	197
75	David B. Milne, <i>Madonna and Child after Taddeo Gaddi's Madonna and Child Enthroned with Saints</i> , vers 1912–1913, aquarelle sur carton [104.57].....	197
76	David B. Milne, <i>Bilboard</i> , vers 1913, aquarelle sur carton [104.87].....	197
77	Égypte, XVIII ^e dynastie, temple funéraire de la reine Hatshepsut (945–715 av. J.-C.), <i>L'expédition au pays de Pount</i> , moulage de 1905 exécuté par C. T. Currelly. Toronto, Musée Royal de l'Ontario.....	197

78	Autochtone du pays de Punt transportant des marchandises, planche tirée du livre d'Émile Prisse d'Avennes, <i>Histoire de l'art égyptien d'après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine</i> , Paris, Arthus Bertrand Éditeur, 1879, chromolithographie réalisée par Lévié	197
79	John Constable, <i>Rainstorm over the Sea</i> , vers 1824–1828, huile sur papier. Londres, Royal Academy of Arts [don 1888].....	198
80	Jan van de Cappelle, <i>Calm at the Mouth of a River</i> , vers 1655–1665, huile sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [3451]	198
81	El Greco, <i>Saint François et le frère Léon méditant sur la mort</i> , vers 1600–1605, huile sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [4267].....	198
82	Pierre Paul Rubens, <i>Tête de vieille femme</i> , vers 1615, huile sur bois. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [3339].....	198
83	Diego Velázquez, <i>Les Ménines</i> , 1656, huile sur toile. Madrid, Museo Nacional del Prado	198
84	Giotto, <i>La fuite en Égypte</i> , 1303–1306, fresque. Padoue, Église de l'Arena.....	198
85	Giotto, <i>Vie de saint François : François donne sa tunique à un mendiant</i> , vers 1290, fresque. Assise, Basilique Saint-François.....	198
86	Giotto, <i>Vie de saint François : François chasse les démons de la ville d'Arezzo</i> , vers 1290, fresque. Assise, Basilique Saint-François	198
87	David B. Milne, <i>Fence, Tree, and Sky</i> , 1915, huile sur toile [106.18]	203
88	David B. Milne, <i>Boston Corners I</i> , 7 juin 1916, aquarelle sur papier [107.17]	203
89	Claude Monet, <i>Prairie à Giverny</i> , 1890, huile sur toile [W1247].....	206
90	Claude Monet, <i>Meule, hiver, temps brumeux</i> , 1888–1889, huile sur toile [W1217]	206
91	David B. Milne, <i>Summer Green</i> , vers 1910, huile sur toile [103.17].....	206
92	David B. Milne, <i>Spring in the Park</i> , vers 1910, huile sur toile [103.13]	206
93	David B. Milne, <i>Branches and Reflections</i> , vers 1910, huile sur toile [103.31]	206
94	David B. Milne, <i>Blue Palisades</i> , vers 1910–1911, huile sur toile [103.29]	206
95	David B. Milne, <i>Blue Knoll</i> , vers 1910–1911, huile sur toile [103.40]	206
96	Claude Monet, <i>Soleil sur la petite Creuse</i> , 1889, huile sur toile [W1232].....	207
97	Claude Monet, <i>Falaises près Dieppe</i> , 1882, huile sur toile [W719].....	207
98	Claude Monet, <i>Église de Varengeville, effet matinal</i> , 1882, huile sur toile [W795].....	207
99	Claude Monet, <i>Bords de falaise à Pourville</i> , 1882, huile sur toile [W757].....	207
100	David B. Milne, <i>Bright Garden</i> , vers 1906–1908, huile sur toile [102.10].....	207
101	David B. Milne, <i>Spuytten Duyvil Pastel</i> , vers 1909–1910, pastel sur carton [103.8].....	207
102	Claude Monet, <i>La Seine à Port-Villez, brume</i> , 1894, huile sur toile [W1372].....	208
103	Claude Monet, <i>Waterloo Bridge, soleil dans le brouillard</i> , 1899–1903, huile sur toile [W1573]	208
104	Claude Monet, <i>Charing Cross Bridge, effet du soir</i> , 1899–1904, huile sur toile [W1539]	208
105	Claude Monet, <i>Waterloo Bridge, soleil voilé</i> , 1899–1903, huile sur toile [W1590]	208
106	David B. Milne, <i>The Navy Dress</i> , vers 1906–1908, huile sur toile [102.9]	208
107	David B. Milne, <i>Pale House and Reflections</i> , vers 1910–1911, huile sur toile [103.41].....	208
108	Claude Monet, <i>Nymphéas</i> , 1905, huile sur toile [W1671], exposé chez Durand-Ruel, New York, 1909 ...	214
109	David B. Milne, <i>High Island I</i> , 3–4 mai 1952, aquarelle sur papier [503.56]	214
110	Claude Monet, <i>Nymphéas</i> , 1907, huile sur toile [W1699], exposé chez Durand-Ruel, New York, 1909 ...	214
111	David B. Milne, <i>High Island II</i> , 3–4 mai 1952, aquarelle sur papier [503.57]	214
112	Église St Andrew, VIII ^e –XI ^e siècles, Bishopstone, Seaford Sussex, Angleterre, et détail	223
113	David B. Milne, <i>The Belfry, Hôtel de Ville, Arras</i> , 12 juillet 1919, aquarelle sur papier [108.80], et détail.....	223
114	David B. Milne, <i>Thélus from the Church</i> , 28 juin 1919, aquarelle sur papier [108.72], et détail	223
115	David B. Milne, <i>Picture on the Blackboard</i> , juin 1937, huile sur toile [305.26].....	267
116	David B. Milne, <i>Vinegar Bottle I</i> , juillet–août 1937, aquarelle sur papier [305.34].....	267
117	Raphaël, <i>La donna gravida</i> , 1505–1506, huile sur bois. Florence, Palais Pitti	271
118	Pablo Picasso, <i>Gertrude Stein</i> , 1905–1906, huile sur toile. New York, Metropolitan Museum.....	271
119	Paolo Uccello, <i>Saint Georges terrassant le dragon</i> , 1458–1460, huile sur toile. Paris, Institut de France–Musée Jacquemart-André	271
120	David B. Milne, schéma de la composition structurelle du tableau <i>Vulcain et Éole</i> de Piero di Cosimo, 24 décembre 1937	271

121	Piero di Cosimo, <i>Vulcain et Éole</i> , vers 1490, huile et tempéra à l'œuf sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [4287]. Détails : a) faisan tenant un ver dans son bec, b) tente sur la colline, c) chien fourrageant la terre.....	271
122	David B. Milne, <i>Goodbye to a Teacher v</i> , décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.82] et détails : a) oiseau prenant la queue du rat pour un ver, b) serpent.....	275
123	David B. Milne, <i>Noah and the Ark and Mount Ararat IV</i> , 10 janvier 1942, aquarelle sur papier [403.100].....	277
124	David B. Milne, <i>The Saint II</i> , 11 juin 1942, aquarelle sur papier [403.119].....	277
125	Art de l'Afrique du Sud (dessins copiés par Helen Tongue, 1909) illustrant l'article « The Art of the Bushmen » de Roger Fry, <i>Vision and Design</i> , édition Pelican 1937, p. 80.....	277
126	Art de l'Afrique du Sud (dessins copiés par Helen Tongue, 1909) illustrant l'article « The Art of the Bushmen » de Roger Fry, <i>Vision and Design</i> , édition Pelican 1937, p. 85.....	277
127	Culture Yoruba, Nigéria, figure humaine avec ceinture, non daté, bois et perles noires. Londres, British Museum [Af1949,05.5a]; représentation illustrant l'article « Negro Sculpture » dans une édition ultérieure de <i>Vision and Design</i>	277
128	David B. Milne, <i>The Hula Dancer I</i> , novembre 1938, aquarelle sur papier [306.74].....	277
129	Andrea del Castagno, <i>Crucifixion</i> , 1440–1441, fresque. Florence, Ospedale di Santa Maria Nuova.....	278
130	David B. Milne, <i>Signs and Symbols II</i> , vers juillet 1943, aquarelle sur papier [404.29].....	278
131	Anonyme, planche Primo Mobile XXXXVIII des gravures Ferrarese, série E, vers 1465, estampe sur papier. Londres, British Museum [1895,0915.49].....	278
132	Albrecht Dürer, copie d'une gravure Ferrarese, 1495–1500, crayon, encre noire et lavis vert sur papier. Londres, British Museum [SL,5218.102].....	278
133	David B. Milne, <i>Lipstick I</i> , décembre 1951–janvier 1952, aquarelle sur papier [503.31].....	278
134	Giotto, <i>Pietà (La déploration du Christ)</i> , 1304–1306, fresque. Padoue, Chapelle des Scrovegni.....	278
135	David B. Milne, <i>Mary and Martha IV</i> , 1945, aquarelle sur papier [405.9].....	278
136	Raphaël, <i>La transfiguration</i> , 1518–1520, huile sur bois. Rome, Musée du Vatican.....	279
137	David B. Milne, <i>Ascension XI</i> , vers janvier 1944, aquarelle sur papier [404.75].....	279
138	David B. Milne, <i>Ascension XXXII</i> , mars 1947, aquarelle sur papier [406.95].....	279
139	David B. Milne, <i>Waterlilies and the Sunday Paper</i> , août 1929, huile sur toile [208.31].....	292
140	David B. Milne, <i>Still Life with Trilliums and Candle</i> , vers 1930, huile sur toile [302.14].....	292
141	David B. Milne, <i>The Waterlily</i> , 1935, huile sur toile [304.39].....	292
142	David B. Milne, <i>Trilliums and Coffee Cup</i> , 22–24 mai 1940, aquarelle sur papier [401.80].....	292
143	David B. Milne, <i>Flowers from the Shore</i> , août 1936, huile sur toile [304.89].....	292
144	David B. Milne, <i>Glass Jar I</i> , août 1946, aquarelle sur papier [406.44].....	292
145	David B. Milne, <i>After Heavy Soft Snow</i> , 20 mars 1920, aquarelle sur papier [201.78].....	295
146	David B. Milne, <i>Flooded Prospect Shaft II</i> , 1929, huile sur toile [208.6].....	295
147	David B. Milne, <i>Framed Etching (Lilies from the Bush)</i> , 1931, huile sur toile [302.43].....	295
148	David B. Milne, <i>Christmas Morning</i> , 25 décembre 1937, aquarelle sur papier [305.63].....	295
149	David B. Milne, <i>Farm Yard</i> , 28 juin 1921, aquarelle sur papier [203.10].....	297
150	David B. Milne, <i>Corner of the Porch, Dart's Camp</i> , 29 juin 1921, aquarelle sur papier [203.11].....	297
151	David B. Milne, <i>Reflections at Dart's Lake II</i> , 8 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.24].....	297
152	David B. Milne, <i>Ferns and Calendar</i> , 25 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.32].....	297
153	David B. Milne, <i>Winter Carnival (Dominion Square III)</i> , vers août 1925, huile sur toile [207.41].....	299
154	David B. Milne, <i>Valley, Lake Placid III</i> , août–septembre 1925, huile sur toile [207.42].....	299
155	David B. Milne, <i>Red Boxes</i> , décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.85].....	299
156	David B. Milne, <i>Cracks in the New Ice</i> , janvier 1939, aquarelle sur papier [306.84].....	299
157	David B. Milne, <i>Coal Dock I</i> , février 1952, aquarelle sur papier [503.41].....	299
158	David B. Milne, <i>Paracutin IV</i> , avril 1952, aquarelle sur papier [503.49].....	299
159	David B. Milne, <i>Sunset over the Islands</i> , avril 1935, huile sur toile [304.18].....	302
160	David B. Milne, <i>Setting Stars</i> , vers mai–juin 1935, huile sur toile [304.27].....	302
161	David B. Milne, <i>The Big Dipper</i> , mars 1936, huile sur toile [304.64].....	302
162	David B. Milne, <i>Lightning</i> , 1936, huile sur toile [304.78].....	302
163	David B. Milne, <i>Summer Colours</i> , juin 1936, huile sur toile [304.81].....	302
164	David B. Milne, <i>Storm Coming Up</i> , 1936, huile sur toile [304.85].....	302
165	David B. Milne, <i>Goodbye to a Teacher IV</i> , décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.81].....	303

166	David B. Milne, <i>King, Queen, and Jokers I</i> , 9 septembre 1941, aquarelle sur papier [403.73].....	303
167	David B. Milne, <i>Return from the Voyage I</i> , 1943, aquarelle sur papier [404.47].....	303
168	David B. Milne, <i>Sizes and Colours II</i> , 1944, aquarelle sur papier [404.102].....	303
169	David B. Milne, <i>The Saint IV</i> , juin–septembre 1942, aquarelle sur papier [403.121].....	303
170	David B. Milne, <i>Tempter with Cosmetics III</i> , vers le 9 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.29].....	303
171	David B. Milne, <i>Shelf</i> , 1936, huile sur toile [304.96].....	309
172	David B. Milne, <i>Woman Painting</i> , 20 juillet 1916, aquarelle sur papier [107.43].....	310
173	David B. Milne, <i>Woman Standing at Easel</i> , 11 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.26].....	310
174	David B. Milne, <i>Easel under an Archway</i> , 1 ^{er} décembre 1921, aquarelle sur papier [204.20].....	310
175	David B. Milne, <i>Window and Easel</i> , 29 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.33].....	310
176	David B. Milne, <i>Attic</i> , 1928, huile sur toile [207.125].....	310
177	David B. Milne, <i>Flowers and Easel</i> , 1929, huile sur toile [208.28].....	310
178	David B. Milne, <i>Painting Place II</i> , 1926, et possiblement 1930, huile sur toile [207.75].....	311
179	David B. Milne, <i>Paint Box, Easel, and Canvas</i> , vers août 1933, huile sur toile [303.13].....	311
180	David B. Milne, <i>Zinnias to Paint</i> , 1938, aquarelle sur papier [306.49].....	311
181	David B. Milne, <i>Paint Box</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.43].....	311
182	David B. Milne, <i>Prints</i> , vers mars–avril 1942, aquarelle sur papier [403.108].....	311
183	David B. Milne, <i>Easel</i> , 1945, vers le 30 septembre 1945, huile sur toile [405.68].....	311
184	David B. Milne, <i>Interior with Table</i> , 12 août et 9 septembre 1920, aquarelle sur papier [201.105].....	316
185	David B. Milne, <i>Inside Clarke’s House</i> , 1922, huile sur toile [204.71].....	316
186	David B. Milne, <i>Pool, Temagami</i> , 1929, huile sur toile [208.16].....	316
187	David B. Milne, <i>White Waterlilies in a Prospector’s Cabin</i> , 1929, huile sur toile [208.27].....	316
188	David B. Milne, <i>Corner of the Etching Table</i> , 1930, huile sur toile [301.8].....	316
189	David B. Milne, <i>The Cabin Table</i> , vers octobre 1950, aquarelle sur papier [502.51].....	316
190	David B. Milne, <i>Bishop’s Pond</i> , 4 octobre 1916, aquarelle sur papier [107.67].....	317
191	David B. Milne, <i>Pool and Contours (The Pool, Contours)</i> , 27 août 1920, aquarelle sur papier [201.116].....	317
192	David B. Milne, <i>Pink Reflections, Bishop’s Pond</i> , 24 août 1920, aquarelle sur papier [201.113].....	317
193	David B. Milne, <i>Black Reflections, Bishop’s Pond</i> , 24 août 1920, aquarelle sur papier [201.114].....	317
194	David B. Milne, <i>Hill Reflected, Bishop’s Pond</i> , 27 septembre 1920, aquarelle sur papier [201.128].....	317
195	David B. Milne, <i>Dark Shore Reflected, Bishop’s Pond</i> , vers octobre 1920, aquarelle sur papier [201.130].....	317
196	David B. Milne, <i>Bright Curtains</i> , 1914, huile sur toile [105.53].....	320
197	David B. Milne, <i>Red</i> , 1914, huile sur toile [105.92].....	320
198	David B. Milne, <i>Three Women</i> , 1914, huile sur toile [105.93].....	320
199	David B. Milne, <i>Two Women with a Lamp</i> , 1914, huile sur toile [105.102].....	320
200	David B. Milne, <i>Mrs Myers</i> , 1914, aquarelle sur papier [105.104].....	320
201	David B. Milne, <i>Back Porch, the White Post</i> , vers 1916, aquarelle sur papier [107.16].....	320
202	David B. Milne, <i>Flowing Waterfall</i> , vers juin 1916, aquarelle sur papier [107.23].....	321
203	David B. Milne, <i>Trees in Gray Wash</i> , vers 1916, aquarelle sur papier [107.71].....	321
204	David B. Milne, <i>Lee’s Farm</i> , 16 décembre 1916, aquarelle sur papier [107.73].....	321
205	David B. Milne, <i>Two Houses with Hill in Gray Wash</i> , 1916 [107.75].....	321
206	David B. Milne, <i>Autumn Texture III</i> , 12 octobre 1917, aquarelle sur papier [107.103].....	321
207	David B. Milne, <i>Soft and Sharp Textures II</i> , 1918, aquarelle sur papier [107.132].....	321
208	David B. Milne, <i>Window on Main Street</i> , novembre–décembre 1940, aquarelle sur papier [403.1].....	323
209	David B. Milne, <i>Reflected Pattern I</i> , novembre–décembre 1923, aquarelle sur papier [206.6].....	323
210	David B. Milne, <i>New Streets in the Bronx (Blues and Greens)</i> , 1915, aquarelle sur papier [106.15].....	328
211	David B. Milne, <i>Houses in the Bronx</i> , 1915, huile sur toile [106.32].....	328
212	David B. Milne, <i>Jerome Avenue, the Bronx (Black Hill)</i> , 1915, aquarelle et encre noire sur papier [106.51].....	328
213	David B. Milne, <i>Panorama II</i> , 1916, aquarelle sur papier [106.63].....	328
214	David B. Milne, <i>Ripon: The Camps on a Misty Day</i> , 12 mars 1919, aquarelle sur papier [108.21].....	328
215	David B. Milne, <i>Cedars and Red Hills</i> , 30 mars 1920, aquarelle sur toile [201.81].....	328
216	David B. Milne, <i>Attic Room</i> , 10 août 1921, aquarelle sur papier [203.19].....	331
217	David B. Milne, <i>The White Cabinet</i> , 11 octobre 1922, aquarelle sur papier [204.88].....	331
218	David B. Milne, <i>Beaver Hut</i> , 22 juillet 1921, aquarelle sur papier [203.15].....	331
219	David B. Milne, <i>Wreckage</i> , 12 novembre 1921, aquarelle sur papier [204.14].....	331

220	David B. Milne, <i>Water Tank, Trees</i> , 20 juillet 1921, aquarelle sur papier [203.14].....	331
221	David B. Milne, <i>Ruin in the Wood</i> , 18 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.30].....	331
222	David B. Milne, <i>Corner of the House II</i> , janvier 1922–janvier 1926, huile sur toile [207.48].....	335
223	David B. Milne, <i>North Elba II</i> , vers janvier–février 1926, huile sur toile [207.47].....	335
224	David B. Milne, <i>White, the Waterfall (The White Waterfall)</i> , 28 mars 1921, huile sur toile [202.22].....	341
225	David B. Milne, <i>Salmon Can</i> , 1936, huile sur toile [304.74].....	344
226	David B. Milne, <i>Sun Sets beyond the Islands</i> , 1936, huile sur toile [304.79].....	344
227	David B. Milne, <i>Petunias</i> , 1937, aquarelle sur papier [305.44].....	344
228	David B. Milne, <i>Empty Box</i> , 1938, aquarelle sur papier [306.52].....	344
229	David B. Milne, <i>Ferryboat</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.96].....	344
230	David B. Milne, <i>City Lights, 1941</i> , février–mars 1941, aquarelle sur papier [403.26].....	344
231	David B. Milne, <i>Bay Street at Night</i> , 4 novembre 1941, aquarelle sur papier [403.91].....	345
232	David B. Milne, <i>Rain on the Pier I</i> , 1942, aquarelle sur papier [403.124].....	345
233	David B. Milne, <i>Portraits from a Catalogue II</i> , février 1943, aquarelle sur papier [404.5].....	345
234	David B. Milne, <i>Oil Can I</i> , printemps 1948, aquarelle sur papier [501.44].....	345
235	David B. Milne, <i>Storm on the River</i> , vers octobre 1945, aquarelle sur papier [405.73].....	345
236	David B. Milne, <i>Points and Islands II</i> , décembre 1951, aquarelle sur papier [502.67].....	345
237	David B. Milne, <i>Lighted Streets II</i> , novembre 1951, aquarelle sur papier [503.17].....	347
238	David B. Milne, <i>City Lights II (Lighted Streets v)</i> , 18–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.20].....	347
239	David B. Milne, <i>Storm over the Islands I</i> , 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.21].....	347
240	David B. Milne, <i>Storm over the Islands II</i> , 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.22].....	347
241	David B. Milne, <i>Storm over the Islands III</i> , 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.23].....	347
242	David B. Milne, <i>Storm over the Islands IV</i> , 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.24].....	347
243	David B. Milne, <i>Sketches from the Abstract</i> , 29 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.25].....	348
244	David B. Milne, <i>Tempter with Cosmetics I</i> , probablement 1 ^{er} –2 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.27].....	348
245	David B. Milne, <i>Tempter with Cosmetics IV</i> , vers le 15 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.30].....	348
246	David B. Milne, <i>Lipstick III</i> , 18–25 janvier 1952, aquarelle sur papier [503.33].....	348
247	David B. Milne, <i>Paracutin v</i> , avril 1952, aquarelle sur papier [503.55].....	348
248	David B. Milne, <i>Fruit of the Tree IV</i> , octobre–novembre 1952, aquarelle sur papier [503.72].....	348
249	David B. Milne, <i>Alander Cabin through the Trees</i> , 19 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.4].....	376
250	David B. Milne, <i>Doorway of the Painting House, Alander</i> , 16 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.3].....	376
251	David B. Milne, <i>In the Cabin on the Mountain I</i> , vers le 26 mars 1921, aquarelle sur papier [202.21].....	376
252	David B. Milne, <i>Cooking in the Woods</i> , vers mars 1921, aquarelle sur papier [202.23].....	376
253	David B. Milne, <i>The Alander Cabin on Christmas Day</i> , 25 décembre 1920, aquarelle sur papier [202.1].....	376
254	David B. Milne, <i>Boston Corners</i> , 1917–1918, huile sur toile [107.126].....	381
255	David B. Milne, <i>Serenity</i> [Palgrave, Ontario], 1931, huile sur toile [302.94].....	381
256	Vue de Burgoyne, Ontario, 2011, située grâce à une carte dessinée par l'artiste. Source : MBOA.....	381
257	David B. Milne, <i>Tubes and Brushes (Painter's Table II)</i> , mai–juin 1942, aquarelle sur papier [403.117].....	403
258	David B. Milne, <i>Flowers and Brushes II</i> , juillet 1946, aquarelle sur papier [406.37].....	403
259	David B. Milne, <i>Yellow Daffodils (Calendar III)</i> , vers le 19 mai 1947, aquarelle sur papier [406.102].....	403
260	David B. Milne, <i>Margaret's Picture of Wimpy and the Birthday Cake</i> , juin 1937, huile sur toile [305.25].....	409
261	David B. Milne, <i>Black House and Tree</i> , 3 mars 1922, huile sur toile [204.72].....	419
262	David B. Milne, <i>Cemetery</i> , 11 et 18 novembre 1921, aquarelle sur papier [204.13].....	419
263	David B. Milne, <i>Mountain Road</i> , probablement le 24 janvier 1922, huile sur toile [204.49]. Pourrait être le tableau <i>Not Titled</i> , 1 ^{er} mars 1922, huile sur toile [204.67], qui n'a pas été retrouvé.....	420
264	David B. Milne, <i>Kelly Ore Bed, 1917</i> , octobre–novembre 1917, aquarelle sur papier [107.110].....	420
265	David B. Milne, <i>Reflected Forms</i> , 1 ^{er} novembre 1917, aquarelle sur papier [107.111]. Peint à Kelly Ore Bed.....	420
266	David B. Milne, <i>Green Reflections, Kelly Ore Bed</i> , 15 avril 1920, aquarelle sur papier [201.86].....	420
267	David B. Milne, <i>Trees Reflected, Kelly Ore Bed</i> , 15 août 1920, aquarelle sur papier [201.107].....	420
268	David B. Milne, <i>Kelly Ore Bed, 1920</i> , 20 août 1920, aquarelle sur papier [201.110].....	420
269	David B. Milne, <i>Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin I</i> , 20–23 juin 1929, huile sur toile [208.21].....	422
270	David B. Milne, <i>Hepaticas in a Cup, 1935</i> , 8 mai 1935, huile sur toile [304.22].....	428

271	David B. Milne, <i>Blue Lake</i> , 1 ^{er} juillet 1935, huile sur toile [304.33].....	428
272	David B. Milne, <i>Northern Lights</i> , avril 1935, huile sur toile [304.17].....	428
273	David B. Milne, <i>Channel Sunset</i> , 1935, huile sur toile [304.19].....	428
274	David B. Milne, <i>Intense Black Trees</i> , vers 1915, encre sur papier [601.8].....	442
275	David B. Milne, <i>Tree Patterns</i> , 29 mai 1916, encre sur papier [601.32].....	442
276	Seki Bokuo (1903–1991), <i>Cheval zen</i> , non daté, encre sur papier.....	442
277	Seki Bokuo (1903–1991), <i>Nezumi (Année du rat)</i> , non daté, encre sur papier.....	442
278	David B. Milne, <i>Colouring Book</i> , 2 février 1946, aquarelle sur papier [406.4].....	442
279	Kantei (Japonais actif dans la seconde moitié du XV ^e siècle), <i>Two Views from the Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers</i> , début XVI ^e siècle, encre et couleur sur papier. New York, Metropolitan Museum of Art [2015.300.52a, b].....	442
280	David B. Milne, <i>Across the Ice</i> , février–mars 1949, aquarelle sur papier [502.9].....	442
281	David B. Milne, <i>Winter Sky [Six Mile Lake]</i> , 1 ^{er} janvier 1935, huile sur toile [304.1].....	448
282	David B. Milne, <i>First Snow on the Cabin Roof [Baptiste Lake]</i> , vers le 5 novembre 1950, aquarelle sur papier [502.64].....	448
283	David B. Milne, <i>Waterlilies in the Cabin [Six Mile Lake]</i> , 1939, huile sur toile [306.111].....	448
284	David B. Milne, <i>The Sled [Baptiste Lake]</i> , vers février 1949, aquarelle sur papier [502.7].....	448
285	David B. Milne, <i>Easel [Six Mile Lake]</i> , 1935, huile sur toile [304.28].....	448
286	David B. Milne, <i>In the Cabin [Baptiste Lake]</i> , octobre 1950, aquarelle sur papier [502.52].....	448
287	David B. Milne, <i>Cabin at Night II</i> , janvier 1938, aquarelle sur papier [306.1].....	454
288	David B. Milne, <i>Breakfast with Flowers</i> , 1938, aquarelle sur papier [306.31].....	454
289	David B. Milne, <i>Sugar Bush</i> , 1935, huile sur toile [304.11].....	454
290	David B. Milne, <i>Landing Place</i> , 1939, aquarelle sur papier [306.116].....	454
291	David B. Milne, <i>Smoke</i> , 1935, huile sur toile [304.53].....	454
292	David B. Milne, <i>Exhibition by Lamplight</i> , août 1938, aquarelle sur papier [306.57].....	454
293	David B. Milne, <i>Black Waterfall [James Clarke]</i> , mars–avril 1921, huile sur toile [202.24].....	470
294	David B. Milne, <i>Purple Parasol [Patsy]</i> , vers 1911, aquarelle sur carton [103.86].....	470
295	David B. Milne, <i>Woman Reading by the Window [Patsy]</i> , novembre 1923, aquarelle sur papier [206.5].....	470
296	David B. Milne, <i>Red Dress II</i> , mars–avril 1939, aquarelle sur papier [306.90].....	470
297	David B. Milne, <i>The Knitter [Kathleen]</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.48].....	470
298	David B. Milne, <i>Lemon Lilies</i> , juin 1941, aquarelle sur papier [403.52].....	480
299	David B. Milne, <i>Outlet of the Pond</i> , VII/VII, juin–juillet et octobre 1930, pointe sèche polychrome [Tovell 61 / NGC 16045]99.....	486
300	David B. Milne, <i>Prospect Shaft</i> , XI/XI, fin de l'été 1931, pointe sèche polychrome [Tovell 64 / NGC 15994].....	486
301	David B. Milne, <i>Barns</i> , VIII/VIII, fin de l'été–début de l'automne 1931, pointe sèche polychrome [Tovell 66 / NGC 15966].....	486
302	David B. Milne, <i>Cartons and Flour Bag (Second Version)</i> , IV/IV, vers février ou automne 1935, pointe sèche polychrome [Tovell 72 / NGC 15982].....	486
303	David B. Milne, <i>Adirondack Valley</i> , /26 TP, janvier–mars 1937, pointe sèche polychrome [Tovell 79 / NGC 16079].....	486
304	David B. Milne, <i>St Michael's Cathedral</i> , 3/53, février–mai 1943, pointe sèche polychrome [Tovell 82 / NGC 15988].....	486
305	David B. Milne, <i>Porch by the Lake</i> , 12 octobre 1921, aquarelle sur papier [203.31].....	496
306	David B. Milne, <i>Black House II</i> , avril 1925, aquarelle sur papier [207.25].....	496
307	David B. Milne, <i>Kimmel Park Camp: Pte Brown Writes a Christmas Letter</i> , 23 décembre 1918, aquarelle sur papier [108.7].....	498
308	David B. Milne, <i>Letters</i> , 1939, aquarelle sur papier [306.107].....	498
309	David B. Milne, <i>Water Pail</i> , 1936, 1936, huile sur toile montée sur panneau [304.77].....	504
310	David B. Milne, <i>Water Pails</i> , 1937, huile sur toile [305.2].....	504
311	David B. Milne, <i>Raspberry Jam</i> , 1936, huile sur toile [304.84].....	504
312	David B. Milne, <i>Vinegar Bottle III</i> , août 1937, aquarelle sur papier [305.36].....	504
313	David B. Milne, <i>Cabin Shelves</i> , 21 février 1935, huile sur toile [304.7.1].....	504
314	David B. Milne, <i>Yellow Coat and Shelves</i> , juin–juillet 1936, huile sur toile [304.75].....	504

315	David B. Milne, <i>Nasturtiums and Carton II</i> , 1929, huile sur toile [304.95]	507
316	David B. Milne, <i>Trilliums and Trilliums</i> , 1936, huile sur toile [304.72]	507
317	David B. Milne, <i>Alder Branch</i> , 1933, huile sur toile [303.29]	507
318	David B. Milne, <i>Maple Leaves</i> , 1936, 1936, huile sur toile [304.76]	507
319	David B. Milne, <i>Snow in the Sugar Bush</i> , mars 1935, huile sur toile [304.13]	507
320	David B. Milne, <i>White Sugar Bush</i> , 1935, huile sur toile [304.16]	507
321	David B. Milne, <i>Farm across the River</i> , vers 1927, huile sur papier [207.91]	516
322	David B. Milne, <i>Snow in the Woods</i> , 15 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.2]	516
323	David B. Milne, <i>Stump among the Saplings</i> , 1932, huile sur toile [302.116]	516
324	David B. Milne, <i>Site of the Lumber Camp</i> , 1927, huile sur papier [207.95]	516
325	David B. Milne, <i>Spire</i> , vers 1913, huile sur toile [105.31]	527
326	David B. Milne, <i>United Church</i> , 1939, aquarelle sur papier [401.16]	527
327	David B. Milne, <i>St Michael's Cathedral II</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.50]	527
328	David B. Milne, <i>Church with Red Windows</i> , vers le 30 avril 1940, aquarelle sur papier [401.72]	527
329	David B. Milne, <i>Trinity on King Street</i> , avril 1940, aquarelle sur papier [401.69]	527
330	David B. Milne, <i>Methodist Church</i> , 1940, aquarelle sur papier [401.104]	527
331	David B. Milne, <i>Chickens on Lace</i> , mars 1940, huile sur toile [401.59]	531
332	David B. Milne, <i>Easter Parade</i> , mars 1940, aquarelle sur papier [401.60]	531
333	David B. Milne, <i>Snow in Bethlehem II</i> , 11 août 1941, aquarelle sur papier [403.59]	531
334	David B. Milne, page de Scketchbook, [vers 1902]. Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada	531
335	David B. Milne, <i>Noah and the Ark and Mount Ararat III</i> , 15 (ou 5?) décembre 1941, aquarelle sur papier [403.98]	531
336	David B. Milne, <i>The Saint III</i> , 17 juin 1942, aquarelle sur papier [403.120]	531
337	David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, 1945-03-milieu	532
338	David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, [1945-printemp]b	532
339	David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, [1944-11-26+27]	532
340	David B. Milne, <i>Signs and Symbols I</i> , vers juillet 1943, aquarelle sur papier [404.28]	535
341	David B. Milne, <i>Resurrection III</i> , 1943, aquarelle sur papier [404.43]	535
342	David B. Milne, <i>Day of Judgment I</i> , vers 1943, aquarelle sur papier [404.23]	535
343	David B. Milne, <i>Day of Judgment II</i> , 1943, aquarelle sur papier [404.54]	535
344	David B. Milne, <i>Ascension XX</i> , vers 1945, aquarelle sur papier [405.29]	535
345	David B. Milne, <i>Ascension XXVI</i> , vers décembre 1946, aquarelle sur papier [406.74]	535
346	David B. Milne, <i>Shrine and Saints II</i> , 11 mars 1943, aquarelle sur papier [404.11]	535
347	David B. Milne, <i>In Loving Memory (R.I.P. II)</i> , vers juin-juillet 1945, aquarelle sur papier [405.38]	535
348	David B. Milne, <i>Portraits from a Catalogue III</i> , vers 1943, huile sur toile [404.6]	536
349	David B. Milne, <i>Return from the Voyage II</i> , 1944, aquarelle sur papier [404.104]	538
350	David B. Milne, <i>Tempter with Cosmetics III</i> , vers 9 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.29]	538
351	David B. Milne, <i>Mary and Martha III</i> , 3 février 1945, aquarelle sur papier [405.8]	538
352	David B. Milne, <i>Lipstick II</i> , 18-25 janvier 1952, aquarelle sur papier [503.32]	538
353	David B. Milne, <i>Fruit of the Tree II</i> , octobre-novembre 1952, aquarelle sur papier [503.70]	538
354	David B. Milne, <i>Tempter with Cosmetics V</i> , novembre 1952, aquarelle sur papier [503.74]	538

LISTE DES SIGLES

BAC	Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
MBAO	Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
MFP	Milne Family papers (Archives de la famille Milne), Ottawa

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Esther Trépanier, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, et à Ian Thom, commissaire de l'exposition *David Milne* présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 1992, pour m'avoir mise en contact avec l'œuvre de David Milne. L'interprétation que j'en offre ici ne pouvait se faire qu'en prenant appui sur les expositions, catalogues, biographies et analyses que les chercheurs me précédant ont rigoureusement préparés. Je tiens donc à exprimer aussi ma reconnaissance à Rosemarie Tovell, David Silcox, John O'Brian, Katharine Lochnan, ainsi qu'à David Milne Jr qui, en plus d'avoir contribué à ces instruments de recherche, m'a donné accès aux archives familiales et à sa propre mémoire vivante.

Par son programme de Bourses de recherche en art canadien, le Musée des beaux-arts du Canada a soutenu, en 2007–2008, les balbutiements de cette réflexion sur David Milne. La Carleton University Art Gallery m'a quant à elle offert un premier terrain d'essai au catalogue de l'exposition *Invention and Revival: The Colour Drypoints of David Milne and John Hartman*. C'est grâce à l'aide financière de l'Université de Montréal et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada que l'essentiel de ce travail a ensuite pu être accompli, et grâce à un congé de perfectionnement de l'Université du Québec à Montréal qu'il a pu être complété. Je remercie pour leur confiance tous les individus impliqués dans ces décisions, et tiens à remarquer le rôle crucial du soutien offert par chacune de ces institutions de recherche, sans lequel cette thèse n'aurait pas été réalisée.

À l'Université de Montréal, je veux évidemment souligner l'apport intellectuel de mon directeur de recherches, Olivier Asselin. Son fin travail d'aiguilleur et de lecteur m'aura permis de trouver le cadre juste pour engager d'une manière constructive la double et délicate mise en question du modernisme et du spirituel dans l'art qui me préoccupait. Que soient aussi très sincèrement remerciés tous les professeurs qui ont accompagné cette thèse lors de ses différentes évaluations : Christine Ross (Université McGill), Louise Vigneault (Université de Montréal), Dominic Hardy (UQAM) et Richard Shusterman (Florida Atlantic University), auquel je dois de surcroît le fondement philosophique de la méthode d'analyse que je propose ici à l'histoire de l'art. Avec une extraordinaire générosité, la professeure Monique Régimbald-Zeiber (UQAM) a offert au texte sa lecture complémentaire de peintre; il s'en trouve enrichi de ses précisions.

Merci enfin aux amis artistes, pour leur compagnonnage de près ou de loin. Merci à Katrie Chagnon, infiniment, pour avoir partagé les joies et les aléas du doctorat du début à la fin. Merci à mes parents. Merci à mes grands-mères Irène et Lucille qui, n'y ayant pas eu accès, croyaient en l'émancipation par l'instruction supérieure. Merci à Wayne et Mary-Lu Beaupré pour les généreuses retraites d'écriture à Virgin Lake. Merci à Corine Lemieux pour la pivoine des derniers jours. Et surtout merci à Stephen et à Milan pour leurs trop nombreux sacrifices et leur soutien indéfectible : ce travail est plein de leur amour.

*« Do you ever think about things that you seldom see discussed?
Write about them—if you find time to write. »*

David B. Milne à Vera Parsons, 30 juin 1937

INTRODUCTION

Mise en contexte

À l'été 2008, à Paris, le Musée national d'art moderne présente *Traces du sacré*, une ambitieuse exposition de 402 œuvres et documents, accompagnée d'une tout aussi ambitieuse publication de 455 pages par 63 auteurs. Ce vaste chantier de recherche vise alors à dresser un portrait exhaustif des questionnements que les artistes occidentaux du xx^e siècle ont entretenus sur les fondements de l'existence et l'absolu, par l'entremise de diverses croyances, sagesses, pratiques ou rituels – cela afin de questionner plus précisément la relation actuelle des arts visuels aux choses spirituelles, et au sacré en particulier. Aussi imposante qu'elle soit, cette exposition n'est pas la première sur le sujet. Depuis que Maurice Tuchman a organisé *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* au Los Angeles County Museum of Art en 1986¹, exposition qui ressort comme la première grande synthèse mettant au jour les aspirations spirituelles et les sources religieuses et occultes qui ont guidé les premières générations d'artistes modernes dans la réalisation de leurs œuvres, on dénombre en Amérique du Nord et en Europe plus d'une soixantaine d'expositions et d'ouvrages consacrés de diverses manières à la question du spirituel dans l'art. Cette activité intellectuelle récente est d'autant plus remarquable que, de la fondation du Museum of Modern Art de New York en 1929, sous l'influente direction d'Alfred H. Barr Jr, jusqu'aux tous premiers articles de Sixten Ringbom sur les résonances occultes de l'art abstrait en 1966, le mutisme de l'histoire de l'art sur cette question a été total.

L'exposition de 2008 du Mnam a néanmoins ceci de symptomatique qu'elle a lieu en sol français, c'est-à-dire là où historiquement les résistances à l'idée d'un arrière-plan spirituel de l'art ont été le plus féroce ment maintenues, au point que ses organisateurs en parlent

¹ Maurice Tuchman, *et al.*, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art; New York : Abbeville Press, 1986.

comme d'un « refoulé² » culturel. Elle donne ainsi à penser que le modernisme de Barr et de ses successeurs, même pour l'école formaliste française dont il est issu, est devenu clairement trop étiqué pour embrasser la réalité de l'expérience artistique et créatrice du XX^e siècle, et surtout que la question du spirituel dans l'art, ayant pris de l'ampleur dans la pensée des historiens de l'art, chercheurs et commissaires au cours des vingt-cinq dernières années, se fait dorénavant assez pressante pour mériter d'être posée même là où on ne veut pas l'entendre.

Enjeux généraux

Comment s'explique cet intérêt grandissant pour des notions comme « le spirituel », « le sacré » ou « la transcendance », que les historiens et théoriciens de l'art tenants du modernisme et du postmodernisme, du structuralisme et du poststructuralisme avaient frappées d'un tel tabou que ces mots mêmes étaient considérés imprononçables en regard de l'art? Doit-on parler de la reconnaissance d'une dimension intrinsèque à l'activité artistique, d'une amende honorable historique, d'un phénomène de mode passager dans le champ de la théorie critique de l'art, ou d'un retour de balancier idéologique? Comment ces concepts délicats sont-ils définis, abordés, problématisés, maniés dans l'analyse des œuvres? Pourquoi les conservateurs de musée et les commissaires d'expositions comptent-ils parmi les premiers à avoir relevé cette dimension spirituelle de la pratique artistique? Peut-on identifier, sous le bouclier autoréférentiel des penseurs d'allégeance moderne et structuraliste, une quête essentialiste réfugiée dans leur intérêt pour la phénoménologie, l'autonomie de l'œuvre et l'immédiateté de l'expérience? Que faire, plus près de nous, des idéaux du vivre ensemble, de l'écologisme et d'un certain féminisme, qui ont un ascendant fort sur notre lecture des œuvres : ne sont-ils pas, par leur appel implicite à une nature transcendante, des formes actuelles de cette quête d'absolu? Enfin et de manière plus large, dans quelle mesure ce retour du spirituel dans le champ de l'art trahit-il les questions que

² Angela Lampe, « Traces du sacré dans l'espace d'exposition », dans Mark Alizart, dir., *Traces du sacré*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2008, p. 34.

les individus dans tous les domaines se posent actuellement sur la perte de sens et d'expérience dans la civilisation contemporaine? Voilà quelques-unes des questions qui ont stimulé la présente recherche doctorale, dont les plus cruciales demeurent sans doute celles-ci : doit-on nécessairement recourir à un univers de références spirituelles ou religieuses dès que les problèmes posés par l'artiste, dans et par son travail d'atelier, débordent le sujet, la forme et les matériaux pour concerner les complexités de la dimension expérientielle de son activité? Une approche méthodologique foncièrement laïque et pragmatiste ne serait-elle pas mieux en mesure de rendre compte de la réalité de la création se trouvant au cœur des travaux de recherche que nous venons d'évoquer?

Car ce que soutiennent en substance ces nombreuses expositions et publications consacrées à la motivation spirituelle de l'art, c'est le fait que des artistes depuis la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle, beaucoup plus nombreux que ne l'ont écrit ou enseigné les promoteurs des approches moderniste, postmoderniste, structuraliste et poststructuraliste de l'art qui ont fait autorité sur cette période, semblent avoir conçu leur travail artistique comme l'instrument d'une démarche qui, bien au-delà de la seule production matérielle d'une œuvre ou d'une prise de position intellectuelle, viserait un but de l'ordre de l'exploration des limites individuelles et de la transformation de soi, de la connaissance personnelle et de la compréhension des moteurs de la création, de l'épanouissement de la conscience et de la recherche de vérité, cette démarche étant engagée de manière intime d'abord par et pour eux-mêmes, mais dans certains cas avec l'intention plus ou moins avouée d'ouvrir cet espace au spectateur, voire de l'interpeler jusqu'à opérer une transformation de la société. Parce qu'une telle démarche créatrice implique de se tourner vers soi-même pour y conduire un travail d'introspection et de fine auscultation des mouvements du corps et de l'esprit, parce qu'elle amène parfois les artistes à témoigner d'expériences hors du commun ou intensifiées de la réalité qu'on associe à une dimension transcendante, parce qu'ils décrivent souvent leur aventure comme une quête, et parce qu'elle conduit certains d'entre eux à chercher des sources de stimulations, des résonances et des réponses à leurs questions dans l'étude de diverses philosophies, voies religieuses ou théories de l'esprit qui sont elles-mêmes des formes par excellence de l'amélioration de soi, on la qualifie souvent – comme le font la majorité de ces ouvrages et expositions – de *spirituelle*. Ce faisant, les chercheurs séparent la démarche des

artistes du champ de l'art pour l'insérer dans le domaine religieux, et ce qui devait lui servir de réponse devient bientôt une étiquette qui referme l'horizon des questionnements.

Remarquons que les artistes, à la recherche d'un mot pouvant embrasser la complexité et la profondeur des relations entre les mondes extérieur et intérieur, physique et psychique qui se jouent au sein de leur travail de création, sont souvent les premiers à se saisir de cette étiquette. Outre nos années de fréquentation d'ateliers ayant permis de constater que la pratique de l'art et la pratique de l'existence sont des vases communicants sur lesquels l'histoire de l'art ne s'est pas encore suffisamment penchée, c'est d'ailleurs l'apparition surprenante du terme « spirituel » dans le discours d'artistes chez qui on l'attendrait le moins qui a suscité la présente recherche au début des années 2000. Dans une rencontre avec le public³, le plasticien strict qu'était Yves Gaucher – peintre qui parlait ailleurs volontiers de la « prémisse formelle asymétrique et diagonale⁴ » de ses tableaux et de la « complexité du discours structurel⁵ » – évoque soudain la « spiritualité » dans son travail de création. Dans une nouvelle biographie, le pianiste Glen Gould est cité pour avoir dit : « *I think one has to live one's life with a spiritual direction in mind*⁶. » Peintre repère de l'abstraction *hard edge*, Rita Letendre, explique qu'avec la leçon d'épanouissement de l'être de Paul-Émile Borduas, ce sont les principes zen qui ont guidé sa vie et sa peinture, si bien qu'à soixante-quinze ans passés elle cite encore par cœur quelques *koans* découverts à la fin des années 1950 : « *Lots of things in Zen have been very important to me, so important that I still carry it*⁷ », affirme-t-elle. Parallèlement, des artistes très actuels avouent pratiquer la méditation de manière soutenue, tandis que d'autres s'intéressent à la philosophie bouddhiste, ou alors confient adopter en public un discours rationnel validé qui protège leur pratique réelle,

³ Y. Gaucher dans *Yves Gaucher (1978–1992) : Pratiques abstraites II*, Toronto : The Power Plant, 1992. Cet enregistrement vidéographique était présenté au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de la rétrospective *Yves Gaucher*, du 10 octobre 2003 au 11 janvier 2004.

⁴ Y. Gaucher dans la vidéo documentaire réalisée par Françoise Cournoyer, *Yves Gaucher : perspective 1963–1976*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.

⁵ *Ibid.*

⁶ Glen Gould cité dans Kevin Bazzana, *Wondrous Strange : The Life and Art of Glen Gould*, Toronto : McClelland and Stewart, 2003, p. 329.

⁷ Nancy Hazelgrove, « A Line Has Two Sides: Interview with Rita Letendre », *Artword*, n° 20, hiver 1994–1995, p. 10, cité dans Anne-Marie Ninacs, *Rita Letendre : aux couleurs du jour*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 16 et 24–25.

beaucoup plus libre, intuitive et associative. Les exemples issus d'ici comme d'ailleurs, de l'histoire comme de l'actualité, n'ont fait ensuite que se multiplier.

Pourtant, il suffit qu'on qualifie ces mêmes artistes de « spirituels » pour qu'ils et elles s'empressent de se défaire de cette étiquette. Rita Letendre, qui a toute sa vie rejeté celles d'artiste « femme » et « amérindienne », l'aurait vite balayée du revers de la main comme étant limitative. Yves Gaucher prenait pour sa part grand soin de préciser sa pensée sur le sujet de la spiritualité, et il offrait même à son auditoire, en lieu et place de ce terme labile, une autre expression très pragmatiste pour nommer l'intensité de sa vie intérieure :

Spirituality for me is not a religious thing, I think it's a human thing—dimension. I like the human experience, the interior human experience. I come not from painting, really, I come from music. My first discoveries of... that I had a soul, or that I had something inside of me which reacted deeply, or that my feelings were a sort of elevation which were above my normal self when I take a walk or something, that there was a dimension to Man which was much deeper than the materialistic dimension: these revelations came to me as an experience through music first. And when I started to paint, of course, my purpose was to try, to be able to produce works that would induce that kind of feelings to others, as well as for myself. In that sense, that perhaps could be called spirituality, although the word itself is really misleading because it's been battered to all kinds of sauces. I prefer to use the term human experience⁸.

Interviewée dans le cadre de l'exposition *Sacred*, l'artiste Ann Hamilton, connue pour ses vastes installations multisensorielles, faisait en 2014 preuve de la même réserve exactement. À Krista Tippett qui remarquait : « *I think a lot of people speak of you as a spiritual artist, or an artist who is in the realm of spirituality, I have to say I don't really see you claiming that word so often* », Hamilton répondait : « *Yes, I mean I think that word makes me very nervous, because I don't actually know exactly what it means and I think that it's a word that is for a lot of people very loaded and means very particular things. You know I think artists are slippery, that we want to not be categorized⁹.* » Leur discussion n'ouvrait pas moins sur des sujets comme la profondeur existentielle de la perception sensorielle ou, comme ici, la présence, que l'artiste ramène toutefois à une *pratique* :

⁸ Y. Gaucher dans *Yves Gaucher (1978–1992) : Pratiques abstraites II, op. cit.*

⁹ Ann Hamilton interviewée par Krista Tippett, « Making, and the Spaces We Share », version intégrale, *On Being*, 13 février 2014, Minneapolis Institute of Arts : <https://onbeing.org/programs/ann-hamilton-making-and-the-spaces-we-share/> (consulté le 7 juin 2017).

Hamilton : *How do you let things take the time they actually need [...] even when you're really really compressed for time, how do you cultivate just being in the time you have at that moment, and do you... how can you just be present even if it's for a few minutes.*

Tippett : *Which is a spiritual discipline I think.*

Hamilton : *Yes, maybe.*

Tippett : *But it's a practical discipline too.*

Hamilton : *It's practical, yes, it's practical definitely¹⁰.*

Toutes ces observations rendent très insistante la question de comprendre avec plus de précision ce qui est contenu dans cette dimension dite « spirituelle » de l'art, et de quelle nature peut bien être son lien avec l'expérience vécue par l'artiste et la pratique très concrète de l'atelier.

Terminologie

En raison de cette récurrence, tant dans le discours des historiens de l'art et des commissaires que dans celui, plus ambivalent, des artistes, l'usage du terme « spirituel » pour nommer l'ensemble des aspirations et autres phénomènes intangibles qui entourent et excèdent la réalisation stricte de l'œuvre d'art paraît aller de soi. Il convient néanmoins d'en questionner dès à présent l'adéquation au cadre de cette recherche sur le potentiel transformateur de la pratique artistique. Pour Pierre Hadot, qui s'est intéressé aux « exercices spirituels » des philosophes de l'Antiquité, il s'agirait de l'adjectif qui parvient le mieux à suggérer l'implication « non seulement de la pensée, mais de tout le psychisme de l'individu¹¹ ». C'est sous cette acception englobante et parfaitement laïque, observons-nous, que plusieurs artistes emploient ce mot; nombre d'entre eux se prêtent de surcroît, à l'instar

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* (1993), préf. Arnold I. Davidson, Paris : Albin Michel, 2002, p. 20–21, où l'auteur rend explicite son choix du mot « spirituel » au détriment de « psychique », « moral », « éthique », « intellectuel », « de pensée », « de l'âme » [qui] ne recouvrent pas tous les aspects de la réalité que nous voulons décrire » (p. 20). Dans sa préface, Davidson propose que ce terme, chez Hadot, est un équivalent d'« existentiel » : « on pourrait dire aussi que ces exercices sont "existentiels", parce qu'ils [...] font partie intégrante d'une nouvelle orientation dans le monde, une orientation qui exige une transformation, une métamorphose de soi-même » (p. 9). Trop facilement lié à l'existentialisme philosophique avec lequel il demanderait d'en découder, cet adjectif ne convient pas à nos besoins terminologiques.

des anciens philosophes, à des exercices volontaires qui ont pour objectif premier de stimuler leur esprit créateur. À ces égards, le terme « spirituel », en ce qu'il concerne l'entièreté de l'esprit humain y compris son interaction avec le corps et le monde phénoménal, nous apparaît tout à fait valable.

Aussi pertinentes que soient ces justifications, toutefois, nous partageons la réticence des artistes à embrasser les mots « spirituel » et « spiritualité », qui demeurent porteurs de trop profondes connotations religieuses pour bien traduire la posture humaine séculaire qu'il nous importe ici de maintenir. Leur emploi a été réservé pendant plusieurs siècles aux seuls domaines de la religion et de la théologie; dans le champ artistique, où ils surgissent de manière prégnante au tournant du XX^e siècle, ces termes sont fortement identifiés aux influences du mysticisme, de l'occultisme, de l'anthroposophie, de la théosophie et de diverses pratiques corps-esprit sur la pratique de l'art, influences que synthétise *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* publié en 1913 par Wassily Kandinsky. Ces différentes appartenances distordent d'emblée la réalité psychosomatique que nous cherchons à décrire – elles la tirent dans des directions religieuses et mystiques qui demanderaient continuellement correction. De plus, le domaine « élevé » des affaires spirituelles s'oppose, traditionnellement, au « bas monde » des choses matérielles : il s'agit là d'une dichotomie que cette thèse veut à tout prix éviter de reconduire, qu'elle veut même réconcilier puisque l'expérience dite spirituelle qu'elle entend observer se construit au contraire dans l'intimité que l'artiste entretient avec son corps, ses matériaux, ses méthodes et son quotidien. Enfin, le spirituel n'est pas un concept dont l'histoire peut se reconstituer suivant des sources précises. De la vie de l'âme chrétienne à l'intelligence marquée d'un sens aigu de la répartie, en passant par la parapsychologie, ses acceptions multiples et ses frontières trop souples rendent ce terme plus susceptible d'embourber notre recherche que de l'éclairer.

Pour toutes ces raisons, l'emploi de l'expression « spirituel dans l'art » et de l'adjectif « spirituel » sera réservé, dans les pages qui suivent, à l'évocation rapide de l'ensemble des travaux d'histoire de l'art qui nous servent de base de réflexion et qui recouvrent, comme nous le verrons ci-après dans l'état de la question, tant les profondeurs subjectives de la pratique artistique, des expériences de création difficiles à nommer, que le recours de certains artistes aux grandes religions organisées, à l'occultisme, au mysticisme, au

spiritualisme ou à la théosophie. Lorsqu'il s'agira de circonscrire ces derniers termes, qui tous appellent une définition précise, nous nous appuierons sur le glossaire établi par Robert Galbreath dans le catalogue de l'exposition *The Spiritual in Art*¹². L'ouvrage rigoureux dirigé par Tuchman ayant imposé le spirituel dans l'art comme champ de recherche valable et nourri tous les travaux subséquents sur le sujet constitue, en effet, la référence la plus utile. Le « religieux », auquel Galbreath n'offre pas de définition, se rapportera plus précisément aux grands systèmes de croyance historiques (catholicisme, protestantisme, judaïsme, islamisme, bouddhisme), tel que le suggère James Elkins dans *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*¹³.

D'autres termes surgiront à l'occasion sous ce grand chapeau du spirituel dans l'art : le concept de « sublime » se référera toujours à sa tradition philosophique, depuis les textes attribués à Longinus, les philosophies de Burke et Kant, jusqu'aux théories de philosophes contemporains tels Jacques Derrida, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy ; celui d'« extase » sera issu du versant dionysiaque de la pensée nietzschéenne, qui trouve une place importante dans les travaux de chercheurs comme Michel Onfray, Georges Didi-Huberman ou Jean-Marie Schaeffer (chez qui elle agit comme repoussoir). Quant au concept de « transcendance », il renvoie dans le présent travail à l'idéalisme philosophique et ainsi à la conception d'un ordre de réalité distinct à la fois originaire et ultime qui serait supérieur au monde matériel et où logeraient les Idées, la Vérité et l'Essence. Arrêter la définition de cette notion est néanmoins plus ardu puisqu'elle touche à l'enjeu fondamental de notre recherche : quelle sont la nature, les motivations et les conditions de ces expériences de *dépassement de soi* dont témoignent les artistes et qu'ils qualifient souvent de spirituelles ? Parmi les alternatives qui permettent d'échapper à l'acception idéaliste du terme « transcendance » comme à l'adjectif mystique « transcendantal », cela tout en retenant l'idée d'une puissance personnelle de dépassement qui soit incarnée et en phase avec la réalité, la plus pertinente nous paraît la notion d'*excendance* élaborée par Emmanuel Levinas, qui s'écarte volontairement de toute conception « par laquelle l'existant s'élève à

¹² Robert Galbreath, avec la collaboration de J. Freeman et J. Rushing, « A Glossary of Spiritual and Related Terms », dans M. Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, op. cit., p. 367–391.

¹³ James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York : Routledge, 2004, p. 1.

une existence supérieure » et se réfère plutôt à « une sortie de l'être et des catégories qui le décrivent [mais qui a] nécessairement pied dans l'être¹⁴ ».

Car si le terme « spirituel » a suscité ce projet de thèse, il reste que la quête artistique et l'expérience de création auxquelles il se rattache et qui font l'objet de notre étude, loin d'être éthérées et désincarnées, sont d'un ordre expérientiel qui concerne la mixité fine des plans psychique et physique de l'être. Nous entendons effectivement démontrer que, chez un grand nombre d'artistes, cette quête et cette expérience si particulières relèvent moins du spirituel dans l'art que de *l'art comme activité spirituelle*, c'est-à-dire de l'art comme recherche d'un perfectionnement personnel dont le spectre s'étend, suivant les motivations de chacun, de la « sculpture de soi¹⁵ » la plus narcissique à l'augmentation de la capacité d'agir et d'être, jusqu'au dépassement momentané du souci de soi – l'*excendance*. Par conséquent, c'est *l'esprit*, entendu au sens d'une subjectivité et d'une conscience qui s'incarnent dans un corps et se transforment par la pratique de l'art, qui loge au cœur de nos réflexions, et qui justifie notre commerce avec les philosophes en exercice étudiés par Pierre Hadot, comme notre clin d'œil à la sculpture volontaire de l'individualité chez Michel Onfray. Notre réflexion trouve en effet ses principaux appuis théoriques dans la tradition philosophique pragmatiste, qu'ils représentent tous deux à leur façon, en particulier dans les travaux du philosophe américain Richard Shusterman, qui a consacré les vingt-cinq dernières années à revitaliser l'idée de la « philosophie comme art de vivre » en y intégrant au sens fort les capacités transformatrices du corps-esprit percevant (le *soma*), et à promouvoir réciproquement une conception de l'« art comme expérience » redevable en grande partie – avec nuances et distinctions – à la théorie esthétique du philosophe pragmatiste John Dewey.

Afin d'insister sur ce lien nécessaire de la théorie à l'expérience, et de favoriser l'intégration de la pratique dans la recherche en sciences humaines où elle demeure négligée, Shusterman a élaboré un cadre conceptuel qu'il nomme la « soma-esthétique »

¹⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris : J. Vrin, 1990, p. 9. Ce concept est également discuté par Étienne Feron dans *De l'idée de transcendance à la question du langage : l'itinéraire philosophique de Levinas*, Grenoble : Jérôme Million, 1992, p. 17–24.

¹⁵ Voir Michel Onfray, *La sculpture de soi : morale esthétique*, Paris : Grasset, 1993.

(*somaesthetics*¹⁶). Cet instrument à trois branches (théorique, pragmatique, pratique) vise, dit-il, à stimuler « *the critical meliorative study of one's body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesis) and creative self-fashioning. It is therefore also devoted to the knowledge, discourses, and disciplines that structure such somatic care or can improve it*¹⁷. » La soma-esthétique lui sert, concrètement, à élaborer sa philosophie par la théorisation du rôle du corps dans le développement d'une pensée, par l'analyse de méthodes et de cas exemplaires, et par la mise en exercice du *soma* – le sien comme celui de participants – dans le cadre d'expériences singulières et d'ateliers. Dans ce contexte, les parcours intellectuels auxquels il s'attarde sont ceux de philosophes tels William James, John Dewey, Ludwig Wittgenstein ou Michel Foucault, qui tous ont cherché à acquérir une meilleure connaissance et une plus grande maîtrise d'eux-mêmes en perfectionnant leur corps-esprit par des exercices physiques et des pratiques diverses, voire même, dans certains cas, à considérer la conduite de leur vie comme la réalisation d'une œuvre d'art. En opposition à tout *idéalisme* qui relèverait d'un progrès ou d'une amélioration devant conduire à une forme parfaite fixée par une autorité extérieure, Shusterman nomme *méliorisme* l'approche de tels penseurs, qui est plutôt fondée sur une transformation de soi créatrice et éthique reconnue comme « *a distinctly individual challenge* » ayant pour source « *a deep psychological need and moral imperative*¹⁸ ». Puisque cette définition convient en tous points à la démarche des artistes qui, guidés par une motivation personnelle, se donnent leurs propres défis, objectifs, outils et règles de conduite, mettent leur existence au service de leur art, et cherchent à se transformer grâce à sa pratique; parce que cette définition laisse aussi complètement ouverts le but comme la qualification d'un tel perfectionnement de l'individu sans l'identifier d'emblée à un ordre spirituel-religieux, nous nommerons donc dès à présent « méliorisme » l'approche des artistes qui font l'objet de notre étude, « mélioristes » leur objectif de transformation comme la communauté que forme à long terme l'enchaînement de leurs

¹⁶ Ce cadre est défini dans les livres suivants de Richard Shusterman : *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Blackwell, 1992), *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (Routledge, 1997), *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Arts* (Cornell University Press, 2000) et *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Cambridge University Press, 2008).

¹⁷ Shusterman apporte de texte en texte de légères variations à sa définition, dont le sens demeure néanmoins très stable. Nous adoptons pour cette thèse celle de *Body Consciousness*, *ibid.*, p. 19.

¹⁸ R. Shusterman, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 37.

travaux, et « mélioratives » les différentes méthodes et pratiques qu'ils mettent en place afin d'atteindre leur but.

Problèmes et structure

Au-delà du concept que nous lui empruntons, c'est une véritable position disciplinaire que nous puisons dans la pensée pragmatiste de Richard Shusterman, et à l'aune de laquelle nous souhaitons interroger les disciplines de l'histoire et de la théorie de l'art. Le rôle d'« art de vivre » de la philosophie a été, soutient Shusterman, « *forgotten and repressed through academic philosophy's anxious insistence on its scientific, theoretical status*¹⁹ ». Or, nous observons que, pour la plus grande partie du XX^e siècle, l'histoire et la théorie de l'art se sont elles aussi refusées à considérer la dimension vécue de nombreuses pratiques artistiques marquantes comme un facteur d'analyse valable – c'est d'ailleurs la visée épistémologique de ce travail que de contribuer à le révéler. Parce qu'il implique de considérer l'artiste comme un corps-esprit indissociable de ses réalisations, le méliorisme a en effet été l'objet d'un pareil refoulement dans le champ de l'art, refoulement opéré principalement par les penseurs du modernisme, du postmodernisme, du structuralisme et du poststructuralisme – soutenus par le discours et la pratique de certains artistes – au nom d'un semblable désir d'inscrire l'histoire et la théorie de l'art dans le domaine de la science.

Nous faisons nôtres les circonstances qui ont mené à une telle mise à distance du processus de création dans l'analyse de l'œuvre d'art – notamment la mise à mal du mythe du génie, le questionnement des excès de l'histoire biographique de l'art et des mythologies artistiques, la volonté d'outiller la discipline sur le plan scientifique par de nouvelles approches méthodologiques, et la distinction de la pratique artistique et du savoir-faire – et nous en apprécions pleinement les bénéfiques disciplinaires : nous avons acquis de la sorte des outils d'analyse solides, fructueux et toujours utiles, qu'il ne s'agit pas ici de démettre. Notre projet de thèse souhaite cependant démontrer que, par cette distanciation, l'histoire et

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

la théorie de l'art n'ont pas fait que des gains, et que leur abandon d'une considération rigoureuse de l'artiste-sujet en transformation et de son expérience créatrice en tant que telle – dimensions qu'elles ignorent habituellement au profit d'une figure de l'artiste socialement construite et genrée ou des transformations iconographiques, formelles, conceptuelles et sociopolitiques des œuvres – compte aujourd'hui parmi ses plus grands aveuglements. Force est de constater, en effet, que les vellétés de l'histoire et de la théorie de l'art d'accéder à un statut scientifique ont contribué à écarter de leur champ les questions liées à la subjectivité et au processus de création, jusqu'à réduire l'art à ses seuls aspects aisément nommables, objectivables, quantifiables et thésaurisables, plutôt qu'à trouver à ces pans dits « mous » et difficiles à manipuler de son objet d'étude les réponses séculaires que la rigueur intellectuelle l'enjoint au contraire de rechercher. Ce faisant, il appert que nos disciplines, aussi sophistiquées qu'elles soient devenues, concourent petit à petit à une dévitalisation de l'art qu'elles ont pour responsabilité de médiatiser auprès du public. Elles retirent en effet à l'art son potentiel d'être un outil de connaissance existentielle, puisqu'elles le coupent de la réflexion sur la création, la subjectivité, la conscience et l'existence qui aujourd'hui, avec le déclin relatif du modernisme et du poststructuralisme et la montée en force des neurosciences, fait retour dans plusieurs champs de la connaissance. Qui plus est, leur abandon s'effectue le plus souvent au bénéfice des commentateurs biographes et hagiographes qu'il visait expressément à combattre.

Nous suggérons que cette dimension mélioriste refoulée serait précisément ce qui fait retour ou symptôme dans les recherches concernant le spirituel dans l'art depuis la fin du XX^e siècle. Ces recherches, consignées de manière exhaustive dans l'état de la question ouvrant la présente recherche, médiatisent au fond une conception de l'art en tant que conduite humaine susceptible de transformer, d'épanouir et même d'élever la conscience. Si l'on peut se réjouir du fait qu'un certain méliorisme soit grâce à cela peu à peu reconnu et plus ouvertement discuté par les historiens et théoriciens de l'art, nous verrons néanmoins que ces travaux, cherchant à défendre contre les excès du formalisme et du structuralisme la « vie de l'esprit » comme une dimension complexe et négligée de l'art, contribuent souvent paradoxalement, soit à la démettre comme champ de recherche sérieux en raison des limites infiniment extensibles qu'ils lui donnent et du discours essentialiste qu'ils reconduisent (indicible, sacré, numineux), soit à la refermer une fois de plus sur elle-même par un processus trop littéral d'identification des sources religieuses, mystiques ou occultes

dans l'iconographie des œuvres, lui faisant perdre toute portée anthropologique. Dans tous ces cas, il semble que les chercheurs fassent l'économie d'un questionnement nécessaire sur la pratique de l'art elle-même et sur les fréquentations de l'esprit humain qui la concernent.

Interroger ce double déficit – refoulement de l'expérience de l'artiste, omission de la réalité de la pratique – constitue la première motivation de notre recherche. Pour ce faire, nous passons d'abord par une lecture rapprochée de *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*²⁰ de Jean-Marie Schaeffer, qui a pour fonction d'établir des balises théoriques claires contre les dérives idéalistes inconscientes en matière d'analyse esthétique – celles-là mêmes qui handicapent la recherche sur le spirituel dans l'art et reconduisent encore aujourd'hui l'idée d'une exception artistique –, pour plutôt réinscrire fermement la pratique de la création dans l'ensemble des activités humaines. La « soma-esthétique » de Richard Shusterman nous sert ensuite d'appui théorique principal, cela pour toutes les raisons déjà citées mais aussi et surtout parce que ce cadre conceptuel, que le philosophe conçoit comme un projet ouvert davantage qu'un système, prend ancrage dans le *soma* et l'expérience, et qu'il permet ainsi à l'analyste de l'art de décrire de manière rigoureuse tous les aspects théoriques, pragmatiques et pratiques de la démarche créatrice, même les non apparemment artistiques, sans d'emblée en négliger ni en prioriser aucun. La hiérarchisation a priori des éléments de la recherche en histoire et théorie de l'art, avons-nous été à même d'observer, constitue une autre lacune disciplinaire qui oriente et restreint les interprétations; le cadre théorique foncièrement démocratique qu'offre la soma-esthétique de Shusterman permet, croyons-nous, d'éviter en grande partie ce piège.

Dans le cadre de cette recherche, nous considérons donc *la pratique de l'art* dans son ensemble – et non son seul résultat – comme l'objet d'étude de l'histoire et la théorie de l'art. Nous nous trouvons, sur ce plan esthétique, toujours en accord avec Shusterman et son prédécesseur John Dewey, qui refusent d'isoler l'œuvre de son contexte d'expérience.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, 1992.

Dewey explique qu'il en va ici de l'art comme des fleurs, qu'on ne peut retirer de leur écosystème si l'on veut les comprendre :

In order to understand the meaning of artistic products, we have to forget them for a time, to turn aside from them and have recourse to the ordinary forces and conditions of experience that we do not usually regard as esthetic. We must arrive at the theory of art by means of a detour. For theory is concerned with understanding, insight [...] It is quite possible to enjoy flowers in their colored form and delicate fragrance without knowing anything about plants theoretically. But if one sets out to understand the flowering of a plant, he is committed to finding out something about the interactions of soil, air, water and sunlight that condition the growth of plants²¹.

Au sein de notre discipline, le théoricien de l'art français Nicolas Bourriaud est à notre connaissance celui qui a le mieux soutenu une semblable nécessité d'analyser ensemble l'œuvre et les faits et gestes de son auteur (les *biotextes*). Dans *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*²² en particulier, s'appuyant à son tour sur les pragmatistes antiques de Pierre Hadot, le souci de soi du dernier Michel Foucault et l'« écosophie » de Félix Guattari, il défend l'importance de concevoir la création de soi comme une catégorie esthétique à part entière, de penser les artistes comme « des *unités de subjectivation* dont les composantes 'travaillent plus ou moins à leur propre compte', en se couplant à des motifs perçus dans la vie quotidienne²³ », et de considérer par conséquent dans l'analyse de l'œuvre toute son « écologie mentale, qui consiste à produire et cultiver un territoire existentiel²⁴ ». Dans la foulée de ces penseurs, nous nous intéresserons ici à la manière dont l'analyse du *monument* (pour parler comme Bourriaud²⁵), c'est-à-dire de l'œuvre bien solide et matérielle qui est notre objet d'étude traditionnel, lorsqu'elle est combinée à une analyse approfondie de l'ensemble des paratextes que nous détenons sans préjuger de leur intérêt et de leur fonction, peut parvenir à enrichir notre compréhension du perfectionnement de soi qui est visé par les artistes d'allégeance mélioriste – le monument participant, dans un tel

²¹ John Dewey, *Art as Experience* (1934), New York : Perigee, 2005, p. 2.

²² Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris : Denoël, 1999.

²³ *Ibid.* p. 141; l'expression citée est de Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris : Galilée, 1989, p. 24.

²⁴ *Ibid.* p. 141.

²⁵ « ... la pensée occidentale est un ordre hiérarchique dont le sommet est le *monument* (non seulement architectural, mais aussi littéraire, philosophique ou artistique). » *Ibid.* p. 103; voir aussi p. 104–111.

projet, à révéler et à qualifier la nature leur aspiration, celle d'un territoire existentiel s'élargissant parfois jusqu'à la création d'un *intérieur monumental*.

Notre étude se penche sur un seul cas : l'œuvre, les écrits et la vie de l'artiste canadien David Brown Milne (1882–1953). Ce peintre et graveur est exemplaire de la démonstration que nous désirons faire. Unanimement reconnu par les institutions et les chercheurs les plus scientifiques pour sa contribution majeure à l'histoire de l'art moderne canadien, sa vie artistique a surtout été étudiée suivant un questionnement biographique-historique classique, et son œuvre, lue principalement sous un éclairage disciplinaire ou formaliste. Malgré l'abondance des matériaux écrits que Milne a laissés derrière lui et des indications nombreuses que ces écrits recèlent sur ses pratiques et son mode de vie, très peu d'attention a toutefois été accordée au fait que, tout en se réclamant des théories esthétiques formalistes de son époque, le peintre concevait son activité créatrice comme un terrain de création de soi occupant les moindres recoins de son existence, et ayant le *singleness of heart* ou l'« intégrité du cœur » comme ultime expérience. Les quelques textes à soulever cette dimension de son approche artistique, au mieux l'affirment sans l'expliquer²⁶ ou la désignent de quête spirituelle²⁷, au pire dénoncent la contradiction de l'artiste²⁸ ou alors s'empressent de remythologiser sa pratique²⁹.

En nous appuyant sur la fortune critique et sur une analyse formelle préalable – méthodes d'analyse déjà familières à l'histoire de l'art auxquelles nous ne renonçons pas –, nous nous engageons dans un traitement le plus possible systématique et non hiérarchique des ressources documentaires disponibles. Nous traversons ainsi toutes les dimensions de la vie artistique de Milne, depuis l'analyse de ses repères esthétiques et théoriques – qui n'ont jamais fait l'objet du traitement que nous leur donnons ici – jusqu'à ses conceptions éthiques et ses pratiques quotidiennes les plus simples, cela afin de révéler en bout de piste

²⁶ Megan Bice, « Creative Courage », dans Ian M. Thom, dir., *David Milne*, Vancouver : Vancouver Art Gallery et McMichael Canadian Art Collection, en collaboration avec Douglas & McIntyre, 1991, p. 99–115.

²⁷ Katharine Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans *David Milne Watercolours: "Painting toward the Light"*, Vancouver : Douglas & McIntyre; Toronto : Art Gallery of Ontario, 2005, p. 101–119.

²⁸ John O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, Toronto : Coach House Press, 1983.

²⁹ Voir l'interprétation privilégiée pour le David Milne Centre du Musée des beaux-arts de l'Ontario, *infra*, p. 169–174.

la somme d'information complémentaire encore intouchée qu'est en mesure de fournir à notre discipline une rigoureuse analyse mélioriste du projet artistique dont la méthode est inspirée de la soma-esthétique. Grâce à cette analyse, qui constitue toute la seconde partie de la thèse, nous cherchons précisément à comprendre quelles sont et comment travaillent ensemble, dans l'approche artistique milnienne qui nous sert de modèle, les considérations théoriques, pragmatiques et pratiques contribuant à produire un mouvement, un déclenchement ou une transformation de l'esprit, c'est-à-dire à produire au sens strict du terme cette « expérience spirituelle » (Hadot) que l'on renvoie peut-être trop vite à la sphère religieuse-mystique et qui a peut-être pour nom anthropologique l'« expérience créatrice ». Nous visons ainsi à montrer que la réalisation d'œuvres d'art dans laquelle s'engage tout entier l'artiste est, dans certains cas, un processus d'objectivation de soi qui a pour fin principale non pas l'objet lui-même (même si son importance n'est aucunement déniée), mais bien l'acte de création et de dépassement qui l'accompagne pour l'expérience que contient cet acte, et pour l'expansion de la conscience qu'il est parfois susceptible de produire. Pour ces artistes, les *états* produits par la pratique artistique semblent compter autant, sinon plus, que ses *résultats*.

En résumé, la présente thèse propose de déplacer la réflexion sur le spirituel dans l'art vers une réflexion sur le méliorisme dans le champ artistique entendu au sens fort (somatique) que lui donne Richard Shusterman. La première problématique est ainsi de nature épistémologique et vise à interroger l'étrange refoulement de cette dimension mélioriste de l'art par les discours, les institutions et les pratiques dominantes de l'histoire et de la théorie de l'art au cours du XX^e siècle. La deuxième problématique, de nature historique, examine la dimension mélioriste de certaines pratiques artistiques modernes grâce à l'usage inédit de la soma-esthétique comme méthodologie d'analyse en histoire de l'art; pour les besoins de la démonstration, la thèse se concentre sur la pratique d'un artiste reconnu pour sa contribution à l'histoire formaliste de la peinture, mais dont la conception mélioriste de l'art a été obstinément négligée : celle de David Brown Milne, considérée ici comme un cas exemplaire. Si notre recherche produit conséquemment une contribution substantielle aux études milniennes, elle a néanmoins pour objectif d'ouvrir un nouveau champ de recherche en histoire de l'art, celui du « méliorisme artistique ».

Cette thèse interroge par conséquent la capacité de l'histoire et de la théorie de l'art de réintégrer à leur analyse des données de l'expérience qu'elles considèrent habituellement subjectives, biographiques ou anecdotiques et qu'elles réfutent pour telles. Elle se donne ainsi pour principal objectif de réhabiliter une dimension de l'art existante dans notre historiographie³⁰, mais systématiquement contrariée par la majorité des discours modernistes, postmodernistes, structuralistes et poststructuralistes, cela tout en tirant le plus grand parti de la rigueur d'analyse formelle, structurelle et factuelle que ces derniers nous ont enseignée. Notre recherche doctorale sous-entend enfin qu'un tel questionnement sur les processus artistiques ne saurait faire l'économie d'une mise en lumière épistémologique de la dimension mélioriste de l'activité de l'histoire et de la théorie de l'art en elle-même, c'est-à-dire en tant qu'elle constitue, pour nous chercheurs, non seulement un champ de connaissance, mais un champ de *pratique transformatrice* à part entière.

³⁰ Notamment chez John Ruskin, Roger Fry, Leo Steinberg, Georges Didi-Huberman, Mark A. Cheetham, Helen Westgeest, Richard Francis, Nicolas Bourriaud, Boris Groys, Yves Cusset, Dawna Schuld, Robert Williams et Gabriele Guercio, comme le montreront notre revue de la littérature et notre analyse.

I—MÉLIORISME ET MODERNISME AU XX^E SIÈCLE

I.1 État de la question : l'approche mélioriste de l'art

Les écrits de nombreux artistes majeurs des avant-gardes modernes occidentales – Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevitch, Paul Klee, Juan Miró ou Henri Matisse³¹, par exemple – témoignent sans équivoque du fait que ceux-ci considéraient, de diverses façons, leur pratique artistique comme l'élément central d'une recherche de dépassement personnel. Leurs écrits révèlent aussi que, si plusieurs d'entre eux nourrissaient ce perfectionnement en puisant à de sources philosophiques et littéraires, si certains trouvaient leur inspiration à même le mouvement incessant de la nature tandis que d'autres encore la stimulaient par la technique du yoga ou des pratiques occultes, tous sans exception la conduisaient d'abord et avant tout par un exercice soutenu, réfléchi et critique de la création et lui assignaient clairement une visée de transformation : toujours individuelle, souvent sociale, parfois même universelle.

La diversité des projets mélioristes ainsi formulés de leur vivant par ces artistes du début du siècle – projets dont le spectre s'étend d'une ouverture de la sensibilité personnelle à l'espoir d'une civilisation pleinement éveillée – a cependant vite été ramenée à un ensemble relativement homogène de considérations disciplinaires et d'enchaînements formels. Avec l'idée grandissante d'une histoire de l'art scientifique – qui commence au tournant du XX^e siècle par des approches iconologiques et sociologiques, prend racine au cours des années 1910–1920 avec la mise en place de nouvelles méthodes d'analyse formalistes, et trouve sa pleine autorité dans la succession des théories modernistes, postmodernistes, structuralistes et poststructuralistes – les tenants historiques et institutionnels de cette

³¹ Voir Paul Cézanne, *Correspondance* (1858–1906), Paris : Grasset, 2007; Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Paris : Denoël, 1989; Piet Mondrian, *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston : G.K. Hall, 1986; Kasimir Malévitch, *Écrits*, Paris : Éditions Champ libre, 1975; Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gonthier, 1969; Joan Miró, *Écrits et entretiens* (1915–1978), Paris : Daniel Lelong éditeur, 1995; Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* (1907–1954), Paris : Hermann, 2005.

tradition ont en effet jugé non assimilables à leur projet scientifique les convictions personnelles, spirituelles, voire utopistes de ces artistes; ils les ont donc négligées et même mises sous un silence presque complet durant plusieurs décennies. Aux yeux de nombreux chercheurs, les vellétés mélioristes des plus grands artistes constituent alors au mieux des faits biographiques anecdotiques, au pire des erreurs, voire des errances de la pensée; dans tous les cas, afin d'inscrire leurs œuvres dans le grand récit de l'histoire de l'art moderne, mieux vaut clairement distinguer les formes qu'ils et elles produisent de ces aspirations personnelles embarrassantes. « *[A]rt that sets out to convey spiritual values goes against the grain of the history of modernism*³² », résume toujours en 2004 James Elkins, qui opère pour sa part une scission complète entre les motivations de Kandinsky et l'efficacité formelle de ses tableaux : « *If I cast my lot with the "non-spiritualists" it is not because I think Kandinsky wasn't spiritually inclined. It is because what gives the art lasting importance is what it does other than affecting the kinds of spiritual communication Kandinsky hoped for*³³. »

Le point de vue d'Elkins est en cela parfaitement caractéristique des générations suivantes d'artistes et de penseurs, nées en régime moderniste. Pour elles, l'histoire est connue : toute pratique artistique motivée par une intention autre que l'avancement historiciste d'un art formaliste autoréférentiel récolte le rejet de la critique ou, du moins, la marginalisation claire de cette intention. Notre historiographie témoigne de ce parti pris puisqu'elle a, avec le temps, complètement assimilé l'approche pragmatiste du proto-formaliste Roger Fry à l'essentialisme de son confrère Clive Bell³⁴, puis subsumé dans le discours formaliste strict de Clement Greenberg, à partir des années 1960, les positions critiques plus humanistes que tenaient parallèlement Harold Rosenberg, Dore Ashton et Leo Steinberg, cela avant de déclarer l'auteur mort au profit de son œuvre-texte ouverte à toutes les interprétations. De manière générale donc, et jusqu'à la toute fin du XX^e siècle, les approches d'histoire et de théorie de l'art impliquant trop directement l'artiste en tant que *subjectivité* se trouvent mises à l'écart par les cercles universitaires les plus influents, qui critiquent de plus en plus féroce­ment la notion instable de sujet – construit, généré, multiple, atomisé, problématique,

³² J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, op. cit., p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 82. L'auteur opère la même distinction dans son commentaire sur l'art des expressionnistes p. 43.

³⁴ Nous expliquerons bientôt les divergences de vues des deux théoriciens. Voir *infra*, p. 262–265.

etc. – et tolèrent mal pour cette raison la convocation de la dimension mélioriste de l'art. « *The very few academics who consider such art are treated skeptically by the profession*³⁵ », explique Elkins, citant les cas des critiques Donald Kuspit, Suzi Gablik et Joseph Masheck, boudés par l'intelligentsia américaine pour avoir osé reconsidérer le tabou disciplinaire du spirituel dans l'art. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, précise le chercheur Charles G. Salas, il en va de même, pour quiconque cherche à établir un lien entre le l'art et la vie de l'artiste : « *The general feeling was that the biographer who took the path between life and work, espying connections overhead, risked falling into fallacies of various sorts and twisting a scholarly knee or (if deemed hopelessly old-fashioned) fracturing a scholarly career*³⁶. » Perte de crédibilité intellectuelle, rejet par les pairs et fin de parcours professionnel : les sanctions concrètes de toute approche d'ordre mélioriste sont redoutables, de telle sorte que graduellement l'autocensure s'installe dans l'académie, et le refoulement s'érige en idéologie – tout recours à l'artiste ressort éventuellement d'un « manque de rigueur » et d'un « jugement de valeur » condamnables sur-le-champ. Les méditations sur le sens de l'art, la dimension transformatrice de la pratique artistique, la nature spirituelle de l'expérience esthétique ou créatrice, et la portée humaniste de l'activité de création ne désertent pas pour autant le secret des ateliers, comme en témoignent les œuvres qui nous sont restées et surtout les archives des artistes de toutes les périodes du xx^e siècle auxquelles nous avons aujourd'hui peu à peu accès. Mais les artistes sont eux aussi nombreux à s'autocensurer sur ces sujets d'un ordre plus intime, désireux à la fois de préserver l'adhésion des critiques et des conservateurs de musées à leur démarche³⁷ et d'échapper, devant le public, à la personnalisation de leur pratique qui se fait trop souvent au détriment de la transmission rigoureuse de leurs œuvres et de leurs idées.

³⁵ J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, op. cit., p. 53.

³⁶ Charles G. Salas, dir., « Acknowledgements », *The Life and the Work: Art and Biography*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2007, p. vi.

³⁷ La démonstration qu'a faite Adi Louria-Hayon (Université de Toronto) de la réaction « plastique » de Dan Flavin, qui évacue de ses œuvres toute référence religieuse inspirées des icônes suite à un commentaire virulent de la critique Barbara Rose, est un bon exemple d'alignement d'un artiste au discours moderniste ambiant. « A Post-Metaphysical Turn: The Case of Dan Flavin », communication dans le cadre du colloque Art+Religion, Musée d'art contemporain de Montréal, 15 avril 2010.

Depuis la fin des années 1960 toutefois, en dépit du tabou, certaines recherches en histoire de l'art tentent petit à petit de réintégrer à notre champ de connaissance les intentions, les ressources et les pratiques des artistes qui ont été écartées, puis carrément oubliées pour cause de non conformité au canon moderniste. Cette résurgence mélioriste s'observe principalement dans le champ que nous avons convenu d'appeler le « spirituel dans l'art ». La raison en paraît simple : c'est lorsqu'elle trouve résonance dans des voies spirituelles ou religieuses déjà constituées que l'aspiration à la transformation individuelle d'un artiste se fait la plus facilement identifiable dans l'iconographie et la forme de ses œuvres, dans ses écrits aussi, et que ses sources littéraires deviennent pour le chercheur possibles à documenter suivant des méthodes historiques reconnues. Cela ne veut pas dire pour autant que le méliorisme dans le champ de l'art doive être restreint à ce seul plan, car l'art comme activité spirituelle, c'est-à-dire l'art comme recherche d'un perfectionnement personnel, n'est pas du tout synonyme d'œuvres d'art contenant une iconographie symbolique, une sémiotique codée et des sources religieuses ou mystiques. Le méliorisme artistique tel que nous l'entendons peut tout aussi bien viser un objectif formaliste ou un effet esthétique, un statut social ou une posture politique, une conduite éthique, un entraînement somatique ou une libération psychique, et il peut même combiner certains de ces buts entre eux – ce cadre théorique ne préjuge ni de la nature ni de la valeur des motivations. Afin d'ouvrir la discussion sur ce plan plus large, il nous faut donc expressément chercher du côté des pratiques de vie et des pratiques d'atelier, comme des lieux plus subtils où s'unissent parfois jusqu'à la superposition la transformation de l'œuvre et la transformation de soi. La première question qui surgit est ainsi celle de l'avènement historique d'une telle conception mélioriste de l'art : depuis quand les artistes visuels considèrent-ils leur pratique de création comme le terrain d'exercice d'une amélioration personnelle? Cette période excède-t-elle l'« époque du grand spirituel »?

Notre recherche nous a permis de vérifier que cette approche de la pratique artistique est un phénomène typiquement moderne – au sens historique du terme –, issu de l'apparition du statut d'artiste à la Renaissance, puis de la théorie de l'art née au tournant du XVIII^e siècle. Les repères unificateurs de la religion et de la métaphysique s'effondrant, la pratique de l'art prend leur relève et devient, à partir de cette époque, un espace de méditation laïque et un mode de connaissance privilégié, dont l'idiosyncrasie ne fera que s'accroître au cours des XIX^e et XX^e siècles, suivant la disparition des canons artistiques, des règles de la

représentation, puis l'effritement des grands repères culturels collectifs. Les recherches du spécialiste de la Renaissance Robert Williams sur l'approche artistique et les méthodes de travail de Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange³⁸ précisent de manière fort utile cet arrière-plan historique en y situant aussitôt que le xv^e siècle la conscience que certains artistes ont eue de l'effondrement non seulement des repères communs mais de l'unité du sujet lui-même, alors que les catégories par lesquelles celui-ci était traditionnellement « fixé » – hiérarchie sociale dictée par la naissance, raison humaine universelle, sens moral ontologique – se voient peu à peu mises à mal et remplacées par un désir d'expression individuelle grandissant qui mènera à la subjectivité moderne soumise à l'exigence d'une toujours plus grande « authenticité³⁹ » (*sois toi-même*), exigence qu'on retrouve en ce début de XXI^e siècle sous la forme d'un impératif continu de création de soi et de son existence par une créativité émancipée (*sois créatif*).

Cette conscience vertigineuse de l'effondrement du sujet – plus communément associée à l'émergence de l'expression artistique au XIX^e siècle, qui atteint son apogée cent ans plus tard dans la crise du sujet poststructuraliste, et qui est toujours aujourd'hui le nœud de la recherche en neurosciences qui cherche à le localiser –, Williams la repère dès la Renaissance dans la reconnaissance par Léonard, Raphaël et Michel-Ange du fait que cette subjectivité profondément problématique est fondamentalement un problème de représentation, et dans leur usage en découlant de la représentation artistique comme d'un outil potentiel de construction de soi. La Renaissance italienne est ainsi, dit-il, « *the moment when art and subjectivity became mutually dependent at the deepest level*⁴⁰ », et par conséquent le moment historique où tant l'art que la subjectivité prennent une valeur *critique*. L'historien de l'art insiste toutefois – et de manière cruciale pour notre recherche –

³⁸ Robert Williams, « Leonardo's Modernity: Subjectivity as a Symptom », dans C. Salas, *The Life and the Work*, *op. cit.*, p. 34–44. Voir aussi « The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci », dans Paul Smith et Carolyn Wilde, dir., *A Companion to Art Theory*, Londres : Blackwell Publishers, 2002, p. 75–87.

³⁹ Voir notamment Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, trad. C. Melançon, Montréal : Boréal, 1998 (publication originale anglaise 1989). La définition du sujet moderne proposée par Taylor est discutée par Shusterman dans *Performing Live*, *op. cit.*, p. 187–189.

⁴⁰ À tel point qu'il formule l'hypothèse qu'à partir de cette période, la subjectivité devient « *a symptom of art* ». R. Williams, « Leonardo's Modernity », *The Life and the Work*, *op. cit.*, p. 40 et 41. L'historien de l'art français Daniel Arasse confirme semblablement cette apparition de la conscience de soi et de l'expression dans la peinture dès le xv^e siècle, dans l'engouement des artistes pour l'idée que « tout peintre se peint ». Voir *Le sujet dans le tableau* (1997), Paris : Flammarion, 2006, p. 9.

sur le fait que, si cette réalisation de l'art comme espace non de manifestation mais de *possibilité même* de l'expérience subjective se conçoit chez ces trois artistes sur un plan rationnel, elle s'incarne également dans une discipline de vie totalement consacrée à leur art qu'ils pratiquaient, dit-il, comme « *a comprehensive art of the self*⁴¹ », c'est-à-dire une forme extrêmement exigeante de façonnement de soi (*self-fashioning*⁴²) qui visait, par l'application de méthodes tant artistiques (étude de la nature, de la science et de la littérature, pratique de la peinture), physiques (emploi du temps, usage des conditions disponibles, respect de l'énergie, entraînement de la perception), que psychologiques (autocritique, relations avec les autres, transformation des habitudes mentales, pratique de l'attention et de la présence d'esprit), le dépassement des limites individuelles jusqu'à la transcendance du soi⁴³. Mettant ainsi le doigt sur la naissance de la conception mélioriste de l'art comme relève du sujet, Robert Williams – qui s'inscrit en cela dans la continuité critique du travail de Néo-historicistes comme Stephen Greenblatt⁴⁴ – nous fournit l'argument nécessaire⁴⁵ pour extraire la quête de perfectionnement par l'art du seul discours sur le spirituel dans l'art, pour la considérer en des termes historiques et anthropologiques relatifs (et non plus en recourant à un vocabulaire empreint d'essentialisme), et pour expliquer enfin sa ténacité dans les ateliers malgré le tabou théorique longtemps en vigueur et tous les appels à la mort de l'auteur. Car cet art de soi par l'art, conclut fermement Williams après avoir analysé les méthodes et pratiques de l'infatigable Léonard,

*exposes the underside, as it were, of the scientific ideal of painting, the psychological work that artists must also do, and that they have continued to do, in one way or another, ever since. This other, less obvious work, on which the scientific ideal depends, has remained more essential to art than the specifically scientific elements of the ideal itself*⁴⁵.

Qui plus est, l'auteur propose que la conception qu'ont les artistes, à partir de la Renaissance, de la pratique de l'art comme travail et du façonnement de la subjectivité

⁴¹ R. Williams, « Leonardo's Modernity », *The Life and the Work*, op. cit., p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 37–41.

⁴³ Williams parle tour à tour d'un « *effort to [...] transcend—subjectivity* », de « *self-objectivation* » et de « *self overcoming* » (*ibid.*, p. 37 et 39), et il affirme, au sujet de Léonard de Vinci : « *If painting [for him] is fundamentally a study of nature, it is also fundamentally a work of self-criticism, of self overcoming, and, ideally, of self-transcendence* » (p. 38).

⁴⁴ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago : University of Chicago Press, 1980.

⁴⁵ R. Williams, « The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci », *A Companion to Art Theory*, op. cit., p. 83.

comme travail serait précisément ce qui permettrait aujourd'hui à la discipline de l'histoire de l'art de réintégrer de manière cohérente des éléments pertinents de la biographie du créateur dans l'analyse de son œuvre – par l'entremise de la notion même de *travail* :

One final suggestion involves “work” as an idea around which artistic biography, even art history as a whole, might be built. Art is work: physical and intellectual, but also cultural [...] Selfhood is also work: producing, consuming, doing all the things we do, having feelings, having thoughts, all of which contribute to—indeed sustain—culture. Work is where art and subjectivity meet; it is the real ground of their historical interrelation. Thinking of art as work allows us to integrate it into history more deeply, it makes art historicity more tangible, and it offers a way of integrating biography back into art history, a perspective from which human interest is not incidental⁴⁶.

Il importe ici de remarquer que, si les trois profils artistiques convoqués pour sa démonstration représentent en quelque sorte un méliorisme artistique qu'il considère optimal – « *though we may have come to feel that even ideal subjectivity is obsolete [...] some modes of being are better than others⁴⁷* », insiste-t-il –, la conception du travail comme du sujet chez Williams n'est jamais détachée du contexte de forces culturelles, sociales, politiques et économiques dans lequel vit l'artiste, de sorte que la discipline soutenant la création de Léonard est à ses yeux indissociable de la rationalisation de la vie économique et sociale qui a cours à la Renaissance; son approche reconnaît de ce fait au perfectionnement de soi par l'art un large spectre de manifestations possibles qui, loin de viser une forme qui serait idéale pour tous et toujours, s'étend, précise-t-il, de la résistance à la complicité aux normes ambiantes⁴⁸ – « *Most self-fashioning was and is opportunistic, reactive, and governed by conventions⁴⁹...* », observe-t-il.

Par sa notion centrale de travail, sa considération de l'ensemble des entraînements psychosomatiques et des pratiques de vie employés par les artistes, et son accueil de toutes les formes de création de soi qui n'exclue pas que certaines d'entre elles soient plus profitables que d'autres à la communauté humaine, Robert Williams s'inscrit en très grande communauté d'esprit avec la position mélioriste de Richard Shusterman et sa soma-

⁴⁶ R. Williams, « Leonardo's Modernity », *The Life and the Work*, op. cit., p. 42.

⁴⁷ R. Williams, « The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci », *A Companion to Art Theory*, op. cit., p. 85.

⁴⁸ R. Williams, « Leonardo's Modernity », *The Life and the Work*, op. cit., p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

esthétique, instrument théorique par excellence de la pratique et des diverses approches du *self-fashioning*, qui fait de l'expérience esthétique optimale « *the point rather than the extension of the concept of art*⁵⁰ » en raison de l'enrichissement de l'expérience humaine qu'elle représente. L'accord des deux chercheurs n'est pas étonnant, puisque s'il existe, tel que le suggère cette fois Nicolas Bourriaud, une source non artistique plus ancienne encore à la pratique mélioriste de l'art, elle se trouverait à l'origine de la tradition philosophique pragmatiste que prolongent les travaux de Shusterman et qui retentit dans les « exercices spirituels » que Williams identifie chez les artistes de la Renaissance. En se penchant sur les « exercices spirituels » des philosophes antiques revalorisés en France par Hadot et Foucault, Bourriaud suggère en effet que c'est du côté d'une culture du comportement née dans le pragmatisme des philosophes présocratiques, qui mettaient en pratique leurs réflexions dans le but de parfaire leurs vertus personnelles, que nous devons chercher la filiation des artistes modernes qui, depuis l'apparition de la figure du dandy à la fin du XIX^e siècle (datation corrigée par Williams : depuis l'apparition de la figure de l'artiste à la Renaissance), s'inventent eux-mêmes et leur vie en même temps que leur art, et conçoivent leurs œuvres non comme des fins mais comme autant de moyens d'induire de nouvelles relations au monde, des attitudes inédites ou une éthique personnelle exemplaire. Bourriaud formule même l'hypothèse que, longtemps délaissée et méprisée par la philosophie analytique, cette branche pragmatiste de la pensée, à laquelle appartiennent les Montaigne, Thoreau et Jane Addam, aurait au XX^e siècle trouvé refuge dans le champ de l'art, si bien que les artistes en seraient aujourd'hui les principaux praticiens⁵¹. Il en appelle enfin, pour bien rendre compte de ces dimensions de la pratique artistique contemporaine, à une « théorie du geste⁵² » – cela semble-t-il sans avoir conscience que Shusterman met parallèlement en place une telle théorie.

Au chapitre d'un tel perfectionnement de soi par l'entremise d'une pratique laïque – qu'elle soit éthique, écrite, corporelle ou artistique –, il est vrai que les avancées théoriques récentes en Occident, comme la notion de méliorisme elle-même, se trouvent

⁵⁰ R. Shusterman, *Performing Live*, op. cit., p. 31.

⁵¹ N. Bourriaud, *Formes de vie*, op. cit., p. 107.

⁵² *Ibid.*, p. 148.

principalement du côté de la philosophie. En Amérique, qui en est le berceau, la notion est issue de la psychologie de William James, puis des penseurs de la tradition pragmatiste proprement dite : d'abord de l'œuvre de John Dewey et de son *Art as Experience* (1934) en particulier, du néo-pragmatisme proposé par Richard Rorty, puis dans les travaux de Richard Shusterman qui, depuis le tournant des années 1990, interroge et prolonge Dewey, Rorty et nombre d'autres philosophes par ses réflexions sur la vie philosophique et la soma-esthétique. On repère l'idée de méliorisme, en France, déjà en filigrane de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, plus explicitement à partir des années 1980 dans les travaux d'archéologie philosophique de Hadot et le virage subjectif de Foucault, puis sous la gouverne de Jean-Pierre Cometti qui, à titre d'auteur et de traducteur, y diffuse les fondements du pragmatisme américain depuis 1992. En Allemagne, l'usage et la diffusion du pragmatisme philosophique se fait par les travaux de Karl-Otto Apel et Jürgen Habermas. Nous aurions tort, enfin, de ne pas relever ici le fait que plusieurs philosophies orientales, anciennes comme récentes, ont pour objectif premier la transformation de l'esprit, et qu'elles accordent, dans cette visée, une importance capitale aux exercices somatiques et à la mise en pratique des notions théoriques qu'elles enseignent. Bouddhisme, taoïsme, confucianisme et zen, par exemple, sont en cela des voies philosophiques fondamentalement pragmatistes et mélioristes, que des philosophes tel que Shusterman reconnaissent comme étant un héritage pragmatiste au même titre que la philosophie qui se pratiquait dans l'Antiquité occidentale.

Ce caractère pragmatiste et mélioriste des philosophies orientales est probablement ce qui explique le recours qu'y font naturellement de très nombreux artistes depuis la fin du XIX^e siècle, comme par ailleurs à un ensemble d'autres propositions théoriques, philosophiques, mystiques ou ésotériques qui mettent toutes en valeur l'amélioration de soi par la pratique. La question de savoir si ces artistes trouvent dans ces pensées une voie pavée d'images, de formes et de méthodes à appliquer ensuite dans leur art ou, à l'inverse, la simple confirmation stimulante de ce qu'ils découvrent déjà par la mise en action de leur corps et de leur l'esprit dans le cadre de leur création n'est pas facile à trancher, et la réponse qu'on lui donne a une incidence considérable sur la lecture que nous faisons des corpus artistiques. Pour y voir plus clair, la recension des recherches et des prises de position sur le méliorisme artistique dans le champ de l'histoire et de la théorie de l'art est donc la prochaine étape qui s'impose. La revue de littérature que nous avons constituée est

présentée de manière chronologique. Elle commence en 1960, à savoir avec les toutes premières recherches qui ont osé défier le grand « refoulement scientifique » de la subjectivité par le projet moderniste. Elle se décline ensuite, décennie par décennie jusqu'à aujourd'hui, afin de bien faire voir la courbe de développement de l'approche mélioriste dans le champ de l'art. Cette courbe est traversée d'un bout à l'autre par les relations de l'art à la spiritualité, puisque c'est sur ce terrain que les chercheurs ont le mieux identifié le désir d'un perfectionnement de soi par la pratique de l'art, et débattu entre eux de la possible réintégration dans leur discipline des notions liées à l'être et à l'expérience qui en avait été exclues. En cartographiant ainsi l'ensemble des textes sur l'art frayant avec la question du méliorisme, notre recension vise à relever les principaux repères méthodologiques et théoriques d'une « historiographie du méliorisme artistique » comme d'une « approche mélioriste de l'histoire de l'art »; ces repères existent déjà sans être reconnus pour tels, pensons-nous, et ils seront ici clairement identifiés. Sur ce plan, nous ne faisons pas inconsciemment l'économie de tous les textes écrits par les artistes eux-mêmes – journaux, notes, théories, essais, entrevues – dans lesquels on trouve souvent les indications les plus précises quant à la motivation et à la mise en exercice de leur méliorisme individuel : notre étude de cas fera de ces écrits un usage exemplaire ayant pour objectif précis de montrer combien ils sont aujourd'hui vitaux à notre discipline pour la définition du méliorisme artistique comme champ de recherche digne de ce nom.

I.2 Revue de la littérature mélioriste de 1960 à 2010

I.2.1 1960 – Réhabilitation du projet humaniste des premiers artistes de l’art moderne

L’article célèbre que l’historien de l’art finlandais Sixten Ringbom publie en 1966, « Art in “the Epoch of the Great Spiritual”: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting⁵³ », compte parmi les tous premiers textes à dénoncer, par une analyse de la fortune critique et biographique de Kandinsky et un regard sur les parcours de Klee, Marc, Mondrian, Itten et du Bauhaus, la tendance généralisée, chez les historiens de l’art, à diminuer jusqu’à l’ignorer l’influence de l’occultisme sur les pratiques et les théories des premiers artistes de l’abstraction. La même année, l’Américain Robert P. Welsh fait un travail de fouille similaire sur la démarche artistique de Piet Mondrian et démontre, dans le catalogue *Piet Mondrian 1872–1944* de l’Art Gallery of Toronto⁵⁴, la grande portée que les principes théosophiques ont eue sur ses œuvres. Ringbom et Welsh affirmeront tous les deux leur lecture respective de Kandinsky et de Mondrian par la publication d’un second texte en 1970 et 1971⁵⁵; ils contribueront ainsi largement à déloger de leur statut anecdotique les voies spirituelles auxquelles puisent les deux artistes, et à les promouvoir au contraire comme des éléments essentiels à la compréhension de leur pratique. Les deux historiens de l’art, il va sans dire, suscitent des réactions – en témoigne notamment le long article que Rose-Carol Washton Long publie, en 1972 dans *Artforum*, en réponse à

⁵³ Sixten Ringbom, « Art in “the Epoch of the Great Spiritual”: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, n° 29, 1966, p. 386–418. À la note 12 de son article, Ringbom cite deux précédents à sa recherche : les textes de L. D. Ettlinger, *Kandinsky’s “At Rest”* (1961) et « Kandinsky » (*L’Œil*, n° 114, juin 1964, p. 50), ainsi que le livre de Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky* (1959), où il est question de la relation des artistes de Munich avec Rudolph Steiner.

⁵⁴ Robert P. Welsh, *Piet Mondrian, 1872–1944*, Toronto : Art Gallery of Toronto, 1966.

⁵⁵ S. Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo (Finlande) : Acta academiae Aboensis, Series A., vol. 38, n° 2, 1970; R. Welsh, « Mondrian and Theosophy », dans *Piet Mondrian, 1872–1944: A Centennial Exhibition*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.

Ringbom⁵⁶ – mais, ce faisant, ils appellent les nuances sur la question, stimulent la recherche et les publications, et initient de cette façon un véritable mouvement de réhabilitation du projet initial des artistes fondateurs de la modernité artistique occidentale.

Dès 1960, Robert Rosenblum (qui signera par ailleurs un essai dans le *Piet Mondrian 1872–1944* de Welsh⁵⁷), commence de son côté à interroger les liens des artistes modernes à la tradition picturale romantique – des liens que déterre parallèlement Otto Stelzer en Allemagne⁵⁸. Dans différents textes publiés au cours de la décennie, Rosenblum revisite tour à tour à cette lumière le cubisme, Malévitch, la peinture abstraite, l’impact de Caspar David Friedrich sur l’art moderne, et les origines germaniques et britanniques de l’art romantique. Ces recherches sont rapprochées et synthétisées, en 1975, dans *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*⁵⁹, ouvrage substantiel dans lequel l’historien de l’art américain propose, en contrepartie du monopole formaliste parisien sur lequel se fonde alors la lecture des œuvres produites depuis la fin du XIX^e siècle, une interprétation de l’art moderne tel qu’il se développe chez les artistes d’origine anglo-saxonne et germanique (Van Gogh, Munch, Kandinsky, Klee, Mondrian et Rothko, notamment) qui, suivant un courant romantique de fond, ne cessent jamais vraiment, affirme-t-il, de croire en la fonction humaniste de l’art, d’en percevoir la dimension mystique, ni de le considérer comme le produit d’une quête intérieure. La thèse de Rosenblum, bien documentée et ancrée dans une analyse des œuvres, est demeurée nouvelle et étonnante pendant longtemps tant sa position se trouvait en porte-à-faux avec le récit formaliste de l’histoire de l’art moderne qu’ont massivement reconduit les curriculums universitaires jusque dans les années 1990. Cela ne l’empêche pas d’être, à raison, rabrouée lorsqu’elle se met au service d’un discours trop essentialiste, téléologique et nationaliste, comme c’est le cas de l’exposition *The Natural Paradise: Painting in America 1800–1950*, préparée en 1976

⁵⁶ Rose-Carol Washton Long, « Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image », *Artforum*, n° 10, juin 1972, p. 42–49. L’auteure venait, en 1968, de soutenir à l’université Yale sa thèse sur Kandinsky, « Vasily Kandinsky, 1909–1913: Painting and Theory ».

⁵⁷ Robert Rosenblum, « Notes on Mondrian and Romanticism », *Piet Mondrian, 1872–1944*, 1966, *op. cit.*, p. 17–21; reproduit dans *Art News*, vol. LXIV, février 1966, p. 33–37+.

⁵⁸ Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, Munich : Piper, 1964.

⁵⁹ R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York : Harper and Row, 1975, la référence bibliographique complète des textes précédemment évoqués se trouve à la p. 219, note 1.

au MoMA par Kynaston McShine à partir de la thèse de Rosenblum, dans le cadre du bicentenaire américain⁶⁰.

En 1977, l'exposition *Perceptions of the Spirit in Twentieth-Century American Art*⁶¹ présentée au Indianapolis Museum of Art a plutôt pour objectif de faire voir que les « perceptions spirituelles » sont une préoccupation plus importante dans l'art du XX^e siècle qu'on ne veut bien l'admettre à l'époque. Les commissaires Jane et John Dillenberger, historiens de l'art et professeurs à la Graduate Theological Union de Berkeley, repèrent ainsi dans les œuvres de leurs contemporains (Pollock, Newman, O'Keefe, Stella, De Kooning, Gottlieb, Nevelson, Avery, Indiana, Smithson, Segal, Man Ray et plusieurs autres) crucifixions, symboles zen, mandalas, anges, démons et autres références bibliques à Abraham, Adam et Ève, la communion, la Nativité, l'arbre de vie, la genèse, le sacrifice, la transfiguration, etc. Issue d'une faculté de théologie et en circulation principalement dans des institutions américaines « régionales » (University Art Museum de Berkeley; Marion Koogler McNay Art Institute de San Antonio, Texas; Columbus Art Gallery, Columbus, Ohio), l'exposition n'est toutefois pas remarquée et trouve peu de résonances dans le milieu de l'art, où elle demeure très rarement citée.

Parallèlement à ces réinterprétations historiques, certains théoriciens modernistes majeurs offrent eux-mêmes, déjà à l'époque, des perspectives plus nuancées à la ligne dure du formalisme greenbergien que l'histoire devait retenir. Dès 1959, Harold Rosenberg publie son célèbre essai *The Tradition of the New*⁶², dans lequel il discute l'acte artistique non plus dans les termes de la production d'un objet, mais bien en tant qu'il constitue un moment de rencontre entre l'artiste (de l'Action Painting surtout) et son tableau, et ainsi « un

⁶⁰ Voir la critique de l'exposition et du texte de catalogue signé par Rosenblum, « The Primal American Scene », que fait Alan Wallach dans « Trouble in Paradise », *Artforum*, janvier 1977, p. 28–35. L'article de Wallach a aussi l'intérêt de relever l'écueil discret que représente, pour la réflexion en histoire de l'art, la notion même de tradition : « ... the category "tradition" often functions as tacit validation [...] "Tradition" can thus replace arguments for or against artistic value, let alone historical, moral, and political significance [...] "Tradition" thereby diminishes any sense of the way a work of art is embeded in history—the needs and beliefs the work served at the time it was created » (p. 34).

⁶¹ Jane Dillenberger et John Dillenberger, en partenariat avec la Graduate Theological Union de Berkeley, *Perceptions of the Spirit in Twentieth-Century American Art*, Indianapolis : Indianapolis Museum of Art, 1977.

⁶² Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Cambridge (Mass.) : Da Capo Press, 1994. Première publication 1959.

événement » (*an event*⁶³) qui les fait en quelque sorte co-émerger. Il affirme, par conséquent : « *A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a "moment" in the adulterated mixture of his life*⁶⁴... », et encore « *A good painting in this mode leaves no doubt concerning its reality as an action and its relation to a transforming process in the artist*⁶⁵. » En 1973, faisant la synthèse de ses positions intellectuelles dans *Discovering the Present*, Rosenberg réitère la même idée, usant d'une formulation qui nous intéresse au plus haut point : « *Today, each artist must undertake to invent himself, a lifelong act of creation that constitutes the essential content of the artist's work. The meaning of art in our time flows from this function of self-creation. Art is the laboratory for making new men*⁶⁶ », résume-t-il. La chute du texte sur l'avènement des « hommes nouveaux » est importante ici, car elle indique que l'éminent critique américain articule cette transformation ou création de soi, non pas dans les termes mélioristes qu'on attendrait, mais à l'aide de concepts idéalistes qui rendent sa théorie impraticable dans le contexte de cette thèse. Cela se vérifie à plusieurs endroits : en lieu et place des méthodes et des pratiques devant conduire à l'événement pictural, il parle de la « *revelation contained in the [artistic] act*⁶⁷ »; plutôt que d'inscrire l'œuvre dans la vie de l'artiste, c'est-à-dire dans l'ensemble de ses activités, il indique qu'elles sont toutes deux de la même « *metaphysical substance*⁶⁸ »; l'acte artistique, affirme-t-il ailleurs, « *transcends*⁶⁹ » à la fois la psychologie, l'intention et le monde même qu'il crée; l'Action Painting, dit-il encore, se fonde sur « *the phenomenon of conversion* », il est en cela « *essentially a religious movement [...] experienced in secular terms* » et il produit des « *private myths*⁷⁰ ». Et comme si l'on pouvait encore douter de sa vision essentialiste de l'Art, il ajoute, majuscules à l'appui : « *When a tube of paint is squeezed by the Absolute, the result can only be a Success*⁷¹. » Il n'y a rien de mélioriste ici, puisque l'artiste inspiré ne touche même plus le tube de ses mains. La

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27–28.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ H. Rosenberg, *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, and Politics*, Chicago : Chicago University Press, 1973, p. 218–219.

⁶⁷ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, *op. cit.*, p. 26–27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 27–28.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

position de Rosenberg, pour son appel clair à l'action, à la transformation et à la création de soi par l'art, demeure néanmoins à retenir sur le plan historiographique.

En 1972, l'historien de l'art Leo Steinberg publie *Other Criteria*⁷², livre rassemblant les textes qu'il a rédigés depuis 1955 sur des figures majeures de l'art moderne occidental (Picasso, Monet, Rodin, Johns, Pollock, de Kooning, etc.) – et dans lequel on trouve une fine critique de l'œuvre-événement de Rosenberg⁷³. Dans le but explicite de renverser l'approche législative du formalisme greenbergien, à savoir son « *interdictory stance—the attitude that tells an artist what he ought not to do, and the spectator what he ought not to see*⁷⁴ », Steinberg y fait une place centrale à « *that part of artistic utterance which [the formalist critics'] tools do not measure*⁷⁵ », de sorte que ses analyses, tout en s'appuyant sur une description formelle rigoureuse, rendent compte d'une attention soutenue à la vie de l'esprit humain, d'une conception des œuvres comme productions existentielles, et de l'histoire de l'art comme discipline participant de son objet d'étude. Cette approche analytique humaniste non partisane d'une interprétation spiritualiste, mystique, religieuse ou romantique place Leo Steinberg dans la continuité directe de Roger Fry, penseur britannique proto-formaliste dont le temps a malheureusement amenuisé les convictions pragmatistes et humanistes au profit de la promotion du formalisme « pur » de Clive Bell, qui sera suivi par Clement Greenberg; elle indique ainsi, en se rappelant par des écrits datés des années 1950, que d'un chercheur à l'autre ce courant de pensée mélioriste n'a peut-être jamais à proprement parlé « cessé » au courant du siècle, mais qu'il a plutôt été ignoré, ce qui fait d'emblée d'*Other Criteria*, comme du *Vision and Design* (1920) de Fry d'ailleurs, des repères incontournables de toute historiographie du méliorisme artistique.

Enfin, Thomas Weiskel publie en 1976 *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*⁷⁶, qui marque le retour en force dans la théorie esthétique du

⁷² Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, New York : Oxford University Press, 1972.

⁷³ *Ibid.*, p. 61–62.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1976, 220 p.

concept de sublime défini par Longinus, puis par Burke et Kant – un retour qui s’effectue simultanément dans *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* de Rosenblum. En phase avec les convictions théoriques structuralistes de son époque, Weiskel cherche toutefois pour sa part à prendre une distance face à la puissance de révélation contenue dans l’idée du sublime en y jetant un éclairage sémiotique et psychanalytique. Deux ans plus tard, l’étude du « colossal » que fait Jacques Derrida, en passant par Kant, dans *La vérité en peinture*⁷⁷ (1978) vient elle aussi ouvrir le champ d’expérience formaliste, insérer la notion de sublime comme nouvel enjeu de la théorie esthétique postmoderne, et, surtout, l’offrir comme un outil critique pour saisir l’exercice incessant de cadrage et recadrage par l’esprit dans lequel se joue la relation entre art et infini⁷⁸ – autrement dit, pour saisir le caractère immesurable de ce qui, dans l’expérience humaine, déborde la forme.

1.2.2 1980 – Examen de la relation des artistes du xxe siècle à la spiritualité

Stimulés par la première vague d’identification des références spiritualistes, religieuses et mystiques des premiers créateurs modernes, plusieurs historiens de l’art et conservateurs de musées s’affairent, à la fin des années 1970, à examiner les relations qu’ont entretenues les artistes du xx^e siècle à la spiritualité de manière plus générale. C’est au milieu des années 1980, et aux États-Unis principalement, que les résultats de leurs travaux sont publiés et exposés, de sorte que ce champ de recherche s’approfondit et s’élargit tout d’un coup. Des termes vastes tels que le « spirituel » et le « sacré », des notions ouvertes comme l’« inconnu », l’« indicible » et l’« intériorité » gagnent du terrain sur la spécificité historique des théories et pratiques de l’occultisme, de la théosophie ou du romantisme convoquées par leurs prédécesseurs, cette nouvelle terminologie témoignant de l’approche à la fois plus flexible, plus mobile et surtout plus englobante qui a maintenant la faveur des chercheurs.

⁷⁷ Jacques Derrida, 4^e sous-chapitre du chapitre « 1. Parergon », *La vérité en peinture*, Paris : Champs-Flammarion, 1978.

⁷⁸ Voir l’analyse que fait Mark A. Cheetham du texte de Derrida : « The Sublime Is Now (Again) », *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press, p. 103–114.

Le plus marquant de ces chantiers de recherche est très certainement *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, l'ambitieuse exposition de 252 œuvres qu'organise le commissaire Maurice Tuchman pour l'ouverture du nouveau pavillon du Los Angeles County Museum of Art en 1986, et qui sera par la suite présentée au Museum of Contemporary Art de Chicago et au Gemeentemuseum de La Haye, aux Pays-Bas. Le catalogue de 435 pages, pour lequel Tuchman n'invite pas moins de dix-huit spécialistes (dont les Ringbom, Welsh, Washton Long et Donald Kuspit déjà cités), rassemble l'essentiel des connaissances sur la question du spirituel dans l'art au xx^e siècle, de sorte qu'il dépasse pour la première fois l'analyse de cas particuliers pour en faire une véritable question posée à l'histoire de l'art : que compte maintenant faire la discipline avec cette dimension évidente de son objet d'étude? Pourra-t-elle soutenir encore longtemps son omission volontaire? Le livre, extrêmement bien documenté, outillé d'instruments scientifiques (glossaire, chronologie, index) et appuyé sur des analyses d'œuvres solides, touche en effet un éventail d'artistes sans précédent, de toutes les provenances et de toutes les générations; il fait voir, par des articles sur la musique et le spectacle, que la question s'étend à tout le spectre de la création; et il parvient par tout cela à démontrer, non seulement l'influence majeure des voies spirituelles sur la pratique de plusieurs artistes de l'abstraction jusqu'aux plus contemporains, mais surtout le fait que pour tous ces artistes *la pratique de l'art relève de la quête*. Si l'entreprise s'est vue, malgré son envergure, « *sidelined in favor of the other meanings of abstraction*⁷⁹ » comme l'observe rétrospectivement James Elkins, révélant par le fait même la puissance exercée par les approches formalistes, structuralistes et poststructuralistes jusqu'à la toute fin du siècle, elle a néanmoins, par son ambition, sa rigueur intellectuelle et sa présence sur deux continents, mis une épine durable au pied de la discipline, que celle-ci ne pourra plus complètement ignorer. Le catalogue de Tuchman constitue toujours aujourd'hui le repère fondateur de ce champ de recherche en histoire de l'art.

⁷⁹ James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 80. Dès 1989, John Perreault observait plus abruptement encore : « *"The Spiritual in Art," accompanied by a convincingly scholarly tome, appeared, caused a murmur, and then sank.* » « The Transformation Vision », dans David Floria et J. Perreault, *Revelations: The Transformative Impulse in Recent Art*, Aspen : Aspen Art Museum, 1989, p. 3.

Parallèlement, l'Américain Roger Lipsey constate lui aussi qu'une forte dimension spirituelle semble présider à l'élaboration d'un grand nombre de pratiques artistiques occidentales catégorisées par les analystes comme étant strictement autoréférentielles : *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth Century Art*⁸⁰, qu'il publie en 1988, est le résultat d'une décennie de recherche et de réflexion sur le sujet. Plutôt que de chercher à prouver l'influence d'une voie spirituelle sur la production d'un artiste par des recoupements littéraires et iconographiques, Lipsey soutient dans cet ouvrage l'hypothèse nouvelle d'une affiliation qui unirait des artistes d'allégeances esthétiques contrastées par leur conception de l'art comme activité spirituelle au sens fort du terme. La trentaine d'analyses monographiques qu'il conduit pour l'étayer (Kandinsky, Duchamp, Klee, Brancusi, Picasso, O'Keefe, Matisse, Rothko, Reinhardt, Morandi, Noguchi, Minor White, etc.) sont approfondies et elles ont le mérite de repérer le spirituel dans les œuvres et le discours des artistes en y conjuguant certains aspects de leur mode de vie et de leur pratique d'atelier, approche par laquelle l'auteur évite l'écueil récurrent d'une association trop restrictive des références spirituelles et des symboles représentés, et par où il préfigure à quelques occasions l'analyse mélioriste du projet artistique que le présent projet de thèse cherche à méthodologiser. Pour cette raison, *An Art of Our Own* pourrait s'insérer dans l'historiographie du méliorisme artistique, cela malgré son parti pris spirituel et le fait que la recherche de Lipsey ait eu un impact négligeable sur la discipline⁸¹ en raison possiblement de son statut de chercheur indépendant, de sa publication par Shambhala – maison d'édition bouddhiste hors du circuit des instances de légitimation habituelles –, et de la distance qu'il a lui-même prise face à l'histoire de l'art en consacrant plutôt son écriture à diverses formes de sagesse⁸².

⁸⁰ Roger Lipsey, *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth Century Art*, Boston : Shambala, 1988. Le texte ne traduit aucune des vellétés bouddhistes que sa publication par cette maison d'édition pourrait laisser imaginer. Lipsey s'était auparavant intéressé à l'œuvre du spécialiste de l'art indien Ananda Coomaraswamy, dont l'influence sur les artistes modernes américains est connue.

⁸¹ En font foi les ouvrages récents les plus importants sur la question du spirituel dans l'art : dans *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Elkins lui accorde quelques lignes qui servent à le débouter d'emblée, et le catalogue *Traces du sacré* n'indexe tout simplement pas sa contribution.

⁸² Voir notamment *Angelic Mistakes: The Art of Thomas Merton* (Shambhala et New Seeds, 2006) et surtout ses recherches sur la « sagesse politique » de Dag Hammarskjöld (1905–1961), second Secrétaire-général des

Pendant les mêmes quelques années de la décennie, toujours aux États-Unis, le théologien John Dillenberger poursuit le grand survol des rapports de l'art à la religion qu'il a amorcé à la fin des années 1970, et publie en rafale les livres *The Visual Arts and Christianity in America: The Colonial Period through the Nineteenth Century* (1984), *A Theology of Artistic Sensibilities: The Visual Arts and the Church* (1986), et *The Visual Arts and Christianity in America: From the Colonial Period to the Present* (1989)⁸³. Les expositions sur des sujets connexes se multiplient aussi de manière frappante, particulièrement sur la côte Ouest et au Nord-Est du pays : le San Francisco Art Institute produit *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition* en 1985–1986, suivie de *Sacred Spiritual* en 1986; la même année le Everson Museum of Art de Syracuse présente *Sacred Spaces*, tandis que le P.S.1 Centre de New York montre *Images of the Unknown*; l'artiste Lee Mullican et le critique Merle Schipper préparent, en 1987, *Visions of Inner Space: Gestural Painting in Modern American Art* pour la Wight Art Gallery de l'Université de Californie à Los Angeles et le Musée national d'art moderne de New Delhi. En 1989, enfin, le Aspen Art Museum tient *Revelations: The Transformative Impulse in Recent Art*⁸⁴, dont le titre manifeste pour la première fois de manière explicite la question du méliorisme artistique. Les œuvres rassemblées dans cette exposition par le commissaire David Floria pour soutenir sa conviction que l'expérience de l'art « *can profoundly transform human consciousness*⁸⁵ » sont ésotériques et nostalgiques d'une origine sacrée de l'art, mais le court essai du critique John Perreault au catalogue a le grand mérite de chercher à identifier les raisons du refoulement occidental de la dimension spirituelle de l'art : le refus de l'étrangeté par la culture matérialiste et rationaliste, l'association erronée de la spiritualité et de la religion, et l'absence d'un vocabulaire adéquat pour nommer les expériences transformatrices. L'auteur y soutient aussi, de manière intéressante, que le spirituel dans l'art ne serait ni un style ni une intention de l'artiste, mais bien *un effet de la rencontre* entre un individu et une œuvre qui peut aller jusqu'à la guérison.

Nations-Unies et récipiendaire du prix Nobel de la paix, réunies dans *Hammarskjöld: A Life* (University of Michigan Press, 2013).

⁸³ John Dillenberger, *A Theology of Artistic Sensibilities: The Visual Arts and the Church*, New York : Crossroad, 1986; *The Visual Arts and Christianity in America: The Colonial Period through the Nineteenth Century*, [Atlanta], Scholars Press, 1984; *The Visual Arts and Christianity in America: From the Colonial Period to the Present*, New York, Crossroad, 1989.

⁸⁴ D. Floria et J. Perreault, *Revelations*, *op. cit.*

⁸⁵ D. Floria, « Introduction », dans *ibid.*, p. 1.

Nous devons donc, soutient-il, évaluer les œuvres non seulement pour leur dimension formelle, mais en tant que « *spiritual tools*⁸⁶ ». Ce modeste texte soulève ainsi quelques pistes pragmatistes pertinentes, mais qui concernent explicitement la transformation du spectateur dans l'expérience esthétique; il préfigure en cela davantage le projet d'« art comme thérapie⁸⁷ » que mène actuellement Alain de Botton, qu'il ne trouve place dans une historiographie du méliorisme artistique.

Ailleurs dans le monde, les questions du spirituel dans l'art et de l'intériorité du processus créateur attirent encore très peu l'attention de la communauté artistique⁸⁸. Il existe néanmoins quelques exceptions. En 1980, en Allemagne, Wieland Schmied publie *Zeichen des Glaubens: Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenze in der Kunst des 20. Jahrhunderts*⁸⁹. Au Canada, le catalogue de l'exposition *The Mystic North*, que présente Roald Nasgaard au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1984, vient appuyer l'hypothèse romantique de Rosenblum tout en l'ancrant dans deux univers culturels précis : l'art du Groupe de Sept, dont il nuance de manière importante l'habituelle lecture nationaliste et formaliste, et les pratiques d'artistes scandinaves de la même époque. En 1985, à l'Université du Québec à Montréal, la jeune chercheuse Hélène Aubry s'attarde avec beaucoup de perspicacité aux œuvres « calligraphiques » d'Alechinsky, Masson, Klein, Tobey, Pollock et Motherwell pour son mémoire de maîtrise intitulé « L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains ».

Enfin, l'article « The Sublime and the Avant-garde⁹⁰ », que Jean-François Lyotard appuie en 1984 sur l'œuvre de Barnett Newman et sur son texte « The Sublime Is Now » (1948), semble être le seul essai sur ces questions en provenance de la France au cours de la décennie 1980. Publié, il faut le noter, en sol américain (*Artforum*), l'article confirme l'incursion du concept de sublime dans le champ de l'art contemporain, présage la recherche à venir de

⁸⁶ J. Perreault, « The Transformative Vision », dans *ibid.*, p. 5.

⁸⁷ Alain de Botton et John Armstrong, *Art as Therapy*, Londres : Phaidon, 2013, et le site du même nom : <http://www.artastherapy.com/> (consulté le 7 juin 2017).

⁸⁸ Au meilleur de notre connaissance; nous avons conscience que les barrières langagières ont pu avoir une influence sur l'acuité de nos résultats de recherche en territoires étrangers.

⁸⁹ Traduction libre : *Signes de foi : esprit de l'avant-garde : tendance religieuse dans l'art du xx^e siècle*.

⁹⁰ Jean-François Lyotard, « The Sublime and the Avant-garde », trad. Lisa Liebmann, *Artforum*, vol. 22, n^o 8, avril 1984, p. 36–43.

Liotard sur cette notion qu'il jugera essentielle à qui veut comprendre les enjeux véritables du modernisme, mais également l'incontournable sujet que deviendra au cours des deux décennies suivantes le sublime dans le champ de la philosophie esthétique et de la théorie de l'art⁹¹. Si la notion de sublime est en quelque sorte le nom « théoriquement correct » du spirituel dans l'art, elle ne se mélange jamais comme celui-ci à l'idée d'une transformation personnelle. Lyotard prend d'ailleurs bien soin de le préciser : en introduction de son article, il écarte d'emblée de l'horizon du sublime la recherche du moment présent comme événement de la conscience; le *now* de Newman, affirme-t-il, « *is a stranger to consciousness*⁹² ». Puis il conclut en réitérant haut et fort cette distinction : « *The avant-garde task is to undo spiritual assumptions regarding time. The sense of sublime is the name of this dismantling*⁹³. » La tradition philosophique de ce concept paraît par conséquent, sur ce plan, antithétique à la notion de méliorisme qui fait le cœur de notre recherche, puisqu'elle reconduit l'idée d'une expérience singulière transcendante qui rompt avec la continuité vécue, qui lui est *étrangère*. Pour cette raison, nous l'abandonnons ici. La manière

⁹¹ Dès le début des années 1990, c'est en effet par un regain d'intérêt pour la philosophie esthétique de tradition allemande et la notion de sublime en particulier que la dimension numineuse de l'art fait son entrée en France. On réédite tour à tour le *Traité du sublime* attribué à Longinus (Rivages, 1991; Librairie générale française, 1995), la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke (Vrin, 1998), les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* de Kant (Flammarion, 1990) et *Du sublime : fragment sur le sublime, pour servir de développement à certaines idées de Kant* de Schiller (Sulliver, 1997). Du côté des contemporains, Lyotard publie ses influentes *Leçons sur l'Analytique du sublime* (Galilée, 1991); Baldine Saint-Giron s'engage dans plusieurs réflexions sur le sujet qui donneront lieu notamment à *Fiat lux : une philosophie du sublime* (Quai Voltaire, 1993) et à l'exposition *Le paysage et la question du sublime*, qu'elle prépare en 1997 avec Chrystèle Burgard au Musée de Valence (Réunion des musées nationaux, 1997); Louis Marin écrit *Sublime Poussin* (Seuil, 1995); Pierre Hartmann publie *Du sublime (de Boileau à Schiller)* (Presses universitaires de Strasbourg, 1997); Henri Agel pose la question *Retour du sublime?* (Osmondes, 1996); et c'est sans compter les ouvrages consacrés au sublime dans la littérature, les études féministes, l'amour, la danse, le quotidien, etc.

Du côté américain la tendance se fait davantage sentir vers la fin de la décennie, comme en témoignent par exemple le numéro spécial de *Contemporary Visual Arts (Focus on the Sublime)* (n° 19, 1998), la publication de Marcella Tarozzi Goldsmith, *The Future of Art: An Aesthetics of the New and the Sublime* (State University of New York Press, 1999) et *Beauty and the Contemporary Sublime* de Jeremy Gilbert-Rolfe (Allworth Press, 1999).

Dans les années 2000, des deux côtés de l'Atlantique, ces travaux sur le sublime ne relâchent pas : Mark Cheetham lui consacre un chapitre, « The Sublime Is Now (Again) », dans son *Kant, Art, and Art History, op. cit.*; il continue également son déboulement de l'essentialisme moderniste avec « Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now » qu'il rédige pour l'*Art Journal* à l'hiver 2005. Baldine Saint-Giron publie *Le sublime : de l'antiquité à nos jours* (Desjonquières, 2005); Philip Shaw, *The Sublime* (Routledge, 2006); Claire Pajaczowska et Luke White, *The Sublime Now* (Cambridge Scholars, 2009); Jean-François Courtine prépare une anthologie de textes français essentiels sur la question, *Du sublime* (Bélin, 2009); et l'artiste Simon Morley dirige *The Sublime* (Whitechapel Gallery et MIT Press, 2010), ouvrage pour lequel il rassemble les textes et œuvres de plus de cinquante auteurs et artistes très en vue (John Berger, Slavoj Žižek, Jacques Derrida, Okwui Enwezor, Luce Irigaray, Marina Abramović, Joseph Beuys, Tacita Dean, Tony Oursler, Luc Tuymans, etc.).

⁹² J.-F. Lyotard, « The Sublime and the Avant-garde », *loc. cit.*, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 43.

plus libre dont les artistes emploient le terme continuera néanmoins de nous intéresser pour le méliorisme qu'ils semblent, eux, lui associer. Newman le fait dans son célèbre texte sur le sublime – quoiqu'en dise Lyotard –, en indiquant sans détour la construction de soi :

Instead of making cathedrals out of Christ, man, or "life," we are making [them] out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history⁹⁴.

I.2.3 1990 – Approches théoriques de la création de soi et de la mystique artistique

La décennie 1990 s'amorce avec la parution d'un corpus d'ouvrages théoriques importants de la part d'une génération de penseurs qui, parvenus à l'âge adulte dans les années 1970 au moment de la montée en force du postmodernisme et des théories poststructuralistes, sont profondément informés par ces courants de pensée, se font un devoir de mettre en cause les fondements de l'esthétique moderne et des théories modernistes tout en relevant les problèmes méthodologiques intrinsèques aux mystiques de l'art, et travaillent d'arrachepied à formuler de nouvelles propositions théoriques qui élargissent le champ humaniste de la création et de la réception de l'art sur un plan foncièrement laïque : leurs premiers travaux majeurs paraissent simultanément en 1991–1992. Fait remarquable en regard de la littérature que nous avons vu émerger jusqu'à présent, ils proviennent tous de l'extérieur des États-Unis.

Les deux auteurs chez qui nous puisons les assises théoriques de cette thèse font partie de ce groupe. Après un début de carrière comme philosophe analytique, c'est en 1991 que Richard Shusterman – tout juste rentré en Amérique après vingt ans vécus en Israël – marque son passage à la philosophie néo-pragmatiste par la publication remarquée, en traduction française d'abord, de *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique*

⁹⁴ Barnett Newman, « The Sublime Is Now » (1948), dans *Selected Writings and Interviews* (1933–1970), éd. J. P. O'Neil, Berkeley et Los Angeles : California University Press, 1990, p. 173.

populaire (*Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, 1992)⁹⁵. La critique de la philosophie esthétique moderne qu'il y mène met principalement en question la séparation récurrente de l'art des autres activités humaines, ainsi que la définition autotélique limitative que cette philosophie donne de l'œuvre d'art, toutes choses qui pavent la voie à sa définition à venir du méliorisme et de la soma-esthétique. En 1992, le Français Jean-Marie Schaeffer publie *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*⁹⁶, ouvrage dans lequel il traque pour sa part, dans les positions esthétiques du XX^e siècle s'affirmant systématiques, formalistes et séculaires, la dissimulation d'une conception transcendante de l'art héritée du romantisme, puis de l'idéalisme philosophique allemand. Le philosophe féru de naturalisme se donne en quelque sorte pour mission de désacraliser l'art pour plutôt l'entrevoir lui aussi comme un mode de connaissance et un outil d'existence s'inscrivant de manière non hiérarchique dans l'ensemble des conduites humaines. Nous développerons dans les prochains chapitres leurs positions respectives.

Pour l'heure, deux autres ouvrages parus au cours des mêmes années sont essentiels à notre réflexion sur le méliorisme artistique. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*⁹⁷, en 1992, l'historien de l'art français Georges Didi-Huberman s'inscrit en faux, de manière explicite, à la fois contre les excès axiologiques de la pensée moderniste de spécificité disciplinaire, et contre la répétition de l'origine sacrée de l'art qu'il voit resurgir dans la critique du modernisme et ses programmes iconographiques. En s'appuyant sur un corpus d'œuvres minimalistes canoniques (Judd, Morris, Smith, Serra, etc.), qu'il met en relation avec des dalles funéraires anciennes et des représentations de tombeaux et de stèles issues de l'histoire de l'art, il propose plutôt un dialogue entre la voie tautologique de la certitude matérielle et la voie spirituelle de la croyance en l'image sacrée par l'intermédiaire du concept anthropologique et séculaire d'*aura*, qu'il emprunte à Walter Benjamin. Didi-Huberman définit cette « instance dialectique » dans les termes nouveaux d'un jeu continu

⁹⁵ R. Shusterman, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris : Minuit, 1991. L'original anglais, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, ne paraît que l'année suivante.

⁹⁶ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992.

du proche et du lointain activé par l'objet d'art, d'une articulation de la présentation et de la présence : l'aura, écrit-il⁹⁸, est un paradigme visuel issu du pouvoir de la distance; un pouvoir de la mémoire en même temps qu'un pouvoir d'expérience; et surtout un pouvoir du regard prêté au regardé par le regardant – « cela que je vois me regarde ». Le problème de l'aura occupera le chercheur tout au long de la décennie⁹⁹ et même au-delà, puisque tous les autres problèmes liés à l'image qu'il soulève (empreinte, mémoire, survivance, expérience, etc.) semblent directement en découler. Concept opératoire que Didi-Huberman repère dans l'histoire de l'art telle que l'ont pratiquée notamment Carl Einstein¹⁰⁰ et Leo Steinberg¹⁰¹, et qu'il utilise dans ses propres analyses d'œuvres, l'aura devient un outil disciplinaire précieux pour approfondir l'approche formaliste de l'art sans céder à un vocabulaire spirituel rendu inutilisable par ses contours flous. Le fait que l'historien de l'art – même s'il parle de la peinture de Fra Angelico comme d'une « théologie en acte¹⁰² » et remonte souvent les gestes entourant la production d'une œuvre¹⁰³ – tient de façon générale la vie de l'artiste à distance de ses analyses, constitue par ses études de cas une sorte de panthéon personnel, et reconduit en quelque sorte la tradition de l'autonomie de l'œuvre en s'y intéressant pour sa force intrinsèque limite toutefois considérablement l'usage que nous pouvons faire de ses idées dans la reconstitution d'une histoire du méliorisme artistique.

C'est bien davantage sur le plan de la constitution parallèle et conjointe d'une *histoire de l'art mélioriste* que Didi-Huberman nous vient en aide, puisque son concept d'aura active d'abord et avant tout l'espace de la relation que l'analyste entretient avec un objet « qui le

⁹⁸ *Ibid.*, p. 103–110.

⁹⁹ Les principaux textes où il définit et théorise sa conception de l'aura sont : « La double distance » et « Forme et intensité », dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103–123 et 153–182; « The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity », dans Richard Francis, dir., *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, Chicago : Chicago Museum of Contemporary Art, 1996, p. 48–63 (le texte français original « Supposition de l'aura : du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité », est publié après sa traduction dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* [n° 64, été 1998, p. 95–115] et de nouveau à titre de conclusion de *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Minuit, 2000, p. 233–260 – la notion d'aura apparaît aussi en plusieurs autres endroits de ce livre); et la section « Formes auratiques : l'empreinte comme pouvoir » de l'essai « La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », dans *L'empreinte*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1998, p. 49–59 (réédité dans *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 71–91).

¹⁰⁰ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰¹ G. Didi-Huberman, « La ressemblance par contact », dans *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰² G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 24.

¹⁰³ « Quatre petits bouts de pellicule arrachés à l'enfer », le texte d'introduction d'*Images malgré tout* (Paris : Minuit, 2003, p. 11–27), est exemplaire de cette reconstitution de la pragmatique de l'image.

concerne » – c'est-à-dire qui l'affecte et le travaille sur un plan intime. Il affirme en effet, en passant par Aby Warburg qui s'inspirait lui-même de Schopenhauer et de Nietzsche, que l'historien « est partie prenante, et de façon vitale¹⁰⁴ » de son objet de savoir : « Nous sommes, devant chaque œuvre, concernés, *impliqués* dans quelque chose qui n'est pas une chose exactement, mais plutôt [...] une force vitale que nous ne pouvons réduire à ses éléments objectifs¹⁰⁵ », écrit-il. Dans l'enquête épistémologique et historiographique qu'il conduit ouvrage après ouvrage depuis plus de trente ans, il est d'ailleurs principalement question de la vie et de la pratique des historiens de l'art et des philosophes eux-mêmes (Bataille, Benjamin, Warburg, Barthes, etc.); les chercheurs s'y transforment tous dans le temps dans le cadre d'un *travail* qui est psychique et personnel en même temps qu'il est intellectuel. Mais rien encore ne témoigne mieux de cette fabrication du penseur par son travail même que le mouvement tracé, de livre en livre, par l'intense relation transformatrice qu'entretient Georges Didi-Huberman à ses objets d'étude et à sa pratique d'écriture. « Ce serait donc cela, un *essayer-dire* devant l'image : non pas vouloir la juger, non pas l'assigner à une place définitive dans la hiérarchie des valeurs ou de l'histoire, mais faire dériver les forces qu'elle nous apporte pour transformer – expérimentalement – notre propre langage et notre pensée devant elle¹⁰⁶ », écrivait-il récemment, comme s'expliquant son travail à lui-même. À cet égard, sa contribution devient fondamentale à la description d'une approche mélioriste de l'histoire de l'art.

Le second ouvrage théorique qu'il paraît important de relever est *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*¹⁰⁷ de Mark A. Cheetham, publié en 1991. L'historien de l'art canadien y pourchasse le même genre de fantômes essentialistes que Schaeffer et Didi-Huberman, mais à partir d'une position résolument postmoderne plus proche de celle Shusterman. En s'attardant, pour sa part, aux *écrits* d'artistes clés de la modernité artistique (Gauguin, Sérusier, Mondrian et Kandinsky, qui ont ici valeur de

¹⁰⁴ G. Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2006, p. 144. Dans un essai récent, il associe la même « question vitale » à une « plaie encore vive ». *Essayer voir*, Paris : Minuit, 2014, p. 27.

¹⁰⁵ *L'image survivante, ibid.*, p. 144.

¹⁰⁶ G. Didi-Huberman, *Essayer voir, op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press, 1991.

modèles), Cheetham cherche en effet à démontrer que ceux-ci ont tous fait du processus de purification l'objectif de leur peinture; la quête d'une pureté suprême issue de l'idéalisme platonicien aurait même été, soutient-il, la motivation principale des pionniers de l'abstraction picturale, qui reconduisaient de la sorte, par leur rhétorique plastique et écrite, une métaphysique essentialiste bien connue. L'auteur souhaite ainsi comprendre le lien « naturel » qui s'est établi entre abstraction et purification, et surtout mettre en lumière les idéologies esthétique et politique du modernisme que ce modèle a servi à maintenir : l'autoréférentialité de l'œuvre d'art et l'idée d'avant-garde. Ces idéologies perdurent au tournant des années 1990, et elle se trouvent même selon lui nourries par certains discours sur l'art, notamment par la pléiade de relectures extra-référentielles de l'art moderne qui surgissent à l'époque – son texte peut d'ailleurs se lire comme une réponse directe à la thèse soutenue par Maurice Tuchman dans *The Spiritual in Art*. Cheetham cherche néanmoins des cas d'artistes qui auraient participé pleinement de l'aventure moderne sans pour autant céder à l'idéologie moderniste de la pureté : Paul Klee est ainsi présenté en conclusion comme un artiste exemplaire dont les écrits et les œuvres, plutôt que de reconduire la rhétorique essentialiste, maintiennent leur interprétation ouverte en valorisant la discursivité (*discursiveness*) caractéristique de l'impureté postmoderne. Tout en partageant l'objectif de dépassement de ses contemporains, Klee se distinguerait d'eux en ce qu'il s'intéresse fondamentalement à l'énergie créatrice en jeu au sein de la pratique de l'art même (et non à un au-delà parfait auquel l'art permet éventuellement d'accéder), il se trouve de ce fait dans un dialogue continu avec la nature, et croit ainsi au changement perpétuel – à la *formation* plutôt qu'à la forme –, toutes choses qui permettent à l'auteur d'affirmer, en des termes très mélioristes : « *His work is not teleological but morphological*¹⁰⁸. » L'hypothèse de Cheetham est très crédible et sa lecture de l'approche de Klee, particulièrement éclairante dans le cadre d'une recherche sur le méliorisme artistique, pourtant sa négligence de l'analyse fine des œuvres et des pratiques au profit des seuls discours des artistes, qu'il assimile de surcroît à une position unique, affaiblit grandement sa démonstration et freine notre adhésion – cela même si d'entrée de jeu le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

chercheur s'en justifie¹⁰⁹. Par conséquent, plus que le fin mot sur les premiers artistes de l'abstraction, dont il faudrait encore considérer les pratiques mélioristes individuelles, *The Rhetoric of Purity* constitue une réflexion non complaisante très utile pour repérer les velléités essentialistes sous-jacentes aux positions artistiques – particulièrement dans les corpus d'œuvres où l'ascèse, la réduction, la libération et donc une certaine forme de *purification* sont des enjeux majeurs –, ainsi qu'un exemple structurant et convaincant qu'il existe bel et bien des manières pour les artistes de rendre compte de l'ampleur de leurs expériences créatrices, esthétiques et transformatrices en des termes mélioristes non transcendants. Pour ces dernières raisons, nous intégrons sans hésitation cette contribution à notre historiographie.

De son côté, le chercheur américain Charles A. Riley fait semblablement le constat de la place de plus en plus importante que prennent les pratiques ascétiques dans les manifestations artistiques contemporaines. Il consacre donc, en 1998, les chapitres monographiques de *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*¹¹⁰ à une cinquantaine d'artistes et de penseurs dont les travaux lui paraissent exemplaires de cette quête de perfectionnement par purification spirituelle qui constitue, selon lui, l'un des principaux moteurs de l'art contemporain, mais également l'un des moins bien compris¹¹¹. Il compare l'ascétisme de l'atelier et le mode de vie des artistes, relève l'apparente contradiction entre ascétisme (retrait du monde sensuel) et esthétique (participation au monde sensuel), puis il émet l'hypothèse que ce serait par cette recherche de perfection que plusieurs créateurs dissimuleraient au cynisme qu'entretiennent les cercles postmodernes sur les questions métaphysiques une spiritualité qu'ils ne sont pas prêts à abandonner¹¹². Bref, Riley confirme la thèse de Cheetham mais, au contraire de celui-ci, il met en question la théorie postmoderne plutôt que les fondements de l'idéal ascétique des artistes. Sa proposition a

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. xxx–xiv.

¹¹⁰ Charles A. Riley, *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, Hanover (New Hampshire) : University Press of New England, 1998.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹¹² *Ibid.*, p. 5.

pour principal intérêt de montrer que la motivation mélioriste de l'art persisterait dans les ateliers pendant la seconde moitié du siècle, en dépit de la censure intellectuelle exercée par le modernisme, le postmodernisme, le structuralisme et le poststructuralisme. Malheureusement, sa position est faiblement étayée – sa définition beaucoup trop large de l'ascétisme, qui s'étend sans exercice critique d'Agnes Martin jusqu'à Damien Hirst, ne fait aucune distinction entre les approches essentialistes et pragmatistes –, et les très courts portraits qu'il enfile demeurent une suite d'entrées biographiques de laquelle l'auteur ne parvient pas à tirer de véritables instruments d'analyse, de sorte que l'utilité de ce livre pour notre recherche est extrêmement limitée.

Pendant ce temps, les recherches sur les sources spirituelles, mystiques et religieuses des artistes se poursuivent. Au Canada, Ann Davis prépare une exposition en 1990 et un livre en 1992, tous deux intitulés *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940*¹¹³. Sa recherche rigoureuse sur les relations étroites qu'ont entretenues des artistes fondateurs de la modernité artistique canadienne avec le mysticisme, la théosophie et l'occultisme s'inscrit dans la continuité directe des travaux de Ringbom, Welsh et Tuchman, auxquels elle ajoute les cas canadiens de Bertram Brooker, Emily Carr, Lawren Harris, Jock Macdonald et Fred Varley. Au-delà de l'identification de leurs sources, Davis fait l'effort de relever des traits communs à leurs approches et identifie la représentation de la nature, de l'espace et du mouvement comme des éléments susceptibles de fonder une « nouvelle théorie mystique de l'art canadien¹¹⁴ ». Au Québec, Louise Fournel est la seule personne à se pencher sur la dimension spirituelle de l'art. En 1992, elle publie le rapport détaillé d'une expérience d'exposition conduite suivant l'éthique du Grand Cercle autochtone, « Art Mohawk 92 : spiritualité de l'art amérindien¹¹⁵ ». Elle consacre ensuite sa thèse, « Création picturale et

¹¹³ Ann Davis, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940 / La logique de l'extase : peinture mystique canadienne 1920–1940*, London : London Regional Art and Historical Museums, 1990. La même thèse est soutenue et élaborée dans *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940*, Toronto : University of Toronto Press, 1992.

¹¹⁴ *Ibid.*, University of Toronto Press, p. xvii.

¹¹⁵ Louise Fournel, « Art Mohawk 92 : spiritualité de l'art amérindien », *Religiologiques* (UQAM), n° 6, automne 1992.

expérience du sacré chez Paul-Émile Borduas¹¹⁶ » (1997), à nuancer le rejet de la religion par le maître québécois en montrant que son refus global se fait au profit d'une pratique de « l'art comme exercice spirituel » – ajoutant ainsi un cas à la tradition souterraine profilée plus tôt par Roger Lipsey. Pour ce faire, l'auteure quitte les ornières de la religion et prend appui sur le concept plus neutre de « préoccupation ultime » qu'elle puise chez Paul Tillich, mais sa réflexion reste aux prises avec la définition circulaire que donne le théologien de l'ultime – ce qui est ultime est sacré, ce qui est sacré est ultime –, ce qui l'affaiblit et, surtout, ne l'ouvre pas davantage sur le plan de la pragmatique borduasienne. Issue des sciences des religions et demeurée inédite, la thèse de Fournel n'a pas retenu l'attention du champ de l'art; elle constitue néanmoins un déplacement de l'interprétation de la position automatiste qui mérite d'être entendu.

Son essai sur la spiritualité de l'art Mohawk nous offre l'occasion de relever au passage le fait qu'à l'inverse de l'art contemporain officiel, dont on éloigne la dimension mélioriste et/ou spirituelle pour le réduire à ses dimensions iconographiques, formelles, conceptuelles et sociopolitiques, l'art amérindien se voit, lui, constamment ramené et parfois même réduit à sa dimension thérapeutique et spirituelle au détriment de ses autres dimensions. Le texte de Louise Fournel n'y échappe pas : l'art autochtone, écrit-elle, « un instrument de visions partagées entre l'artiste qui entreprend de vivre une quête spirituelle et le public récepteur qui accueille ces images, l'art autochtone modèle un devenir commun, une manière de ressentir ensemble l'indéfinissable parenté d'être¹¹⁷ [...] ». Cet état de fait représente au mieux un respect et une curiosité sincère pour des modes de pensées différents du courant dominant, mais il dissimule trop souvent la naïveté que nous prêtons toujours aux vues des Premières Nations, le langage « pré-moderne » dont nous faisons usage pour l'interpréter sous-entendant qu'elles n'auraient pas encore traversé le seuil historique de la modernité intellectuelle pour entrer dans l'âge de la compréhension¹¹⁸. Ce faisant, nous perdons sans

¹¹⁶ L. Fournel, « Création picturale et expérience du sacré chez Paul-Émile Borduas », thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, 1997.

¹¹⁷ L. Fournel, « Art Mohawk 92 », *loc. cit.*, p. 31.

¹¹⁸ Au sujet de ce seuil de la modernité et de ses effets pervers sur la pensée, voir la réflexion de Marilynne Robinson, *Absence of Mind: The Dispelling of Inwardness from the Modern Myth of the Self*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2010, p. 1–29.

doute la chance d'une comparaison culturelle fructueuse sur le plan des objectifs et des méthodes mélioristes des artistes.

Aux Pays-Bas à la même période, Helen Westgeest officialise le nouveau champ de recherche qu'Hélène Aubry avait entrevu dix ans plus tôt. Sa thèse de doctorat qu'elle publie en 1996, *Zen in the Fifties: Interactions in Art between East and West*¹¹⁹, vise à relever dans des pratiques typiques du modernisme occidental des méthodes de travail et des philosophies de la création caractéristiques de l'art zen tel qu'il est pratiqué en Orient depuis des centaines d'années. Westgeest déplace ainsi de manière importante l'univers de références (religion, occultisme, mysticisme, spiritualisme) jusqu'ici attaché à la question du spirituel dans l'art. Plutôt que de simplement assigner aux œuvres des sources textuelles différentes en cédant à l'orientalisme, cependant, son analyse a le grand mérite de résister à la notion d'« influence », de parler davantage, eu égard à la complexité de la circulation des idées, d'« affinités », et de faire voir que c'est principalement par leur approche de l'art et de l'existence et par leurs méthodes de travail – dans lesquelles se profilent régulièrement des objectifs mélioristes communs – que les artistes occidentaux en arrivent à des formes qui évoquent l'art zen (*Zen-like art*). Parce qu'il propose ainsi un examen critique de pragmatiques artistiques mélioristes issues de contextes culturels et théoriques distincts, son ouvrage est à inscrire à notre historiographie.

En 1996, aux États-Unis, le commissaire Richard Francis déplace lui aussi considérablement la conception admise du spirituel dans l'art, en faisant éclater son champ de références et en la problématisant. L'exposition *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*¹²⁰, qu'il présente au Museum of Contemporary Art de Chicago, est la seconde à associer directement l'expérience de l'art à la transformation existentielle, et elle le fait de manière très ambitieuse. Pour la première fois, l'exposition montre, autour d'un noyau d'une douzaine d'artistes contemporains (Beuys, Fontana, Agnes Martin, Kiefer, Viola, Nauman, etc.), des œuvres de provenances temporelles, géographiques et ethnographiques diverses

¹¹⁹ Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interactions in Art between East and West*, Zwolle : Waanders Publishers; Amstelveen : Cobra museum voor moderne kunst, 1996. Son livre intègre par coïncidence le corpus entier étudié par Aubry.

¹²⁰ R. Francis, dir., *Negotiating Rapture*, op. cit.

(un mandala tibétain, une œuvre de la Renaissance florentine, des objets de différents groupes amérindiens, une gravure de Dürer, des photographies de Thomas Merton, etc.), faisant ainsi passer le rapport de l'art à la vie de l'esprit d'une question d'histoire de l'art à un enjeu foncièrement humain. Cette position est rendue explicite dans le catalogue, pour lequel Francis fait appel à des penseurs connus pour leur approche culturelle, sociologique ou anthropologique, afin qu'ils conceptualisent d'une manière séculaire les notions d'extase, de transcendance et de sublime dans le champ de l'art, notions que recouvre ici le terme « ravissement » (*rapture*). Homi K. Bhabha s'intéresse ainsi à la position humaine comme instance intermédiaire où se joue, se « négocie », le sacré¹²¹; Lee Siegel met en relation les ravissements sexuel, extatique, poétique et esthétique¹²²; David Morgan établit une distinction fort utile entre les approches de l'art « faustienne » (symbolique, par accumulation de gnose) et « kénotique » (contemplative et ascétique, par libération de l'esprit)¹²³; Didi-Huberman y étaye sa conception séculaire de l'aura dans une critique de la relecture spirituelle qui est faite de l'œuvre de Barnett Newman¹²⁴, et l'ouvrage comprend encore des contributions plus modestes d'autres chercheurs importants. En raison de sa problématique précise, de sa grande envergure intellectuelle et des outils théoriques réels qu'il offre pour réfléchir sur un plan anthropologique les aspects numineux et transformateurs de l'art, notre historiographie du méliorisme artistique retiendra ce catalogue d'exposition comme un ouvrage essentiel.

En périphérie de ces principales contributions, des expositions ont lieu un peu partout en Occident, qui tantôt abordent les notions de transcendance et d'absolu dans le champ de l'art (*Gegenwart-Ewigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*¹²⁵, Stuttgart, 1990; *In Quest of the Absolute*, Peter Blum Gallery, New York, 1996), tantôt interrogent le regard que portent les artistes actuels sur la religion ou, à l'inverse, mesurent l'impact de

¹²¹ Homi K. Bhabha, « Aura and Agora: On Negotiating Rapture and Speaking Between », dans *ibid.*, p. 8–17.

¹²² Lee Siegel, « The Fable of the Courtesan, the Ascetic, and the King: Erotic, Religious, and Aesthetic Rapture in India », dans *Negotiating Rapture*, *op. cit.*, p. 18–33.

¹²³ David Morgan, « Secret Wisdom and Self-effacement: The Spiritual in Art in the Modern Age », dans *Negotiating Rapture*, *op. cit.*, p. 34–47.

¹²⁴ G. Didi-Huberman, « The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity », dans *Negotiating Rapture*, *op. cit.*, p. 48–63. Voir la note 99 pour les éditions françaises de ce texte.

¹²⁵ *Éternité de la présence : traces de transcendance dans l'art de notre temps* (traduction libre).

l'art contemporain sur la vie spirituelle (*Revelations: Artists Look at Religion*, The School of the Art Institute of Chicago, 1991; *The Journey: A Search for the Role of Contemporary Art in Religious and Spiritual Life*, Usher Gallery, Lincoln, Angleterre, [1995]). En France, on dresse l'inventaire des formes de l'art sacré (*L'art sacré au XX^e siècle en France*, Musée municipal et Centre culturel de Boulogne-Billancourt, France, 1993), tandis qu'à Francfort, une exposition consacrée à Mondrian rend explicites ses liens avec l'occultisme (*Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900–1915*, Schirn Kunsthalle de Francfort, 1995).

Signe clair, juste après *Negotiating Rapture* au MCA de Chicago, que la question du spirituel dans l'art n'est plus seulement une affaire de recherches historiques et de considérations théoriques mais qu'elle a réalisé une véritable incursion dans le monde de l'art contemporain international, la Tate Gallery de Liverpool et la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf s'unissent, en 1999, pour présenter l'exposition *Heaven*¹²⁶, qui interroge les déplacements de la notion de sacré dans un champ de l'art lui-même mis en adoration et informé de manière profonde par la mode, l'économie de marché et l'omniprésence des médias. Fait à noter, l'essai de la commissaire Doreet LeVitté Harten montre d'entrée de jeu que les références spiritualistes et occultes des premiers modernes, comme les visées essentialistes des modernistes américains sont, pour la jeune génération, des faits d'histoire de l'art dorénavant acquis. Sur la notion de sacré, son propos oscille toutefois entre sincérité et cynisme; en appelant ici à un texte du philosophe Jean-Luc Nancy¹²⁷ pour définir avec sérieux un sacré séculaire, cherchant là à identifier des paramètres religieux présents dans les manifestations les plus superficielles de la société de consommation, et retenant en majorité des œuvres qui ne parviennent pas à convaincre qu'elles représentent « l'évocation du sacré dans les endroits les moins susceptibles d'en accueillir la présence¹²⁸ », LeVitté Harten finit surtout par attaquer de manière manichéenne la quête de profondeur et d'authenticité des artistes qui nous ont précédés sans construire de réflexion durable sur la pratique de l'art.

¹²⁶ Doreet LeVitté Harten, dir., *Heaven*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 1999.

¹²⁷ Jean-Luc Nancy, « The Image—The Distinct », dans *ibid.*, traduction de « L'image, le distinct », dont la version finale et intégrale sera publiée dans *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003, p. 11–33.

¹²⁸ D. LeVitté Harten, « Creating Heaven », dans *Heaven*, *op. cit.*, p. 12.

La même année 1999, Nicolas Bourriaud, lui aussi un acteur clé de l'art actuel international, publie au contraire l'ouvrage d'histoire de l'art à notre connaissance le plus directement consacré à l'art comme pratique mélioriste foncièrement laïque : *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*¹²⁹. Nous avons déjà évoqué cet ouvrage, mais en raison de la pertinence de son argumentaire, il importe de lui rendre ici justice de manière plus détaillée. La proposition principale de Bourriaud est que, depuis l'avènement des figures de l'alchimiste, du dandy et de l'écrivain à la fin du XIX^e siècle, l'art est devenu indissociable de l'attitude humaine qui le motive; il est devenu, pour l'artiste, une pratique *transformatrice*. L'art moderne, affirme-t-il, et cela vaut selon lui pour tout le XX^e siècle jusqu'aux pratiques artistiques les plus actuelles, « refuse de considérer comme séparés le produit fini et l'existence à mener. *Praxis égale poiésis*. Créer, c'est se créer¹³⁰. » Puisque l'art a ainsi à voir avec la production d'œuvres non plus pour elles-mêmes mais pour les « possibilités de vie¹³¹ » qu'elles ouvrent, puisqu'il « expose une existence¹³² », produit « des relations au monde¹³³ », trouve sa valeur dans l'engagement humain qu'il met en jeu et qui « induit une éthique créative¹³⁴ », Bourriaud nous incite à considérer « la création de soi comme une catégorie esthétique¹³⁵ » et à embrasser pour ce faire, dans le cadre de nos analyses, l'ensemble des *biotextes* disponibles, à savoir les gestes, comportements, choix et principes éthiques de l'artiste en ce qu'ils constituent une masse de renseignements et de formes descriptibles. Il reproche en effet à l'histoire et à la théorie de l'art d'« abandonne[r] le récit des attitudes aux inventaires du sociologue¹³⁶ », et regrette que « ces états singuliers de la culture (esthétisation de soi, mises en forme et ritualisations du quotidien, gestes objectivant une présence artistique au monde) ne forment le corpus d'aucune science sitôt qu'ils relèvent d'un projet individuel et non d'un agir collectif¹³⁷. »

¹²⁹ N. Bourriaud, *Formes de vie*, *op. cit.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹³¹ *Ibid.*, p. 113.

¹³² *Ibid.*, p. 136.

¹³³ *Ibid.*, p. 141.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 106.

Bourriaud puise donc du côté de la philosophie les outils dont il a besoin pour réfléchir ces biotextes qui le préoccupent. Il trouve dans l'*écophilosophie* de Félix Guattari un cadre théorique qui lui permet de considérer l'œuvre tant au sein de l'écologie existentielle de l'artiste, que comme partie prenante de l'ensemble des conduites humaines dont « la seule finalité acceptable », affirme l'auteur en empruntant les mots foncièrement mélioristes de Guattari, « est la production d'une subjectivité auto-enrichissant de façon continue son rapport au monde¹³⁸ ». En ce qui concerne la pratique artistique en tant que telle, c'est dans la pragmatique philosophique des Anciens promue en France par Pierre Hadot au cours des années 1990, et l'idée d'« invention de soi¹³⁹ » développée à la fin de sa vie par Michel Foucault, qu'il trouve ses assises. Il formule en effet l'hypothèse que l'art moderne serait une « philosophie en actes¹⁴⁰ » au sens fort du terme, et que les artistes du XX^e siècle, se créant eux-mêmes en créant, constituent à l'instar de Foucault la relève directe des philosophes qui, dans l'Antiquité, *pratiquaient* leurs méditations au quotidien pour les vérifier et les assimiler, tenaient registre de leur travail sur soi (*hypnomnénata*), et produisaient éventuellement quelque acte exemplaire (*exemplum*) devant constituer l'aboutissement même de leur pensée.

Bourriaud, on le voit, se tient ici au plus près des vies philosophiques et du façonnement de soi sur lesquels se penche Richard Shusterman durant les mêmes années exactement (1997, 2000), passant lui aussi par les Anciens et Foucault; jamais toutefois le chercheur français ne recourt à la tradition pragmatiste deweytienne¹⁴¹, son idéal démocratique étant davantage inspiré par les théories marxistes où l'invention de soi devient une forme de résistance à l'industrialisation, à la productivité et aux idéologies qui leur sont liées. Ce faisant, il en reste aux revendications et perd selon nous l'occasion de développer un cadre

¹³⁸ Félix Guattari, *Chaosmose* (Galilée, 1992, p. 38), cité dans *ibid.*, p. 63. Nous soulignons. Pour en savoir plus sur l'usage de l'écophilosophie par Bourriaud, voir *ibid.*, p. 141–142.

¹³⁹ Foucault élabore cette idée dans *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs* (1984), Paris : Gallimard, 1997.

¹⁴⁰ N. Bourriaud, *Formes de vie*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴¹ Ses références demeurent très européennes, même si le terme « pragmatique » y surgit à quelques reprises. Cela s'explique peut-être du fait que le livre de Bourriaud paraît avant que Jean-Pierre Cometti ait publié *Arts, modes d'emploi : esquisses d'une philosophie de l'usage* (Bruxelles, La lettre volée, 2000), traduit les livres de Shusterman (2001) et de Dewey (2006), et diffusé de manière plus large en France la philosophie pragmatiste de tradition américaine (voir *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Paris, Gallimard, 2010). Shusterman lui-même, que les Français connaissent d'abord comme un défenseur de la culture populaire grâce à *L'art à l'état vif* (*op. cit.*), n'y a gagné son influence véritable comme pragmatiste qu'au cours des années 2000.

théorique fonctionnel pour *pratiquer* l'analyse des vies artistiques et des plans d'auto-enrichissement de l'être qui l'intéressent – la « *théorie du geste*¹⁴² » qu'il appelle pourtant de tous ses vœux. Cette absence d'application concrète de ses idées l'empêche également de constater que la cocreation de l'artiste et de son œuvre ne se limite ni aux personnalités flamboyantes (dandy, écrivain, alchimiste), ni à des corpus spécifiques (dadaïsme, situationnisme), pas plus qu'à certaines familles de pratiques artistiques (performative, relationnelle) ou même à l'art depuis 1850, mais qu'elle concerne, comme nous en informe Robert Williams, une part grandissante des aventures artistiques, toutes disciplines et approches confondues, depuis l'avènement de la modernité historique à la Renaissance dont elle constitue une caractéristique identitaire fondamentale. Il nous paraît conséquemment que le précieux élan donné par Nicolas Bourriaud à la réflexion mélioriste court le risque de périr comme un effet de mode théorique¹⁴³ s'il n'est pas prolongé dans le champ de l'art par la mise en place d'une méthode d'analyse des œuvres qui permette une intégration concluante de la création de soi pour toutes les périodes historiques. Notre projet de thèse est d'établir cette méthode en recourant pour ce faire à la soma-esthétique de Shusterman.

1.2.4 2000 – Entrée de la question du spirituel dans la recherche universitaire sur l'art et nouvelles approches de « la vie et l'œuvre »

La décennie 2000 est marquée par un regain d'intérêt remarquable pour la question du spirituel dans l'art aux États-Unis, qui demeurent son principal foyer. En 2000, Debora L. Silverman publie *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*¹⁴⁴, qui ajoute deux études de cas à la relecture spirituelle des premiers artistes modernes. Forts d'une approche

¹⁴² Bourriaud, *Formes de vie, op. cit.*, p. 148. C'est Bourriaud qui souligne.

¹⁴³ Nous constatons que la très grande influence de son *Esthétique relationnelle* (Les presses du réel, 1998) sur la scène internationale a eu pour double effet de légitimer la relation art-vie cultivée par les artistes au point qu'elle semble désormais parfaitement acquise (sans pour autant qu'on ait pour elle de cadre d'analyse), tout en confinant sa réflexion, qu'il poursuit dans *Formes de vie*, à un effet de mode qu'on dit désormais dépassé (sans pour autant qu'on en ait pris la pleine mesure dans le champ de l'histoire et de la théorie l'art).

¹⁴⁴ Debora L. Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

plus numineuse, Lynn M. Herbert, Klaus Ottmann et Peter Schjeldhal présentent, en 2001, l'exposition *The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art*¹⁴⁵ au Contemporary Arts Museum de Houston, et tentent de réintégrer dans le discours sur l'art contemporain les notions de langage non verbal, d'expérience immédiate et de transcendance. En 2005, Catherine de Zegher dirige au Drawing Center de New York, puis au Santa Monica Museum of Art et au Irish Museum of Modern Art de Dublin, l'exposition *3 x Abstraction: New Methods of Drawing: Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*¹⁴⁶, qui rassemble les travaux de trois artistes « *who have approached non-objectivity and abstraction not as formalism, but as a means of structuring philosophical, scientific, and transcendental ideas*¹⁴⁷ ». Leurs objectifs, références et même certaines de leurs décisions de vie – solitude, célibat, contemplation, relation à la nature – sont étudiées et comparées par un groupe d'auteurs rigoureux, leurs écrits sont convoqués, mais l'analyse ne plonge jamais dans le détail de leurs pratiques extra-artistiques, ce qui nous prive malheureusement d'une lecture mélioriste de trois « vies artistiques » et les ajoute en bout de ligne à la liste des artistes « spirituels ». Pendant ce temps, le livre de Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*¹⁴⁸ (2002), offre une perspective substantiellement nouvelle sur la question en y faisant intervenir la science. Sa recherche vise à démystifier, dans le sens strict du mot, l'interprétation spirituelle de l'émergence de l'art moderne, en mettant plutôt l'accent sur les catalyseurs qu'ont été selon elle, pour les artistes, la publication de *l'Origine des espèces* en 1859 et la conception scientifique et séculaire du monde qui s'en est suivie. Son argumentaire éclairant constitue un rempart très utile aux glissements d'interprétation, même si elle tire elle-même parfois de manière un peu excessive en faveur de la science et au détriment, voire au dénigrement des sources spirituelles et des aspirations mélioristes des artistes.

¹⁴⁵ Lynn M. Herbert, dir., *The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art*, Houston : Contemporary Arts Museum, 2001.

¹⁴⁶ Catherine de Zegher et Hendel Teicher, dir., *3 x Abstraction: New Methods of Drawing: Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, New Haven : Yale University Press; New York : The Drawing Center, 2005.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁸ Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton : Princeton University Press, 2002.

Les années 2000 sont également le moment où se dessine, aux États-Unis toujours, une nouvelle tendance dans le sillage entrouvert beaucoup plus tôt par John Dillenberger : celle d'une interrogation sur les relations entre les religions et les arts visuels. Les expositions *Faith: The Impact of the Judeo-Christian Religion on the Art at the Millennium*¹⁴⁹ (Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, 2000) et *Five Artists, Five Faiths: Spirituality in Contemporary Art*¹⁵⁰ (Ackland Art Museum, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2004), sont en effet les manifestations publiques d'une réflexion sur la culture visuelle qui prend parallèlement forme dans les universités américaines, notamment dans les travaux remarquables de David Morgan (déjà collaborateur à *Negotiating Rapture* en 1996) et de James Elkins. Dans *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*¹⁵¹, qui paraît en 2005, Morgan cherche, à partir d'icônes et de représentations issues de la culture visuelle religieuse depuis la fin du XIX^e siècle, à comprendre la relation qui lie la puissance d'une image et le désir de croyance – la relation qui lie voir et croire – avec un intérêt particulier pour la manière dont les images sacrées configurent l'acte de vision qui interprète en retour le vaste champ visuel qui nous entoure. S'il marque une nouvelle avenue de recherche et l'arrivée en force de Morgan dans le champ du spirituel dans l'art, ce livre très éloigné de la pratique de la création n'a pas d'intérêt véritable pour notre questionnement sur le méliorisme artistique.

Elkins pose la question de la relation de l'art contemporain à la religion dans des termes plus prometteurs sur le plan mélioriste. Il publie en 2002, « From Bird-Godesses to *Jesus 2000: A Very, Very Brief History of Religion and Art*¹⁵² », article écrit en réaction à sa présence comme membre du jury pour l'exposition *Revelations: Artists Look at Religions* (1991) et premier jalon de ce qui deviendra, en 2004, son livre *On the Strange Place of Religion in*

¹⁴⁹ Christian Eckart, dir., *Faith: The Impact of the Judeo-Christian Religion on the Art at the Millennium*, Ridgefield (Connecticut) : The Aldrich Museum of Contemporary Art, 2000.

¹⁵⁰ Barbara Matilsky, *Five Artists, Five Faiths: Spirituality in Contemporary Art*, Chapel Hill, Caroline du Nord : Ackland Art Museum, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2004.

¹⁵¹ David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2005.

¹⁵² J. Elkins, « From Bird-Godesses to *Jesus 2000: A Very, Very Brief History of Religion and Art* », *Thresholds [MIT]*, n° 25, 2002, p. 75–83.

*Contemporary Art*¹⁵³. Partant du constat rapide qu'il y a « *almost no modern religious art in museums or in books of art history*¹⁵⁴ » et d'une définition plutôt contestable des termes « spirituel » et « croyance », Elkins estime qu'il y a néanmoins encore aujourd'hui « du religieux » dans l'art et qu'il importe d'élaborer des théories séculaires afin de pouvoir en discuter. Présentant cinq différentes attitudes artistiques religieuses (sincère, critique, créative, essentialiste, inconsciente), il cherche à démontrer que le contenu spirituel de l'œuvre, tantôt trop littéral, tantôt trop large, échappe systématiquement aux tentatives d'analyse et de conceptualisation – il discrédite d'ailleurs au passage presque tous les essais des historiens de l'art et des commissaires en ce sens. Il conclut donc à l'incompatibilité des discours religieux et artistique, affirmant même que les aspirations spirituelles des artistes sont sans intérêt pour l'histoire de l'art, mais il propose néanmoins une série de concepts qui lui paraissent plus acceptables pour nommer la dimension spirituelle dans le champ actuel de l'art : sublime, surréalisme, numineux, mysticisme, silence, athéisme/agnosticisme et théologie négative – la dernière approche étant celle qu'il privilégie. Son manque flagrant d'attention fine aux éléments de sa recherche l'empêche toutefois de remarquer que ces termes sont – comme le montre notre état de la question – déjà employés dans le champ de l'art depuis des décennies sans pour autant dissiper le malaise attaché à la question du spirituel dans l'art. Son approche critique, qui ne cache jamais son a priori en faveur de la mise à distance du religieux par la théorie moderniste, se montre pareillement aveugle au fait que cette théorie constitue en elle-même une croyance. Ainsi la réflexion de l'influent chercheur, promettant de créer les conditions pour l'observer, renforce-t-elle à la fin le tabou caractéristique de la pensée critique du XX^e siècle.

En 2008, Morgan et Elkins mettent en commun leurs efforts et dirigent, à l'École de l'Art Institute of Chicago, un séminaire de haut niveau sur l'art et la religion auquel participent des penseurs tels que Boris Groys, Wendy Doniger et Thierry de Duve; en découlera la publication *Re-enchantment*¹⁵⁵, qui enrichit ces premières discussions du regard de

¹⁵³ J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, op. cit.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. ix.

¹⁵⁵ James Elkins et David Morgan, dir., *Re-enchantment*, New York et Londres : Routledge, « The Art Seminar », n° 7, 2009.

soixante-huit artistes et chercheurs. Les deux entreprises visent, explique Morgan, à briser l'indifférence du champ de la théorie critique de l'art contemporain face à la religion en faisant se rencontrer des points de vue très contrastés sur la question. Parmi les contributions, le texte de Randall K. Van Schepen, « From the Form of Spirit to the Spirit of Form¹⁵⁶ », attire l'attention en ce qu'il fait ressortir, dans la foulée de Schaeffer et Cheetham, la métaphysique essentialiste toujours active dans les théories modernistes valorisant la présence (le *presentness* de Michael Fried, par exemple); Van Schepen propose même que ces discours constitueraient une forme de religiosité laïque, le refoulement du religieux et du spirituel par le modernisme y faisant retour dans la sacralisation de l'œuvre autonome et de l'expérience immédiate. L'essai « Religion as Medium¹⁵⁷ » de Boris Groys vaut également d'être remarqué, principalement parce qu'il contient un aspect nouveau de la réflexion sur la relation de l'art aux phénomènes religieux, à savoir la reprise de pouvoir des voies religieuses dans le champ politique grâce à l'usage des images médiatiques; ce problème est aussi à l'origine du livre *The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art*¹⁵⁸ (2009), duquel Groys est un collaborateur. Il s'agit là d'une perspective issue des études culturelles et médiatiques offrant une mise en garde pertinente, mais qui demeure très éloignée du méliorisme qui nous intéresse. C'est bien davantage par un autre texte de 2008, « The Obligation to Self-Design¹⁵⁹ », que la pensée de Groys s'avère la plus utile à notre réflexion. Le théoricien y discute d'une manière éclairante du lien étroit qui unit depuis toujours, dit-il, éthique et esthétique. Il s'intéresse en particulier au basculement du design de soi qui s'opère, au tournant du xx^e siècle avec la sécularisation de la société occidentale, d'un design de l'intériorité éthique de l'âme à celui de l'extériorité esthétique du corps. Ce design de soi, soumis à des relations avec le monde se multipliant, serait rendu si pénétrant par l'impératif de productivité économique et symbolique de notre époque, qu'il n'y aurait plus aujourd'hui de véritable intégrité éthique possible. Telle est, du moins, la conclusion de Groys :

¹⁵⁶ Randall K. Van Schepen, « From the Form of Spirit to the Spirit of Form », dans *ibid.*, p. 47–68.

¹⁵⁷ Boris Groys, « Religion as Medium », dans *Re-enchantment*, *op. cit.*, p. 79–85.

¹⁵⁸ Maria Hlavajova, Sven Lütticken et Jill Winder, dir., *The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht : BAK-basis voor actuele kunst, 2009.

¹⁵⁹ Boris Groys, « The Obligation to Self-Design », trad. Steven Lindberg, *e-flux journal*, n° 0, novembre 2008, <http://www.e-flux.com/journal/the-obligation-to-self-design/> (consulté le 7 juin 2017).

... we can no longer speak of disinterested contemplation when it is a matter of self-manifestation, self-design, and self-positioning in the aesthetic field, since the subject of such self-contemplation clearly has a vital interest in the image he or she offers to the outside world. Once people had an interest in how their souls appeared to God; today they have an interest in how their bodies appear to their political surroundings. This interest certainly points to the real. The real, however, emerges here not as a shocklike interruption of the designed surface but as a question of the technique and practice of self-design – a question no one can escape anymore. In his day, Beuys said that everyone had the right to see him- or herself as an artist. What was then understood as a right has now become an obligation. In the meantime we have been condemned to being the designers of our selves¹⁶⁰.

Cette analyse temporelle de la notion de design jette une lumière nouvelle sur les vies philosophiques et artistiques faisant l'objet de notre étude, qu'elle nous invite à situer dans des régimes d'éthique-esthétique variables; par la bande, elle clarifie aussi le contexte d'émergence de la philosophie pragmatiste, qui est formulée par James, Dewey et Addams au moment précis de ce basculement de l'âme vers le corps. Qu'on soit ou non d'accord avec le verdict de Groys sur « l'obligation du design de soi » au XXI^e siècle, il permet lui aussi de révéler un horizon d'attente culturel puissant, et il devrait pour cette raison expressément informer et mettre en perspective toute aventure mélioriste dans le champ artistique actuel – y compris la présente thèse. Cet appui théorique est donc à intégrer sans hésitation dans une bibliographie sur le méliorisme artistique.

Pendant que Morgan et Elkins travaillent le religieux à Chicago, Jacquelynn Baas reprend le fil tiré plus tôt par Aubry et Westgeest, et lance en Californie un vaste chantier de recherche visant à approfondir la connaissance sur les pénétrations du bouddhisme et des philosophies orientales dans l'art moderne et contemporain occidental. Ces pénétrations pourtant bien lisibles dans les œuvres européennes et américaines, soutient-elle, sont de manière générale ignorées au profit d'une lecture formaliste par leur histoire de l'art qui n'en maîtrise pas les clés iconographiques et textuelles; il s'agit donc de les faire voir. En collaboration avec Mary-Jane Jacob, Baas s'entoure donc de commissaires, de chercheurs et d'artistes, et dirige la publication *Buddha Mind in Contemporary Art*¹⁶¹ (2004), qui se donne pour but d'observer l'influence de la doctrine bouddhiste sur certains corpus

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Jacquelynn Baas et Mary Jane Jacob, dir., *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley : University of California Press, 2004.

artistiques récents (Duchamp, Cage, Reinhardt, Viola, Tiravanija, Kimsooja, etc.), en plus d'interroger le potentiel créateur et éthique d'une modification de l'état d'esprit dans le cadre de l'expérience esthétique – une question mélioriste de la plus haute importance. S'il présente quelques points de vue d'artistes riches en information sur leur motivation à se transformer et leurs pratiques mélioratives privilégiées, s'il éclaire ainsi une relation complexe et plus importante qu'on ne le croie entre les pratiques bouddhistes et artistiques, l'ouvrage manque toutefois de pistes théoriques et pragmatiques approfondies pour dépasser les usages singuliers et comprendre l'appel répété des artistes à cette philosophie spécifique. Quelques questions demeurent néanmoins utiles à une approche mélioriste de l'histoire de l'art : « *Is one artist spiritual and the other not? What is served by such a distinction?*¹⁶² »; « *Buddhism teaches us to relate to the world with openness, acceptance, generosity, and joy. Could it teach us to relate to art in the same way?*¹⁶³ »; « *Is it the act of paying attention that is the beautiful thing?*¹⁶⁴ » L'année suivante, Baas publie seule *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*¹⁶⁵ (2005), où elle retrace cette fois, du XVIII^e au XX^e siècle, le déploiement culturel et géographique du bouddhisme jusqu'en Occident, puis se penche dans une suite de chapitres monographiques sur vingt cas à ses yeux exemplaires des emprunts faits par les artistes aux philosophies orientales. De Claude Monet jusqu'à Richard Tuttle, l'auteure tire donc toutes les cordes susceptibles de prouver le lien fort qui a existé entre les deux et parvient, malgré des glissements orientalistes¹⁶⁶, beaucoup d'interprétations et de trop nombreuses « sources possibles » non confirmées, à révéler un pan encore inconscient de notre histoire de l'art – c'est l'intérêt principal de son ouvrage. Il semble toutefois qu'à trop chercher des sources, l'auteure en reste une fois de plus au seuil de ce qui, dans les cas à l'étude, lie vraisemblablement la pratique de l'art et les pratiques spirituelles pragmatistes comme le bouddhisme, à savoir une conception perfectible de l'existence humaine, qui se manifeste,

¹⁶² Kay Larson, « Shaping the Unbounded: One Life, One Art », dans *ibid.*, p. 72.

¹⁶³ Marcia Tucker, « No Title », dans *Buddha Mind in Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁴ Laurie Anderson, « Time and Beauty », dans *Buddha Mind in Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁵ J. Baas, *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, Berkeley : University of California Press, 2005.

¹⁶⁶ On s'étonne d'ailleurs qu'aucun des deux ouvrages ne comprenne dans sa bibliographie le célèbre *Orientalism* d'Edward W. Said (Vintage Books, 1979), rempart théorique essentiel pour qui s'avance sur les questions de transferts culturels entre l'Est et l'Ouest.

grâce à un ensemble de méthodes mélioratives, dans une pratique du corps, du cœur et de l'esprit en relation constante avec le monde phénoménal.

Sur le continent européen maintenant, la France approche au cours de cette décennie le croisement art-spiritualité pour la toute première fois. La conservatrice en chef du Musée national d'art moderne de Paris, Catherine Grenier, publie en 2003 *L'Art contemporain est-il chrétien ?*¹⁶⁷, dans lequel elle met en lumière, par l'analyse iconographique et anthropologique d'œuvres très actuelles, la résurgence dans le champ de l'art de thèmes issus de la vision chrétienne du monde; sur le même sujet, mais avec une toute autre approche, le théologien Jérôme Cottin fera paraître plus tard *Mystique de l'art : art et christianisme de 1900 à nos jours*¹⁶⁸ (2007). La même année 2003, le colloque *Du spirituel dans l'art contemporain?*¹⁶⁹ est organisé au Palais du Luxembourg à Paris par un collectif dirigé par Chantal Leroy, qui supervisera aussi, en 2008, l'ouvrage *Épreuves du mystère*¹⁷⁰. Au même moment, les énergies du Musée national d'art moderne sont mobilisées, à l'initiative d'Alfred Pacquement, Jean de Loisy et Angela Lampe, par la préparation de l'immense exposition *Traces du sacré*, qui a lieu en 2008 et dont l'ampleur a pour seul précédent *The Spiritual in Art* de Maurice Tuchman. Issus de la question : « Reste-t-il encore du sacré dans la création artistique¹⁷¹? », l'exposition et l'ouvrage de référence qui l'accompagne sont présentés comme un effort de rattrapage de la part des Français à une discussion sur la dimension spirituelle de l'art moderne et contemporain à laquelle ils ont systématiquement refusé de prendre part – ce que confirme notre revue de la littérature. Plusieurs de leurs concitoyens s'objectent d'ailleurs toujours à valoriser cette dimension « refoulée¹⁷² » de l'art, si l'on en croit les commentaires virulents que *Traces du sacré* a

¹⁶⁷ Catherine Grenier, *L'Art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

¹⁶⁸ Jérôme Cottin, *La mystique de l'art : art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris : Éditions du Cerf, 2007.

¹⁶⁹ Chantal Leroy, Christelle Langrenée, Bernard Goy, Jean-Marc Cerino et Patrice Giorda, dir., *Du spirituel dans l'art contemporain?*, actes du colloque tenu au Palais du Luxembourg les 31 janvier et 1^{er} février 2003, Paris : Éditions Ereme, 2003.

¹⁷⁰ C. Leroy, dir., *Épreuves du mystère*, Paris : Éditions Ereme, 2008.

¹⁷¹ Alfred Pacquement, préface à Mark Alizart, dir., *Traces du sacré*, op. cit., p. 13.

¹⁷² A. Lampe, « Traces du sacré dans l'espace d'exposition », dans *ibid.*, p. 34. Lampe identifie la position traditionnelle française à l'égard de la relation art-spiritualité à un « refoulé » – éclairant par la bande le silence de la colonie intellectuelle québécoise sur le sujet –, mais elle se contente d'exposer la situation sans vraiment lui donner d'explication. On en trouve pourtant une justification convaincante dans l'analyse de l'approche

suscités dans la presse¹⁷³, la critique de la mystique artistique par Didi-Huberman, ou la réaction allergique de Thierry de Duve, qui défend pour sa part en 2008, à l'invitation de ses collègues Morgan et Elkins à Chicago, l'exclusion pure et simple de la religion de tout discours critique sur l'art¹⁷⁴. En raison de ce retard, peut-être, l'ambitieux projet veut tout embrasser et manque de mesure : à peu près toutes les manifestations du « sacré » – notion centrale dont les auteurs n'offrent pas de véritable définition – sont abordées dans des textes thématiques très descriptifs, depuis la quête nostalgique des romantiques jusqu'aux rituels païens, en passant par le psychédélisme et les sagesses orientales. Du coup, on trouve des sources spirituelles aux œuvres de presque tous les artistes importants du xx^e siècle et cela crée un malaise, car si ces sources permettent de faire voir que la lecture moderniste du siècle dernier s'est montrée trop restrictive à l'égard de corpus qui étaient, plus qu'on ne le croie, informés de références extérieures et portés par une intention mélioriste, l'approche par identification iconographique, textuelle ou culturelle qui a été retenue produit sur les œuvres l'effet inverse – et pas plus bénéfique – en les réduisant à son tour à une ou deux sources « spirituelles » qui donnent l'impression d'en avoir trouvé la clé alors qu'il n'en est rien. En répondant à leur question de départ de manière tautologique que « le sacré reste partie intégrante de l'art¹⁷⁵ », Pacquement et ses collègues posent de surcroît le sacré comme un invariant de l'art – comme son *essence* – de sorte qu'ils inscrivent inconsciemment l'art comme relève de la métaphysique, et leur thèse dans la continuité directe de la théorie spéculative de l'Art rigoureusement conspuée par le Français Jean-Marie Schaeffer, dans *L'art de l'âge moderne* dont nous discuterons bientôt. À la seule exception de l'essai d'Yves Cusset où l'idée d'une « spiritualité humaniste » au xx^e siècle est articulée à la sensibilité humaine et à la pratique méliorative de « l'apprentissage et [de]

scientifique française que font Lynn Gamwell (*Exploring the Invisible, op. cit.*) et George Steiner (*Maîtres et disciples*, trad. P.-E. Dauzat, Paris : Gallimard, 2003).

¹⁷³ Le bastion postmoderne *artpress*, qui s'était plus tôt érigé contre *The Spiritual in Art* (voir Annie Jourdan, « Le spirituel dans l'art », *artpress*, n° 120, décembre 1987, p. 65) publie rien de moins qu'un numéro spécial sous le thème « Le sacré, voilà l'ennemi » (*art press* 2, n° 9, mai-juin-juillet 2008), qui rassemble des rééditions de textes parus dans la revue et des textes inédits sur ce thème. Christophe Domino se montre lui aussi très critique face à l'exposition dans « Le Sacré à la trace : *Traces du sacré* pose en préambule une contestable "nécessité irrépressible d'élévation" », *Le Journal des arts*, 23 mai-5 juin 2008, n° 282, p. 11.

¹⁷⁴ Thierry De Duve, « Mary Warhol / Joseph Duchamp », dans *Re-enchantment, op. cit.*, p. 87-106.

¹⁷⁵ A. Pacquement, préface à M. Alizart, dir., *Traces du sacré, op. cit.*, p. 14.

l'éveil de capacités perceptives engourdis ou délaissées¹⁷⁶ », cet ouvrage problématique s'avère donc d'une faible utilité tant mélioriste que scientifique¹⁷⁷.

Tous ces grands chantiers de réflexion font ressortir un fait frappant des années 2000, à savoir l'entrée de plain-pied de la spiritualité et de la religion dans la théorie critique de l'art contemporain et dans la recherche universitaire, deux secteurs d'activité qui les avaient pourtant radicalement invalidées. En témoigne la multiplication, au tournant de la décennie 2010, des colloques et des journées d'étude sur ces questions, tantôt tenus par les départements d'histoire de l'art, tantôt par les départements de théologie, souvent issus d'une collaboration entre les deux. À titre d'exemples, l'École des sciences humaines de l'Université de Southampton, en Angleterre, présente en 2008 le colloque « The Sacred and the Secular » (19–21 septembre, 2008); en mars 2010, le département d'études religieuses de l'Université de Toronto organise la table ronde « Art and the Public Contestation of Religion », qu'elle prolonge, le 15 avril 2011, dans une seconde rencontre ayant pour thème « The Beauty of Religion ». En 2010 aussi, la nouvelle Association of Scholars of Christianity in the History of Art (ASCHA), qui regroupe des chercheurs de diverses universités, tient au Pavé d'Orsay à Paris le colloque « Continuity and Rupture: A Symposium on Christianity and Art History » (25–31 mai 2010). L'ASCHA propose ensuite une rencontre intitulée « Why Have There Been No Great Modern Religious Artists? » (Museum of Biblical Art de New York, 8 février 2011), dont le titre et les communications se comprennent comme une réponse directe à la position d'Elkins : il y a eu de grands artistes religieux parmi les modernes, la dimension religieuse de leurs œuvres a simplement été ignorée. L'association appelle parallèlement les contributions au livre *Toward a Sacramental Methodology of Art History: An Examination of the History of Christianity and the Visual Arts*, qui a pour but de

¹⁷⁶ Yves Cusset, « L'absurde et le sublime : d'un double deuil de la transcendance après 1945 », dans *ibid.*, p. 275. Dans un texte par ailleurs pétri d'idéalisme, l'affirmation de Jean de Loisy à l'effet que l'art serait devenu, au cours du xx^e siècle, « le moyen de la métamorphose réelle et non plus symbolique de l'être » mérite elle aussi mention. « Face à ce qui se dérobe », *ibid.*, p. 25.

¹⁷⁷ Dans son texte « Traces du sacré dans l'espace d'exposition » (*Traces du sacré, op. cit.*, p. 31–35), la codirectrice du projet, Angela Lampe, se propose par exemple de recenser les principales expositions d'art moderne et contemporain ayant pris pour thème le spirituel, le sacré ou la transcendance. Elle ignore toutefois le travail fait au Canada sur ce sujet (Nasgaard, Davis), en plus d'oublier quelques expositions tenues aux États-Unis, notamment *The Inward Eye* et *Negotiating Rapture*, dont les textes substantiels sont pourtant essentiels. De telles omissions inquiètent et affaiblissent le statut scientifique de la publication française.

circonscrire « *a sacramental methodology which engages the work of art as a visual manifestation of the union of sacred content, material form, historical context and human consciousness*¹⁷⁸. »

En 2010 toujours, à l'initiative des professeurs Tim Clark, Loren Lerner et Jeremy Stolow de l'Université Concordia, et de François Letourneux, conservateur adjoint au Musée d'art contemporain de Montréal, le MACM tient le colloque « Art + Religion » (15–17 avril 2010). Premier questionnement sur le sujet qui soit issu du champ de l'art, au Québec comme au Canada, la rencontre internationale un peu fourre-tout mélange la perspective culturelle de Groys (qui en donne la conférence d'ouverture), les relectures spirituelles de plusieurs corpus modernistes, des positions artistiques cyniques, et quelques propositions théoriques permettant d'approcher les phénomènes numineux en art contemporain et actuel. Ce colloque témoigne ainsi de l'importance grandissante que prend la question de la spiritualité dans les départements d'histoire de l'art et de culture visuelle sur la scène internationale; il permet également de repérer quelques recherches universitaires qui s'effectuent sur ce sujet au pays, notamment celles de Daniel Adler, Louis Kaplan et Adi Louria-Hayon, qui tiennent lieu de marqueurs pour l'abondance inédite de thèses canadiennes déposées, au cours des années 2000, sur divers liens de l'art à la spiritualité dans l'histoire¹⁷⁹, sur une approche spirituelle de l'éducation artistique¹⁸⁰ ou encore, concernant davantage le méliorisme, sur l'importance de l'enrichissement somatique dans le processus de création¹⁸¹.

¹⁷⁸ The Association of Scholars of Christianity in the History of Art (ASCHA), « Toward a Sacramental Methodology of Art History: An Examination of the History of Christianity and the Visual Arts: Call for submissions », <https://www.asbury.edu/sites/default/files/u37/Call%20for%20Submissions.pdf> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁷⁹ Dale Walsh, « Art and Secular Spirituality », mémoire de maîtrise, Université McGill, 2001; Emily Adamowicz, « Viennese Expressionism: From Sickness to Spirituality in the New Aesthetic Theory 1909–1913 », thèse de doctorat, Université McGill, 2007; Rosalie Nardelli, « Giuseppe Arcimboldo's Composite Portraits and the Alchemical Universe of the Early Modern Habsburg Court (1546–1612) », thèse de doctorat, Queen's University, 2014.

¹⁸⁰ Christine B. Houston, « Outside the Frame: Arts, Education and Spirituality », mémoire de maîtrise, Simon Fraser University, 1999; Christine Doyle, « Spirituality and Art Therapy », thèse de doctorat, Université Concordia, 2001; Victoria Dale Northcott, « Dialogues and Inter-facings: Spirituality and Arts-based Educational Research », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2005; Vicki Kelly, « The Arts as Catalyst, Catharsis, and Crucible: Towards a Personal Philosophy of Art », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006; Kyeong Suk Min, « Toward a Holistic Pedagogy of Art », thèse de doctorat, Université de Toronto, 2013.

¹⁸¹ Guy Laramée, « The Endless Well: An Ethnography of Creativity and Imagination Among Contemporary Artists », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2002; Martha Viveros Viramontes, « Visual Art: A Road

Durant ces mêmes années, les musées et lieux de diffusion du Canada demeurent muets : *Sublime Embrace: Experiencing Consciousness in Contemporary Art*¹⁸², commissariée par Shirley Madill à l'Art Gallery of Hamilton en 2006, est en effet la seule exposition à aborder directement la relation de l'art à la vie de l'esprit, et la première depuis celle d'Ann Davis en 1990; elle sera suivie seulement de *Lucidité. Vues de l'intérieur*, exposition plus mélioriste que spirituelle préparée sous notre commissariat pour Le Mois de la Photo à Montréal en 2011¹⁸³. Le grand colloque international du MACM, tenu dans la plus importante institution d'art contemporain au pays, indique par conséquent que la question du spirituel dans l'art, pour délicate qu'elle soit, devient alors légitime sur la scène de l'art actuel. Le signe le plus clair que cette scène consent à suspendre ses réticences en est sûrement le numéro de novembre–décembre 2010 que la prestigieuse revue londonienne *Frieze* consacre au thème « Religion & Spirituality¹⁸⁴ ». Fait remarquable toutefois : quarante-cinq ans après les premiers textes de Ringbom et de Welsh sur le recours de Kandinsky à l'occultisme et de Mondrian à la théosophie, l'éditorialiste Dan Fox y parle toujours de la religion comme d'un « tabou¹⁸⁵ » du champ de l'art. Il rend ainsi visible deux problèmes. D'abord le fait que, malgré des efforts de recherche colossaux déployés sur plusieurs décennies, ni la mise au jour continue des sources spirituelles convoquées par les artistes, ni la valorisation régulière d'une dimension spirituelle ou sacrée de l'art n'ont réussi à donner une réponse intellectuellement satisfaisante à la question du commerce de l'art avec la spiritualité, c'est-à-dire une réponse qui compose avec les exigences des pensées moderniste, postmoderne, structuraliste et poststructuraliste pour les amener plus loin – et non qui revienne avant elles. Devant le danger que représente le fait de confiner les complexités de l'art à une étiquette religieuse, comme de s'en remettre à des concepts évasifs pour décrire une expérience

Towards Understanding the Experience of Embodiment », mémoire de maîtrise, Université de Toronto, 2003; Judith Penney Burton, « Going with the Flow: The Lives and Work of three Contemporary Canadian Fibre Artists », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2007.

¹⁸² Shirley Madill, dir., *Sublime Embrace: Experiencing Consciousness in Contemporary Art*, Hamilton : Art Gallery of Hamilton, 2006.

¹⁸³ A.-M. Ninacs, dir., *Lucidité. Vues de l'intérieur : Le Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2011. Nos expositions *L'emploi du temps* (2003), *Avancer dans le brouillard* (2004) et *Chimère/Shimmer* (2010), toutes présentées au Musée national des beaux-arts du Québec et accompagnées de catalogues, ont pavé la voie à l'approche pragmatiste du travail corps-esprit élaborée pour *Lucidité*.

¹⁸⁴ *Frieze*, n° 135, « Religion & Spirituality », novembre–décembre 2010.

¹⁸⁵ « *Religious art [...] is taboo* », écrit Dan Fox dans « Believe It or Not: Religion versus Spirituality in Contemporary Art », *ibid.* : <http://www.frieze.com/issue/article/believe-it-or-not/> (consulté le 7 juin 2017).

esthétique ou créatrice, le malaise d'une majorité de chercheurs reste entier. On constate cet effet de surplace, récemment, par des manifestations qui, nonobstant leur qualité, paraissent se répéter : l'université d'Amsterdam tient en 2013, sur le thème « Enchanted Modernities: Theosophie and the Arts in the Modern World » (25–27 septembre), un colloque qui aurait facilement pu intégrer les premières recherches de Robert Welsh sur Mondrian; le Minneapolis Institute of Arts présente en 2013–2014, une exposition de plus rassemblant des objets ethnographiques et des œuvres d'art contemporain sous le titre *Sacred*¹⁸⁶; et la revue québécoise *Esse* publie à l'hiver 2015, cinq ans après *Frieze*, son propre numéro spécial « Religions » (n° 83).

Le second problème révélé par la résurgence du tabou dans le commentaire de Dan Fox, et qui traverse l'ensemble de cette revue de la littérature, est le fait que les vellétés spirituelles des artistes, sauf à se dissimuler dans des termes vastes, vagues et numineux, ne semblent pas pouvoir s'énoncer au présent. « *Sincere religious art [...] has no place in the art world*¹⁸⁷ », affirme James Elkins, mettant le doigt sur le véritable tabou de notre champ de l'art : non pas la religion, mais *la sincérité* à son égard. La dimension mélioriste du travail artistique – et ce, qu'elle soit religieuse, spirituelle, psychologique, ou motivée sous un autre nom encore – serait en effet conduite dans le secret de l'atelier, et ne s'avérerait partageable et recevable en toute honnêteté qu'avec une certaine distance historique – fût-elle l'âge mûr – qui met l'artiste à l'abri des étiquettes, des accusations de mièvrerie et de la censure. La même chose est d'ailleurs observable chez les chercheurs d'allégeance mélioriste : Georges Didi-Huberman, pour en faire un exemple, n'expose sans souci ses motivations personnelles et ses processus de travail irrésolus que depuis qu'il a atteint soixante ans et une réputation

¹⁸⁶ *Sacred*, Minneapolis Institute of Art, 31 août 2013 au 13 juillet 2014 : <http://new.artsmia.org/sacred/> (consulté le 7 juin 2017); l'exposition est ici conduite dans l'esprit ethnologique du « musée Monde » de Catherine Grenier (*La fin des musées ?*, Paris : Éditions du Regard, 2013). À toutes les expositions déjà nommées qui incluent ce mot dans leur titre, on peut encore ajouter celle de la British Library de Londres : *Sacred*, 27 avril au 23 septembre 2007.

¹⁸⁷ J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, op. cit., p. 39. « *The art world can accept a wide range of "religious" art by people who hate religion, by people who are deeply uncertain about it, by the disgruntled and the disaffected and the skeptical, but there is no place for artists who express straightforward, ordinary religious faith* », explique-t-il, p. 47.

inaliénable¹⁸⁸. Ce délai constitue-t-il une condition inévitable de la création qui a besoin de ses processus privés, ou n'est-il pas plutôt l'effet d'une (auto)censure devenue traditionnelle qui, tout en construisant une figure restrictive de l'artiste et du chercheur « scientifiques », prive aujourd'hui le champ des arts visuels de discussions substantielles et rigoureuses sur sa poïétique? Car ce qu'escamotent, à notre avis, les positions formalistes (en rejetant la subjectivité au profit de la spécificité de l'objet), la pensée postmoderne et poststructuraliste (en déclarant le sujet mort par atomisation ou par pure construction) et la critique actuelle (en s'empressant d'associer les œuvres à des problématiques politiques hyper-rationnelles), aussi bien d'ailleurs que les défenseurs du spirituel dans l'art lorsqu'ils gardent les yeux rivés sur un objectif transcendant, c'est à tout coup le chemin pavé de pratiques concrètes et tâtonnantes qu'empruntent au quotidien les individus incarnés et assez cohérents que sont les artistes – même les plus scientifiques – à la recherche d'une expérience transformatrice dans un but précis mais encore mal connu d'elles et d'eux.

À partir de 2000, certains travaux sur l'art moderne et contemporain montrent qu'on cherche timidement une avenue qui pourrait rendre compte – sans recourir à un langage spirituel ni essentialiste – à la fois du caractère formel des œuvres, des pratiques très concrètes de l'artiste et de ses aspirations les plus importantes. Le catalogue de l'exposition *Josef Albers in America: Painting on Paper* (2012)¹⁸⁹ en est un exemple, dans lequel on découvre, chez l'artiste célébré pour sa peinture rigoureuse et cérébrale, une quête d'expansion personnelle passant par un spectre de modalités de travail qui lie sensualité, liberté et discipline. On en trouve un meilleur cas encore dans la recherche que l'historienne de l'art américaine Dawna Schuld consacre aux expérimentations de psychologie et de sciences cognitives auxquelles se sont prêtés avec intensité Robert Irwin et James Turrell durant les années 1960. Ces expériences affectant les infimes replis de la perception constituent un fondement important de leur art phénoménologique, qui de ce fait, affirme Schuld à rebrousse-poil des théories de l'art minimal, n'est plus la présentation d'un pur médium désobjectivé, mais tout au

¹⁸⁸ Outre *Essayer voir, op. cit.*, voir ses autres petits ouvrages récents qui sont émaillés de moments d'archéologie personnelle et de portes entrouvertes sur son processus de travail, notamment *Écorces* (Minuit, 2011) et *Sentir le grisou* (Minuit, 2014).

¹⁸⁹ Michael Semff, Heinz Liesbrock, *et al.*, *Josef Albers in America: Painting on Paper*, New York : The Morgan Library and Museum, 2012.

contraire un art « *making consciousness its medium*¹⁹⁰ ». Pertinents pour leur approche pragmatiste qui « déformalise » et « déspiritualise » les corpus qu'ils analysent, ces deux exemples continuent toutefois de privilégier l'étude d'exercices clairement « artistiques » au détriment des activités communes qui forment le reste de la vie de l'artiste en quête de perfectionnement par l'art et qui participent en plein de son activité de création.

Par conséquent, s'il existe une autre voie possible pour aborder de telles aventures artistiques, une voie mitoyenne qui ne fasse l'économie ni de l'objet, ni du sujet, ni de ses objectifs les plus élevés, ni même des méthodes employées pour y atteindre (aussi banales fussent-elles), nous la trouvons dans une littérature mélioriste qui remet au centre de l'analyse de l'art non seulement les pratiques d'atelier mais le mode de vie de l'artiste dans son entier. Ces textes nous parviennent du champ de recherche a priori le moins susceptible de considérer l'art comme une activité transformatrice : ils sont issus, non pas des études de la performance, mais bien de l'histoire de l'art ancien et, qui plus est, d'une relecture de « la vie et l'œuvre », son canon même. Délaissant ici complètement l'hagiographie pour se concentrer sur les aspects structurants de la pragmatique de l'artiste, cette nouvelle approche de la monographie artistique est proposée au premier chef par Robert Williams, dont nous avons déjà discuté les recherches indiquant l'émergence de la conception mélioriste de l'art au xv^e siècle. Nous n'avons pas dit cependant que son essai sur Léonard, Raphaël et Michel-Ange, « Leonardo's Modernity: Subjectivity as a Symptom¹⁹¹ » (2007), prend position dans la publication *The Life and the Work: Art and Biography* précisément comme une voie du milieu entre le texte poststructuraliste de Rosalind Krauss – qui expose sa suspicion à l'égard de la « résurrection¹⁹² » du sujet biographique dans la recherche actuelle – et l'essai sur le spirituel dans l'art de Debora Silverman – qui réitère que Van Gogh et Gauguin concevaient « *the plastic means of pigment, primer, and canvas as a mediator of*

¹⁹⁰ Dawna Schuld, « White Cube and Black Box: Irwin, Turrell, and the Return of the Subject to Art and Psychology in the 1960s », résumé de conférence : <http://philpapers.org/rec/SCHWCA> (consulté le 7 juin 2017). Voir aussi « Practically Nothing: Light, Space, and the Pragmatics of Phenomenology », dans Robin Clark, dir., *Phenomenal : California Light, Space, Surface*, San Diego : Museum of Contemporary Art Sans Diego; Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press; avec la collaboration de la Getty Foundation, 2011.

¹⁹¹ R. Williams, « Leonardo's Modernity: Subjectivity as a Symptom », *The Life and the Work*, op. cit., p. 34–44.

¹⁹² Rosalind Krauss, « Who Comes after the Subject? », *The Life and the Work*, op. cit., p. 32.

*divinity*¹⁹³ ». Entre les deux, l'article de Williams prend appui sur un inventaire minutieux des pratiques de vie matérielles, somatiques et psychologiques de Léonard de Vinci¹⁹⁴ par lesquelles, dit l'auteur, la peinture en vient pour lui à constituer « *fundamentally a work of self-criticism, of self-refinement, of self-purification [...] essentially the reconstitution of subjectivity in ideal form*¹⁹⁵ ». Étudiant ce cas exemplaire de méliorisme artistique, il veut en effet démontrer aux exégètes de Léonard, qui éloignent les aspects trop concrets et physiques de sa méthode artistique pour cause de non-adéquation à la conception intellectuelle et scientifique de l'art qu'on lui reconnaît, que « *For Leonardo, such discipline is required to achieve a truly "scientific" painting*¹⁹⁶ »; sa remarque vaut évidemment pour tous les tenants d'une approche scientifique axiomatique et exclusive (comme Krauss). Ce faisant, il démontre simultanément aux tenants de l'approche spirituelle de l'art (comme Silverman), qu'aucun idéal de soi, fût-ce le dépassement du soi, n'est atteignable sans une mise en exercice régulière, voire acharnée de tous les plans de l'existence, et qu'il importe par conséquent d'accorder aux diverses méthodes et pratiques des artistes autant sinon plus d'attention qu'à leurs sources textuelles et visuelles : « *Again, it is worth noting how much work this [selfless selfhood] involves*¹⁹⁷ », insiste-t-il, « *an all-consuming kind of work*¹⁹⁸ ». Car, pour Léonard comme pour Raphaël et Michel-Ange :

Art is work, both in the sense of application to particular tasks and as a comprehensive personal discipline that enters into and transforms every corner of experience, every recess of consciousness. The artist must make himself over entirely according to the demands of his vocation. Art requires a mobilization of all the resources of subjectivity: it is not just a reactive

¹⁹³ Rosalind Krauss, « Biography, Brush, and Tools: Historicizing Subjectivity; the Case of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin », *The Life and the Work*, op. cit., p. 92.

¹⁹⁴ R. Williams, « The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci », *A Companion to Art Theory*, op. cit., p. 75–87. Énumérons ses observations, aussi rapportées de manière succincte dans « Leonardo's Modernity » : poursuite d'un objectif unique auquel le mode de vie entier est rapporté; engagement dans un effort soutenu et continu; emploi maximal du temps et des conditions disponibles; répartition des activités créatives suivant le biorhythme; lent processus d'étude, d'absorption et de travail; études multidisciplinaires (artistiques, naturelles, scientifiques, religieuses et littéraires); compétition positive et usage de la critique dans un but de perfectionnement; récréation nécessaire et loisirs pertinents au travail; ouverture aux circonstances; mise en exercice de l'attention sensorielle et de la présence d'esprit; solitude volontaire et possession de soi; étude de la vertu et dévotion spirituelle; méthodes d'objectivation de soi; autocritique disciplinée, absence de complaisance psychologique, transformation des habitudes mentales.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹⁶ R. Williams, « Leonardo's Modernity: Subjectivity as Symptom », *The Life and the Work*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 39. Il parle ici de Raphaël, mais on trouve l'équivalent dans « The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci », p. 85 : « *Indeed, Leonardo makes us realize how much work our own subjectivity involves.* »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

*and provisional form of self-fashioning; rather, it demands a sustained and systematic effort to establish the conditions of the possibility of all self-fashioning [...] Through this relentless discipline, the artist overcomes the limits of his own subjectivity: he ceases to be merely himself and becomes a "second nature."*¹⁹⁹

Pendant que Williams élargit ce chantier en pratiquant son analyse artiste par artiste²⁰⁰, le théoricien Gabriele Guercio affronte plutôt « la vie et l'œuvre » comme une notion, en établissant, dans *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project* en 2006²⁰¹, l'historiographie détaillée du genre littéraire monographique depuis Vasari. Par l'analyse rapprochée de la diffusion des vies de Van Eyck, Michel-Ange, Raphaël, Vélasquez, David et Géricault, puis du déclin du genre au xx^e siècle, il cherche à en faire connaître l'histoire mais surtout à valoriser l'horizon de possibilités que porte toujours à ses yeux la monographie. « *The horizon of desire and knowledge inaugurated by the understanding of the life and works of an artist may still intersect with our own*²⁰² », pense Guercio. Pour que ce potentiel se réalise, il est nécessaire, dit-il, de reconsidérer en profondeur cette approche de l'histoire de l'art, de se la réapproprier, et d'en secouer les dernières traces d'idéalisation à la faveur d'une forme d'*exemplum* mélioriste empoignable par ceux et celles qui le souhaitent.

Contre toute attente, c'est dans la poursuite de ce dernier ensemble de recherches très historiques que nous entendons établir la nôtre, puisque l'analyse mélioriste que nous nous proposons de faire de la vie, l'œuvre et les écrits de David Milne s'inscrit sans conteste dans le cadre général proposé par Gabriele Guercio, et que notre projet trouve sa plus grande affinité, sur le plan de la mise en exercice, dans l'étude de la pragmatique artistique de Léonard de Vinci par Robert Williams. Deux autres raisons nous motivent, la première étant que, foncièrement laïques, ces approches parviennent à réintégrer dans l'analyse de l'art la

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 37–38.

²⁰⁰ Il cherche ces jours-ci « *to expose fundamental aspects of Raphael's achievement that have been neglected by modern scholarship: the emergence of "synthetic" or "critical" imitation as a creative technique, the understanding of decorum as a principle implying the deeper systematicity of representation, and the rationalization of labor documented in the organization of his workshop.* » « Robert Williams », département d'histoire de l'art et d'architecture, Université de Californie à Santa Barbara : www.arthistory.ucsb.edu/faculty/williams.html (consulté le 16 juillet 2015). Cette recherche vient d'être publiée sous le titre de *Raphael and the Modernity of Italian Renaissance Art* (Cambridge University Press, 2016).

²⁰¹ Gabriele Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge (Mass.) et Londres : MIT Press, 2006.

²⁰² *Ibid.*, p. 23.

composante humaniste et même l'aspiration humaine au dépassement, sans jamais céder à quelque repli essentialiste – dans les appuis théoriques que nous exposons dès le prochain chapitre, Jean-Marie Schaeffer nous aide à justifier pourquoi il est si important de se défaire une fois pour toutes de ce recours intellectuellement périlleux. Nous constatons en effet que, tout en critiquant les modes de pensée restrictifs que sont devenues les théories modernistes, postmodernistes, structuralistes et poststructuralistes, les approches pragmatistes de Guercio et Williams ne perdent jamais de vue leurs principaux acquis et que ceux-ci demeurent en tout temps une exigence de leur méthode. La seconde raison est que c'est en cumulant des vies artistiques issues de différentes périodes historiques et de contextes culturels contrastés que nous parviendrons éventuellement à générer, en histoire et en théorie de l'art, un véritable champ de recherche pragmatiste sur le méliorisme artistique. Afin d'y parvenir, il nous apparaît toutefois que l'étude de cas épars et l'énumération des exercices mélioratifs ne suffisent pas – puisque alors les méliorismes individuels se voient décrits mais non ordonnés, et qu'ils risquent fort la rechute dans la mythologie de l'artiste ou la hiérarchisation des pratiques suivant les valeurs du commentateurs. Un cadre d'analyse s'avérera donc utile afin de cartographier, comparer, relier et distinguer les différentes pratiques artistiques mélioristes et leurs contextes d'émergence. Nous expliquerons donc bientôt pourquoi la soma-esthétique de Richard Shusterman, grâce à ses branches théorique, pragmatique et performative-pratique, nous paraît l'instrument théorique le mieux à même de constituer cet ordonnancement transculturel et transhistorique fertile.

1.3 Jean-Marie Schaeffer et la théorie spéculative de l'Art

1.3.1 Critique de la sacralisation de l'art

Alors même que nombre d'historiens de l'art et de commissaires d'exposition cherchent, à la fin des années 1980, à revaloriser la dimension spirituelle de l'art et à relativiser du même coup l'hégémonie des théories modernistes dont ils jugent l'approche trop strictement formaliste exclusive des considérations humanistes, le philosophe français Jean-Marie Schaeffer publie, en 1992, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, ouvrage dans lequel il se donne en quelque sorte pour mission inverse de pourchasser, partout où elle se dissimule encore, cette même tradition spirituelle de l'art, celle du sublime, et avec elles toutes les pensées trop unifiantes de l'Art. Au contraire de ses collègues, en effet, il ne croit pas au projet scientifique, formaliste et séculaire des positions esthétiques modernes et modernistes; il y voit plutôt agir en transparence, de manière inconsciente mais puissante, une conception transcendante de l'art héritée du romantisme, puis de l'idéalisme philosophique allemand.

Motivé par la « crise d'identité » qui secoue le monde de l'art contemporain au tournant de la décennie 1990, et cherchant comme ses contemporains Mark Cheetham (*Rhetoric of Purity*, 1991) et Georges Didi-Huberman (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992) à en découdre avec la modernité esthétique et à s'affranchir de ses accents mystiques, Schaeffer remonte aux sources des critères sur lesquels se base l'évaluation des œuvres d'art depuis deux cents ans en Occident, et qui constituent, selon lui, la réponse à la question récurrente de l'esthétique moderne : « Quelle est l'essence de l'Art ? » Aux principaux philosophes porteurs de cette quête essentialiste, qu'il regroupe sous le chapeau de la « théorie spéculative de l'Art » (les Allemands Novalis, Friedrich Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger), l'auteur donne d'emblée tort : « l'art n'est pas un objet doté d'une essence interne », écrit-il, « comme tout objet intentionnel il est (devient) ce que les hommes

en font – et ils en font les choses les plus diverses²⁰³. » Et, à ses yeux, chacun de ces philosophes s'est servi de l'art principalement pour légitimer l'autorité de sa métaphysique. Après avoir identifié les fragilités de la philosophie esthétique de Kant²⁰⁴, sur lesquelles la théorie spéculative de l'Art se serait selon lui érigée, Schaeffer montre, en effet, par une revue méticuleuse de la pensée esthétique de chacun des six philosophes :

- que cette théorie spéculative de l'Art est motivée par *un pressant besoin d'Unité*, qui se manifeste aussi bien dans le désir de repérer un principe vital et organisateur de l'Univers, qu'inversement, à travers le ressassement nostalgique de sa perte;
- que *l'Art y est conçu comme ayant une essence sacrée*, et qu'il est donc seul considéré en mesure de manifester le contenu de la philosophie;
- qu'un *paradigme historiciste* découle directement des deux premières caractéristiques : les faits artistiques historiques y sont reconnus comme des « traces de facteurs transcendants » (ils émanent de l'essence sacrée) inscrites dans un véritable « cheminement vers le Salut » (la complétude anticipée de l'Unité).

Le but premier de son ouvrage est de faire voir que ce « messianisme utopique²⁰⁵ » inhérent à la théorie spéculative de l'Art a fait de la sacralisation de l'art « l'horizon d'attente théorique du monde de l'art depuis bientôt deux cents ans²⁰⁶ », jusqu'à surdéterminer les théories artistiques des avant-gardes au XX^e siècle, puisqu'il repère les mêmes critères dans les arguments essentialistes, idéalistes et évolutionnistes dont se servent les artistes pour justifier leur art. La théorie spéculative de l'Art, résume Schaeffer,

constitue en réalité une mainmise de la philosophie sur la théorie de l'art et aussi en partie [...] sur les pratiques artistiques. Ces six auteurs sont les sources essentielles dont se sont nourris les innombrables critiques, essayistes et artistes qui – au fil du XIX^e et de la première moitié du

²⁰³ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁴ Ces fragilités sont selon Schaeffer, qui les énumère dans « Prolégomènes kantien à une esthétique analytique », *ibid.*, p. 27–84 : le lien de nécessité établi entre le sentiment d'harmonie des facultés et la finalité sans fin spécifique; la réintroduction de la transcendance d'une dimension suprasensible dans une esthétique qui la déclare impossible; l'impossibilité d'un jugement pur sur les arts; le fait que l'art décoratif soit conforme au pur jugement de goût et relevant de l'agréable; ainsi que l'appel que fait Kant à la notion de génie.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 357.

xx^e siècle – ont fait de la théorie spéculative de l'Art la conception artistique dominante, sinon en Occident, du moins en Europe²⁰⁷.

Remarquant à bon escient que ce que nous appelons « art moderne » – plutôt qu'une forme d'art autonome à laquelle se serait ensuite ajoutée, afin de l'analyser, une théorie esthétique – est, dans les faits, une *coalescence* de la pratique artistique et de la philosophie, il cite ensuite plusieurs pensées et pratiques de création dans lesquelles cette influence de la théorie spéculative de l'Art est repérable et profonde (Wagner, Proust, Rilke, Blanchot, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Benjamin, Adorno, etc.), des cas dont la majorité en ce qui concerne les arts visuels se retrouvent parmi ces artistes que nous avons vus qualifier de « spirituels » dans notre état de la question (Kandinsky, Malevitch, Mondrian, Gauguin, les Nabis, etc.). « Les théories artistiques des avant-gardes sont littéralement “surdéterminées” par la tradition de la sacralisation de l'Art, » conclut Schaeffer, « à tel point que la recherche de sources précises est sans doute dans bien des cas illusoire : on est face à un immense *patchwork* intertextuel²⁰⁸. » Il observe néanmoins un ensemble d'arguments récurrents dont se servent les artistes pour légitimer leur pratique de l'art et qui sont, suggère-t-il, directement issus de la théorie spéculative de l'Art :

- la finalité de l'activité artistique réside dans la découverte et la réalisation de l'essence de l'art;
- l'essence de l'art réside dans ses éléments autoréférentiels;
- l'autoréférentialité du langage artistique le rend capable de révéler la « Réalité réelle »;
- la découverte et la réalisation par l'art de sa propre essence sont des faits évolutifs nécessaires, l'histoire de l'art obéit donc à une évolution téléologique;
- l'évolution artistique culmine dans une eschatologie qui opère la synthèse absolue entre la société et l'art : les artistes nouveaux créent des formes de vie.²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 343.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 352. Cette surdétermination est demeurée agissante bien après 1950, comme nous avons pu l'observer lors de la revue de littérature dans les propos de Rosenberg, notamment.

²⁰⁹ Nous reprenons presque textuellement les cinq points présentés par Schaeffer dans *ibid.*, p. 353–355.

Puisqu'il publie ces mises en garde en 1992, dans le contexte français d'une crise de l'art contemporain et de l'émergence de l'esthétique relationnelle s'offrant comme un renouvellement des « formes de vie » par l'art²¹⁰, le philosophe perçoit sans aucun doute que ces surdéterminations, quoique ébranlées en surface par les théories postmodernes et poststructuralistes, sont toujours au fond bien actives dans plusieurs approches de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle.

I.3.2 Nouvelle approche de l'art : correction de trois erreurs

Parce qu'elle a constamment mis les arts à distance des autres modes de connaissance et profondément négligé la richesse que la singularité des œuvres peuvent avoir sur nos vies, Schaeffer considère les effets de cette domination de la théorie spéculative de l'Art « pour l'essentiel, négatifs²¹¹ », et il en appelle à une nécessaire « réorientation profonde de notre manière de penser et d'aborder les arts²¹² ». Il propose, pour ce faire, la correction de trois principales erreurs²¹³.

Il appelle d'abord *la clarification épistémologique des approches descriptive et évaluative de l'art*. En réalité, explique-t-il, la théorie spéculative de l'Art est moins une théorie descriptive « vraie ou fausse » qu'un idéal de l'art « souhaitable ou non ». Ses prétentions cognitives sont, par le fait même, des propositions évaluatives cachées, tel qu'en témoignent son exclusion de nombreuses formes d'art, sa manière de procéder par définitions persuasives, et sa visée historiciste qui soumet d'emblée toute activité artistique à une évolution programmée. Schaeffer propose, comme voie de rechange, d'assumer avec rigueur et la plus grande conscience possible l'absence de transparence cognitive de toute analyse; il offre aussi, en lieu et place de la pureté téléologique de l'historicisme, d'autres modèles

²¹⁰ Voir notamment Éric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier : textes 1985–1998*, Dijon : Presses du Réel, 1998; N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*; Paul Ardenne et Christine Macel, *Micropolitiques*, Grenoble : Magasin-Centre national d'art contemporain, 2000.

²¹¹ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 343.

²¹² *Ibid.*, p. 343.

²¹³ Nous résumons ci-dessous l'argument qui se trouve dans *ibid.*, p. 343–344.

évolutifs multidirectionnels et hétérogènes dont, à ses yeux, le développement de l'estampe japonaise ou de la photographie constituent de bons exemples.

L'auteur demande ensuite *la distinction des sphères esthétique et artistique*. La refonte de l'esthétique et de l'art sous le vocable Art a eu, explique-t-il, un effet dommageable et réducteur sur les deux domaines. Il rappelle la différence – « la notion d'art se réfère à une conduite humaine productrice d'objets ou d'événements spécifiques [...]. Quant au champ de l'esthétique, on dira qu'il est celui d'une attitude émotive et évaluative²¹⁴ » –, puis il propose, afin de conserver toutes les nuances, les interpénétrations et les débordements de ces deux champs, d'y appliquer la distinction que Gérard Genette a établie entre littérature constitutive et littérature conditionnelle, elles-mêmes associées à un régime tantôt intentionnel, tantôt attentionnel.

Enfin, Schaeffer défend *la réintégration de la notion de plaisir*. La sacralisation de l'art « nous a conduits à couper l'œuvre d'art de la gratification qu'elle nous procure²¹⁵ », soutient-il. Alors qu'elle était bien présente dans la pensée kantienne, la délectation esthétique a été presque entièrement évacuée de la théorie spéculative de l'Art, qui n'en fait une fonction ni de l'art, ni de l'expérience esthétique. Or, précise le philosophe, « le plaisir est la condition pour qu'une œuvre puisse remplir une fonction (quelle qu'elle soit) *en tant qu'objet esthétique*²¹⁶ », et même plus : ce plaisir est l'expérience esthétique. Il se réfère donc à Kant – en tant que repoussoir à la théorie spéculative de l'Art – pour invoquer la réintégration de cette dimension somatique essentielle de l'expérience de réception dans toute pensée et pratique de l'esthétique.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 369.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 344.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 376. À la page 65, l'auteur affirme pourtant, paradoxalement, que « pour connaître *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, on n'a pas besoin de contempler l'œuvre; une description verbale nous la fait connaître tout aussi bien. »

I.3.3 Position schaefferienne et méliorisme artistique

Dans notre recherche, la théorie de Jean-Marie Schaeffer a pour première fonction de constituer un *rempart*. À contrecourant de la vague spirituelle qui déferle sur l'histoire de l'art, son étude rigoureuse nous vient admirablement en aide pour débusquer les pièges de la pensée fermement enracinés dans la culture esthétique occidentale, les plus importants étant, selon lui, la mythologie artistique, la distinction de l'œuvre d'art et l'exception humaine²¹⁷. De manière très bénéfique, en effet, son essai intime à l'analyste de prendre conscience des a priori cognitifs actifs dans sa position intellectuelle, et de les mettre au jour autant que faire se peut (la complète transparence étant inaccessible à notre contingence); il appelle réciproquement à ce que l'analyste repère et confronte ces mêmes a priori essentialistes dans les corpus de textes et d'œuvres qu'il étudie. Ces profondes mises en garde nous paraissent d'une utilité plus criante encore dès lors qu'il s'agit pour l'histoire et la théorie de l'art de se pencher sur le processus créateur, de traiter de formes de vies artistiques, de parler d'aspirations mélioristes ou d'effleurer les commerces de l'art et de l'esprit humain, comme nous le faisons dans cette thèse. Nous serons donc, dans la définition de notre approche méthodologique comme dans notre analyse de l'œuvre, des écrits et des biotextes du moderne David Milne, constamment aux aguets du piège de l'exceptionnalité artistique qui nous guette de près.

À cet égard, nous partageons le sentiment d'urgence de Schaeffer quant à la nécessité d'inventer d'autres manières foncièrement séculaires d'envisager notre relation à l'art, et des manières qui le réintègrent de surcroît à l'ensemble de nos activités comme un mode de connaissance et un outil d'existence. Comme lui, nous pensons que « l'œuvre d'art est un produit de la conduite créatrice humaine, mais [qu']elle n'est pas le seul, ni n'est séparée par une cloison étanche des autres ouvrages humains²¹⁸ », et ce, même si elle compte parfois parmi ses manifestations les plus riches. Le cadre d'analyse soma-esthétique que nous comptons emprunter nous paraît pouvoir à cette conception séculaire et intégrée de l'art,

²¹⁷ Le philosophe consacra ses ouvrages subséquents à ces questions. Voir J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'Art : pour une esthétique sans mythes* (Gallimard, 1996), *Adieu à l'esthétique* (Presses universitaires de France, 2000), et *La fin de l'exception humaine* (Gallimard, 2007).

²¹⁸ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 344.

tout en favorisant les clarifications appelées par Schaeffer : ici notre analyse concernera la sphère artistique (la conduite créatrice de David Milne) et suivra une approche descriptive (une considération systématique de tous les matériaux de recherche disponibles, ensuite organisés suivant les trois branches de la théorie de Shusterman). La soma-esthétique nous permet aussi de travailler dans le sens de l'argument de Schaeffer en faveur de la réintégration du plaisir dans la théorie esthétique, étant entendu toutefois que le mot « plaisir » recouvre l'ensemble des réactions sensorielles, affectives et/ou intellectuelles que la création et la réception d'une œuvre d'art sont susceptibles de procurer. Ces réactions étant produites par une foule d'objets différents et une mixité des plans de conscience, elles surgissent parfois directement de la nature, parfois de formes d'art dites commerciales, ou encore s'avèrent déplaisantes sans pour autant être esthétiquement moins puissantes – bien au contraire. C'est donc pour le potentiel de fine conscience somatique qu'il renferme que le principe de plaisir-déplaisir au cœur de l'esthétique saura d'abord nous intéresser.

Malgré cette adhésion sur le fond, la théorie de Schaeffer a, pour notre recherche, une seconde fonction de *repoussoir*, car les conclusions qu'il tire de son analyse et surtout les voies qu'il propose de poursuivre, en s'appuyant sur l'éthologie, l'anthropologie et les sciences cognitives dans des textes subséquents, posent un certain nombre de problèmes qui motivent et précisent notre réflexion. Par exemple, la meilleure réponse à l'approche « utopiste messianique » de la théorie spéculative de l'Art est-elle nécessairement une théorie « strictement matérialiste » de l'art ? La philosophie naturaliste à laquelle il recourt afin de désexceptionnaliser l'humain et de désacraliser l'esthétique parvient-elle davantage à expliquer ce qu'il en est de l'expérience créatrice et esthétique dans ses formes les plus transformatrices ou les plus intenses (celles-là mêmes qu'on qualifie si souvent de spirituelles) ? Les avancées de sciences cognitives, de la neurobiologie et des neurosciences sur les processus de la conscience, si elles sont prometteuses et contribuent sans conteste à mettre en perspective, voire à invalider certaines acceptions de l'esthétique moderne qui relèvent de la croyance, sauraient-elles, alors même qu'elles compartimentent encore les événements cérébraux et travaillent toujours à localiser le soi, décrire de manière empirique des événements-flux cognitifs communément perçus comme étant de nature transcendante ?

Toutes ces questions indiquent l'endroit où la théorie de Schaeffer se fait selon nous moins convaincante pour l'histoire et la théorie de l'art, c'est-à-dire lorsqu'elle nie le fait avec la forme – lorsqu'elle réfute la possibilité même que certains artistes (et certains philosophes) cherchent à témoigner d'une expérience créatrice ou esthétique bien réelle depuis plus de deux cents ans, et non seulement le vocabulaire essentialiste qu'ils empruntent pour y arriver et les excès de généralisation qu'une telle expérience génère dans leur pensée. Autrement formulée, voici la grande interrogation que la position schaefferienne fait surgir : si la vision transcendante, appelons-la « extatique » de l'art n'avait aucun fondement anthropologique, ni aucune résonance dans notre expérience somatique, aurait-elle véritablement persisté de génération en génération depuis des siècles sur la seule force des discours ? Y aurait-il lieu d'interroger autrement cette récurrence, de s'en montrer curieux, plutôt que de la condamner en bloc et de la déclarer nulle et non avenue ? Dans ce cas, comment parvenir à se défaire des illusions de théories idéalistes voulant trop bien tout embrasser, sans refouler une nouvelle fois la dimension existentielle de l'art, déjà sévèrement repliée par le modernisme, le postmodernisme, le structuralisme et le poststructuralisme, dans une position étroitement matérialiste ? Bref, si « la dimension esthétique est bien une donnée générale de l'art – l'atmosphère indispensable à sa vie²¹⁹ », comme l'affirme Schaeffer en conclusion de son savant ouvrage, n'avons-nous pas, en tant qu'analystes désireux de résister aux idéologies, la responsabilité de nous interroger sur l'ensemble des facteurs et conditions qui affectent, pour un artiste donné, puis pour une autre, la qualité de cette « atmosphère esthétique » et, ce faisant, sur ce qui produit la vitalité de l'art lui-même ?

²¹⁹ *Ibid.*, p. 387.

I.4 Richard Shusterman et la soma-esthétique

I.4.1 Projet : réintégrer le corps-esprit percevant dans la philosophie

Le philosophe américain²²⁰ Richard Shusterman fait partie de la même génération de penseurs que Jean-Marie Schaeffer. Comme lui, c'est en 1992 qu'il formule une première critique substantielle de l'esthétique moderne, avec la publication de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, qui paraît d'abord en français sous le titre *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Dans ce livre, Shusterman met en question, à l'instar de son collègue, le statut distinct et supérieur qui est accordé à l'art vis-à-vis des autres activités humaines par l'esthétique moderne, comme la conception autotélique de l'œuvre d'art que cette philosophie ne cesse de reconduire. Pour ce faire, il emprunte toutefois un tout autre chemin que Schaeffer, comme l'indique le sous-titre français de son livre : c'est d'abord en se réappropriant l'esthétique pragmatiste élaborée par John Dewey dans *Art as Experience* et incarnée dans sa pratique de la philosophie, puis en élargissant le champ de l'esthétique lui-même afin qu'il reconnaisse comme objets d'études valables les formes d'art populaire et la culture de masse, que Shusterman croit pouvoir rapprocher l'esthétique de l'expérience, la philosophie du *soma* et la vie de l'art. Parce qu'elle reconnaît les failles de la pensée moderne sur l'art sans pour autant nier la profondeur vécue de l'expérience esthétique et créatrice, parce qu'elle est mue par un souci naturaliste et démocratique qui ne cède pas au nivèlement biologique mais concède au contraire à l'art une fonction d'enrichir l'expérience des êtres sensibles, la réponse qu'il propose à la théorie spéculative de l'Art nous paraît plus convaincante que celle de Schaeffer, et c'est pourquoi nous en faisons le cadre théorique de cette thèse.

Sa proposition ne tient pas dans un seul livre. Après avoir formulé, dès *L'art à l'état vif*, son ambition de mettre en place « une théorie esthétique qui reprenne les méthodes et les

²²⁰ Américain, Richard Shusterman a vécu plus de vingt ans en Israël avant de revenir s'établir aux États-Unis pendant les années 1980.

enseignements de la philosophie pragmatiste²²¹ », Shusterman consacrera plus de quinze ans à définir son projet, dans un chantier de recherche qui se déploie principalement dans les ouvrages *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (1997), *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Arts* (2000), *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (2008) et *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics* (2012)²²². Trois zones de questionnement y occupent tour à tour l'avant-plan de sa réflexion tout en se chevauchant, de sorte qu'elles finissent par constituer les trois piliers intimement intriqués de sa « soma-esthétique » : la philosophie pragmatiste mélioriste et la vie philosophique; la conscience somatique et l'esthétisation de soi; et la définition de l'art et de l'expérience esthétique. Nous les considérerons une à une avant de procéder à la présentation de l'instrument d'analyse proprement dit.

1.4.2 Philosophie pragmatiste mélioriste et vie philosophique

Shusterman consacre une part importante de sa recherche esthétique à l'étude des principales philosophies pragmatistes à travers l'histoire, c'est-à-dire des philosophies où la théorie s'accompagne nécessairement d'un vigoureux « art de vivre », le philosophe se servant des diverses circonstances de son existence, les provoquant même parfois, afin de mettre ses méditations à l'épreuve de la pratique et de faire surgir la réflexion de l'expérience. Cette tradition philosophique, indique l'auteur, trouve ses racines dans l'Antiquité grecque (chez Socrate, Cicéron, Épictète, Sénèque)²²³, se prolonge chez Michel de Montaigne, puis Nietzsche et Kierkegaard et, parallèlement, dans la littérature d'Henry David Thoreau, d'Oscar Wilde ou de G. A. Moore²²⁴, avant d'éclorre comme discipline

²²¹ R. Shusterman, préface à l'édition française, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 7.

²²² Tous ouvrages déjà cités sauf *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics* (Cambridge University Press, 2012), qui est paru après qu'ait été effectuée notre étude de la soma-esthétique.

²²³ Si Shusterman reconnaît, comme Hadot, les origines du pragmatisme dans la pratique vécue de la philosophie dans l'Antiquité, il reproche toutefois à ce dernier de continuer à valoriser les exercices de l'esprit qui subjuguent le corps (méditation, thérapie des passions, maîtrise de soi), et de reconduire ainsi la négligence du travail et des besoins somatiques par la philosophie. Voir R. Shusterman, « Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault », *Monist*, n° 83, 2000, p. 530–531.

²²⁴ Nicolas Bourriaud, dans *Formes de vie* (*op. cit.*), trouve lui aussi des racines à la transformation de soi dans le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, « prototype de la vie-œuvre d'art », dit-il, ainsi que dans *La recherche de*

proprement dite au XX^e siècle, dans la philosophie pragmatiste de John Dewey, la psychophilosophie de William James, l'« éthique est une esthétique » de Ludwig Wittgenstein, la vie esthétique de Richard Rorty et le souci de soi du dernier Michel Foucault²²⁵. Parce qu'il se méfie de notre inclination à fantasmer les modèles philosophiques historiques éloignés de notre mode de vie, Shusterman leur préfère les cas de figure contemporains qui lui semblent plus propices à un usage actuel; il mène donc, dans *Practicing Philosophy*, une analyse critique approfondie des théories, méthodes et pratiques de chacun des cinq derniers penseurs, ce qui lui permet principalement de se porter à la défense – contre la philosophie théorique et académique qui l'a littéralement évincée – de la *vie philosophique*, c'est-à-dire de la philosophie « *as a life-practice of aesthetic self-realization through disciplined self-critique and self-creation*²²⁶ ». L'objet d'étude qu'il ouvre de la sorte est balisé par un ensemble de cinq questions critiques :

1. *What is the connection between the views of a philosopher and his or her life?*
2. *In what measure can one's philosophy be refuted or validated by one's life?*
3. *If being a student or professor of philosophical theory does not entail leading a truly philosophical life, what more is needed? Though no a sufficient condition, is being a theorist at least necessary? Or is it possible to live a philosophical life in (and not merely while) doing the work of a poet, a priest, or painter, a physicist or politician, or even a plumber or pimp?*
4. [...] *“what exactly is the philosophical life?” Among the vast variety of individual philosophical lives, can we discern a coherent tradition or genre with different subgenres or models (e.g. Epicure, Stoic, aesthetic dandy)? Or must every truly philosophical life determine its own new genre by its originality? What are this life's defining features or highest values? [...] to what extent can bodily practices (e.g. diet and exercises of somatic fitness and awareness) form part of the philosophical life?*
5. *Finally, what are the roots of our notion of the philosophical life, and how has it evolved from ancient to contemporary times?*²²⁷

l'absolu et *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac où « le mode de vie du héros s'organise autour d'une quête initiatique, une ascèse rigoureuse tendue vers une inaccessible perfection » (p. 37 et 38). La littérature du XIX^e siècle, écrit-il encore, « abonde en récits de la vie mise en forme, suspendue ou recomposée par la volonté. » (p. 51).

²²⁵ Remarquons qu'il aurait pu ajouter à cette liste de pragmatistes quelques noms de femmes. L'article « Pragmatist Feminism » de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* en propose plusieurs : <http://plato.stanford.edu/entries/femapproach-pragmatism/> (consulté le 7 juin 2017).

²²⁶ R. Shusterman, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 195.

²²⁷ Ces questions sont énumérées en introduction à *ibid.*, p. 9–11

Dans les pensées et les parcours qu'il ausculte ensuite en vue de répondre à ces questions, Shusterman cherche ainsi moins des critères qui distinguent et divisent les approches pragmatiste et théorique de la philosophie, qu'il se montre impatient d'explorer le rapport intime de la théorie à la pratique, en particulier les « *strategies for practicing philosophy as ameliorative, aesthetic self-realization*²²⁸ », cela de quelque allégeance que soit le philosophe. L'auteur cherche en effet en toute proposition le potentiel d'efficacité réel pour l'amélioration du sort des individus et, incidemment, de la vie démocratique. La notion de « méliorisme²²⁹ » – notion familière à l'approche pragmatiste jamesienne et deweysienne qu'il soutient, mais qui recoupe également l'« hyperbien²³⁰ » définissant le sujet moderne selon son contemporain Charles Taylor – recouvre dans la pensée de Shusterman cette capacité d'amélioration des êtres et des communautés par la mise en travail de leurs forces mêmes, et elle devient pour cette raison le moteur d'un tel programme philosophique. À bon escient, il prend toutefois soin de préciser :

*This does not imply that pragmatism has or needs a pre-given, univocal answer to what exactly "better" means. "Better for whom?" is always a valid question, and differing characters and life-conditions may favor different directions for philosophical living, as well as different levels of advancement in a given direction*²³¹.

De façon semblable, s'il y voit plusieurs avantages pour l'épanouissement des personnes et des sociétés, il ne fait pas non plus de la vie philosophique une vie plus élevée qu'une autre ou un idéal de vie : « *there is no absolute imperative to direct one's life by aesthetic imperatives at all [...] Aesthetic self-creation is a fine project, if one wants to pursue it and is privileged to have the means to do so. There is, however, no absolute obligation to do*

²²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²²⁹ Le terme « méliorisme » apparaît pour la première fois dans *Pragmatist Aesthetics* (*op. cit.*, p. 177), où il n'occupe toutefois pas une place centrale et concerne l'amélioration démocratique par l'amélioration de l'art populaire. Shusterman a, depuis, déplacé ce concept de l'objet d'art (quel qu'il soit) vers le sujet de l'expérience méliorative (philosophique, esthétique, créative, somatique, etc.).

²³⁰ « La plupart d'entre nous vivons non seulement en fonction de nombre de biens, mais nous jugeons nécessaire de les ordonner, et dans certains cas ce classement accorde à l'un d'entre eux une importance supérieure aux autres [...] ce bien supérieur occupe une place à part. C'est l'orientation vers ce bien qui constitue la meilleure approximation de ce qui définit mon identité et, par conséquent, me tourner vers ce bien revêt une importance unique à mes yeux [...] J'appellerai ce type de bien d'ordre supérieur des "hyperbiens", c'est-à-dire des biens [...] qui déterminent le point de vue à partir duquel [les autres] biens doivent être pesés, jugés et faire l'objet d'une décision. » C. Taylor, *Les sources du moi*, *op. cit.*, trad. C. Melançon, p. 91–93.

²³¹ R. Shusterman, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 7.

so²³² », insiste-t-il. La question du meilleur et du mieux dans l'amélioration est effectivement de première importance, d'une part parce que c'est sous elle que se dissimulent les velléités essentialistes inconscientes et les descriptions évaluatives dénoncées par Schaeffer; de l'autre parce que les exemples de méliorismes individuels se pratiquant au détriment du bien commun sont légion dans les sociétés historiques comme actuelles. Tout en laissant ouvert le spectre de ces possibilités, et en permettant même de le cartographier dans ses dimensions les plus extrêmes et opposées, la question « Meilleur pour qui? » de Shusterman nous ramène ainsi à l'absence de transparence cognitive de nos positions. Elle nous force à prendre une conscience relative de nos a priori en interrogeant ce qui – en arrière-plan de notre pensée et souvent malgré soi – constitue la « meilleure » voie guidant nos décisions, nos pratiques et nos jugements. Elle agit, en effet, comme une exigence de vérifier la nature et l'origine de cette valorisation plus ou moins consciente.

L'approche mélioriste de la philosophie demande toutefois qu'on questionne jusqu'à la définition du « soi » qui s'interroge ainsi sur ses motivations et qui aspire à la transformation. « *If the central issue of philosophy is how one should live, then how should this "one" be construed?*²³³ » demande Shusterman avec clairvoyance. Dès lors que nous traitons de la vie philosophique, nous sous-entendons en effet le sujet qui la vit; dès lors que nous parlons de méliorisme et de création de soi, nous présumons un sujet susceptible de modification. Dans le prolongement direct de la « subjectivité problématique » de la Renaissance exposée plus tôt par Robert Williams, et en accord avec le paradigme postmoderne dont elle émerge, la conception shustermanienne du sujet s'oppose farouchement à l'idée d'un soi nucléaire, stable et désincarné qui serait incapable de prendre conscience de lui-même, et elle embrasse de manière salutaire le fait que notre sens du moi, multipliant les occurrences, les appartenances et les facettes, est devenu extrêmement complexe, voire « problématique²³⁴ » (c'est le terme qu'il utilise à son tour). Pour autant, le philosophe qui s'inspire aussi de la pensée pragmatiste de Dewey ne clame pas une désintégration totale du sujet qui invaliderait d'emblée toutes les propositions. Voici donc, de manière plus détaillée et extraite

²³² *Ibid.*, p. 195.

²³³ *Ibid.*, p. 179.

²³⁴ R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, p. 194–195.

de différents ouvrages, sa conception du soi (*self*), qui servira de théorie du sujet à notre thèse :

- le soi n'est pas une essence personnelle immuable, ni une entité ontologique fixe : « *“There is no one ready-made self behind [a person's] activities,” and no single self-consciousness that can monitor them all*²³⁵ »;
- le soi ne tolère aucun dualisme entre le corps et l'esprit; il est plutôt un corps-esprit ou un esprit-corps transactionnel dont l'unité est fondamentale;
- le soi est une construction en développement, un *devenir* constant, « *a developing bundle of 'complex, unstable, opposing attitudes, habits, impulses'*²³⁶ »;
- le soi se forme au cœur même de la transformation : « *Shaped through change and interaction, it derives its unity not from a permanent core but from its stability and coherence in transformation*²³⁷ »;
- le soi trouve son unité dans sa cohérence narrative et cette unité est « *a priceless important, yet fragile achievement*²³⁸ » :

*For without any unity and coherence of narrative, there is no intelligible self for [one] to enrich, enlarge, or perfect [...] The self-unity needed to speak meaningfully of self-enrichment or perfection is, however, something pragmatically and often painfully forged or constructed, rather than foundationally given. It surely involves developmental change and multiplicity, as all narrative unity must, and it can display conflict in its unity, just as interesting narratives do. A unified self is not a uniform self; but neither can it be an unordered collection of incompatible “quasi selves” inhabiting the same corporeal machine*²³⁹.

- le soi est donc structuré par le langage; même ses pensées et ses désirs les plus intimes sont le produit des vocabulaires dont il hérite;
- le soi excède néanmoins les opérations et les sensations mentales : « *One is much more than one's head, and even one's mental life extends far beyond one's head sensations*²⁴⁰ »;
- le soi est incarné, il est le produit de pratiques disciplinées inscrites dans le corps;
- le soi est situé socialement et culturellement;
- le soi est essentiellement dépendant de l'altérité environnementale (on le dit aussi interdépendant, semi-perméable, transactionnel) : « *As oxygen is necessary for the*

²³⁵ J. Dewey, *Middle Works*, cité dans R. Shusterman, *Body Consciousness*, *op. cit.*, p. 205.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, p. 192.

²³⁸ Shusterman le déduit de sa lecture de Freud dans *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 249–250.

²³⁹ *Ibid.*, p. 249.

²⁴⁰ R. Shusterman, *Body Consciousness*, *op. cit.*, p. 119.

*functioning of consciousness in the brain, so the practices, norms, and language of society are necessary materials for our processes of reasoning and evaluation*²⁴¹ »;

- le soi a la capacité d'incorporer consciemment l'altérité culturelle;
- le soi est ainsi un rôle socialement construit que chacun de nous jouons, il est conséquemment susceptible de modification par altération et augmentation.

La conscience et le dévoilement de ce rôle social contingent et de la manière dont il détermine le sens de nos engagements sont d'une très grande importance pour Shusterman – même si pour lui, nous le répétons, la transparence cognitive est inatteignable. Au « Qu'importe qui parle? » de Michel Foucault, Shusterman s'oppose fermement; « *locating authorial standpoint is essential*²⁴² », affirme-t-il au contraire. À ses yeux en effet, « *This taboo of the personal and contingent reflects philosophy's deep-rooted prejudice for universality and necessity*²⁴³ » – le tabou du sujet révèle une velléité idéaliste cachée, pour le dire dans les mots de Schaeffer. Une telle inclusion du champ de vision de l'analyste au sein même de son analyse soulève des réticences en histoire et théorie de l'art aussi – des questions de posture, de méthode et même de définition de notre objet d'étude, dès lors qu'il implique l'artiste-sujet, sur lesquelles nous reviendrons bientôt. Observons simplement pour le moment que l'autocritique et la discipline somatique valorisées par Richard Shusterman à travers ses choix de vies philosophiques, celles de Dewey, James, Wittgenstein, Rorty et Foucault notamment, permettent de situer le méliorisme non complaisant et fortement incarné qu'il entend soutenir.

I.4.3 Conscience somatique et esthétisation de soi

Shusterman poursuit ses analyses critiques, dans *Practicing Philosophy* toujours, et s'interroge ensuite sur la possible intégration d'une telle vie philosophique hautement individualisée dans un projet démocratique (avec Hilary Putnam et Stanley Cavell); sur le

²⁴¹ *Ibid.*, p. 213–214.

²⁴² R. Shusterman, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 181.

²⁴³ *Ibid.*, p. 181.

primat de la raison qui se dissimule même dans les théories les plus apparemment progressistes (avec Jürgen Habermas, Richard Rorty et l'universalisme herméneutique); puis sur la fausseté de la traditionnelle dichotomie esthétique/pratique (avec Nelson Goodman). Ces analyses lui permettent chaque fois d'introduire l'importance fondamentale que revêt pour lui le corps dans la réflexion philosophique, le corps étant ici nommé le *soma* et compris dans son sens le plus holistique, c'est-à-dire comme lieu-sujet-fonction privilégié de la connaissance vivante, de l'expérience vécue et de la transformation de soi pouvant, affirme l'auteur :

- donner accès à la dimension non linguistique de l'expérience;
- faire voir et valoir l'importance de la pratique;
- augmenter la sensibilité et le contrôle de notre appareil perceptif;
- permettre d'atteindre les objectifs de connaissance, de connaissance de soi, d'action juste et de quête du bonheur qui fondent la philosophie;
- servir de modèle aux autres dans la vie sociale;
- et constituer par conséquent l'élément stratégique de tout projet mélioriste.

Parce qu'il pratique lui-même de manière soutenue différentes disciplines somatiques (méditation zen, méthode Feldenkrais, technique Alexander, yoga, danse²⁴⁴), qu'il s'expose volontairement à des expériences corporelles singulières²⁴⁵, et surtout parce qu'il fait de tout cela une partie intégrante de sa philosophie, Shusterman accorde une très grande place dans sa réflexion à ce corps-esprit, aux subtilités de la conscience qui en émane, à ses effets concrets sur nos relations avec notre environnement, et aux méthodes pour la développer. Pour cette raison aussi, il attache réciproquement une grande importance, dans sa lecture des autres philosophes, aux pratiques physiques dans lesquelles ceux-ci s'engagent, aux maladies qui affectent leur vie, ou encore aux divers signes de leur intérêt pour les zones non discursives de l'expérience. Le travail d'écriture lui-même, dans ce contexte, n'est plus à comprendre comme le fruit immatériel d'une raison désincarnée –

²⁴⁴ Sa pratique se prolonge parfois dans l'enseignement de ces techniques.

²⁴⁵ Voir notamment l'expérience faite avec le photographe Yann Toma rapportée dans R. Shusterman, « A Philosopher in Darkness and in Light », A.-M. Ninacs, dir., *Lucidité. Vues de l'intérieur*, op. cit., p. 280–287.

comme une « pure idée ». Il compte au contraire comme une pratique somatique à part entière, à savoir comme un espace privilégié de confrontation, de connaissance et de transformation de soi qui se constitue – qu'on écrive attablé avec un crayon et du papier ou assis dans un lit à l'ordinateur – par la mise en exercice répétée du corps, d'une très profonde proprioception et de la plasticité neuronale. Il devient dès lors, dans une vie philosophique visant l'amélioration, une stratégie centrale. Shusterman identifie en effet une boucle de quatre étapes principales pour l'accomplissement de la transformation de soi, qui implique un passage continu de ces différentes pratiques de l'esprit-corps au corps-esprit :

1. Se connaître soi-même, examiner ses limites.
2. Prendre la mesure du changement nécessaire.
3. Avoir du courage.
4. Employer une ou des techniques de travail sur soi (par exemple la méditation, l'exercice physique, les expériences corporelles limites, l'action communautaire, le militantisme politique, l'écriture, etc.), qui conduisent éventuellement à une meilleure connaissance de soi et de ses limites, et ainsi de suite.²⁴⁶

Si, en ce qu'il est l'incarnation de la vie humaine et se trouve à la base de toute action, le soma constitue bien *le lieu où et par où s'opère la transformation* du philosophe mélioriste et de sa vie philosophique, comme nous venons de le voir, il représente également *le lieu où cette transformation se manifeste* et devient visible aux yeux des autres. Le soma constitue ainsi, dans la pensée shustermanienne, le versant esthétique de la vie philosophique : il rend tangible le fait que le méliorisme éthique – l'amélioration de soi sur un plan moral – est indissociable de la production d'une forme extérieure intégrée, cohérente et plaisante, une association du travail intime et des comportements visibles que résume bien l'idée de « faire de sa vie une œuvre d'art ». Shusterman, qui médite de manière récurrente le « deviens ce que tu es » de Nietzsche²⁴⁷ et « l'éthique et l'esthétique sont un » de Wittgenstein²⁴⁸, emploie au sens fort cette métaphore d'usage et conçoit que le lien unissant la vie et l'art est capital

²⁴⁶ Résumé de l'argument de R. Shusterman, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁷ R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, 209–217.

²⁴⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus*, 6.421, discuté dans R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 236–238, *Practicing Philosophy*, *op. cit.*, p. 25, et *Body Consciousness*, *op. cit.*, 112–134.

– une vie philosophique mélioriste est une existence humaine conceptualisée, planifiée, travaillée et critiquée à la manière d'une œuvre d'art. « *Life poses an artistic project in calling for creative self-expression and aesthetic self-fashioning*²⁴⁹ », explique-t-il en réitérant à peu de choses près le problème de la subjectivité-représentation soulevé par les artistes de la Renaissance. Ainsi, continue-t-il, parce que dans notre vie les décisions éthiques résultent, au même titre que les décisions artistiques, d'une imagination créatrice et critique, le projet mélioriste d'une vie éthique s'apparente à un projet de vie esthétique²⁵⁰.

1.4.4 Art et expérience esthétique

Il convient par conséquent au philosophe mélioriste intéressé par la forme que prend la vie vécue de s'interroger sur ce que sont l'art et l'esthétique. S'engageant, dans *Pragmatist Aesthetics*, dans ce questionnement qu'il juge à la fois trop difficile pour y répondre et trop important pour être écarté²⁵¹, Shusterman rappelle d'abord les définitions de l'art et de l'expérience esthétique que les philosophes ont données depuis Socrate et Platon jusqu'aux contemporains Arthur Danto et Theodor Adorno. Il soutient ensuite que la distinction opérée très tôt par Aristote entre *praxis* (l'acte, inséparable de son auteur) et *poïesis* (l'œuvre, strictement séparée de son auteur) est fallacieuse, qu'elle affecte depuis trop longtemps notre tradition esthétique, qu'elle est à la source de l'idéologie moderniste de la pureté essentialiste et formaliste, et qu'il faut donc s'empresse de la corriger. Le lien fondateur entre l'éthique et l'esthétique, l'acte et l'œuvre, la *praxis* et la *poïesis*, lien que le philosophe pragmatiste cherche partout à rétablir, nous incite au contraire à imaginer un art et une critique de l'art qui soient motivés moralement, socialement et politiquement, pense-t-il²⁵². Pour ce faire, il suggère d'une part d'élargir les limites du champ de l'art par l'intégration des arts populaires et appliqués au discours savant; il le fait lui-même en analysant, dans *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Arts*, une pièce de hip hop, la

²⁴⁹ R. Shusterman, *Performing Live*, op. cit., p. 10.

²⁵⁰ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, op. cit., p. 245.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁵² *Ibid.*, p. 237.

musique country ou l'urbanisme contemporain. D'autre part, cela requiert une conception plus ouverte de l'art, et à cet effet la théorie esthétique pragmatiste établie par John Dewey en 1934 dans *Art as Experience* paraît toujours à Shusterman la fondation la plus utile. Il en rappelle les principes²⁵³ :

- l'art n'est pas une imitation du réel, mais une part active de la vie;
- l'art n'est pas séparé des autres occupations humaines, ses effets affluent au contraire dans toutes les sphères de notre vie et les enrichissent;
- l'art admet une dimension pratique et cognitive sans perdre sa légitimité esthétique;
- l'art est une jouissance simultanée de l'esprit et du corps, il engage « *the whole of the live creature, toward a fulfilling conclusion*²⁵⁴ » (Dewey);
- l'art trouve sa valeur dans l'expérience dynamique que nous en faisons;
- l'art comme expérience « *involves both receptive undergoing and productive doing [...] where the experiencing subject both shapes and is shaped*²⁵⁵ »;
- l'art lie l'artiste et le public dans un même et double mouvement.

Même s'il reproche à Dewey d'avoir affaibli sa position théorique en cherchant à faire de son approche esthétique souple une définition de l'art²⁵⁶, Shusterman adhère sur le fond à son « art comme expérience » qui ne sépare plus l'œuvre de l'écosystème existentiel, humain, sociopolitique et historique dont elle émerge, considère les expériences esthétique et créatrice comme étant non exclusives au champ de l'art, défait ces expériences de l'idéal qui leur est attaché, leur accorde plutôt un statut exemplaire permettant de mieux comprendre le fonctionnement de toute expérience humaine, et confère enfin à l'art la fonction d'enrichir la société par cette émulation, de la transformer et, éventuellement, de l'améliorer. Toutes choses, on le constate, par où la vie esthétique rejoint de nouveau la vie éthique dans ses fondements mélioristes mêmes.

²⁵³ Je résume l'argumentaire qui se trouve dans R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 53–55.

²⁵⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 84.

²⁵⁵ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁶ R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, p. 23.

En adoptant cette position, Shusterman fait de l'expérience esthétique non pas l'effet secondaire d'une conception de l'art comme objet, mais bien l'élément central du concept d'art comme expérience. Il prend ainsi une position à rebours de sa dépréciation par la philosophie analytique anglo-américaine (Goodman et Danto, principalement) pour la raison qu'elle est théoriquement embrouillante, position longuement argumentée dont voici la conclusion principale :

What would be the point of creating [art] and attending to it, if it promised no enriching phenomenological feeling or pleasure? [...] Though surely neither a necessary or sufficient condition for application of this concept, it might be regarded as a more general background condition for art. In other words, though many artworks fail to produce aesthetic experience—in the sense of satisfyingly heightened, absorbing, meaningful, and affective experience—if such experience could never be achieved and never be achieved through the production of works, art could probably never have existed. If artworks universally flouted this interest [...] art, as we know it, would disappear. In contrast to necessary and sufficient conditions that aim at mapping art's demarcational limits, such a background condition concerns the point rather than the extension of the concept of art. In naming and so marking this point, aesthetic experience is not a useless concept²⁵⁷.

L'expérience esthétique, dit-il en bref, doit « être considérée comme une condition générale et en arrière-plan de l'art » qui représente néanmoins « le *but* et non le *prolongement* du concept d'art ». Shusterman se place ici tout près de Jean-Marie Schaeffer, qui conclut lui aussi *L'art de l'âge moderne* en faisant du plaisir esthétique « une donnée générale de l'art – l'atmosphère indispensable à sa vie²⁵⁸ ». Alors toutefois que Schaeffer en profite pour revoir les catégories de l'appréciation esthétique, Shusterman y trouve pour sa part un ressort de plus pour rappeler la philosophie à sa responsabilité à l'égard de l'épanouissement de l'être humain et de la vie en société où, il n'est pas le seul à le remarquer²⁵⁹, notre capacité d'expérience s'appauvrit. « *Rather than defining art or justifying critical verdicts, the concept [of aesthetic experience] is directional, reminding us of what is worth seeking in art and*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁸ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 387.

²⁵⁹ La question de l'expérience a effectivement tracassé tout le xx^e siècle suivant la déclaration de Walter Benjamin à l'effet que « le cours de l'expérience a chuté » (« Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), *Œuvres III*, Paris : Gallimard, coll. folio, 2000, p. 115). Elle a notamment été travaillée par Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (Payot, 2000 [première publication 1978]), par Martin Jay dans *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme* (California University Press, 2005) et par Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* (Minuit, 2009).

*elsewhere in life*²⁶⁰ », résume-t-il. Dès lors, la reconnaissance, la préservation, la culture et le renforcement de l'expérience esthétique deviennent autant de tâches valables pour le philosophe, qui a charge de nous orienter vers elle. Si les différents arts en tant que pratiques somatiques ouvertes et complexes constituent à ses yeux « *a crucial instance and cherished resource of human flourishing*²⁶¹ » facilitant l'identification, l'analyse et la compréhension de cette expérience-repère, Shusterman rappelle qu'ils n'en détiennent pas le monopole. Il milite d'ailleurs, par sa légitimation continue de la culture populaire, pour un élargissement considérable du concept d'art qui sache embrasser, dans une perspective démocratique, jusqu'à la dimension esthétique du façonnement de soi puisque, dit-il, « *the shaping of life and character is not only the highest art but one which all can practice*²⁶² ».

1.4.5 Soma-esthétique

Le projet de Richard Shusterman est donc de revitaliser la pratique de la philosophie et son rôle dans la société, en améliorant notre compréhension des dimensions somatique et esthétique de notre existence humaine afin que nous puissions nous en saisir et nous en servir (au sens fort du terme), les valoriser, enrichir ainsi notre expérience individuelle et éventuellement améliorer la vie collective. Le cadre théorique qu'il a élaboré de 1996 à 2008²⁶³ afin d'articuler les différents aspects de ce projet mélioriste et d'embrasser toutes les formes de la vie philosophique, de la création de soi et de la connaissance par l'expérience, est une esthétique pragmatiste dans laquelle le corps-esprit vivant, sensible et intentionnel –

²⁶⁰ R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, p. 34.

²⁶¹ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 45.

²⁶² R. Shusterman, *Performing Live*, *op. cit.*, p. 202.

²⁶³ Shusterman retrace ici l'émergence de son projet de soma-esthétique : « *I first introduced it in a 1996 book in German, Vor der Interpretation, using the term "Somästhetik" to designate this project, before its initial English presentation in Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life (1996), and then the first detailed articulation of its structure in "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal" (1999, reprinted in Pragmatist Aesthetics, 2nd edition, 2000). Performing Live (2000) represents a further stage in the development of somaesthetics in which its connection with the new media is discussed and different methodologies for heightening body consciousness are analyzed, while Body Consciousness (2008) constitutes my most comprehensive treatment of somaesthetics, though it focuses primarily on the experiential dimension of the somaesthetic field...* » « Somaesthetics », dans Mads Soegaard et Rikke Friis Dam, dir., *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, 2^e édition, Aarhus, Danemark, The Interaction Design Foundation, 2014 : <https://www.interaction-design.org/encyclopedia/somaesthetics.html> (consulté le 7 juin 2017).

« *the living, sentient, purposive body*²⁶⁴ » – occupe une place centrale, et qu’il nomme pour cette raison *somaesthetics* – en français, la *soma-esthétique*²⁶⁵. Il définit son projet comme « *the critical, meliorative study of one’s experience and use of one’s body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aisthesis) and creative self-fashioning*²⁶⁶ »; celui-ci concerne conséquemment aussi « *the knowledge, discourses and disciplines that structure such somatic care or can improve it*²⁶⁷. » La soma-esthétique lui permet, explique-t-il, de situer dans une architecture intégrée tant les théories et les philosophies du corps, les connaissances physiologiques et les disciplines somatiques, que les expériences physiques en tant que telles issues de toutes sortes de domaines, autrement dit, de loger au même endroit, en produisant entre eux une comparaison éclairante, une diversité extraordinaire de discours, de méthodes et de pratiques ayant pour but la connaissance sensible, puis d’offrir à la philosophie un mode d’opération clairement pragmatique²⁶⁸. Shusterman est conscient que sa soma-esthétique se rattache déjà, dans l’histoire de la sagesse orientale comme occidentale, à une approche pragmatiste à la fois théorique et pratique qu’il repère, tantôt dans le taoïsme et chez Confucius, tantôt dans les philosophies d’Alexander Gottlieb Baumgarten, de John Dewey ou de Maurice Merleau-Ponty, et en encore dans les projets littéraires des transcendantalistes Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, de telle sorte qu’il parle volontiers de son projet d’esthétique comme s’inscrivant dans une « renaissance²⁶⁹ » de la pensée pragmatiste. Le cadre englobant qu’il propose s’organise en trois volets non étanches²⁷⁰ :

La soma-esthétique analytique est la branche descriptive, analytique, théorique et comparative (sur le plan des cultures) de son approche; elle est « *devoted to explaining the nature of our bodily perceptions and practices and their function in our knowledge and*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Les éléments de définition de la soma-esthétique qui suivent proviennent de diverses parties de R. Shusterman, *Body Consciousness*, *op. cit.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁹ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, *op. cit.*, p. 4.

²⁷⁰ Je paraphrase la présentation des trois parties par Shusterman dans *Body Consciousness*, *op. cit.*, p. 23–29.

*construction of the world*²⁷¹. » Elle peut inclure les questions d'incarnation telles qu'elles sont posées d'un point de vue ontologique ou phénoménologique, ou encore les perspectives biologiques et les avancées des sciences cognitives.

La soma-esthétique pragmatique en est la branche normative et prescriptive; elle concerne la proposition de méthodes spécifiques pour l'amélioration de la conscience somatique, et l'évaluation critique de ces méthodes par voie de comparaison. Le plan pragmatique permet également de catégoriser les méthodes, par exemple en distinguant les pratiques selon qu'elles sont holistiques ou atomistes, dirigées vers soi ou dirigées vers les autres, visant l'apparence extérieure (représentationnelles) ou visant l'expérience intérieure (expérientielles), etc. La soma-esthétique pragmatique présuppose la soma-esthétique analytique, qu'elle transcende toutefois en ce qu'elle est un effort théorique en faveur d'une transformation de l'état actuel des choses; malgré son nom, elle demeure toujours de l'ordre du discours.

La soma-esthétique pratique ou performative, enfin, est la part active où le faire l'emporte sur le discours; elle concerne la pratique intelligente de disciplines consacrées prioritairement au développement de la force, de l'habileté et de la santé du corps, et conséquemment à l'amélioration de soi. Rejetant tout dualisme corps/esprit, le plan pratique-performatif vise, en effet, la transformation du sujet au sens holistique d'un corps-esprit ou esprit-corps : il conçoit que les améliorations esthétiques, morales et spirituelles sont si profondément intriquées qu'elles en deviennent inséparables. Cette dimension appliquée est de loin la plus négligée par les philosophes et autres théoriciens du corps œuvrant dans les milieux académiques, qui s'arrêtent souvent à la « textualisation » du corps et ne considèrent pas sa mise en exercice comme un espace de réflexion à part entière. Elle constitue pour cette raison, selon l'auteur, l'élément névralgique de sa soma-esthétique.

C'est en premier lieu sur des corpus philosophiques que Shusterman applique sa soma-esthétique, afin de démontrer qu'elle sert à la fois d'appareil critique et d'outil mélioriste. L'analyse approfondie qu'il conduit, dans *Body Consciousness*, de la pensée du corps de

²⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

Foucault, Wittgenstein, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, William James et Dewey montre bien, par exemple, que cet instrument permet à la fois de situer les théories, de les évaluer, et d'en tirer des usages tout à fait concrets. Les disciplines paradigmatiques du soma – les techniques de méditation, les entraînements physiques, la danse –, forment le second ensemble important sur lequel se portent les premières investigations du philosophe. Malgré qu'il ait été reconnu, dès les années 1990, par le milieu des arts visuels très intéressé par *L'art à l'état vif* et son intégration audacieuse au discours savant de formes d'art telles que le rap, Shusterman sera beaucoup plus lent à saisir le potentiel de son esthétique pour ce champ, comme il l'avoue lui-même très honnêtement encore en 2011 :

*In writing about such practical somaesthetic disciplines, I have frequently referred to the Alexander Technique, the Feldenkrais Method, T'ai chi chu'an, yoga, zazen and bodybuilding. But I said very little about specific somaesthetic disciplines involved in the visual art; so when artists and theorists interested in my work asked me about my practical somaesthetics of visual art, I had nothing to report; and this troubled me*²⁷².

Conséquent avec l'approche mélioriste qu'il prône, le philosophe s'est mis physiquement et théoriquement au travail sur ces sujets, de sorte que plusieurs de ses essais récents concernent les disciplines du corps implicite que sont le design et l'architecture, la présence du corps dans le processus photographique ou encore l'érotisme comme forme d'art dans la culture asiatique – la section « The Arts and the Art of Living » de l'ouvrage *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, publié en 2012, rend compte de ces nouvelles avenues²⁷³. Entretemps, la simple branche somatique que Shusterman pensait ouvrir dans le monde de la philosophie esthétique, sans perdre son port d'attache philosophique, est devenue un véritable champ de recherche interdisciplinaire et transculturel qui se construit

²⁷² R. Shusterman, « A Philosopher in Darkness and in Light », dans A.-M. Ninacs, *Lucidité. Vues de l'intérieur*, *op. cit.*, p. 281.

²⁷³ R. Shusterman, *Thinking through the Body*, *op. cit.* Sur le design et l'architecture, voir aussi *Soma-esthétique et architecture : une alternative critique* (Genève : Haute école d'art et de design–HEAD éditions, 2011), et la communication « Somaesthetics, Design, and the Complex Sense of Atmosphere » faite dans le cadre de Design Research Society 2010 (Université de Montréal, 7–9 juillet 2010). Sur la photographie, voir *ibid.*, la communication « Photography as Performance » donnée le 30 septembre 2011 dans le cadre du colloque du Mois de la Photo à Montréal 2011, ainsi que *The Adventures of the Man in Gold* (Hermann, 2016) où il témoigne de sa collaboration avec l'artiste Yann Toma.

par collaboration et par cumul de contributions. De fait, on voit des chercheurs de tous les horizons, pour peu qu'ils et elles soient préoccupés par la perception, la performance ou la présence du corps au sein de leur discipline, faire usage de la soma-esthétique. Outre les disciplines déjà nommées, l'instrument théorique sert, dans le domaine des arts par exemple, à étudier la gestuelle théâtrale ou l'éducation musicale; dans les études féministes et politiques, on l'utilise pour observer la normalisation des comportements, la dévalorisation du corps comme élément féminin ou la dimension somatique du racisme; dans le champ des hautes-technologies, il permet tout autrement d'explorer la relation de l'humain à l'ordinateur, les effets du design génétique, de la robotique ou des nanotechnologies sur notre puissance somatique, et même d'entrevoir une forme de soma-esthétique pour le posthumain²⁷⁴.

En arts visuels, la soma-esthétique est évidemment une compagne naturelle de l'art de la performance, mais elle ouvre également, pour toutes les autres disciplines visuelles et médiatiques, l'espace nécessaire à une réflexion soutenue sur le corps de l'artiste en création et du spectateur en réception. Sur ces deux aspects, qui constituent l'essentiel des usages de la soma-esthétique dans notre champ, l'ouvrage dirigé par Barbara Formis en 2009, *Penser en corps : soma-esthétique, art, et philosophie*²⁷⁵, demeure la référence la plus substantielle à ce jour. La théorie de Shusterman y sert aussi à l'occasion de stimulation directe à certaines productions artistiques, comme en font foi sa collaboration à la série photographique *SOMAFLUX* de Yann Toma depuis 2010, ou le commissariat multisensoriel du pavillon chinois par Peng Feng à la Biennale de Venise en 2011 [fig. 1–2].

²⁷⁴ Le résumé des avancées interdisciplinaires de la soma-esthétique provient de R. Shusterman, « Somaesthetics », dans *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, op. cit.

²⁷⁵ Barbara Formis, dir., *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2009.



- 1 Yann Toma, avec la participation de Richard Shusterman, *Somaflux*, 2014, photographie couleur
- 2 Peng Feng (commissaire), pavillon de la Chine à la 54^e Biennale de Venise, 2011. Photo : China Daily Europe

Si des artistes, des esthéticiens et quelques théoriciens de l'art participent activement à ces discussions – plusieurs étant liés à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, notamment Jacinto Lageira²⁷⁶ –, nous remarquons que les recherches en histoire de l'art recourant à la soma-esthétique comme cadre d'analyse sont extrêmement rares. À notre connaissance, le travail d'Allie Terry-Fritsch, professeure associée à la Bowling Green State University, est le seul à faire se croiser explicitement les deux disciplines. Dans un article publié en 2014, « *Performing the Renaissance Body and Mind: Somaesthetic Style and Devotional Practice at the Sacro Monte di Varallo*²⁷⁷ », la chercheuse spécialiste de la Renaissance emploie la soma-esthétique afin d'étudier l'effet dévotionnel de l'expérience physique et mentale des pèlerins qui s'engageaient, au xv^e siècle, dans une reconstitution architecturale de la Terre Sainte en Italie du Nord. Dans un livre en préparation, *Somaesthetic Experience and the Renaissance Viewer in Florence*, Terry-Fritsch s'intéresse aussi aux pratiques somatiques intenses (parler, prier, embrasser, toucher, manger, lancer des excréments) qui accompagnaient l'accueil des tableaux et sculptures par les Italiens aux xv^e et xvi^e siècles.

²⁷⁶ Jacinto Lageira, « Peut-on naturaliser le corps artistique ? », dans *ibid.* Voir aussi sa conférence sur le l'autofaçonnage du corps dans la pratique de la performance donnée à l'École supérieure des beaux-arts de Lyon, le 10 janvier 2007.

²⁷⁷ Allie Terry-Fritsch, « *Performing the Renaissance Body and Mind: Somaesthetic Style and Devotional Practice at the Sacro Monte di Varallo* », *Open Arts Journal*, n^o 4, hiver 2014–2015 (consulté le 7 juin 2017) : https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/11/oaj_issue4_terry_fritsch.pdf. Elle prépare un ouvrage intitulé *Somaesthetic Experience and the Renaissance Viewer in Florence*.

Son travail historique est tout à fait pertinent, mais il éclaire uniquement la dimension somatique de la *réception* des œuvres, qui s'étend jusqu'à la fonction du corps-locus théorisé par les esthéticiens actuels rassemblés par Formis. Lorsqu'il s'agit de l'expérience de *création*, ce sont les artistes vivants, ceux de la performance, de la danse et de la scène surtout, qui s'emparent les premiers de la soma-esthétique dans un but de bonification immédiate de leur pratique – Shusterman travaille même avec eux sous la forme de *workshops*. Sauf pour Robert Williams, qui le fait cependant sans se référer à la soma-esthétique shustermanienne, personne en histoire ou en théorie de l'art ne semble encore avoir convoqué ce cadre théorique pour étudier la dimension comportementale d'une pratique artistique en particulier, non plus que l'histoire des pratiques somatiques créatives en arts visuels. Nous observons aussi que la plupart des chercheurs issus du champ élargi des arts qui empruntent à Shusterman sa théorie paraissent avoir graduellement mis de côté l'idée mélioriste de la vie philosophique au profit d'un questionnement centré sur l'amélioration des fonctions du corps. Notre projet sera donc maintenant de faire voir qu'un autre usage de la soma-esthétique est accessible à l'histoire et la théorie de l'art, et qu'il permet, en pensant *ensemble* le soma de l'artiste en création et l'aspiration mélioriste de sa vie artistique, d'offrir une toute nouvelle lecture de ce qu'il est convenu d'appeler « la vie et l'œuvre » d'un ou une artiste.

1.4.6 Position shustermanienne et méliorisme artistique

Afin de traiter le problème du méliorisme artistique que nous soulevons dans cette thèse, la soma-esthétique de Richard Shusterman s'avère en effet le cadre théorique à la fois le plus structurant et le plus fertile, cela pour les quatre raisons suivantes, que nous expliciterons ci-après, puis que nous mettrons en exercice dans l'analyse de cas à laquelle sont consacrés les prochains chapitres :

1. la soma-esthétique permet de déplacer la puissance de transformation de l'art de la sphère spirituelle vers le pragmatisme philosophique;
2. la soma-esthétique sert à circonscrire le méliorisme artistique comme champ de recherche à part entière en histoire et théorie de l'art;

3. la soma-esthétique offre une assise solide pour l'analyse des données biographiques et somatiques concernant les artistes, et pour l'intégration de ces paratextes et biotextes dans l'interprétation de leurs œuvres;
4. la soma-esthétique appelle l'histoire et la théorie de l'art à travailler en vue de répondre à la question « Comment vivre? ».

Les pratiques artistiques desquelles émerge notre problématique, pratiques où l'artiste est animé par une quête de perfectionnement personnel qui s'opère grâce au façonnement d'une esthétique plastique bien tangible, sont très étroitement liées aux exercices somatiques et à l'esthétisation de soi que Shusterman identifie à l'idée de vie philosophique; à l'instar des philosophes, ces artistes qui retiennent notre attention font en quelque sorte (dans des mesures variables et avec des moyens variés) de la philosophie en actes et de leur vie une œuvre d'art. En adoptant, pour aborder de telles aventures artistiques, la notion pragmatiste de *méliorisme* dont Shusterman fait le moteur de la vie philosophique, nous parvenons à les retenir dans le spectre des expériences humaines accessibles, nous évitons de recourir inutilement à la sphère spirituelle ou au vocabulaire mystique pour les expliquer, et conséquemment nous échappons à la reconduction de la sacralisation de l'Art critiquée par Schaeffer – cela sans pour autant négliger la singularité ou l'intensité de certaines expériences créatrices. La pratique de l'art, en tant qu'elle demeure pour les artistes d'allégeance mélioriste une activité « de l'esprit » au sens large du terme, c'est-à-dire un mode de transformation de leur être par la transformation de la matière et par des gestes divers, peut effectivement être discutée à l'aide de la soma-esthétique dont la pierre angulaire est une conception holistique du corps-esprit ou de l'esprit-corps participant intrinsèquement d'un seul et indissociable mouvement. Notre étude de cas démontrera d'ailleurs que même les expériences créatrices et perceptives intenses, dites de transcendance, d'épiphanie ou d'extase, deviennent compréhensibles, dans le cadre de la soma-esthétique, non plus comme des moments de rupture éthérés, mais bien comme des expériences concrètes de grande synchronisation du soma avec son environnement, souvent préparée et stimulée par un ensemble de pratiques relativement simples en elles-mêmes.

La seconde raison de recourir à la théorie shustermanienne est que l'historien ou le théoricien de l'art qui étudie les artistes s'engageant dans une « vie artistique » est sommé

de répondre aux mêmes questions philosophiques plus larges, mais combien épineuses, qui sont soulevées par les philosophes choisissant de mener une « vie philosophique ». Certaines de ces questions – et la difficulté récurrente que nous éprouvons à y répondre – constituent peut-être même l'écueil disciplinaire qui se trouve au cœur du refoulement du méliorisme dans notre champ. Paraphrasons-les. Quel lien existe-t-il entre les œuvres d'un artiste et sa vie? Dans quelle mesure une œuvre peut-elle être réfutée ou validée par la vie de l'artiste? Qu'est-ce exactement que la vie artistique? La qualité d'artiste professionnel en est-elle une condition nécessaire? Est-il possible de vivre une vie artistique en pratiquant (et non « tout en pratiquant ») un autre métier? Quelles sont les racines d'une telle vie? Quelles sont ses traditions, évolutions, genres, sous-genres, types, originalités, traits, valeurs, etc.? Quel rôle y jouent les pratiques somatiques et les habitudes de vie exactement? Toutes ces questions, ainsi que les arguments et mises en garde fournis par Shusterman en guise de réponse sur le plan philosophique et exposés dans ce chapitre, sont extrêmement utiles à notre réflexion en ce qu'ils concourent à circonscrire d'une manière très concrète le méliorisme artistique comme champ de recherche en histoire et théorie de l'art.

L'instrument néanmoins le plus efficace que Shusterman met à notre disposition afin de préciser ce champ et d'en tirer des conclusions constructives est sans aucun doute la soma-esthétique. Les trois branches analytique, pragmatique et pratique-performative de son appareil théorique permettent en effet à l'analyste de décrire, sans les hiérarchiser a priori, les multiples postures, méthodes, pratiques et gestes du corps-esprit qui sont liés au travail artistique comme à la vie de l'artiste, puis d'en considérer les différentes interactions. Nous croyons que cette procédure plus ouverte et plus objective permet à l'histoire et à la théorie de l'art, dont l'attention est habituellement aimantée par l'art, l'œuvre, les textes et les influences directes, de se défaire de certains angles morts : grâce à la soma-esthétique, aucun biotexte ne se voit rejeté d'emblée en raison de sa valeur anecdotique ou amplifié pour son caractère exceptionnel; chaque élément (orientations, procédés, comportements, habitudes, recherches, décisions, expériences, etc.) y est interrogé en raison de la place qu'il occupe dans ce qui constitue, pour chaque artiste, une écologie créative complexe. Si une telle description s'avère déjà extrêmement utile à la compréhension approfondie des cheminements artistiques individuels, comme nous le verrons bientôt en étudiant le cas de David Milne, la base d'analyse commune que représente la soma-esthétique facilite de surcroît la comparaison de ces cheminements, que ceux-ci soient contemporains ou à

grande distance historique l'un de l'autre, participant ou non d'une culture commune, contribuant ou non au développement d'une même discipline. Ce faisant, la soma-esthétique altère l'idée tenace de l'idiosyncrasie des parcours artistiques : si leur singularité demeure impossible à théoriser – c'est-à-dire à généraliser pour tous –, ce cadre nous permet néanmoins d'extraire des approches individuelles un vaste ensemble de positions, de méthodes de travail et d'exercices somatiques qu'il nous est ensuite possible de comparer, de situer et de discuter, et dont on peut tirer le maximum de modèles partageables eu égard à un but visé qui serait, contre toute idée d'exception artistique innée, la formation des artistes, l'accroissement de la puissance créative, ou encore l'amélioration de soi par l'art – éventuellement au profit de l'amélioration de la vie en société. Si, comme l'affirme Shusterman, la soma-esthétique est « *devoted to the knowledge, discourses, and disciplines that structure [...] somatic care or can improve it*²⁷⁸ », l'art lu sous sa lorgnette est effectivement en mesure de contribuer de manière importante à un tel ensemble de connaissances, pour autant qu'on considère qu'il a pour objectif la compréhension fine et l'amélioration de notre interaction avec le monde par des voies matérielles et gestuelles qui incluent jusqu'à la proprioception et aux gestes de l'esprit.

Enfin, la théorie esthétique de Shusterman est fondée sur une volonté de revitaliser le rôle de la philosophie dans la société, d'en faire une discipline qui, tout en demeurant hautement stimulante pour la pensée, sort des seuls cercles universitaires et trouve un usage concret dans la vie des citoyens qui y puisent des idées et des méthodes pour mieux vivre. S'avancer vers sa soma-esthétique veut donc nécessairement dire, pour l'histoire et la théorie de l'art en tant que disciplines, réfléchir à leurs objectifs fondamentaux, prendre acte de leur attachement inconscient aux objets autotéliques et à la figure héroïque de l'artiste, prendre conscience du refoulement qu'elles ont opéré en ce qui a trait au méliorisme artistique, et accepter de questionner leurs a priori, leurs intentions, leurs méthodes et leur utilité pour la société. De quelle manière l'histoire et la théorie de l'art contribuent-elles à l'art de vivre? Se complaire dans l'idée que la culture est bonne pour l'être humain est-il un argument suffisant en ce début de XXI^e siècle caractérisé par les changements

²⁷⁸ R. Shusterman, *Body Consciousness*, op. cit., p. 19.

paradigmatiques? Plutôt qu'une histoire des écoles, des styles et des formes fondée sur la question « Quelle est l'essence de l'Art », ou qu'une histoire des idées et des problèmes pensée comme une réaction au contexte d'émergence des œuvres, ainsi qu'elle se profile actuellement dans la critique et la théorie de l'art, pourrait-on concevoir l'histoire de l'art comme une histoire pragmatiste de la vie artistique créatrice? Une telle histoire, si elle devait être tracée, pourrait-elle rendre compte des diverses réponses qu'ont données au fil du temps et dans différents contextes les artistes à la question centrale de Shusterman, « Comment vivre? », puis les offrir comme autant de méthodes, pratiques ou concepts opératoires accessibles aux autres (artistes, analystes, regardeurs, lecteurs) pour l'amélioration de leur propre vie? Ces questions, pressantes nous semble-t-il, devraient se trouver au cœur des préoccupations actuelles de notre discipline à l'heure où le mieux-être individuel et la création d'un profil personnel original deviennent les premières valeurs sociales; à l'heure où la créativité et ses processus sont érigés au rang de nouvelles ressources productives du régime économique néolibéral; à l'heure aussi où la curiosité intellectuelle, tant en philosophie et dans les sciences humaines qu'en neurobiologie et en sciences cognitives, se déplace de façon massive vers la réflexion sur la subjectivité, la conscience et les questions liées à l'existence. À cet égard encore, la mise en pratique de la soma-esthétique dans le champ de l'histoire et la théorie de l'art paraît en mesure de nous aider à préciser ce que ces disciplines sont susceptibles d'apporter à un tel contexte social, puisqu'elle invite les chercheurs :

- à prendre pour objets d'étude (en plus des œuvres achevées) la conduite humaine créatrice et l'art en tant que mode de connaissance et d'expérimentation privilégié de notre relation avec le monde;
- à considérer que la pratique de l'art (et non seulement le contenu sociopolitique des œuvres) a une fonction sociale à part entière;
- à reconnaître que l'amélioration de leur vie, suivant des critères qui leur sont personnels, est souvent le premier moteur de création des artistes (qu'ils et elles y parviennent ou non);
- à se demander quel genre de méliorisme pratiquent les artistes : À quelles fins? Comment utilisent-ils leur corps-esprit pour atteindre ces buts? Comment exploitent-ils les matériaux et les diverses conditions disponibles? En quels termes traduisent-ils leur expérience? En quoi leur démarche mélioriste est-elle une forme d'objectivisation du soi? En quoi cette expérience peut-elle s'avérer utile pour les autres? etc.;

- à valoriser, dans leur propre travail, l'amélioration contenue dans l'exercice répété de la perception analytique des œuvres (perception visuelle, spatiale et sensorielle, proprioception, perception psychologique et psychique, etc.), puis à montrer qu'il est possible d'entraîner cette capacité humaine de réception et de la mettre à profit dans les autres sphères de la vie;
- à user de leur puissance d'interprétation pour circonscrire l'expérience esthétique en création ou en réception, et contribuer ainsi à l'enrichissement de la capacité d'expérience générale;
- à faire de leur travail de recherche, de réflexion et d'écriture une pratique somatique à part entière qui s'appuie sur la pratique de l'art et qui la prolonge;
- à considérer leur travail comme une occasion privilégiée pour explorer leur identité, assumer leurs aspirations et dévoiler leur contingence de chercheurs sans craindre d'invalider leur rigueur intellectuelle;
- et à se laisser consciemment et somatiquement affecter par leur objet d'étude.

Voyons maintenant comment ces quatre motivations entrent en jeu dans l'analyse, en nous saisissant dès à présent de notre propre objet d'étude pour cette thèse, à savoir la vie artistique du peintre canadien David B. Milne.

1.5 Étude de cas : David Brown Milne (1882–1953)

1.5.1 Justification du corpus

Dans l'ensemble des activités humaines, la pratique artistique n'est à l'évidence pas l'unique voie du méliorisme personnel. L'impulsion plus ou moins consciente de l'être humain à se transformer, à s'améliorer ou à se dépasser déborde largement le champ de l'art et, si elle se manifeste pour certains individus dans l'exercice de la création ou de la philosophie, d'autres peuvent aussi bien la satisfaire par le perfectionnement d'un sport, l'ascension professionnelle ou la fondation d'une famille. Ces formes et degrés d'« engagements transformateurs » sont d'ailleurs fréquemment stratifiés au sein d'une seule et même existence, y compris chez les artistes et les philosophes dont les poursuites cumulent bien souvent, en plus de l'activité par laquelle ils se désignent, les fonctions de professeur, d'administratrice, de parent ou de sportif amateur, et n'ont ainsi a priori rien de plus pur que les quêtes de leurs concitoyens. L'analyse dans laquelle nous nous engageons n'a donc pas pour but de défendre la vie artistique comme aventure mélioriste exceptionnelle, mais bien de démontrer que l'art peut être utilisé comme une pratique méliorative au sens fort du terme et qu'il peut aussi être étudié en tant que telle, notre revendication émergeant du fait que, dans la longue foulée de la division aristotélicienne de la *poïesis* et de la *praxis*, cette dimension mélioriste a traditionnellement été déniée à la pratique de l'art alors même qu'on l'accordait sans hésitation aux autres sphères de l'activité humaine.

Parce que l'individu y définit ses méthodes et pratiques en vertu d'objectifs qu'il s'attribue lui-même dans un contexte donné, nous concevons néanmoins que la vie artistique est parfois susceptible de montrer plus clairement l'arrimage des motivations théoriques, pragmatiques et performatives qui la fondent, et de constituer en cela un cas exemplaire d'engagement mélioriste pour qui souhaite s'en saisir. Pour les fins de cette thèse à tout le moins, il importait que le cas étudié fût exemplaire sur plusieurs plans puisque nous ne pouvions en retenir qu'un seul. L'espace et le temps limités qui nous étaient dévolus nous y contraignaient d'emblée en raison de la profondeur de traitement de l'œuvre, de la fortune critique, des écrits de l'artiste et des biotextes qu'exige l'analyse mélioriste du projet artistique. En effet, le type de méliorisme dans lequel est engagé un ou une artiste, et la manière dont ce

méliorisme s'articule dans l'agencement de ses idées, de ses actions et de ses décisions, se donnent rarement à lire au premier coup d'œil sur l'œuvre ou dans des affirmations à l'emporte-pièce – à tout le moins, les cas qui se présentent d'une façon aussi flagrante ne nous paraissent-ils pas les plus stimulants. L'analyse des théories, objectifs, méthodes et pratiques spécifiques qui manifestent les motivations principales d'un parcours artistique appelle au contraire une lecture de toute l'information disponible avec une attention à la fois minutieuse et flottante, puisque c'est souvent dans la périphérie des œuvres, la récurrence des mots ou les habitudes de vie anodines que l'artiste livre le plus clairement ses convictions, et ainsi l'orientation de sa transformation. Un seul cheminement pouvait donc être étudié de la sorte, dont la longévité devenait un élément décisif parce qu'elle servait l'appréciation de la transformation de l'œuvre et de l'être dans le temps : nous avons donc cherché parmi les artistes dont la vie a assez duré pour qu'on puisse en apprécier la trajectoire mélioriste. L'accès sans restriction aux écrits et à l'information biographique constituait le second enjeu incontournable de notre sélection : à cet effet, il fallait non seulement que la vie de l'artiste soit longue mais qu'elle soit achevée depuis assez longtemps pour que ses archives relèvent du domaine public. Le cas que nous étudierions serait donc historique.

Pour l'identifier, il s'agissait d'abord de repérer des pratiques artistiques où puissent s'observer des aspects du processus de création (intentions, philosophies, protocoles, méthodes, pratiques du corps et de l'esprit, routines, expérimentations, etc.) susceptibles de produire un mouvement, un déclenchement ou une transformation de l'œuvre, mais aussi de l'artiste. Parmi les différentes approches qui s'offraient à nous (Shusterman évoque par exemple le méliorisme à visée somatique, kinesthésique, hédoniste, sexuelle, émotive, émancipatoire ou éthique; Bourriaud fait appel aux figures autocréatives du dandy, de l'alchimiste et de l'écrivain; David Galenson ouvre une porte sur les méliorismes expérimental et conceptuel²⁷⁹), nous avons dirigé notre attention sur le *méliorisme de type ascétique* afin de

²⁷⁹ Cherchant à définir les approches expérimentale et conceptuelle de la création, David W. Galenson explique : « *In each case [the artist's] method results from a specific conception of artistic goals, and each method is associated with specific practices in creating art.* » *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton (New Jersey) : Princeton University Press, 2006, p. 4. Je remercie Michel Bricault d'avoir porté cet ouvrage à mon attention.

mieux circonscrire notre champ de recherche. Cette décision n'était pas arbitraire, puisqu'en tant qu'exercice volontaire de l'austérité et du détachement, l'ascèse est une voie kénotique²⁸⁰ – libératrice, nettoyante – qui entre en résonance avec la poursuite d'une élévation spirituelle par l'art, comme avec l'essentialisme hérité de la philosophie moderne. Sur un plan très concret, l'ascèse comme pratique de vie est également une pratique du dépouillement graduel qui trouve une adéquation dans la réduction formelle prônée par la pensée moderniste dont les principes ont guidé l'art du siècle²⁸¹. Forte de ces différentes connotations, la notion d'ascétisme nous habilitait donc à critiquer et à reproblématiser du même coup le spirituel dans l'art et le formalisme, évitant ainsi de les installer dans un dualisme inutile à l'instar des chercheurs qui pensent le méliorisme spirituel *contre* le modernisme artistique. Pour cette raison, nous avons cherché un cas historique qui soit exemplaire de méliorisme ascétique, exemplaire dans une pareille mesure des avancées formalistes au xx^e siècle, et de surcroît un cas qui ait récemment été réévalué à la lumière du spirituel dans l'art.

Parce que la peinture est la discipline par excellence de la conception formaliste et autoréférentielle de l'art, nous y avons d'emblée cherché notre objet d'étude. Qu'on n'associe pas spontanément à la peinture la question de la transformation de soi par l'art – à la différence de disciplines artistiques plus « naturellement » liées aux pratiques corporelles et quotidiennes comme la performance, l'art relationnel ou la photographie, par exemple – ne représentait pas pour nous un problème. Au contraire, en prenant à rebrousse-poil cette première impression et en identifiant expressément dans la peinture moderne notre objet, nous pensions que la dimension mélioriste de la pratique de l'art se trouverait, par contraste avec la lecture formaliste attendue, mieux mise en évidence. Par souci historique, rappelons

²⁸⁰ En théologie, la kénose renvoie au dépouillement du Christ de ses attributs divins pour prendre une vie humaine; par extension, elle est devenue une forme rituelle de « vidange » des souillures par des pratiques austères. Dans la pratique de l'art, notamment lorsque celle-ci fréquente le spirituel, David Morgan propose de distinguer les approches « faustienne » (symbolique, par accumulation de gnose) et « kénotique » (contemplative, par libération de l'esprit), cette dernière valorisant l'effacement graduel de soi et le détachement matériel caractéristiques de l'ascétisme. Voir « Secret Wisdom and Self-effacement: The Spiritual in Art in the Modern Age », dans R. Francis, dir., *Negotiating Rapture*, *op. cit.*, p. 34–47.

²⁸¹ Voir notamment, dès les balbutiements du formalisme en 1914, la relation directe entre simplification formelle et ascétisme de l'artiste établie par Clive Bell dans *Art* (New York : Capricorn Books, 1948, p. 157). Malgré les réserves que nous avons exprimées, l'ouvrage de C. Riley, *The Saints of Modern Art* (*op. cit.*), demeure un survol utile de la question.

néanmoins que, depuis les enjeux identitaires de la représentation repérés chez les peintres de la Renaissance par Robert Williams, jusqu'au tableau-événement de l'Action Painting théorisé par Rosenberg, en passant par le célèbre *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* de Kandinsky, la peinture a été liée plus étroitement qu'on ne le pense à la question de la création de soi et ainsi à l'avènement du méliorisme artistique : notre décision en faveur d'un corpus pictural a donc sur ce plan aussi de solides assises. Il nous fallait en dernière instance déterminer la provenance de ce corpus. En raison des questions que nous adressons spécifiquement aux critères de l'histoire de l'art occidentale, il nous apparaissait nécessaire que le cas étudié soit issu de son canon pictural, idéalement masculin, cela afin de bien montrer, à partir d'une œuvre qui ne soit en rien une exception, que d'autres lectures de ses principaux repères sont possibles. Notre revue de la littérature ayant révélé que la recherche concernant le méliorisme artistique tarde à se développer au Canada, tout en démontrant qu'un élan mélioriste a sous-tendu les projets formalistes de quelques artistes importants de notre modernité²⁸², il nous est paru pertinent de recruter notre cas exemplaire parmi les hommes blancs considérés comme des peintres canadiens majeurs du début du xx^e siècle et jamais encore étudiés sous un angle mélioriste. Cette décision nous permettait de contribuer d'un même mouvement à la recherche sur le méliorisme artistique et à l'élargissement de ce champ de réflexion au pays, en plus de nous faciliter l'accès indispensable aux sources primaires, aux collections d'œuvres et à l'environnement de l'artiste.

Nous avons donc choisi de nous attarder à la vie et à l'œuvre de David Brown Milne (1882–1953). Ce peintre et graveur originaire de l'Ontario ayant vécu une grande partie de sa vie aux États-Unis, où il a pris part à l'éclosion de la modernité artistique américaine à New York au début du xx^e siècle, fait l'unanimité au Canada pour sa contribution au développement de l'histoire de l'art moderne. David Milne est en effet l'artiste canadien le mieux représenté dans les grandes collections nationales, avec 433 œuvres conservées au Musée des beaux-arts du Canada²⁸³ et plus de 2 700 objets (œuvres, photographies, artefacts et archives) sous la

²⁸² Revoir les travaux de Nasgaard, Foss, Davis et Fournel répertoriés dans notre revue de la littérature mélioriste.

²⁸³ Musée des beaux-arts du Canada, « Collection », base de données en ligne consultée le 7 juin 2017.

responsabilité du Musée des beaux-arts de l'Ontario, qui les met en valeur depuis 2009 dans son David Milne Centre et trois salles d'exposition permanentes²⁸⁴. Sur le plan esthétique, les commentateurs de toutes les périodes du XX^e siècle reconnaissent aux scènes de genre, paysages et natures mortes de Milne une observation rigoureuse des préceptes protoformalistes en vigueur à son époque, et donc une grande préoccupation pour la construction structurelle des œuvres et l'affirmation des problèmes picturaux en tant que tels; la simplification de ses tableaux et gravures, souvent jusqu'à une extrême économie de moyens, retient particulièrement l'attention. Cette importante restriction formelle trouve une réciprocité, sur le plan existentiel, dans le fait que Milne – travaillant la majeure partie de sa vie à la campagne, dans un retrait volontaire du milieu actif de l'art et suivant un mode de vie extrêmement discipliné et frugal – ait sans équivoque placé le méliorisme de type ascétique au centre de sa vie artistique, sacrifiant toute acquisition matérielle au profit de l'expérience de l'« intégrité du cœur » (*singleness of heart*) que lui procurait sa pratique de la peinture. En raison de cette approche sobre, solitaire, intériorisée et en contact étroit avec la nature, son aventure artistique – teintée d'une éducation religieuse presbytérienne (protestantisme écossais) et de l'influence littéraire des Transcendantalistes américains – est relue depuis le milieu des années 2000 sous un angle naturaliste, contemplatif et spirituel. Sur le plan de la recherche, enfin, Milne a pour intérêt de s'être très abondamment prononcé sur sa conception de l'art et de la vie artistique dans les milliers de pages de correspondance, de notes personnelles et d'articles qu'il a laissées. Nous avons la chance aussi que son œuvre ait été inventoriée de manière exhaustive par les historiens de l'art, de sorte que notre travail peut aujourd'hui s'appuyer sur le catalogue raisonné de ses œuvres peintes et gravées. Exemples par conséquent de chacune de nos exigences, la vie et l'œuvre de David Brown Milne constituent un objet d'étude tout à fait adéquat pour les fins de notre première analyse d'une soma-esthétique artistique.

Avant de procéder à cette analyse toutefois, nous reconstituerons, par dépouillement chronologique de la littérature disponible, la fortune critique de l'artiste depuis ses débuts sur

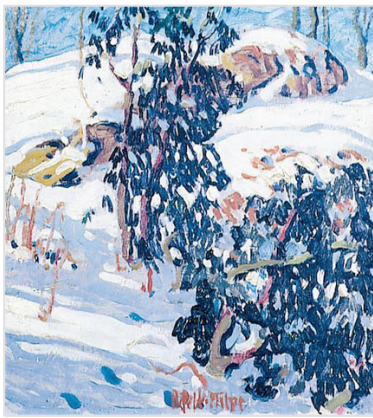
²⁸⁴ Musée des beaux-arts de l'Ontario, « Art, technology and archives unite at the AGO's new David Milne Centre », communiqué de presse, 13 avril 2012, <http://www.ago.net/agos-new-david-milne-centre> (consulté le 7 juin 2017).

la scène professionnelle de l'art à New York en 1909 jusqu'à l'interprétation que les institutions muséales donnent aujourd'hui de son œuvre. Cet effort nous servira à bien situer notre objet d'étude dans l'histoire de l'art, puis à dégager à l'aune de la transformation de l'horizon d'attente artistique les interprétations successives de l'artiste David Milne et de son œuvre qui ont été fabriquées par les commentateurs au fil du XX^e siècle. Ce passage a pour fonction collatérale de situer historiquement notre propre action d'analyste, d'assumer d'emblée comme une construction la figure de Milne qui sera élaborée dans cette thèse – aussi rigoureuse soit-elle –, cela pour mieux faire voir ensuite en quoi notre approche mélioriste vient à la rencontre des demandes actuelles de la société en ce qui concerne l'art.

1.5.2 Fortune critique

Enfant élevé à Paisley, en Ontario, artiste en formation à New York, soldat déployé en France et en Angleterre, peintre itinérant dans les villages d'Amérique du Nord pendant plus de trente ans, David Milne s'est plusieurs fois « déraciné²⁸⁵ », comme il le disait, bougeant de la ville à la campagne, d'une communauté rurale à la suivante, puis encore d'un pays à l'autre, jusqu'à disparaître parfois du radar des observateurs de l'art pendant de longues périodes. La réception critique de son œuvre est marquée par les deux principaux moments de ce parcours – sa présence à New York au début du XX^e siècle, puis ses démarches au Canada à partir de 1929 –, auxquels s'ajoute la relecture posthume de son œuvre produite grâce aux œuvres et documents rassemblés par les chercheurs et rendus disponibles à partir de la fin des années 1960. Ces trois moments se caractérisent chacun par une interprétation dominante de l'artiste et de son œuvre, constituée d'un certain nombre de topoï concernant tant ses intentions artistiques que la description de ses tableaux. Ils forgent ainsi de David Milne trois différentes figures de l'artiste : l'ultramoderne singulier, le formaliste solitaire et, travaillant de manière croisée, l'expérimental et le spirituel.

²⁸⁵ « *I seem to have had a succession of uprootings from places that I would be perfectly content to stay in.* » [1921-05-23], D. B. Milne à James A. Clarke. Afin d'alléger le texte, la référence des sources primaires sera donnée en bas de pages sous une forme abrégée; on trouvera les détails concernant chaque document ainsi que l'adresse du fonds d'archives dont il provient en bibliographie, section « D. B. Milne : sources primaires ».



- 3 David B. Milne, *Fifth Avenue, Easter Sunday*, 7 avril 1912, aquarelle sur carton [104.10], aussi connu sous le titre *Little Figures*
- 4 David B. Milne, *Billboards*, vers 1912, huile sur toile [104.19], aussi connu sous le titre *Columbus Circle*
- 5 David B. Milne, *Distorted Tree*, 1912, huile sur toile [104.68]
- 6 David B. Milne, *Canadian Garden*, août 1912, aquarelle sur carton [104.29], aussi connu sous le titre *The Garden*
- 7 David B. Milne, *Dreamland Tower, Coney Island*, 1912, aquarelle sur carton [104.64]
- 8 David B. Milne, *Black and White II*, 1911, aquarelle sur carton [103.89]

États-Unis 1903–1928 : l’ultramoderne singulier

Intéressé par les arts visuels auxquels il s’initie d’abord dans sa famille, puis avec l’aide d’un ami et par du travail d’observation, le jeune Milne prend à la fin de l’adolescence un cours de dessin par correspondance d’une école de New York, dont les résultats parviennent à éveiller l’intérêt de revues comme *The Confederate* et *The Canadian Boy Magazine*, qui publieront ses illustrations en 1901–1902²⁸⁶. Même s’il affirmera rétrospectivement : « *In all of this there was nothing out of the ordinary and I am sure no thought of being a painter*²⁸⁷ », ces premiers signes de reconnaissance et son appétit pour les arts sont au moins, à l’époque, des impulsions suffisantes pour qu’il décide, à l’âge de vingt-et-un ans, de quitter le poste d’instituteur qu’on lui a confié pour aller étudier les arts graphiques à New York dans l’espoir de gagner sa vie comme illustrateur. « *Mr. D. Milne [...] has decided to abandon pedagogy and will take a course in art at a New York studio to develop his natural talents in that line, for which there is nowadays a wide field for practical application* », rapporte le *Paisley Advocate* du 9 juillet 1903.

Sitôt arrivé dans la métropole – où il se rend, avoue-t-il, « *knowing no more about my destination than if I had been plunging into the sun*²⁸⁸ » –, l’école à laquelle il s’est inscrit déclare faillite, de sorte qu’il se retrouve à l’Art Students League dès le 17 novembre 1903²⁸⁹. À la League et dans la ville, il découvre rapidement l’art moderne international, fréquente assidûment les musées et les galeries influentes – notamment, dès son ouverture en 1905, la Photo-Secession d’Alfred Stieglitz mieux connue sous le nom de Galerie 291 –, et se lie d’amitié avec quelques artistes dont les discussions lui permettent de progresser. Milne passe néanmoins plusieurs années à travailler dans l’ombre avant que sa peinture ne gagne assez de pertinence pour être incluse dans des expositions et retenir l’attention de la presse. L’Art Students League étant alors logée dans le même édifice que l’American Water Color Society et le New York Water Color Club, c’est d’abord dans les expositions des sociétés d’aquarellistes de New York et de Philadelphie que ses œuvres sont exposées à partir de

²⁸⁶ Voir la correspondance de l’artiste des années 1901–1902.

²⁸⁷ D. B. Milne, « New York », notes autobiographiques, 13 avril–19 mai 1947, [p. 2].

²⁸⁸ *Ibid.*, [p. 3].

²⁸⁹ Rosemarie L. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980, p. 8–9.

1909, et tout de suite « *on the line*²⁹⁰ » comme l'observe un critique, c'est-à-dire en bonne place à la hauteur des yeux. Sa présence publique deviendra ensuite systématique. Après deux expositions en 1909 et trois en 1910, c'est jusqu'à sept expositions par année que comptera Milne jusqu'en 1916, la plus importante de celles-là étant de loin l'*International Exhibition of Modern Art* de 1913 – le célèbre Armory Show – où le peintre expose, auprès des plus puissants artistes de l'heure, cinq œuvres qui ne passent pas inaperçues et qui confirment la place qui lui est concrètement faite parmi la première génération d'artistes de l'avant-garde américaine²⁹¹ [fig. 3–6].

Pendant ce temps, les critiques new yorkais font de Milne un moderne avec des influences claires. Son travail, catégorisé comme post-impressionniste²⁹² dans la continuité des Seurat, Signac, Vuillard et Matisse, se démarque vite par ses couleurs « *raw*²⁹³ », ses motifs « *decorative*²⁹⁴ » et une manière de traiter la couleur en aplat qui évoque l'art de l'affiche²⁹⁵.

²⁹⁰ « Why Shouldn't a Half Moon be Skyed? », journal non identifié, 29 octobre 1910.

²⁹¹ Milne est l'un des deux artistes à y représenter le Canada, l'autre étant Arthur Crisp de Hamilton. À titre de comparaison de la place qui est faite à ses tableaux, Claude Monet y expose quatre œuvres et Edward Hopper, une seule. Les siennes retiennent l'attention du critique Bernard B. Perlman : « *Beside the entry "Distorted Tree by David Milne" he wrote, "most excellent design" and to Milne, he awarded three stars, the honor he reserved for those artists he most admired.* » (Joyce Zemans, « David Milne, 1911–1915, Marlborough Godard », *artscanada*, vol. 30, n^{os} 176/177, février–mars 1973, p. 72), comme de l'historien de l'art Carl Ziggrosser « *who awarded his prints a rare three coloured checkmarks of approval in the catalogue of the 1913 Armory Show* » (Michael Tooby, « Coming to Terms with Milne », *The Literary Review of Canada*, vol. 6, n^o 8, novembre 1997, p. 15). Lora Senechal Carney précise : « *Although Milne was not involved in the famous avant-garde circles of Alfred Steiglitz and of Louise and Walter Arensburg, his urban pictures situate him within the first generation of American modernists, a generation which is generally considered to have reached early maturity around 1910.* » (« David Milne's New York », dans Ian Thom, dir., *David Milne*, Kleinburg, Ont. : McMichael Canadian Art Collection; Vancouver : Vancouver Art Gallery et Douglas and McIntyre, 1991, p. 37).

²⁹² Dans Joseph Edgar Chamberlain, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », *New York Evening Mail*, 1911; « New York Water Color Club, 1911 », *New York Times*, 1911; Arthur Hoeber, « Art and Artists: American Water Color Society, 1911 », *Globe and Commercial Advertiser*, 1911 [a]; « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », *New York American*, 1912; « American Water Color Society, 1913 », journal non identifié, 1913.

²⁹³ J. E. Chamberlain, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », *New York Evening Mail*, 1911; « Passing in the Art World: Opening of the Watercolor Club Exhibition », journal non identifié, vers octobre–novembre 1911; « New York Water Color Club, 1911 », journal non identifié, 1911 [b]; « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », *New York Times*, 3 novembre 1912.

²⁹⁴ J. E. Chamberlain, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », *New York Evening Mail*, 1911; « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912; non titré, *New York Tribune*, 6 février 1912; « New York Water Color Club Exhibition, 1913 », *New York Sun*, 1913; « Montross Gallery, 1914 », *New York American*, 1914.

²⁹⁵ On trouve le mot *poster* dans « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912; « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », *New York American*, 1912; « New York Water Color Club, 1913 », *New York Evening Post*, 1913; « Work of Seven Young Contemporaries », journal non identifié, [c. 1913–1914]; « Montross Gallery, 1914 », *New York Evening Star*, 1914.

On remarque aussi ses compositions inattendues, voire « *deliberatly radical*²⁹⁶ », qui usent de divers subterfuges pour couper la surface picturale en deux parties affirmant le plan [fig. 7], ou encore qui montrent de dos les lions de la nouvelle bibliothèque de New York plutôt que de front²⁹⁷ [fig. 8]. En ce qui concerne la touche, on reconnaît « *[a] dramatic force of description*²⁹⁸ » à son traitement kaléidoscopique de points et de lignes colorés, et on qualifie son approche de « *telegraphic*²⁹⁹ », « *unsentimental*³⁰⁰ » et même « *scientific*³⁰¹ » : « *his work is so systematic that the word schematic comes into your mind*³⁰² », résume un critique. Milne se distingue de surcroît par sa grande habileté : « *David Milne has caught the best of the new movement and spot in his figures and architecture with great daring!*³⁰³ », peut-on lire dès 1911; « *the artistic shorthand of David B. Milne is not likely to be overlooked*³⁰⁴ », trouve-t-on en 1912, et encore coup sur coup en 1914, de la part des journalistes du *New York Times* :

*The artist has a genius for fashion. Not one in a thousand can spot a piece of paper as cleverly as he.*³⁰⁵ [fig. 11]

*Mr. Milne has made himself master of the art of patterning and builds up his blocks of color as precisely as the modern doctor diagrams your heart action [...] its aspect of high competency is exhilarating. Whatever he may have to say you feel that he makes no mistake in the form of his statement.*³⁰⁶ [fig. 9–10]

Autant d'opinions élogieuses que synthétise ce dernier commentaire critique : « *He governs his scheme instead of being governed by it, and his work is always brilliant and beautiful*³⁰⁷. »

²⁹⁶ « American Water Color Society Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912.

²⁹⁷ « New York Water Color Club, 1911 », journal non identifié, 1911 [b].

²⁹⁸ « American Water Color Society, 1912 », *New York Times*, 1912.

²⁹⁹ Non titré, *New York Tribune*, 6 février 1912; « American Water Color Society, 1912 », *New York Times*, 1912.

³⁰⁰ « Armory Show, 1913 », *New York Times*, 2 mars 1913.

³⁰¹ « Montross Gallery, 1914 », *New York Times*, 1914.

³⁰² « American Water Color Society Exhibition, 1914 », journal non identifié, 1914.

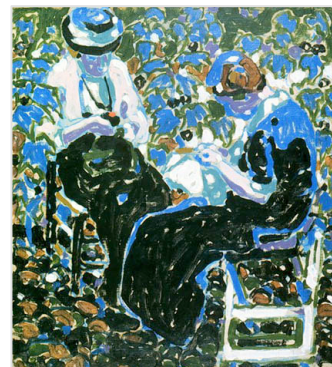
³⁰³ Arthur Hoeber, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », [*The Globe and commercial advertiser* (New York)], 1911 [b].

³⁰⁴ Article non titré, *New York Tribune*, 6 février 1912.

³⁰⁵ « New York Water Color Club, 1914 », *New York Times*, 1914.

³⁰⁶ « Montross Gallery, 1914 », *New York Times*, 1914.

³⁰⁷ « American Water Color Society Exhibition, 1914 », journal non identifié, 1914.



- 9 David B. Milne, *Red*, 1914, huile sur toile [105.92]
 10 David B. Milne, *Black*, 1914, huile sur toile [105.55]
 11 David B. Milne, *Sewing in the Garden*, 1914, huile sur toile [105.95]

De manière générale, personne ne doute que Milne s'inscrive dans l'avant-garde artistique, qu'il soit un peintre moderne au sens de l'École française du terme³⁰⁸. Ses œuvres, qui font réagir quelques critiques conservateurs³⁰⁹, se voient attribuer l'épithète positive d'« *ultra-modern*³¹⁰ » par les plus progressistes d'entre eux; elles sont d'ailleurs exposées dès 1914 à la galerie Montross, connue pour soutenir les approches artistiques novatrices : « *Here one finds example of nearly every modern school or tendency, from English academism to Synchronism, from German symbolism to Manet. Many well-known American artists are represented, many artists also who are just beginning to become known*³¹¹ », explique à l'époque le critique Winslow Huntington Wright au bénéfice de ses lecteurs. Milne lui-même est classé, avec les William Zorach, Walter Pach, Maurice Prendergast et John Marin, parmi

³⁰⁸ Par exemple : « *we find many examples of this instinctive refinement modifying the influences that come from France ... [among which] David Milne's water colors and those of John Marin* » (« Armory Show, 1913 », *New York Times*, 2 mars 1913); « *David Milne invariably manages an effect of modernity* » (« New York Water Color Club, 1914 », *New York Times*, 1914); « *A number of young men and women have arranged an exhibition They are David Milne [etc.] ... and they all have been influenced by the newer movement in art* » (« Contemporaries », journal non identifié, 6–20 janvier 1914).

³⁰⁹ William B. McCormick qualifie le travail de « *badly wilted* » (« New York Water Color Club, 1913 », *New York Press*, novembre 1913), tandis qu'un autre critique se plaint que « *the spectator is lost in conjecture* » (« Montross Gallery, 1914 », *The Globe and commercial advertiser* [New York], 1914).

³¹⁰ L'expression se trouve dans J. E. Chamberlain, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », *New York Evening Mail*, 1911; « American Water Color Society Exhibition, 1912 », *New York Herald*, 1912; « In the Galleries », *International Studio*, vol. 54, n° 213, novembre 1914, p. xxxi.

³¹¹ Winslow Huntington Wright, « Modern American Painters—and Winslow Homer », *The Forum*, décembre 1915, p. 661–672.

ceux qu'on appelle les « *revolutionary young men*³¹² » ou encore les « *American 'extremists'*³¹³ ». En tout cela, il répond aux attentes de son époque et se joint au front commun qui démet l'académisme artistique pour établir l'autonomie de la peinture.

Milne, néanmoins, sort souvent du lot de ses contemporains entre 1911 et 1913. Son travail est isolé dans les ensembles – « *The best essays in modernism upon this wall were those of David B. Milne*³¹⁴ », lit-on par exemple – et son nom se trouve régulièrement en tête des listes d'artistes, quand celles-ci ne se résument pas simplement à « *Mr. Milne and his companions*³¹⁵ ». C'est la grande vitalité de son approche qui semble d'abord frapper les commentateurs. À l'instar de ce critique du *Times*, qui associait tantôt sa rythmique picturale stimulante au tracé d'une pulsation cardiaque, d'autres observateurs l'affirment : la peinture de Milne est « *fresh, spontaneous, amusing*³¹⁶ », ses aquarelles « *indicate a certain sparkling vivacity*³¹⁷ » et ses couleurs franches comme sa ligne énergique « *are symbols of alert perception*³¹⁸ ». Ses tableaux floraux sont « *full of life and fight*³¹⁹ », souligne-t-on ailleurs, tandis que ses personnages sont si « *violently alive*³²⁰ » qu'ils éclipsent carrément les tableaux avoisinants. Graduellement, c'est la singularité de son approche globale qui s'impose, jusqu'à atteindre un certain consensus vers 1914. Si les critiques remarquent que l'artiste représente toujours des sujets assez traditionnels³²¹ – une évidence dans les exemples présentés ci-contre –, ils maintiennent en dépit de cela que les œuvres de Milne sont « *very*

³¹² « In the Galleries », *International Studio*, vol. 54, n° 213, novembre 1914, p. xxx.

³¹³ « Armoury Show, 1913 » [sic], *The Christian Science Monitor*, 24 février 1913.

³¹⁴ « New York Water Color Club Exhibition, 1913 », *New York Sun*, 1913.

³¹⁵ « New York Water Color Club, 1911 », *New York Times*, 1911.

³¹⁶ « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912.

³¹⁷ « New York Water Color Club, 1913 », *New York Evening Post*, 1913.

³¹⁸ Article non titré, *New York Tribune*, 6 février 1912.

³¹⁹ « New York Water Color Club Exhibition, 1913 », *New York Times*, 9 novembre 1913.

³²⁰ « American Water Color Society, 1912 », *New York Times*, 1912.

³²¹ « *His subjects are just the same old subjects ... except that the work is dressed in the fashion of the moment, and well dressed.* » (« New York Water Color Club, 1914 », *New York Times*, 1914); « *In the subjects shown at the present exhibition science is all that stands between the old and the new.* » (« Montross Gallery, 1914 », *New York Times*, 1914). Carol Troyen fera plus tard de cette association sujets habituels/facture nouvelle la caractéristique principale de la production de Milne à New York. Voir « "The Best Essays in Modernism": New York and Boston Corners, 1913–17 », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours: "Painting toward the Light"*, Toronto : Art Gallery of Ontario; Vancouver : Douglas and McIntyre, 2005, p. 39–56.

*personal*³²² », qu'« *as a whole they indicate independence, originality*³²³ », qu'elles ont « *something of their own to say*³²⁴ » et qu'on y trouve « *the charm of an individuality that is at once sensitive and virile*³²⁵ » – la cohabitation des genres féminin-masculin témoignant ici de la complexité identitaire perçue. Cette observation répétée d'une énergie et d'une sensibilité singulières étonne à une époque où l'on réfléchit principalement l'art par écoles, styles et mouvements. Les critiques, se faisant ainsi plus ou moins consciemment porteurs de la puissance individuelle caractéristique du régime artistique vocationnel³²⁶, auront aussi très tôt mis le doigt sur deux traits qui s'avéreront centraux à la pensée artistique de David Milne, à savoir la relation entre émotion esthétique et vitesse de perception contenue dans l'idée de « *quickening* », et la nécessité d'avoir, pour reprendre ses mots, « *my feet firmly planted on a path of my own*³²⁷ », c'est-à-dire de poursuivre un questionnement dont les motivations excèdent les seuls problèmes artistiques de son époque.



12 David B. Milne, *Green and Brown*, 20 août 1915, aquarelle sur papier [106.41]

³²² « *Contemporaries* », journal non identifié, 6–20 janvier 1914. Le même commentaire, à savoir qu'elles témoignent d'un « *personal outlook and mode of expression* », sera émis quelques années plus tard au sujet de ses aquarelles de guerre. (« *A Private's Drawings* », *Canadian Daily Records* [Londres], 18 février 1919.)

³²³ « *Work of Seven Young Contemporaries* », journal non identifié, [vers 1913–1914].

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ « *Montross Gallery, 1914* », *New York American*, 1914.

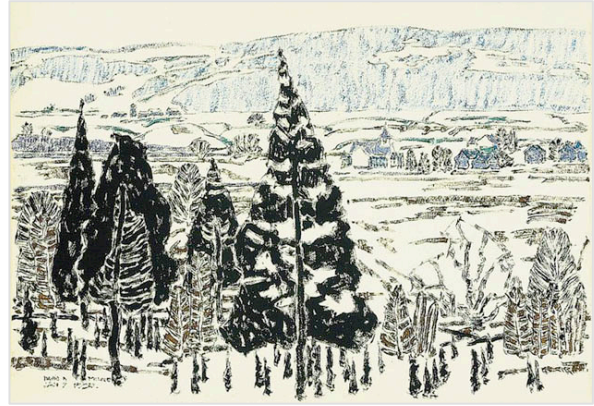
³²⁶ Pour une définition du régime vocationnel en art, voir Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, 1996, p. 40–42.

³²⁷ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

En 1916, la presse commence à remarquer l'économie de moyens dont fait preuve le peintre : « *David B. Milne gets a little further with his color because he uses less of it, depending chiefly on black and white*³²⁸ », écrit un critique [fig. 12]. La même année, Milne simplifie aussi son existence et s'installe, avec Frances May « Patsy » Hegarty qu'il a épousé en 1912, à la campagne, à Boston Corners, dans l'État de New York. Sa retraite volontaire s'accompagne d'une réduction considérable du nombre de ses expositions : en raison des coûts liés à la présentation de ses œuvres qu'il n'arrive pas à rencontrer (encadrement, transport), son travail n'est plus vu sauf à de rares occasions, ce qui lui fait rapidement perdre l'attention du milieu artistique new-yorkais. Alors qu'il montrait ses nouveaux tableaux cinq, six ou sept fois par année entre 1911 et 1916, souvent en solo, ses expositions se limitent, à partir de 1917, à un envoi annuel au Philadelphia Water Color Club, parfois aussi à une autre association, et ne suffisent plus à intéresser les journalistes. L'absence du peintre pendant près de deux ans en 1918–1919, alors qu'il est affecté en Europe par l'Armée canadienne, augmente cette distance qui conduit au silence. À son retour, seules une exposition de trois œuvres à la réputée galerie Montross, en 1921, et une exposition personnelle d'envergure, quoique isolée, à la Cornell University d'Ithaca dans l'État de New York, en 1922, constitueront des exceptions notables à sa modeste visibilité. Paradoxalement, plutôt que de relancer sa carrière après la guerre, ces deux manifestations mettront en quelque sorte un terme à la présence de Milne « l'ultramoderne singulier » sur la scène artistique américaine³²⁹ – cela même si, dans les faits, le peintre continuera d'être actif et ne quittera les États-Unis qu'à la toute fin de la décennie.

³²⁸ « Montross Gallery, 1916 », *New York Evening Star*, 1916.

³²⁹ Une quinzaine d'œuvres de Milne seront exposées, en 1926, chez Calkins and Holden à New York, firme publicitaire pour laquelle travaille son ami James Clarke; l'artiste envoie, en 1931, 1932 et 1936, une estampe à l'exposition annuelle de gravure présentée à l'Art Institute of Chicago; et la Galerie nationale du Canada inclut quatre de ses œuvres dans la présentation d'artistes canadiens dont elle est responsable à la New York World's Fair en 1939. Un peu plus nombreuses à partir de 1941, les expositions auxquelles Milne participe aux États-Unis demeurent somme toute marginales : ce sont ou bien des présentations générales d'art canadien contemporain, ou bien les expositions annuelles des sociétés d'aquarellistes. Jamais l'artiste ne retrouvera, de son vivant, la place ni l'attention qui lui ont été accordées à New York durant ses premières années de pratique. Voir David Milne Jr et David P. Silcox, « Exhibitions », *David B. Milne: Catalogue Raisonné of the Paintings*, Toronto : University of Toronto, 1998, p. 1059–1105.



13 David B. Milne, *The Mountains (Catskills III)*, 7 septembre 1917, aquarelle [107.97]

14 David B. Milne, *Village in the Valley, Black Cedars (From Painting House II)*, 7 janvier 1920, aquarelle sur papier [201.18]

Canada 1929–1965 : le formaliste solitaire

Pour la première fois depuis qu'il a quitté le Canada en 1903, Milne y revient à des fins artistiques à l'automne 1923³³⁰. Il a produit dans l'armée, dans le cadre du Fonds de souvenirs de guerre canadiens, une centaine d'œuvres désormais conservées à la Galerie nationale du Canada dont il semble espérer qu'elles lui vaudront au pays un début de réputation; en se rendant à Ottawa, il a également le projet de faire fructifier son expérience en mettant sur pied une classe de peinture. L'artiste ne trouvera finalement dans la capitale ni le rayonnement, ni la source de revenus qu'il y cherchait, mais son séjour de six mois sera pour lui l'occasion de rencontrer, à la Galerie nationale, le directeur Eric Brown et son adjoint Harry O. McCurry, qui connaissent déjà ses aquarelles de guerre, acquièrent six de ses tableaux récents et nouent avec lui une relation intellectuelle durable³³¹. Ainsi Milne commence-t-il à poindre sur la scène canadienne. Un coup de pouce de Brown, par exemple, lui vaut d'exposer quatre-vingt-quinze œuvres à l'Art Association, puis à l'Arts

³³⁰ Sauf lorsqu'il qui s'arrête à Toronto et à Québec avec l'armée en 1918, Milne est toujours revenu à Paisley, Ontario, pour des raisons familiales. Sa dernière visite remonte à octobre 1919, alors qu'il passe voir ses parents sur le chemin qui le ramène, après la Première Guerre, de Londres à New York en passant par Toronto. Son père et sa mère mourront respectivement en 1921 et 1922 sans qu'il se rende au Canada à ces occasions.

³³¹ Cette relation est perceptible dans la correspondance régulière des directeurs avec l'artiste. On constate également leur influence mutuelle dans l'article de Walter Abell, « Canada's National Gallery » (*Magazine of Art*, vol. 33, n° 6, juin 1940, p. 356–361+391), où l'iconographie – les œuvres de Constable, El Greco, Tintoret, James Wilson Morrice, Lawren Harris et Milne – recoupe de manière frappante l'univers artistique milnien longuement discuté dans ces lettres.

Club³³² de Montréal dès janvier–février 1924 – malheureusement sans aucune retombée³³³. Ce soutien institutionnel se poursuit même après le retour de l’artiste en Nouvelle-Angleterre au printemps 1924, puisque deux des tableaux acquis par la Galerie nationale [fig. 13–14] sont mis en circulation, en 1926–1927, au Royaume-Uni, dans la section canadienne de la *British Empire Exhibition*, et au musée du Jeu de Paume, à Paris. Ils frappent alors le critique du *Rochdale Observer* – l’unique journaliste à s’intéresser au travail de Milne durant la décennie 1923–1934 –, qui remarque à son tour leur « *strength and restraint* », c’est-à-dire la force dégagée par leur économie de moyens :

*Water Colour Drawings by David B. Milne are a striking and powerful pair painted in a most individual fashion. The handling is so simple they might be classed as tinted drawings [...] Although the colour scheme is confined [...] one feels the effect of a deep rich harmony [...] The work is a fine example of breadth—wonderfully simple, yet suggesting immensity of space and wealth of interest*³³⁴.

Ce préambule sert à montrer que lorsque le peintre revient s’installer pour de bon en Ontario en 1929 – d’abord seul à Temagami, puis de 1930 à 1933 avec sa femme à Weston et à Palgrave –, il arrive sur un terrain préparé à l’accueillir : son travail en cours sera, dès l’année suivante, exposé (mais non remarqué) dans les expositions pancanadiennes annuelles organisées par l’Ontario Society of Artists, la Canadian Society of Graphic Art et la Canadian National Exhibition à Toronto, par la Galerie nationale du Canada à Ottawa, et par l’Art Association à Montréal. Le second moment de définition critique de l’œuvre de David Milne s’amorce dans ce contexte. Lors de l’exposition de 1932 à la Galerie nationale, Vincent et Alice Massey achètent *Window* (1930) [fig. 15], ce qui en fait un des rares tableaux de Milne à s’être vendu « par lui-même » au cours de la dernière décennie³³⁵. Deux ans plus tard, à bout

³³² Il n’existe pas de liste d’œuvres pour cette exposition. Le *Catalogue Raisonné* de Milne Jr et Silcox (*op. cit.*, p. 1064) indique que les œuvres étaient les mêmes qu’à l’Art Association sauf pour douze tableaux retournés à Milne avant le début de la seconde exposition. Dans une lettre de Milne on trouve cependant un autre nombre : « *Since then have got the 112 pictures fixed up and away to Montreal...* » 1923-12-18+27, D. B. Milne à James A. Clarke.

³³³ À notre connaissance, ces deux imposantes expositions n’ont été suivies d’aucune vente et d’aucun article de presse.

³³⁴ Non signé, « Canadian Art », *The Rochdale Observer*, [15 mai 1926].

³³⁵ Les quelques œuvres vendues après l’exposition d’Ithaca de 1922 l’ont été grâce à l’intervention de James Clarke qui les proposait à ses collègues chez Holden & Calkins à New York. Si, du point de vue de l’artiste, *Window* semble s’être vendu sans intermédiaire, on peut très facilement imaginer que Vincent Massey, déjà très proche de la Galerie nationale, a pu être éveillé à l’art de Milne par Brown et McCurry. Sur les rapports d’influence

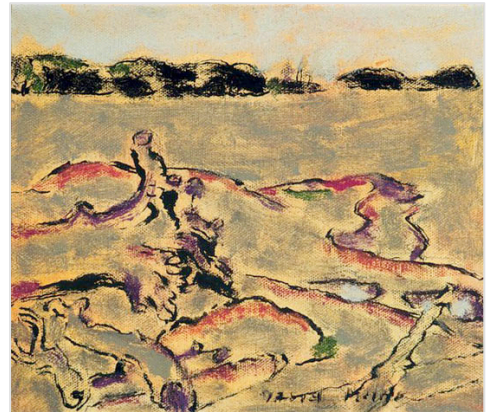
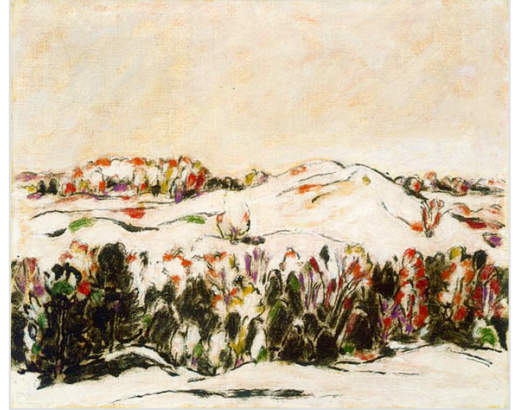
de ressources dans la cabane de Six Mile Lake où il s'est réfugié seul³³⁶, le peintre décide donc d'offrir à ces interlocuteurs inespérés³³⁷ d'acquiescer à rabais l'ensemble de son œuvre, avec deux objectifs très clairs en tête, qui révèlent deux projections quant au futur de sa peinture : gagner suffisamment d'argent de la vente pour pouvoir s'assurer de cinq à dix ans de création sans compromis (productivité), et conserver ses œuvres dans une seule et même collection afin qu'on puisse constater les transformations de son art d'un tableau à l'autre (postérité). De ces deux conditions formulées en août 1934, si la première s'est plus ou moins réalisée³³⁸, la seconde n'a pas du tout été respectée puisque les Massey se sont empressés, dans les mois qui ont suivi, d'exposer, de revendre et de disséminer les quelque trois cents œuvres que Milne leur avait vendues pour 1 500 \$, la perte du corpus d'origine ayant pour heureuse conséquence que son travail est soudainement devenu visible sur le territoire canadien.

entre Massey et les décideurs du monde de l'art canadien, voir Douglas Ord, *National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003.

³³⁶ Milne est acculé au pied du mur par la Dépression qui a fait s'effondrer sa planification financière. Son idée, stimulée par son ami James Clarke, était de construire une maison de villégiature au bord du lac Big Moose, dans les Adirondacks, puis de vivre en peignant à plein temps grâce aux recettes de sa vente. Une fois la maison construite et vendue cependant, la crise économique de 1929 a fragilisé les acheteurs à tel point que ce n'est qu'au compte-goutte que Milne a reçu les versements. Ne faisant pas pour autant de compromis sur son activité de peintre, il n'a cessé, au cours de ces années, de réduire ses besoins matériels jusqu'à s'installer de manière très rudimentaire dans une cabane qu'il s'est construite dans la région de Muskoka, au Nord de Toronto, empruntant régulièrement de l'argent pour survivre malgré ce mode de vie plus que frugal.

³³⁷ « *I never get over being surprised that hardly any one is in the least interested in my pictures, it is thrilling to find that there are a few.* » 1932-04-01a, D. B. Milne à Alice Massey.

³³⁸ Milne a bien reçu de l'argent pour ses œuvres, mais il a fait les frais de plusieurs malentendus avec les Massey, et même d'abus de confiance de la part de leurs représentants à la galerie Mellors, toutes choses qui lui ont en bout de ligne coûté énormément de redevances en plus de la paix de l'esprit qu'il recherchait. Voir notamment la correspondance de Milne avec les Massey en 1938.



- 15 David B. Milne, *Window*, avant le 27 mai 1930, huile sur toile [302.15]
- 16 David B. Milne, *A Little Cloud*, 1932, huile sur toile [302.190]
- 17 David B. Milne, *Black Chimney*, 1932, huile sur toile [302.139]
- 18 David B. Milne, *Hotel and Butcher Shop (Queen's Hotel on a Dark Day)*, juillet 1931, huile sur toile [302.73]
- 19 David B. Milne, *Peel County Hills*, 1932, huile sur toile [302.128]
- 20 David B. Milne, *Driftwood*, 1933, huile sur toile [303.11]

C'est en effet une véritable onde de choc que les soixante-trois tableaux de la première exposition solo de Milne à la galerie Mellors de Toronto provoquent en novembre 1934 dans le milieu informé de l'art contemporain [fig. 16–20]. Alors que les journaux ont été pratiquement muets à son sujet pendant plus de quinze ans, du jour au lendemain la critique d'art Pearl McCarthy du *Mail and Empire* (notre *Globe and Mail* actuel) affirme : « *There are some pictures in Toronto just now which are an extremely serious matter [...] it is unlikely that any observer will escape the power of Milne's paintings. Their fast grip will not be denied. They form a force to be reckoned with in Canada*³³⁹. » La même urgence résonne dans l'appel fait par un Alan Jarvis encore étudiant : « *Please go see this exhibition, it is one of the more important events in Canada*³⁴⁰. » D'un artiste négligeable et méconnu, voire carrément inconnu, Milne devient en quelques mois à peine « *one of the most significant and creative figures in contemporary Canadian art*³⁴¹ », et même « *perhaps the most sheerly original artist in Canada today of any repute*³⁴² », si bien, dit-on dès lors, que « *no one has a completely rounded conception of modern Canadian art until they have seen Mr. Milne's work*³⁴³ ». Ce positionnement de Milne en tant qu'artiste canadien incontournable ne se démentira jamais par la suite.

À la suggestion de H. O. McCurry de la Galerie nationale, c'est le jeune historien de l'art Donald W. Buchanan qui se voit chargé de présenter l'art de Milne dans l'opuscule accompagnant l'exposition chez Mellors en novembre 1934³⁴⁴. Il publie simultanément, dans *Saturday Night*³⁴⁵, un texte qui reprend les mêmes arguments, mais qui relate en plus sa visite à Six Mile Lake où il a été le tout premier visiteur, puis très vite après, en février 1935, il signe

³³⁹ Pearl McCarthy, « Unique Landscapes at Local Gallery », *Mail and Empire* (Toronto), 28 novembre 1934.

³⁴⁰ Alan Jarvis, « Art Gallery », *Varsity* (University of Toronto), 5 décembre 1934.

³⁴¹ Kenneth Wells, « Art and Artists: Art Gallery Acquires another Tom Thomson – Massey Collection Lent for Public Exhibition – Many Pre-Christmas Shows », *Evening Telegram* (Toronto), 14 décembre 1934.

³⁴² E. W. H., « David Milne's Original Art: Canadian Painter with Unorthodox Palette », *The Morning Journal* (Ottawa), 2 février 1935.

³⁴³ Graham Campbell McInnes, « The World of Art », *Saturday Night*, n° 50/31, 8 juin 1935, p. 8.

³⁴⁴ Dans une lettre à Vincent Massey, le 29 septembre 1934, McCurry écrit à propos de Buchanan : « *in my opinion, he is in every way the type [...] we badly need in Canadian Museum Service [...] I consider him extremely well-fitted [to work for the National Gallery]* » (citée dans « Overview: Donald W. Buchanan (1908–1966) », *Donald W. Buchanan*, Lethbridge (Alberta), Lethbridge College, <http://www.donaldwbuchanan.ca/buchanan/index.php> (consulté le 10 janvier 2013). Le premier texte de Buchanan sera publié dans *Exhibition of Paintings by David B. Milne, November 27th to December 8th, 1934*, Toronto : Mellors Galleries, 1934, 4 p.

³⁴⁵ D. W. Buchanan, « An Artist Who Lives in the Woods », *Saturday Night*, n° 50/4, 1^{er} décembre 1934, p. 2.

encore un autre article dans *Canadian Forum*³⁴⁶, qui sera intégralement repris à l'exposition des œuvres de Milne chez W. Scott and Sons à Montréal³⁴⁷ : autant d'« analyses inaugrales » qui donnent une autorité certaine à sa lecture de l'œuvre milnienne. Formé en Europe – il a fait ses études de maîtrise à Oxford – et très au courant des développements esthétiques contemporains, Buchanan sait bien situer l'approche picturale de Milne tant sur la scène canadienne que par rapport aux courants forts de l'époque – cubisme et abstraction – desquels il le dissocie. Pour faire image et montrer combien l'art « *highly individual*³⁴⁸ » d'un Milne « *modern without being self-conscious*³⁴⁹ » se trouve plutôt à la croisée des intérêts canadiens et des avancées artistiques internationales, il expliquera, par exemple, que ses nénuphars « *painted by a man in an old blue jacket and ski-ing pants in a shack* » sont pourtant « *as modern in spirit as an interior of light steel and fabric furniture in the rooms of one of those new flats off the Bois de Boulogne in Paris*³⁵⁰ » [fig. 21–22]. Buchanan place ainsi, de manière fondatrice, deux topoï récurrents dans les propos ultérieurs sur l'artiste, à savoir une association continue de *l'écart* géographique dans lequel il se tient physiquement isolé et de *la proximité* des préoccupations artistiques et intellectuelles les plus vives de son époque dans laquelle il maintient sa peinture – topoï, donc, du *génie primitif solitaire* et de *l'artiste avant-gardiste*, qui tous deux se ramènent à la notion repère d'originalité³⁵¹.

³⁴⁶ D. W. Buchanan, « David B. Milne », *Canadian Forum*, n° 15, février 1935, p. 191–193.

³⁴⁷ D. W. Buchanan, *David B. Milne*, Montréal : W. Scott and Sons, [1935], 3 p. Le texte est repris directement de *Canadian Forum*, *ibid.*

³⁴⁸ D. W. Buchanan, *Exhibition of Paintings by David B. Milne, November 27th to December 8th, 1934*, *op. cit.*, n. p.

³⁴⁹ *Ibid.*, n. p.

³⁵⁰ D. W. Buchanan, « Roundabout in the Swing: Milne—An Artist in a Forest Hut », *Lethbridge Herald*, 2 novembre 1934. Afin de montrer le degré de sophistication de la peinture de Milne, l'auteur la compare toujours à une importante référence culturelle française : ici ses paysages rappellent « *the bitter tang, the quick dry vitality, of French vermouth* » (« David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 191.); là son traitement d'objets du quotidien produit des motifs aussi délicats que ceux des « *bleached and faded trees of the Royal Gardens at Versailles* » (« David Milne (1882–): The Aesthetic Response », *The Growth of Canadian Painting*, Toronto : Collins, 1950, p. 65–66.)

³⁵¹ Sur la singularisation du statut de l'artiste, voir N. Heinich, *Être artiste*, *op. cit.*, p. 62–65.



- 21 David B. Milne, *Waterlilies in the Bush*, 1933, huile sur toile [303.23]
 22 David B. Milne, *Waterlilies, Basin, and Billy Pot*, vers 1933, huile sur toile [303.22]

D'une part Milne-le-Canadien est un solitaire endurci qui fait fi des attentes sociales, recherche un contact direct avec la nature et sait produire, loin des œuvres qui l'ont nourri, une expression bien à lui : « *Alone, from all these influences, he has found his own way of expressing that sure persistent application of feeling and calm reaction to the simple scenes about him*³⁵² », écrit Buchanan en 1935. Cette perception peut aisément s'expliquer, au départ, par le fait que Milne vit alors seul dans les bois à Six Mile Lake – il n'a pas de milieu – et que personne à l'époque ne connaît ni sa vie new yorkaise ni ses œuvres américaines – il n'a pas d'histoire. Néanmoins, Buchanan présente cette déconnexion conjoncturelle comme un fait identitaire, puisqu'il affirme toujours en 1945 : « *As a painter of Canadian landscape he stands apart. Preoccupied with his own aesthetic problems, he partakes in no wise of the tradition of any school or academy*³⁵³. » Pourtant le critique sait déjà que Milne demeure vivement imprégné de ce qu'il a vu dans les lieux d'art de New York et de Londres, qu'il est toujours très habité par l'œuvre d'artistes comme El Greco et Constable³⁵⁴, et qu'il a un sens aigu de l'histoire dans laquelle il s'inscrit consciemment comme dans un maillage de pensées. C'est d'ailleurs précisément parce qu'il est « préoccupé par ses propres problèmes

³⁵² D. W. Buchanan, « David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 191.

³⁵³ D. W. Buchanan, « Contemporary Painting in Canada », *The Studio*, vol. 129, n° 625, avril 1945, p. 104.

³⁵⁴ « *The galleries of New York and London are in his mind...* », « *he loves to meditate on El Greco [...], to recall the delicate landscape sketches of John Constable* ». D. W. Buchanan, « An Artist Who Lives in the Woods », *Saturday Night*, *op. cit.*, p. 2.

esthétiques » que, d'autre part, Milne-le-Moderne apparaît aux yeux de Buchanan comme un peintre assimilable à l'étiquette moderniste. Celui-ci associe en effet d'emblée les qualités de la production milnienne – « *delicacy, restraint, and a little of logic*³⁵⁵ » – à l'école moderne française et, surtout, il y lit la composition spatiale, le dessin linéaire et les arrangements « *essentially decorative*³⁵⁶ » à la lumière des théories protoformalistes de Roger Fry et de Clive Bell, théories qui ont fortement informé sa manière d'évaluer les œuvres³⁵⁷ et qui ont parallèlement contribué, depuis 1919, à la pensée artistique de Milne lui-même³⁵⁸. Grâce à ces références intellectuelles communes – accentuées sûrement par l'autorité des positions esthétiques longuement méditées de l'artiste sur son cadet –, Buchanan se fait en quelque sorte le passeur naturel³⁵⁹ de la dimension formelle que Milne tient à mettre en valeur en ce qui concerne son travail, comme par ailleurs du statut de « *1 of 1*³⁶⁰ » qu'il réclamait en comparaison avec le Groupe des Sept. On se trouve ici au cœur du paradoxe vocationnel qui a marqué l'art depuis le XIX^e siècle : afin de donner de la crédibilité à la peinture de Milne, Buchanan doit simultanément démontrer son originalité en la distinguant de ses influences (qui sont un signe de faiblesse), et la rapprocher des grands mouvements de l'avant-garde artistique (qui servent de caution intellectuelle). Il s'en sort en usant finement du vocabulaire

³⁵⁵ D. W. Buchanan, « David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 191. « *Delicacy, moderation and the sweetness of logic* », écrit-il dans *Exhibition of Paintings by David B. Milne, November 27th to December 8th, 1934*, *op. cit.*, n. p.

³⁵⁶ D. W. Buchanan, « David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 192.

³⁵⁷ Sur les appuis théoriques de Buchanan, voir Charles C. Hill, *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa : National Gallery of Canada, 1975, p. 74, et John O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, Toronto : Coach House Press, 1983, p. 28–29. Sa correspondance avec Milne en témoigne bien elle aussi, par exemple cette note sur le *St. Francis in the Desert* (1475–1480) de Bellini vu à la Frick Collection : « *A Giovanni Bellini that Carl [Schaefer] and I stood before for many moments. St. Francis, it was called. The intricacy of it! Recessive planes of landscape, diagonals in the foreground matched by diagonals in the background...* » [1939]-04-15, Donald W. Buchanan à D. B. Milne.

³⁵⁸ Milne lit *Art* (1914) de Clive Bell à son retour de la guerre, en décembre 1919 (R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 57–58). Ce n'est que beaucoup plus tard – à la fin 1937 ou au début 1938, si l'on se fie à sa correspondance – qu'il prend connaissance de *Vision and Design* (1920) de Roger Fry. Nous nous pencherons sur ces lectures au chapitre suivant.

³⁵⁹ Sans remettre la valeur du travail de Buchanan en question, on lui reprochera d'avoir parfois trop directement embrassé les éloquentes déclarations de Milne. Voir notamment J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, *op. cit.*, p. 36–37.

³⁶⁰ Au collectionneur Kimball qui lui demande s'il fait partie du Groupe des Sept, Milne aurait répondu : « *I wouldn't like to be more than 1 of 1.* » Stockton Kimball, « Unpublished Notes », 9 au 18 septembre 1935, cité dans K. Lochnan, *David Milne Watercolours*, *op. cit.*, p. 176, note 12. On retrouve plus tard la même position dans une note de Duncan : « *I gather what you wanted was something [...] to differentiate Milne from others: the non-nationalistic attitude; the casual acceptance of any surroundings as subject matter, instead of the "tripper" complex of the Group of Seven; etc.* » 1945-04-18, Douglas M. Duncan à D. B. Milne.

de l'affinité : sa conception de l'art comme émotion esthétique, écrit-il, « *allies him to those modern masters who aim at intensity of expression*³⁶¹ », tandis que sur le plan formel « *He is rather of those who [...] have favoured the creation of decorative compositions on canvas. One does not call him a follower of Matisse, for he is not that, he imitates directly no one, yet his approach to art is similar to that shown by this French painter*³⁶². »

Ces deux topoi du solitaire et du formaliste se trouvent immédiatement reconduits dans la presse à l'automne 1934. L'indépendance par Jarvis : « *Milne has a remarkably original and sensitive mind, unspoiled by commercialism and uninfluenced by schools or movements*³⁶³ ». Le formalisme par McCarthy : « *while Milne's landscapes have a most modern character, they deal not at all with abstractions [...] Their extraordinary feature is the palette, which is almost monopolized by many greys and brick reds with some dull greens. The painting is thin, and as Spartan as the mood*³⁶⁴ »; McCarthy comptera par ailleurs parmi les critiques qui insisteront le plus souvent sur l'individualisme de Milne³⁶⁵. À l'occasion des expositions suivantes de l'artiste à la galerie Mellors, en mai et en novembre 1935 – un rythme très serré qui fait la preuve de l'engouement pour le peintre³⁶⁶ –, un autre commentateur d'importance se penche sur l'œuvre de Milne et ajoute à cette étiquette de « formaliste solitaire » qui le suivra jusqu'à sa mort. Formé en histoire et en littérature anglaise en Australie, fraîchement débarqué au Canada après un détour par Londres, Graham Campbell McInnes³⁶⁷ reconduit

³⁶¹ D. W. Buchanan, « David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 191.

³⁶² *Ibid.*, p. 191. La dimension décorative est évoquée de nouveau p. 192 : Milne, écrit Buchanan, tient de ceux « *who partake of a modern trend in painting, called by the French critics, Imagerie, which is related to the illumination of mediaeval manuscripts, that is, the working from line, a drawing, to the decoration of the space to be filled.* »

³⁶³ A. Jarvis, « Art Gallery », *loc. cit.*

³⁶⁴ P. McCarthy, « Unique Landscapes at Local Gallery », *loc. cit.*

³⁶⁵ On trouve sous sa plume les expressions suivantes : « *very individualistic Canadian artist* », « *independence [...] of maturity* », « *aloof independence* » (« David B. Milne's Paintings Will Be Shown at Mellors », *The Globe and Mail* [Toronto], vers 1935–1940); « *one of the most individualistic and thoughtful Canadian painters* » (« Art and Artists », *The Globe and Mail* [Toronto], 24 janvier 1938); et encore : « *one of the most independent and genuinely advanced Canadian artists* », « *into a restricted class* » (« Art and Artists », *The Globe and Mail* [Toronto], [entre 1940 et 1950]).

³⁶⁶ On compte en effet trois expositions solos substantielles chez Mellors en un an, en plus de celles qu'il tient à Ottawa (deux expositions), à Montréal et à l'Art Gallery of Toronto.

³⁶⁷ Geoffrey Searle, « McInnes, Graham Campbell (1912–1970) », *Australian Dictionary of Biography*, Canberra (Australie) : The National Centre of Biography at the Australian National University (consulté le 7 juin 2017), <http://adb.anu.edu.au/biography/mcinnnes-graham-campbell-10969>. De la même génération que Buchanan, McInnes deviendra vite comme lui un interlocuteur privilégié de l'artiste, voire un ami puisque celui-ci lui offre une œuvre à l'occasion de son mariage en 1938.

en effet l'individualisme de la démarche : après s'être empressé de déclarer Milne « *one of our most original and significant landscape artists*³⁶⁸ », « *possibly the greatest artist at work in Canada today*³⁶⁹ », il en fait, dans *A Short History of Canadian Art* en 1939, un « *highly individual artist*³⁷⁰ » et un « *most [...] personal landscapist*³⁷¹ », qu'il associe à d'autres figures solitaires comme John Lyman et Marc-Aurèle Fortin, c'est-à-dire à des peintres qui, selon lui, « *were continuing creative work, in an entirely independent manner*³⁷² ». McInnes jouera cependant un rôle plus crucial encore dans la définition de l'approche formaliste de Milne, qui s'actualise à ses yeux par un processus continu de simplification dont l'effet a été détecté par les critiques – qui notent en crescendo, depuis 1916 : « *using less* », « *confined* », « *Spartan* » –, mais jamais encore analysé en tant que tel. Recourant à un univers conceptuel résolument moderniste, McInnes explique, dès son premier texte sur Milne en juin 1935, que l'excitation produite par ses tableaux

... lies in his innate appreciation of significant form which has led him, partly instinctively, partly by long and painstaking practice, to eliminate the non-essential, to subordinate everything secondary to his central idea. The result is that his canvases, by their Spartan understatement, give one a feeling of something utterly complete and wholly satisfying³⁷³.

Tout en suggérant de nouveau, par l'emploi de termes clés du romantisme comme *inné* et *instinctif*, que la peinture de Milne émane de sa puissance individuelle, McInnes inscrit ici fermement la démarche artistique milnienne dans le sillage de l'esthétique de Clive Bell, d'où il tire directement le concept de *Significant Form* (forme signifiante)³⁷⁴. Dans son texte de novembre 1935, McInnes remarque que Milne « *has come [...] as near as it is possible to*

³⁶⁸ G. C. McInnes, « Art », *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

³⁶⁹ G. C. McInnes, « The World of Art », *Saturday Night*, n° 52/1, 7 novembre 1936, p. 23.

³⁷⁰ G. C. McInnes, *A Short History of Canadian Art*, Toronto : The Macmillan Company of Canada, 1939, p. 72.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

³⁷² *Ibid.*, p. 87; il écrit aussi, p. 52 : « *Milne, Lyman and Gagnon—were less concerned with discoveries in subject matter than with discoveries in paint.* » L'auteur prend par ailleurs grand soin d'affranchir Milne de toute influence du Groupe des Sept, affirmant dans un autre texte qu'il est « *the sole Canadian landscapist of outstanding importance whose contemporaries were the Group of Seven, yet who remained entirely uninfluenced by them* » (« Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *Canadian Forum*, octobre 1937, p. 238).

³⁷³ G. C. McInnes, « The World of Art », *Saturday Night*, n° 50/31, 8 juin 1935, p. 8.

³⁷⁴ À savoir, suivant les mots de Bell lui-même, la manière dont « *In each [work of visual art], lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call 'Significant Form'; and "Significant Form" is the one quality common to all works of visual art.* » C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 17–18.

come to deep implicit expression, through elaborate synthesis and extreme simplification³⁷⁵ », puis il associe cet usage de plus en plus parcimonieux de la ligne et de la touche à une « almost ascetic austerity³⁷⁶ » qui dévoile paradoxalement « a dept and a breadth of vision³⁷⁷ » – notons ici la première occurrence de la notion d’ascèse, suivie de son implication spirituelle : moins il y a de matière, plus on trouve de profondeur d’être³⁷⁸. Qui plus est, McInnes trace sur ce plan « a parallel with Cézanne, buried deep in Provence and doing much the same sort of thing³⁷⁹ »; enfoui pour sa part loin de la vie mondaine dans les broussailles de Six Mile Lake, où il demeure néanmoins capable de réfléchir de manière très actuelle à la peinture de Gauguin en relation avec l’art égyptien³⁸⁰, Milne appartient donc sans conteste à la famille des génies mésadaptés et solitaires de la peinture moderne³⁸¹. Dans son tout dernier texte sur l’artiste, en 1950, McInnes parlera toujours de la production picturale de Milne comme « a world of line, pattern and tone, within an astonishingly narrow colour range³⁸² », et ses nombreux essais rédigés dans l’intervalle insisteront tous, sans exception, sur son rigoureux processus de dépouillement en tant qu’il est une caractéristique fondamentale de la pensée esthétique formaliste permettant à Milne, écrit-il en adhérant inconsciemment à la théorie spéculative de l’Art, tantôt de dégager de ce qu’il voit « an abstract composition³⁸³ » ou « a few highly significant fundamentals³⁸⁴ », tantôt de capter « certain permanent, and [...] purely representative values³⁸⁵ », « a highly concentrated

³⁷⁵ G. C. McInnes, « Art », *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

³⁷⁶ G. C. McInnes, *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 11.

³⁷⁸ Sur cette implication, voir par exemple Katrie Chagnon, « Phénoménologie et art minimal : la dialectique œuvre-objet dans l’esthétique phénoménologique à l’épreuve de l’art minimal », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008.

³⁷⁹ G. C. McInnes, *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

³⁸⁰ « Occasionally he descends upon Toronto – always bringing with him a refreshingly original piece of aesthetic comment – borne of the Northern Ontario wilds. Last time it was an interesting comparison between the work of Gauguin and certain Egyptian bas-reliefs. » G. C. McInnes, « Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *loc. cit.*, p. 238.

³⁸¹ Sur le nouveau paradigme de l’artiste incarné par la figure popularisée de Van Gogh, voir N. Heinich, *Être artiste*, *op. cit.*, p. 65–68.

³⁸² G. C. McInnes, *Canadian Art*, Toronto : The Macmillan Company of Canada, 1950, p. 63.

³⁸³ G. C. McInnes, « World of Art », *Saturday Night*, n° 53/14, 5 février 1938, p. 7.

³⁸⁴ G. C. McInnes, « Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *loc. cit.*, p. 238.

³⁸⁵ G. C. McInnes, « Art », *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

essence³⁸⁶ », voire « *the inner quintessence of a subject*³⁸⁷ ». « *Most artists simplify—but Milne is ruthless*³⁸⁸ », résume-t-il.

McInnes ne sera pas le seul à remarquer l'« *extremely personal and curiously âpre quality*³⁸⁹ » du travail. À Montréal, c'est tout de suite le « style âpre et grêle³⁹⁰ » de Milne qu'on remarque en 1935. En 1938, Pearl McCarthy assimile l'atmosphère spartiate de la peinture au mode de vie de l'artiste : « *Mr. Milne believed we should have to seek simplicity. He does it in his pictures*³⁹¹. » À partir de 1940, Donald Buchanan affirme quant à lui que l'œuvre de Milne est « *almost startling because of its sheer economy of statement*³⁹² », « *compelling in the very briefness of its visual references*³⁹³ »; il remarque encore que l'artiste peint « *with compression of feeling and economy of means*³⁹⁴ », et il dit enfin que son travail est la preuve que « *the mind can distil*³⁹⁵ » les motifs les plus délicats à partir de sujets bruts [fig. 23–24]. À la fin de la décennie, le critique d'art Andrew Bell joint sa voix à ce chœur et explique – très proche ici de l'essentialisme de McInnes – que Milne

*... cuts away in his mind's eye every superfluous detail: the process is like an X-ray laying bare the vital features [...] You can say that the art of Milne is modest, and in a sense, simple work. But it is in no sense an aseptic "simplicity for its own sake". Rather it is the issue of a contemplative mind intent on the revelation of inner truths*³⁹⁶.

*For always Milne has believed that through absolute simplification could he achieve best what he wanted [...] That is a facet of Milne's genius: he can distil the sheerest beauty out of infinitely simple subjects*³⁹⁷...

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁸⁷ G. C. McInnes, « The World of Art », *Saturday Night*, n° 52/1, 7 novembre 1936, p. 23.

³⁸⁸ G. C. McInnes, « Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *loc. cit.*, p. 238.

³⁸⁹ G. C. McInnes, « The World of Art », *Saturday Night*, n° 52/1, 7 novembre 1936, p. 23.

³⁹⁰ Non signé, « Après paysages en perpétuel devenir : [...] curieuse exposition chez Scott », *La Presse* (Montréal), 23 mars 1935.

³⁹¹ P. McCarthy, « Art and Artists », *The Globe and Mail* (Toronto), 24 janvier 1938.

³⁹² D. W. Buchanan, « Contemporary Painting in Canada », *loc. cit.*, p. 104.

³⁹³ D. W. Buchanan, *The Growth of Canadian Painting*, *op. cit.*, p. 64–65.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 65–66.

³⁹⁶ Andrew Bell, « The Art of David Milne », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. XXVI, janvier 1949, p. 14 et 15.

³⁹⁷ A. Bell, « David Milne Paints Canada », *The Studio*, vol. 141, n° 698, mai 1951, p. 146–147.



23 David B. Milne, *Blue Sky over the Waterfront*, 1940, aquarelle sur papier [401.97]

24 David B. Milne, *Still Water and Fish (Second Version)*, IV/V, 1933, pointe sèche polychrome [Tovell 78 / MBAC 15959]

Comme ses prédécesseurs aussi, Andrew Bell réitère la figure du peintre solitaire : « *Partly perhaps because he has worked so much in the country and alone, Milne, to quite an unusual degree, owes no debt to any particular school or tradition of painting*³⁹⁸ », écrit-il vers 1950, et si l'on peut parfois percevoir dans ses œuvres quelques traces provenant de la peinture française ou chinoise, celles-ci « *are so in the thrall of his original talent that relating him to any particular school would only be misleading*³⁹⁹. » Il a d'ailleurs fait de Milne, avec Pellan, un cas exemplaire dans une leçon sur le modernisme où il soutient que, sous cette conception de l'art comme « *something "which fills the eye"*⁴⁰⁰ », une œuvre incarne « *the graphic statement of the disinterested observer about every aspects of life*⁴⁰¹ ». On regrette à cet égard que le critique n'ait pas trouvé l'occasion d'articuler davantage sa pensée aux « *déclarations graphiques* » de Milne, car la singularité de sa position est en effet qu'elle déplace notre attention du tout-à-la-forme de l'approche moderniste classique et la retourne vers le travail assidu d'observation qu'une telle approche implique – du tableau, donc, vers sa pragmatique. Qui plus est, affirme Andrew Bell en ouvrant une petite brèche mélioriste, ce regard désintéressé, décatégorisant et objectivant est susceptible de transformer celui ou

³⁹⁸ A. Bell, « The Art of David Milne », *loc. cit.*, p. 14.

³⁹⁹ A. Bell, Andrew, « David Milne Paints Canada », *loc. cit.*, p. 146.

⁴⁰⁰ A. Bell, « Crisis in Art Appreciation », *Saturday Night*, 15 novembre 1947, p. 48.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 48.

celle qui le pratique, puisque l'art qui en résulte « *has the power to make man see himself, and his surroundings, with an entirely fresh perception*⁴⁰² », écrit-il.

L'unique mais important article de Northrop Frye, « David Milne: An Appreciation » (1948), prolonge et renforce cette conception de la peinture moderniste en tant que pratique transformatrice. L'auteur conclut en effet :

*This expansion of meaning from the desire to paint, rather than from the desire to say something with paint, is typical of the way that Milne's art works. Few if any contemporary painters, in or outside Canada, convey better than he does the sense of painting as an emancipation of visual experience, as a training of the intelligence to see the world in a spirit of leisure and urbanity*⁴⁰³.

Expansion du sens, libération de l'expérience, entraînement de l'intelligence, voilà qu'on pénètre de plain-pied en territoire mélioriste : pour peu qu'on l'approche dans une telle perspective, l'acte de peindre en lui-même peut modifier la vision du monde et la capacité d'accueil de celui ou celle qui tient le pinceau, dit Frye en substance. L'argumentaire qui le mène à cette conclusion repose néanmoins sur les mêmes deux schèmes récurrents du formaliste solitaire. Milne, écrit-il d'entrée de jeu dans des termes désormais familiers, « *lives a very retired life, and works out all his pictorial problems by himself; but he is well aware of what is going on in modern painting, and all his pictures look unaffectedly contemporary*⁴⁰⁴ ». C'est grâce à cette « retraite informée », clairement perçue par Frye comme une solution pragmatique au délicat « *problem of how to create while living in the world*⁴⁰⁵ », que le peintre maintiendrait très vive sa puissance de création. Et c'est grâce à son désir éminemment formaliste de présenter « *a pure visual experience, detached from all the feelings which belong to the sense of separation from the object, feelings which are mainly tactile in origin*⁴⁰⁶ », que sa peinture atteindrait à une telle contemporanéité. Il réussit à échapper à la fois au bruit de la société et à la naïveté disciplinaire.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰³ Northrop Frye, « David Milne: An Appreciation » (*Here and Now*, vol. 1, n° 2, mai 1948, p. 47–56), réédité dans *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto : Anansi Press, 1971, p. 203–206. Citation, p. 206.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 204.

Frye puise toutefois à l'extérieur de la tradition picturale occidentale les œuvres comparatives qui lui permettent d'expliquer sa perception du travail de Milne; il les trouve dans ce qu'il nomme vaguement « la peinture orientale » (*Oriental painting*⁴⁰⁷). Il n'est pas le premier à recourir à l'art provenant de l'Asie pour son analyse. Dès la première exposition de Milne chez Mellors, en 1934, un commentateur avait repéré « *a suggestion of the Japanese in the delicacy and restraint of his compositions, but these are traces merely*⁴⁰⁸ ». En 1937, Graham McInnes liait avec perspicacité l'univers artistique milnien et celui de la dynastie Song (Chine, 960–1279) sur le plan du processus et des marqueurs déictiques, prévoyant à la fois l'importance capitale que prendra la vitesse d'exécution dans la pratique de Milne et la théorie structuraliste du *glance* contre le *gaze* qu'élaborera Norman Bryson dans les années 1990⁴⁰⁹ :

*... there is the keen intellectual pleasure to be derived in deducing, from each painting, the various steps (both on the canvas and in Milne's mind) leading up to its simple form [...] But what astonishes one is that feelings of solidity and great depth should be conveyed with such economy of method. It is evident that each stroke has been pondered a long time before it was made – then it was made deliberately and with finality. In such a manner did the Sung watercolorists work. With them, and with Milne, each brush stroke is the final expression of sincere feeling and long contemplation, conditioned by intellectual discipline*⁴¹⁰.

En 1947, un autre critique écrivait semblablement : « *Asiatic art has a way of expressing volumes in a brief sweep of clear wash and a few definitive carefully planned lines. In a similar manner, David Milne has economized on detail and has delved deep into the psychology of suggestion in a series of watercolor paintings*⁴¹¹ », ce à quoi Andrew Bell ajouterait en 1949 : « *There is something [...] of the Sung water-colourists in his quick, nervous line; in the sharp cutting away of non-essentials; in the easy, all-enveloping brushwork*⁴¹². » Quand Northrop

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰⁸ Non signé, « Notable Collection of Canadian Art », *Canadian Homes and Gardens*, janvier–février 1935, p. 52.

⁴⁰⁹ Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven : Yale University Press, 1983, p. 87–131.

⁴¹⁰ G. C. McInnes, « Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *loc. cit.*, p. 238.

⁴¹¹ G. T. P., « Watercolors by David Milne Now on Display in National Gallery », *The Ottawa Journal*, 3 mai 1947.

⁴¹² A. Bell, « The Art of David Milne », *loc. cit.*, p. 14; repris à un mot près dans « David Milne Paints Canada », *loc. cit.*, p. 146. Dans le même ordre d'idées, Bell dira plus tard des œuvres de l'artiste torontois Kazuo Nakamura, né de parents d'origine japonaise, qu'elles sont parfois très proches de celles de Milne. « *Despite the disparity in age and racial background, Milne and Nakamura have much in common: the same pent-up power behind quiet façades,*

Frye fait à son tour appel à la peinture orientale, c'est pour insister plutôt sur une qualité de *perspective*. Tout l'art occidental depuis la Renaissance, explique-t-il, est entièrement tourné vers les phénomènes extérieurs, et la perspective fuyante qui crée l'illusion de la troisième dimension représente la clef de voûte de cette vision du monde. L'art oriental n'est pas dénué de perspective, seulement il compose avec « *a convex perspective which rolls up to the observer instead of running away from him. In some Oriental pictures the observer's eye seems to be at the circumference of the picture, so that it opens inward into the mind*⁴¹³ »; de la même manière dans la peinture de Milne, analyse-t-il,

*No emphasis is laid on the mass, volume, solidity, independence or elusiveness of things "out there": all the shapes and forms are drawn toward the eye, as though the whole picture were floating in the air detached from its rectangular frame [...] The flatness in his painting is not a remote or external flatness, but an absorption of the painter's (and beholder's) eye in the subject*⁴¹⁴.

Il se trouve – dans cette fine description de la progression des formes vers l'avant, de l'absorption de l'œil dans le sujet et du rabattement de l'expérience de production transformatrice sur l'expérience de réception qui anticipe elle aussi Bryson – un enrichissement certain de la position formaliste caractéristique de l'époque où Frye écrit. Ce texte, malheureusement peu repris par la suite, trahit une attention soutenue du critique à la manière dont la rythmique visuelle mise en place par l'artiste transforme sa propre perception, et il gagne ainsi à être pratiqué sur les œuvres pour être saisi – « *It seems like faint praise, until you think about it*⁴¹⁵ », écrivait Dennis Reid en 2005, nous incitant à le faire.

Dans son essai, Northrop Frye prend également le temps de situer, sur le territoire artistique canadien, Milne qu'il installe « *possibly closer to Morrice than to any other Canadian painter*⁴¹⁶ » en ce qui concerne l'attitude, et sans aucun doute parmi les paysagistes les plus

the same analytical quality, even rather the same approach toward line and colour. » « The Art of Kazuo Nakamura », *Canadian Art*, vol. xvi, n° 65, mai 1959, p. 172–173.

⁴¹³ N. Frye, « David Milne: An Appreciation », *op. cit.*, p. 204.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 204–205. Frye ajoute le rapprochement suivant, p. 206 : « *Rain [in Milne's painting] has the paradoxical quality of bringing objects nearer by partly veiling them [...] It often plays a similar role in Oriental painting.* »

⁴¹⁵ Dennis Reid, « The Canadian Watercolours », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, *op. cit.*, p. 144.

⁴¹⁶ N. Frye, « David Milne: An Appreciation », *op. cit.*, p. 205.

modernes que sont alors le Groupe des Sept, Tom Thomson et Emily Carr⁴¹⁷. Personne ne peut toutefois à l'époque se faire une idée approfondie de la position historique de Milne, parce que des grands pans de sa production demeurent inconnus. Ayant mis fin à sa relation d'affaires avec les Massey et la galerie Mellors en 1938, l'artiste se trouve ensuite sous la protection de Douglas M. Duncan qui, ayant fondé en 1936 la Picture Loan Society à Toronto, devient son agent. C'est à cette époque seulement que ses œuvres réalisées en Nouvelle-Angleterre (1905–1925) seront rapatriées, puis graduellement présentées au public à partir de 1940⁴¹⁸; il faudra néanmoins attendre la mort de l'artiste pour que soient véritablement exposées les tableaux peints à New York⁴¹⁹, période que l'agent Duncan contrôlait très fermement – comme la diffusion de Milne en général –, conscient qu'il était des influences esthétiques qu'elles manifestaient⁴²⁰. Il aura ainsi, par un contrôle continu de l'information visuelle allant jusqu'à la sculpture du corpus, subtilement mais fermement concouru à parfaire son image de peintre moderniste de génie, isolé des réseaux connus.

Au cours des dix dernières années de sa vie, David Milne verra son travail récent présenté lors d'expositions individuelles presque toutes les années, et ses œuvres systématiquement incluses dans les expositions d'art contemporain canadien, au pays comme à l'étranger. Cette présence confirme l'appréciation critique incontestée dont il faisait l'objet. Dans la

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁴¹⁸ Les deux premières expositions de ces œuvres, tenues à la Picture Loan Society de Toronto, sont *David Milne: Oils, 1919–1927* (9–21 mars 1940) et *Twenty-Five Years of Water Colours by David Milne* (14 mars–10 avril 1942). Auparavant, seuls les intimes de Duncan et quelques conservateurs et collectionneurs y avaient eu accès, tel qu'en témoigne la correspondance de Milne.

⁴¹⁹ Seulement quatre œuvres de la période new yorkaise ont été présentées au public canadien du vivant de l'artiste : trois dans l'exposition *David Milne* (Hart House, Toronto, 1^{er}–15 novembre 1947) et une dans *Paintings by David Milne* (Vancouver Art Gallery, 21 février–12 mars 1950).

⁴²⁰ Dès la réception des œuvres en 1937, Duncan se charge de clarifier le parcours de Milne par le retrait d'un grand nombre de tableaux non conformes à sa vision, dont quarante-deux seront finalement détruits : « *With a few exceptions these are before 1916–17; and, though in the fall I am sure I shall be puzzled sometimes to justify my exclusion, much of this I should say off-hand might probably be destroyed, keeping a few of the best of each type as curiosities in the evolution of your work* », écrit-il à l'artiste (1937-06-13, Douglas M. Duncan à D. B. Milne), puis à un collègue galeriste : « *With under 20 exceptions, the hundreds of oils & water colours before midsummer 1916 have been "sterilized", i.e., they can NOT come on the market. A few of them are quite interesting, but there is a lack of continuity in their styles.* » (1942-11-06, Douglas M. Duncan à Curt Valentin); à Harry O. McCurry il parle d'une « *dozen or so canvases saved out from the "sterilization" of all the work from 1902 to mid-1916* » (1945-03-25, Douglas M. Duncan à Harry O. McCurry). Duncan, c'est un fait connu, éditait avec sa permission le travail de Milne, parfois en brûlant les œuvres, sinon en les rayant au crayon gras indélébile du mot *Cancelled*. Voir à ce sujet 1939-10-30, D. B. Milne à Kathleen Milne; D. B. Milne, « Six Mile Lake », notes autobiographiques, 16–24 janvier 1947, p. 38; D. Silcox, *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*, Toronto : University of Toronto Press, 1996, p. 294 et 387 note 4; et R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, op. cit., p. 137.

presse, il est dorénavant présenté comme un artiste de calibre international : « *David Milne's water colors [...] would be unique in any country, and are certain to arouse the wonder and delight of the discriminating wherever they are shown*⁴²¹ », peut-on lire; « *His inimitable grace needs no comment; he belongs to the international elect*⁴²². » Et encore, sous la plume d'Andrew Bell :

*The work of Milne bears the mark of highly original and sensitive vision. Each step in his career is consistent; an unbroken maturing and refining, in technique and aesthetic approach, of his dedicated search for simple beauties—the beauties which touch people everywhere. Of its kind, it is the equal of any modern painting in any country*⁴²³.

La plus prestigieuse des manifestations internationales auxquelles prend part ce Milne toujours « unique », « inimitable » et « très original » est sans aucun doute la première présence du Canada à la Biennale de Venise en 1952, pour laquelle il expose dans une salle du pavillon central aux côtés d'Emily Carr, d'Alfred Pellan et de Goodridge Roberts. Le critique d'art anglais Eric Newton le distingue alors clairement de ses collègues : « *David Milne has no counterpart. His is a small but exquisite talent. Half painter—in that his colour is daring and personal—half draughtsman—in that his design depends on a firm scaffolding of sensitive line—he gives an aristocratic touch to a room that otherwise lacks aristocracy*⁴²⁴ », écrit-il.

Définition posthume

Dans les semaines suivant le décès de l'artiste, le 26 décembre 1953, les hommages font toujours principalement état d'une vision artistique inédite et d'un grand individualisme. On le

⁴²¹ Walter Abell, « Neighbors to the North », *Magazine of Art*, vol. 35, n° 6, octobre 1942, p. 210.

⁴²² E. R. H., *Six Canadian Painters: Pictures from the Watercolor Gallery, Goose Rocks Beach, Maine*, West Palm Beach : Norton Gallery and School of Art, 1948, n. p.

⁴²³ A. Bell, « David Milne Paints Canada », *loc. cit.*, p. 147.

⁴²⁴ Eric Newton, « Canada's Place in the 1952 Biennale as Viewed by an English Critic », *Canadian Art*, vol. x, n° 1, octobre 1952, p. 21. Dix ans plus tôt, un autre critique remarquait de manière similaire : « *David Milne's work invariably adds distinction to any exhibition in which it appears ...* » (Non signé, « David Milne at Best », *Toronto Telegram*, 1^{er} février 1943).

proclame « *the Canadian artist “with the most personal vision”⁴²⁵* », et même « *one of the purest and most rarefied talents this country has produced*⁴²⁶ ». On singularise son œuvre pour sa réduction plastique – « *His art is one of consummate selection and precise economy, and his summary, calligraphic style of painting remains uniquely his own*⁴²⁷ » – et pour son originalité – « *His is a brand of fantasy that has no parallel in Canadian art*⁴²⁸ ». Et on insiste une nouvelle fois sur le fait que cette grande peinture canadienne moderne a été réalisée sans concession et loin de la société : « *These three—James Wilson Morrice, Emily Carr and David Milne—must be reckoned among the few Canadian-born painters with a fair claim to greatness. They shared a high individualism, a liking for solitude, and a desperate devotion to their art*⁴²⁹ », écrit Paul Duval, l’introduisant immédiatement au panthéon local des génies solitaires. Car l’importance incontournable de l’œuvre de Milne dans l’histoire de l’art canadien apparaît dès ce moment claire et nette aux observateurs informés, qui la réitéreront en de multiples occasions au fil du temps⁴³⁰. Ainsi, au cours de l’année 1954 seulement, une exposition d’œuvres de Milne circule dans huit lieux couvrant pour ainsi dire tout l’Ouest canadien; la Canadian Society of Painters in Water Colour déclare l’artiste « *the Dean of Water Colour Painters in Canada*⁴³¹ »; le Musée des beaux-arts de Montréal consacre sa Galerie XII à ses aquarelles de 1916 à 1953; la Galerie nationale de Canada tient une exposition de ses aquarelles de guerre; et la galerie Hart House de l’Université de Toronto prépare une rétrospective, qui sera présentée en mars 1955.

⁴²⁵ R. H. Hubbard cité dans Carl Weiselberger, « Memorial Shows Planned for David Milne's Paintings », *Ottawa Citizen*, 15 janvier 1954.

⁴²⁶ Colin Graham, « Art in Review », *Victoria Times*, 6 février 1954.

⁴²⁷ Paul Duval, « The Vision of David Milne », *Saturday Night*, n° 69/16, 23 janvier 1954, p. 5.

⁴²⁸ C. Graham, « Art in Review », *loc. cit.*

⁴²⁹ P. Duval, *Canadian Water Colour Painting*, Toronto : Burns and MacEachern, 1954, n. p.

⁴³⁰ Par exemple, R. de Repentigny affirme, à Montréal : « Il se pourrait bien que ces deux-là [Milne et Morrice] soient, avec Ozias Leduc, les seuls peintres canadiens d’avant 1940 que l’histoire ne conserve en bonne place. » (« La Galerie Nationale inaugure une nouvelle époque : expo de Milne », *La Presse* [Montréal], 19 septembre 1955), tandis que R. H. Hubbard met les œuvres de Milne en frontispice de ses résumés d’histoire de l’art canadien et parle de lui comme d’un « *leading Canadian painter* » : « *With his completely personal outlook and technique Milne was one of the great forerunners of contemporary painting in Canada.* » (*The Development of Canadian Art*, Ottawa : Trustees of the National Gallery of Canada, 1963, p. 84 et 106; voir aussi *An Anthology of Canadian Art*, Toronto : Oxford University Press, 1960).

⁴³¹ *28th Annual Exhibition: The Canadian Society of Painters in Water Colour*, Toronto : Art Gallery of Toronto, 1954, n. p.

La nomination d'Alan Hepburn Jarvis à la direction de la Galerie nationale du Canada, en mai 1955, sera toutefois le fait marquant de cette période de valorisation posthume. On se souvient que Jarvis avait découvert l'œuvre de Milne dès sa première exposition solo chez Mellors en novembre 1934, alors qu'il était tout jeune, et qu'il l'avait immédiatement soutenue par un article. À cette époque de formation, il a également connu l'homme qu'était David Milne, puisqu'il s'est rendu à Six Mile Lake avec Douglas Duncan dès 1935, comptant parmi ses premiers visiteurs. De 1936 à 1939, Jarvis retournera quelques fois chez l'artiste qui, de vingt-trois ans son aîné, l'accompagne aussi dans ses premières réflexions sur l'art par une correspondance régulière. Ce contexte permet de mieux comprendre pourquoi l'une de ses toutes premières actions à titre de directeur de la Galerie nationale sera d'organiser, en 1955, la première rétrospective d'envergure de l'œuvre de Milne, puis de la mettre en circulation dans les musées majeurs de Toronto, Québec, London, Montréal, Edmonton, Vancouver et Winnipeg. Cette information nous aide également à saisir pourquoi, tout en affirmant en moderniste strict : « *since Milne's work reflects his personal life so dispassionately, biographical detail need have little part in this appreciation*⁴³² », Jarvis appuiera néanmoins des pans importants de son interprétation, non seulement sur les idées très articulées que Milne lui-même véhiculait au sujet de son système esthétique⁴³³, mais aussi sur sa connaissance personnelle de la vie de l'artiste, se trouvant vite de la sorte au cœur du paradoxe central du modernisme, celui qui oppose depuis Van Gogh le formalisme et l'expression de soi, la peinture pure et l'existence.

Intitulée simplement *David Milne*, la grande exposition de la Galerie nationale présente cent soixante-cinq œuvres qui forment un ensemble assez équilibré de tableaux à l'huile, d'aquarelles et de gravures ponctuant le parcours de l'artiste, depuis la période new yorkaise (six œuvres, le plus grand corpus exposé à ce jour) jusqu'aux toutes dernières aquarelles réalisées à Baptiste Lake. Elle permet donc pour la première fois au visiteur de se faire une

⁴³² A. Jarvis, « David Milne: An Appreciation », *David Milne, 1955–6*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1955, p. 5.

⁴³³ Jarvis confesse le fort ascendant de la pensée artistique de Milne sur la sienne dès le second paragraphe de son essai : « *His creative activity was governed by a system of aesthetics so articulate that a critic must write with temerity.* » *Ibid.*, p. 5, et dans le même sens, p. 6 : « *he had a clearly thought-out aesthetic which governed his own creative activity* ».

idée assez juste de la trajectoire esthétique milnienne et de ses allers-retours sur le plan des techniques. Dans le catalogue, qui fera autorité jusqu'à la fin des années 1960, Jarvis insiste toutefois moins sur ces développements chronologiques et disciplinaires qu'il ne tente d'instituer la lecture formaliste de l'art de Milne. « *[A]s he saw it the artist's problem was that of expressing his inspiration in terms of line, colour and form with the utmost possible immediacy*⁴³⁴ », affirme-t-il; d'ailleurs, sa production elle-même « *displays an extraordinary fecundity resulting from a constant tackling of fresh aesthetic problems*⁴³⁵ », dont le mode de travail par « *distillations*⁴³⁶ » s'apparente à une recherche de justesse et de perfection : « *there could according to Milne's aesthetic be only one perfect expression or distillation of all that the vision meant to the artist*⁴³⁷ », explique-t-il, faisant sienne la quête de pureté moderniste. Fort de sa proximité avec l'artiste, Jarvis identifie toutefois rapidement ce développement autotélique de l'œuvre à la transformation intérieure de l'être : « *Major changes in his technique or style [...] are essentially the result of Milne's inner development as an artist*⁴³⁸ », explique-t-il, faisant explicitement appel à une biographie de l'intimité. Il met également l'accent d'une manière inédite sur l'intensité de la vie créative de Milne, qui se manifeste par l'abondance et la diversité de ses réalisations émanant, selon lui, d'une très vive motivation qu'il nomme sa « *passion*⁴³⁹ ». Une grande partie de l'essai est ainsi consacrée à la création artistique conçue comme « *an intensely emotional activity, not a reflective or contemplative one*⁴⁴⁰ », au « *moment of vision*⁴⁴¹ » qui donne sa puissance à l'acte de peindre, à l'artiste tantôt « *possessed*⁴⁴² », tantôt « *obsessed*⁴⁴³ » par un sujet, un motif ou un problème à résoudre, ainsi qu'au geste d'une immédiateté maximale qui est la condition d'actualisation de cette vision transcendante. « *What I think Milne had in mind*, résume Jarvis en donnant à

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 7 et 9.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 6 et 9.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 9, deux occurrences.

cette émotion issue de la création une dimension plus expérientielle, *was a fundamental concept of passion, as derived from passio: an undergoing*⁴⁴⁴ » – une chose qui s'éprouve.

Dans ce même texte de 1955, Alan Jarvis se sert également de sa connaissance de l'homme pour déplacer sur deux plans la perception du solitaire sans attaches qu'on se fait jusqu'alors de David Milne. Il présente très brièvement la personne simple et son mode de vie frugal, puis affirme avec fermeté que, s'il vivait seul dans la nature, le peintre

*... was not a recluse. He was intelligently aware of and interested in the modern movements in art. The once widespread notion that Milne lived in the wilds in order to keep free from outside influence is quite false: his reasons for seclusions were economic ones, and he once remarked that it would be possible to look at an exhibition of another artist's work through the crack of a door and be influenced for life*⁴⁴⁵.

Jarvis vise donc d'abord à relativiser, avant qu'il ne se fige, le topos du créateur solitaire en rappelant la solitude de Milne à sa réalité la plus concrète : un choix de vie fondé sur des conditions socioéconomiques spécifiques⁴⁴⁶. Tout en reconnaissant la singularité de son aventure esthétique⁴⁴⁷, il cherche ensuite à déconstruire la figure immanente du *self-made artist* en réinscrivant le peintre dans une filiation historique ayant souffert d'un hiatus de quarante ans. Depuis les critiques qui qualifiaient Milne de post-impressionniste extrême à New York dans les années 1910 et les quelques affinités offertes par Buchanan en 1934–1935 (ligne brisée impressionniste, masses colorées de Matisse et Gauguin⁴⁴⁸), on ne trouve en effet dans la revue de presse que d'exceptionnelles mentions d'impressionnisme ici et là⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁶ N. Heinich décrit cela : « La solitude de l'artiste deviendra l'un des lieux communs les plus répandus, selon le nouveau paradigme auquel Van Gogh donna sa forme la plus pure dans l'imaginaire de notre siècle. Mais cette solitude est aussi une réalité... » Dans *Être artiste*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴⁷ Jarvis remarque « *the work of a highly individual artist* » et « *the often esoteric quality of his style* ». Dans « David Milne: An Appreciation », *David Milne, 1955–6*, *op. cit.*, p. 6 et 9.

⁴⁴⁸ Tous textes de D. W. Buchanan : « *he drew with a broken impressionist line* » (*Exhibition of Paintings by David B. Milne, November 27th to December 8th, 1934*, *op. cit.*, n. p.); « *Impressionism influenced him* » (*David B. Milne* [W. Scott and Sons, 1935], *op. cit.*, n. p.); « *a broken impressionist line, useful in illustration, which he picked up at an early stage, before 1910* » (*The Growth of Canadian Painting*, *op. cit.*, p. 64–65); rapprochement avec les Fauves, Matisse et Gauguin (« David B. Milne », *Canadian Forum*, *loc. cit.*, p. 191); « *the later emphasis on broad contrasts of colour masses as seen in Gauguin and Matisse also had their effect [on Milne's art]*. » (*David B. Milne* [W. Scott and Sons, 1935], *op. cit.*, n. p.).

⁴⁴⁹ Nous recensons deux fois le terme à quinze ans d'intervalle, d'abord dans cette remarque : « *there may be a hint of French impressionism in his method [...]* but these are traces merely » (Non signé, « Notable Collection of

– preuve que la construction critique du « formaliste solitaire » a bien fonctionné. Avec Paul Duval, qui soulevait en 1954 dans la peinture du jeune Milne « [a] kinship to the style of the American, Maurice Prendergast⁴⁵⁰ », Jarvis est donc le premier à expliquer avec autorité qu'on doit le concevoir comme un « *artist developing his personal vision and style out of the Fauvist idiom present during his student years*⁴⁵¹ » : sa peinture ne fait pas que rappeler l'esthétique des Fauves et des post-impressionnistes américains, elle est clairement issue de leurs recherches et conceptions. S'ensuivront des remarques de plus en plus régulières – mais souvent superficielles – sur les liens visibles entre les premières œuvres de Milne et le travail tantôt des Fauves⁴⁵², de Matisse⁴⁵³ et de son ami canadien James Wilson Morrice⁴⁵⁴, tantôt des Prendergast⁴⁵⁵ et Ernest Lawson⁴⁵⁶ actifs à New York au tournant du xx^e siècle; une fois seulement on rapproche ses harmonies de gris et bruns au « ton des Braque et des Picasso de 1913, et plus manifestement de Vuillard⁴⁵⁷ ». S'ils effritent l'isolement de l'artiste, tous ces commentaires reconduisent sans conteste l'étiquette de peintre formaliste « uniquement soucieux de ses recherches esthétiques⁴⁵⁸ » que les critiques et historiens de

Canadian Art », *Canadian Homes and Gardens*, janvier–février 1935, p. 52), puis dans le titre de cet article de Rose MacDonald, « At the Galleries: Impressionist Artist Shows Water Colors » (*Toronto Telegram*, 4 février 1950).

⁴⁵⁰ P. Duval, *Canadian Water Colour Painting*, op. cit., n. p. Il s'agit, en 1954, de la toute première suggestion d'une généalogie américaine depuis le retour de Milne au Canada.

⁴⁵¹ A. Jarvis, « David Milne: An Appreciation », *David Milne, 1955–6*, op. cit., p. 6.

⁴⁵² À New York, Milne « s'était familiarisé avec les nouvelles tendances parisiennes, et s'assimila très tôt les découvertes des Intimistes et des Fauves. » (R. de Repentigny, « David Milne : une autre injustice réparée », *La Presse* (Montréal), 4 février 1956); « *He was at home in the Fauves idiom* » (Robert Ayre, « Retrospective Exhibit of David Milne's Paintings Sponsored by Three Museums », *The Montreal Star*, 4 février 1956); « *Early paintings [...] are strongly Fauve in character* » (R. H. Hubbard, *The Development of Canadian Art*, op. cit., p. 104).

⁴⁵³ « *Influenced at first by Matisse* » (Non signé, « The Art of David Milne », *The Ottawa Citizen*, 25 octobre 1955); « son maître du moment, Matisse » (R. de Repentigny, « David Milne : une autre injustice réparée », loc. cit.); « *the Matisse-like quality of his early work* » (Lenore Crawford, « David Milne Pictures Have Personal Touch », *London Free Press* (London, Ont.), 14 janvier 1956).

⁴⁵⁴ « Sa technique qui rappelle souvent celle de Morrice » (R. de Repentigny, « David Milne : une autre injustice réparée », loc. cit.); « *a certain similarity [...] to James Morrice* » (L. Crawford, « David Milne Pictures Have Personal Touch », loc. cit.)

⁴⁵⁵ « *In New York, [...] he was probably influenced by the decorative, somewhat Fauvist style of Maurice Prendergast* » (R. H. Hubbard, *An Anthology of Canadian Art*, op. cit., p. 26); « *The brilliant colouring of Newfoundland-born Maurice Prendergast directly influenced Milne in New York.* » (J. R. Harper, *Painting in Canada: A History*, Toronto et Buffalo : University of Toronto Press, 1977, p. 300).

⁴⁵⁶ L'influence de Maurice Prendergast et d'Ernest Lawson est explicite dans le film documentaire de l'ONF en 1962 (J. Borcoman, *David Milne* [livret du film *The World of David Milne*], Montréal : Office national du film, 1962, p. 2); elle est reprise dans R. H. Hubbard, *The Development of Canadian Art*, op. cit., p. 84.

⁴⁵⁷ R. de Repentigny, « David Milne : une autre injustice réparée », loc. cit.

⁴⁵⁸ J. R. Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1966, p. 318, texte original anglais dans *Painting in Canada*, op. cit., p. 299 : « *David Milne was entirely the creative aesthete in paint* » et sur le même thème, p. 290 : « *David Milne, one of the generation's most sophisticated*

l'art lui accolent de 1934 jusqu'à la fin des années 1960; leur apport principal est de faire la démonstration historique de la rapidité avec laquelle Milne a assimilé ces principes artistiques modernistes et contribué à leur développement. L'acquisition, en 1961, de *Sunburst over the Catskills* (1917) [fig. 25] par le Museum of Modern Art de New York, grâce à un don de Douglas Duncan, sera en quelque sorte la confirmation de cette appartenance de Milne au bastion formaliste et de sa contribution à la première avant-garde américaine. La reproduction de cet unique tableau canadien, en 1977, au catalogue exhaustif de la collection des 2 622 peintures et sculptures du MoMA érigée suivant la vision rigide de l'art pour l'art du puissant Alfred J. Barr, témoigne elle aussi de son modernisme évident et pertinent⁴⁵⁹.



25 David B. Milne, *Sunburst over the Catskills*, 8 septembre 1917, aquarelle sur papier [107.98]

Lorsqu'il s'agit d'expliquer le fonctionnement spécifique du formalisme milnien, les commentateurs des années 1950 et 1960 sont là aussi en parfaite continuité avec leurs prédécesseurs : ils relèvent unanimement le processus de simplification adopté par l'artiste,

painters, used landscape and still life merely as a point of departure in his search for a purely aesthetic and tonal expression. »

⁴⁵⁹ « In Mr. Barr's view, the exhibited collection is 'the authoritative indication of what the Museum stands for' », rappelle Richard E. Oldenburg dans son introduction à Alfred H. Barr Jr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967*, New York : Museum of Modern Art, 1977, p. x. Nous pouvons donc en déduire que la même règle de représentation des valeurs de l'institution prévalait pour la sélection des quelques œuvres à reproduire au catalogue de la collection.

plusieurs d'entre eux le conduisant jusqu'à une parenté avec l'art provenant de l'Asie. On reprend, par exemple, la notion de « *distillation*⁴⁶⁰ », on remarque les « *muted colors*⁴⁶¹ » et les « *restrained rhythms*⁴⁶² » des tableaux, on définit la touche de Milne comme « *a peculiar sort of shorthand*⁴⁶³ », et on souligne que grâce à son « *incredible economy of color he created an intimate and lyrical expression of modesty, reticence and solemnity*⁴⁶⁴ ». Du peintre lui-même, on fait « *a master of understatement*⁴⁶⁵ » capable de capter « *with utmost perceptual sensitivity, [...] in a few strokes the subject before him*⁴⁶⁶ », et on évoque même « *his interest in the nature of things. His skill in seeking to the very heart of the subjects*⁴⁶⁷ ». Pour cette aptitude à s'en tenir à l'essentiel de la représentation, on rapproche continuellement son art de celui d'une Chine, d'un Japon ou d'un Orient non plus situés dans l'histoire de l'art mais *orientalisés*⁴⁶⁸, et identifie même parfois, glissant vite de l'œuvre à l'homme comme le fait ici

⁴⁶⁰ R. Ayre, « Retrospective Exhibit of David Milne's Paintings Sponsored by Three Museums », *loc. cit.*; Marjorie Eason, « In Search of Artistic Maturity in Canada », [coupure non identifiée, vers 1959–1962].

⁴⁶¹ R. Ayre, « Retrospective Exhibit of David Milne's Paintings Sponsored by Three Museums », *loc. cit.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ P. McCarthy, « Art and Artists: Children's Work Exhibit 'Makes Us Nearer Apart' », *The Globe and Mail* (Toronto), 20 janvier 1962. Elle écrit aussi : « *[his painting] developed in the interests of aesthetic economy* ».

⁴⁶⁴ George Swinton, « David Milne, 1882–1953 », *Winnipeg Tribune*, 29 mai 1956.

⁴⁶⁵ R. Ayre, « Retrospective Exhibit of David Milne's Paintings Sponsored by Three Museums », *loc. cit.*

⁴⁶⁶ M. Eason, « In Search of Artistic Maturity in Canada », *loc. cit.*

⁴⁶⁷ Ken Saltmarche, « New Oils for Gallery », *The Daily Star* (Windsor), 6 avril 1957.

⁴⁶⁸ La récurrence des appels à une « peinture orientale » très générale pendant toute cette période est remarquable – plus d'une vingtaine d'occurrences qui trahissent toutes, par les qualités (mystère, délicatesse, finesse, pureté, essence, etc.) qu'elles attachent à cet art, un orientalisme inconscient tel que le discute Edward Said dans *Orientalism* (New York : Vintage Books, 1979). Par ordre chronologique : « *His pictures have an Oriental quality – they have often been likened to Japanese prints [...] Why his work has an Oriental quality is as much of a mystery as most of his life as an artist.* » (J. S., *The Star Phoenix*, 11 septembre 1953); « *It is this etherialization of his vision, I believe, which give his art its affinity with oriental painting and with Matisse rather than with western art...* » (A. Jarvis, « David Milne : An Appreciation », *op. cit.*, p. 7); « ... une idée dominante revient comme un leit-motiv : celle d'une influence orientale subie, consciemment ou non, par David Milne [...] On ne peut s'empêcher de penser irrésistiblement à ce moment-là, en trouvant nombre de points de comparaison, à la finesse et pureté de lignes d'estampes japonaises. » (Non signé, « Exposition David Milne à la Galerie Nationale », *Le Droit* [Ottawa], 17 septembre 1955); « *There is a touch of Oriental delicacy about his trees and houses.* » (C. Weiselberger, « At National Gallery: Outstanding Art Event: Milne Retrospective », *The Ottawa Citizen*, 17 septembre 1955); « ... *seeming to have an Oriental rather than a Western cast, Milne's style evolved in its own way.* » (Non signé, « The Art of David Milne », *loc. cit.*); « ... *an economy of colour, a delicacy of line that is not often seen in Western art but brings to mind the stylised painting of Japan.* » (Yvonne Mills, « Museum's Show Introduces Individualistic Painter », *Quebec Chronicle-Telegraph*, 3 décembre 1955); « *His drawing, insisting on quick nervous lines, has much of the Chinese or Japanese emotional quality and brevity of statement.* » (Palette, « In the Realm of Art: David Milne Exhibition at Gallery Interesting », *The Vancouver Daily Province*, 20 avril 1956); « *It was his genius to be able to transmute such mundane subjects into paintings of exquisite sensitivity and of an almost oriental delicacy of design.* » (A. Jarvis, « Poverty Gave Milne Time and Quiet to Mature His Completely Personal Style », *Star Weekly Magazine* [Toronto], 27 janvier 1958); « *Milne's style has a close kinship to that of the great Oriental landscapes painters. He eliminated from his theme until he reduced it to almost an essence.* » (P. Duval, « Canadian Who Liked Solitude Painted Unique "Essence" of Nation », *Toronto Telegram*, 11 octobre 1958); « *His*

George Swinton de Winnipeg, son économie esthétique à une forme de sagesse, celle de l'artiste ascétique qui augmente sa puissance créatrice en réduisant au maximum ses besoins :

*He is the only painter of significance I know who could successfully resist the temptation to express the profoundness of his work in proportionately increasing size of his painting surfaces; in fact, he not only says so much with so little, but has achieved the great wisdom to be satisfied with the little—that it says so much is purely incidental*⁴⁶⁹.

La même année, à Montréal, Rodolphe de Repentigny soutiendra lui aussi le fait que si « Milne rejoint la solidité et la plénitude des peintres d'Extrême-Orient⁴⁷⁰ », c'est grâce à « un orientalisme retrouvé par le travail et non par l'imitation⁴⁷¹ » et promu par « la vie détachée du peintre, luttant avec la nature loin des grands centres, [qui] orienta sans doute son œuvre dans ces sentiers nouveaux⁴⁷² ». Ici encore la simplification dépasse le seul exercice formaliste pour pénétrer dans la philosophie artistique, et même s'inscrire comme un principe régulateur de la vie du peintre qui se manifeste par l'ascèse et la solitude, la mise à distance des mondanités et le contact avec les forces naturelles, et par l'acte de peindre comme lieu d'exercice du soi. Car les pratiques du contentement et du détachement convoquées par les deux critiques logent au cœur même de nombreuses voies spirituelles indo-asiatiques, notamment du bouddhisme zen qui fait, dans les années 1950, une entrée remarquée dans le monde de l'art nord-américain⁴⁷³. On trouve ainsi en germe, dans ce simple déplacement de

late water-colours combine fastidiousness and power in much the same manner as the great Chinese painters. » (R. H. Hubbard, *An Anthology of Canadian Art*, op. cit., p. 26); « *By this time [Boston Corners] decorative pattern and a sensitive calligraphy were happily wedded in his work in an almost Chinese manner [...] They [Milne's 1932–1939 oils] have a combination of sensitivity and strength that is so rarely met in painting or in people, always excepting the Chinese.* » (R. H. Hubbard, *The Development of Canadian Art*, op. cit., p. 104 et 106); « *Perhaps some idea of his ability with line and space ... can be clarified by saying that a certain similarity to oriental works often springs to mind.* » (Ted Wilson, « Even Blank Areas Expressive in Milne Show at K-W Gallery », *Kitchener-Waterloo Record*, 12 janvier 1963); « Milne travaille l'aquarelle d'une façon qui rappelle et le graveur en jouant sur les tonalités et les peintres japonais par la composition. » (Non signé, « David Milne, quand la guerre peut être artistique », *Le Nouvelliste* [Trois-Rivières], 23 mars 1965).

⁴⁶⁹ G. Swinton, « David Milne, 1882–1953 », *loc. cit.*

⁴⁷⁰ R. de Repentigny, « David Milne : une autre injustice réparée », *loc. cit.*

⁴⁷¹ R. de Repentigny, « La Galerie Nationale inaugure une nouvelle époque : expo de Milne », *loc. cit.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Voir Jacquelynn Baas, *Smile of the Buddha*, op. cit., p. 107–111. Introduit en Amérique du Nord par D. T. Suzuki au tout début du siècle, explique Baas, le zen, une forme épurée du bouddhisme, devient la source principale de philosophie orientale des artistes dans la seconde moitié du xx^e siècle. Les livres de Suzuki *An Introduction to Zen Buddhism* (1949), *The Zen Doctrine of No-Mind* (1949) et *Manual of Zen Buddhism* (1960) bénéficient d'une grande attention, et son manuel est particulièrement populaire auprès des artistes ; son enseignement à l'université

valeurs autour toujours des deux mêmes schèmes de la retraite physique et de la réduction matérielle – ici désinvestis de la quête formelle de pureté disciplinaire pour être réinvestis d’une quête existentielle de sagesse et de plénitude –, le déplacement à venir au tournant du XXI^e siècle de la figure du « formaliste solitaire » vers le topos de « l’artiste spirituel ».

Le modernisme n’a toutefois pas encore dit son dernier mot. En 1962, la Galerie nationale ravive la présence de Milne, qui n’a pas eu d’exposition individuelle institutionnelle depuis 1955, en faisant circuler une exposition de ses aquarelles de guerre à travers le Canada⁴⁷⁴; elle publie également la première monographie consacrée à l’artiste, et c’est de nouveau Alan Jarvis – maintenant directeur sortant de la Galerie nationale – qui en signe le texte⁴⁷⁵. Moderniste irréductible ayant l’objectif avoué d’en finir avec la légende du « *genius in hiding*⁴⁷⁶ » qui nuit, dit-il, à la bonne compréhension des intentions artistiques de Milne, et d’augmenter ce faisant la portée de l’œuvre formaliste autonome et autocritique, Jarvis reprend mot-pour-mot son argumentaire « pure esthétique » du catalogue de 1955, évite tout surinvestissement de la « vie détachée » du peintre pour exposer plutôt – pour la première fois comme faisant partie d’une véritable pragmatique artistique – son mode de vie qui concentrait absolument tout sur la peinture, puis il expose le seul développement de sa carrière : talent naturel à Paisley, formation à l’Art Students League, Armory Show, Fonds de souvenirs de guerre canadiens, soutien de la Galerie nationale du Canada, de la galerie Mellors et des Massey, et enfin prise en charge par Douglas Duncan et la Picture Loan Society – cela tout en réaffirmant paradoxalement l’inutilité des données biographiques. La

Columbia dans les années 1950 est également suivi de près par des écrivains, des musiciens et des artistes comme Thomas Merton, Philip Guston et John Cage. *Zen in the Art of Archery* de Eugen Herrigel (1953), *Zen Flesh*, *Zen Bones* de Paul Reps (1957), *The Spirit of Zen* et *The Way of Zen* de Alan W. Watts (1936 et 1957) sont des livres également très prisés par les artistes qui s’intéressent à la pratique de l’art en tant que pratique spirituelle. Notre recherche montre qu’au Québec des artistes comme Ulysse Comtois et Rita Letendre se sont abondamment nourris des ouvrages sur le zen publiés en anglais entre 1955 et 1962. Voir A.-M. Ninacs, *Rita Letendre*, *op. cit.*, p. 24–25 et note 42.

⁴⁷⁴ L’exposition sera en circulation jusqu’en 1965 dans vingt-cinq lieux couvrant toutes les provinces. Percevant le même manque d’attention consacrée à Milne, la Hart House de l’Université de Toronto, en 1962, et la Kitchener-Waterloo Art Gallery, en 1963, présentent chacune une quarantaine de ses œuvres.

⁴⁷⁵ A. Jarvis, *David Milne*, [Toronto] : Society for Art Publications et McClelland and Stewart, coll. « The Gallery of Canadian Art », n° 3, 1962. De larges parties du texte sont reprises textuellement du catalogue de 1955.

⁴⁷⁶ « *Partly as a result of the protective wall which was built around Milne and partly because his early and middle years had been so obscure, a legend grew about him as the “artist who lived in the woods,” the “genius in hiding,” a legend which was unnecessarily mysterious. It was also a legend which at times distorted Milne’s intentions as an artist.* » *Ibid.*, p. 6.

même année 1962, l'Office national du film produit, à la demande de la Galerie nationale, le premier film documentaire sur la vie et l'œuvre de Milne. La biographie artistique, téléguidée par Douglas Duncan⁴⁷⁷, y est abordée sous le même angle professionnel que dans la monographie de Jarvis, et l'œuvre y est discutée en des termes parfaitement esthétiques tirés du vocabulaire de l'artiste : la rationalisation des moyens picturaux et l'économie chromatique sont rappelés; le motif du *dazzle spot* et la notion de *quickenning* font leur entrée⁴⁷⁸. Dans *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, en 1966, John Russell Harper explique lui aussi toujours le même phénomène de réduction milnien en des termes strictement formalistes⁴⁷⁹.

Unique nouveauté véritable dans les discours officiels de cette époque : alors que jusque-là McInnes avait été un rare critique à l'identifier comme *landscapist* ou *landscape artist*, et que seul Northrop Frye est connu pour avoir évalué, par comparaison avec d'autres peintres du Canada, sa relation au territoire⁴⁸⁰, dorénavant les autorités en matière de culture, par l'entremise de l'ONF, placent l'œuvre de Milne « sans conteste, dans la tradition de la peinture paysagiste canadienne⁴⁸¹ ». S'il y a sûrement une dimension politique à un tel repositionnement de l'artiste – il s'agit d'une manière d'affirmer haut et fort que son art revêt la même importance nationale que la peinture de Tom Thomson et du célèbre Groupe de Sept –, on peut également voir poindre, dans ce basculement de la forme picturale pure au sujet paysage, l'importance que prendra graduellement dans les commentaires la relation privilégiée de l'artiste à la nature.

⁴⁷⁷ D. Silcox, *Painting Place*, op. cit., p. 375.

⁴⁷⁸ Voir James Borcoman, *David Milne* [livret du film *The World of David Milne*], op. cit.

⁴⁷⁹ « *His paintings are sparingly composed, in what he described as compression: by throwing away all extraneous matter, he left only the 'explosive dynamite' to hit the viewer with full vigour on first contact. But this force [...] reacts only on the aesthetic sensibilities.* » J. R. Harper, *Painting in Canada*, op. cit., p. 300. Il en allait de même en 1963 pour R. H. Hubbard : « *The range of his colours became so limited that the paintings [from the Adirondacks] were almost monochromes.* » (*The Development of Canadian Art*, op. cit., p. 105).

⁴⁸⁰ N. Frye, « David Milne: An Appreciation », op. cit., p. 205.

⁴⁸¹ J. Borcoman, *David Milne*, op. cit., p. 4.

Réception scientifique 1966–2015 : l'expérimental et le spirituel

À partir du début des années 1950, une écrivaine, Blodwen Davies, s'active dans l'ombre à reconstruire le parcours de Milne par des visites sur les lieux où il a vécu et plusieurs entrevues avec des gens qui l'ont connu, en particulier sa première épouse Patsy Hegarty Milne⁴⁸². Auteure anglophone d'origine québécoise, Davies écrit surtout sur différents aspects de l'histoire du Québec et de l'Ontario⁴⁸³, mais elle a publié deux monographies sur Tom Thomson dans les années 1930⁴⁸⁴ et elle cherche visiblement à faire un travail semblable autour de la figure de Milne. Son décès le 10 septembre 1966 met malheureusement fin à son plan, mais il permet soudain le libre accès à la correspondance longue de trente ans de l'artiste avec son ami new-yorkais James Clarke; rapatriées en 1955 grâce à l'action concertée de Davies, Patsy Milne et Clarke, les deux cent quarante lettres très substantielles avaient en effet été déposées en 1962 aux Archives nationales du Canada, sous condition (désormais levée) de leur usage exclusif par Davies⁴⁸⁵. Une seconde disparition, celle de Douglas Duncan en 1968, libère quant à elle d'un seul coup une quantité considérable d'œuvres de Milne peu ou pas connues du public, puisque la sœur de l'agent fait immédiatement don de son imposante collection personnelle – quatre mille œuvres parmi lesquelles Milne est l'artiste le mieux représenté – à la Galerie nationale et à d'autres institutions publiques canadiennes⁴⁸⁶, si bien que « *the [National] Gallery now has more works*

⁴⁸² Davies, qui entre en contact avec Patsy en 1952 avec l'objectif clair d'en apprendre plus sur Milne, entretiendra avec elle une relation très soutenue jusqu'à sa mort. Elle a aussi réalisé en 1961 un ensemble important d'entrevues avec Patsy, James Clarke et les principales connaissances de Milne à Severn Falls, village voisin de Six Mile Lake où il allait s'approvisioner. Voir la section « D. B. Milne : sources primaires » de la bibliographie.

⁴⁸³ Pour en savoir plus sur les origines et les activités de cette auteure, voir *The Canadian Encyclopedia*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/blodwen-davies/> (consulté le 7 juin 2017).

⁴⁸⁴ *Paddle and Palette: The Story of Tom Thomson* (Toronto : Ryerson Press, 1930) et *A Study of Tom Thomson: The Story of a Man Who Looked for Beauty and for Truth in the Wilderness* (Toronto : Discus Press, 1935).

⁴⁸⁵ Cette condition était hautement stratégique : en déposant les lettres aux Archives nationales avec une clause d'exclusivité, Davies qui prenait le parti de Patsy Milne empêchait sciemment la seconde épouse de l'artiste, Kathleen Pavey Milne, et leur fils David Jr – les détenteurs du droit d'auteur –, ainsi que leur agent Douglas Duncan, d'avoir accès aux documents, cela tout en sachant que Kathleen Milne avait sollicité la correspondance auprès de Clarke pour la préparation d'une biographie et d'une édition des écrits (voir 1961-06-06, K. Milne à J. A. Clarke). Dans une lettre bras-de-fer à Duncan, Davies indique même : « *The condition provides that unless I am given freedom to edit the letters for publication, nothing in the collection will be available to anyone until twenty-five years after my death* » 1964-04-08, B. Davies à D. M. Duncan. La retenue n'a pas eu lieu, bien entendu, mais sa note trahit l'attitude revancharde qui l'habitait et qui discrédite une grande partie de sa recherche.

⁴⁸⁶ « Douglas Duncan and Frances Duncan Barwick Fonds: Finding Aid », Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, <http://national.gallery.ca/english/library/biblio/ngc050.html> (consulté le 7 juin 2017).

by David Milne than by any other artist⁴⁸⁷ », toutes accessibles aux chercheurs. Le départ de Duncan, qui orientait l'image de Milne et contrôlait d'une main de fer la circulation de ses œuvres, permet aussi aux analystes de travailler plus librement. S'ouvre donc une période de la fortune critique caractérisée par d'importants chantiers scientifiques.

Les chercheurs qui s'attellent à la tâche sont d'une toute nouvelle génération. En 1967, par exemple, c'est le nouveau venu David P. Silcox qui organise *David Milne 1882–1953* à l'Agnes Etherington Art Centre de Kingston, première rétrospective accompagnée d'un catalogue depuis celle de Galerie nationale en 1955. Cette exposition, en circulation dans onze musées et centres d'exposition au Canada, a pour but de raviver l'intérêt du public pour l'œuvre de Milne et de solidifier sa place dans l'histoire. Silcox profite en effet de sa tribune pour redire toute l'importance de l'œuvre de Milne, qu'il assoit stratégiquement aux côtés de Tom Thomson, du Groupe des Sept et de Morrice, cela pour mieux faire voir la grande portée de ses paysages dépassant la ferveur nationaliste : « *Milne was the first Canadian artist to discover the universal qualities of the Canadian landscape. He created works of international importance which one would not describe so much as being 'of' Canada but simply 'from' Canada*⁴⁸⁸. » Dès les premières lignes de son essai cependant, il dirige la lecture du corpus milnien vers une donnée encore très peu fréquentée, le processus : « *For David Milne the process of art, not the content of it, was paramount [...] Milne's methods of working therefore reveal much about the man, about his art, and about how he might have liked us to approach the works in this exhibition*⁴⁸⁹ », explique-t-il. Les œuvres sont ici plus que des surfaces formalistes; elles sont inséparables de la méthode de travail de l'artiste – et donc de l'homme lui-même, ajoute-t-il – qui doit désormais être envisagée comme partie prenante de son contenu. Armé alors essentiellement de la longue lettre autobiographique de Milne aux

⁴⁸⁷ Jean Sutherland Boggs, *The National Gallery of Canada*, Londres : Thames and Hudson, 1971, p. 37. Les 437 œuvres de Milne conservées par le Musée des beaux-arts du Canada font aujourd'hui de lui le deuxième artiste le mieux représenté dans ses collections, après A. Y. Jackson.

⁴⁸⁸ D. Silcox, *David Milne, 1882–1953*, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1967, [p. 5].

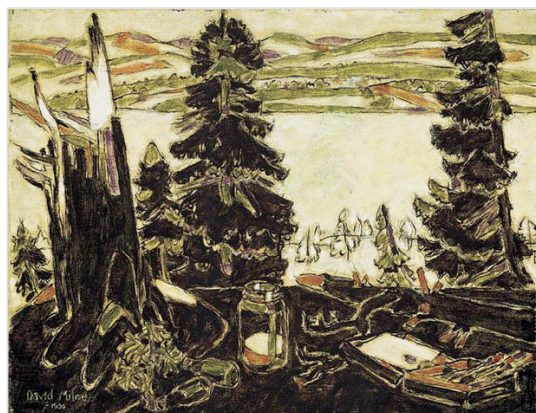
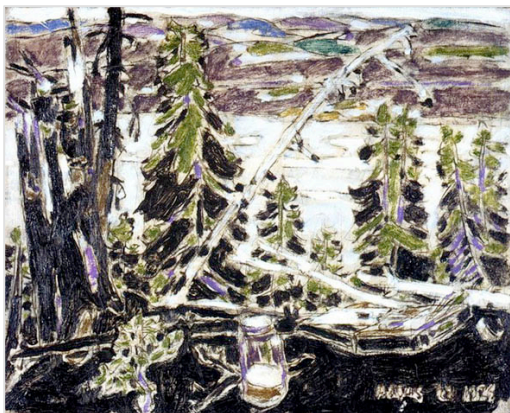
⁴⁸⁹ *Ibid.*, [p. 1]. Silcox le redit autrement ici à un journaliste : « *The richness and depth of the man's production are not only testimony to his genius, they are themselves products of his own critical standards and his unusual methods of work.* » Cité dans David Cleland, « Agnes Etherington Project: Major Exhibit Opened », *The Kingston Whig-Standard*, 4 février 1967.

Massey du 20 août 1934⁴⁹⁰, Silcox en extrait les propos concernant la gymnastique d'attention qui précède la peinture, la concentration nécessaire à l'application rapide des couleurs, la répétition des mêmes sujets, puis il expose quelques problèmes esthétiques récurrents – la compression par réduction, les espaces béants et clos (*open/shut motive*), la production d'une émotion esthétique – auxquels chaque tableau de Milne a valeur de recherche d'une solution spécifique. En 1971, Silcox publie une version résumée des mêmes arguments dans l'opuscule qui accompagne la première exposition Milne à la galerie Godard Lefort de Toronto, ce qui lui confère graduellement le titre de nouvelle autorité en ce qui concerne l'artiste⁴⁹¹. Pour l'historien de l'art, en effet, ces deux premières expositions marquent le début d'un projet de recherche de très longue haleine qui vise à établir la biographie définitive de Milne et, en collaboration avec David Milne Jr, le catalogue raisonné de sa peinture. *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne* et *David B. Milne: Catalogue Raisonné of the Paintings* paraîtront aux presses de l'Université de Toronto respectivement en 1996 et 1998; les deux ouvrages demeurent à ce jour les références en ce qui concernent le parcours et les réalisations de David Milne sur le plan des faits, qui l'emportent toutefois sur l'analyse de l'œuvre⁴⁹².

⁴⁹⁰ Silcox explique son processus de recherche dans *Painting Place*, *op. cit.*, p. 379. Dans cette lettre (1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey), Milne expose de manière assez approfondie plusieurs aspects de son système artistique.

⁴⁹¹ D. Silcox, introduction à *David Milne (1882–1953) : A Survey Exhibition / Une exposition rétrospective*, Montréal : Galerie Godard Lefort, 1971. Il sera par la suite associé à tous les projets importants liés à Milne.

⁴⁹² Sauf pour Ian M. Thom (« Revealing Greatness », *Vancouver Sun*, 30 novembre 1996), qui fera un compte-rendu assez complaisant de la biographie, la plupart des critiques reprochent clairement à Silcox sa manière de se réfugier dans des détails biographiques qu'il pousse jusqu'à l'anecdote : « [Silcox's books] leave us to make our own judgments about both the meaning and the status of Milne's art. » (Michael Tooby, « Coming to Terms with Milne », *The Literary Review of Canada*, vol. 6, n° 8, novembre 1997, p. 15); « *Written in a leaden style, short on insight into both the true nature of Milne's art and the context with which to place the artist, Silcox too often relies on mundane generalities and effusive flattery rather than intuitive understanding and dispassionate scholarship.* » (Robert Reid, « Art Books Brighten Season », *Kitchener-Waterloo Record*, 14 décembre 1996); « *The result is far from satisfying [...] Silcox is less forthcoming with his information on Milne's artistic career. There is no discussion of the content of Milne's Toronto exhibitions at the Mellors gallery and not a mention of his shows at the Picture Loan Society, all of which established his reputation. Silcox seems to buy into the Milne myth, treating him in isolation, having little context within the Canadian cultural milieu in which he was so well-received by critics, artists and collectors [...] His most spectacular failing is his complete silence on the roots of Milne's esthetic principles [...] Those hoping to find the definitive study of David Milne the artist will be disappointed. Sadly, the detailed but ultimately shallow treatment fails to explain and reveal the complex and profound genius of David Milne.* » (R. Tovell, « Examining Man Behind the Myth of Hermit Artist », *Toronto Star*, 23 novembre 1996). Pour sa part, Steven Nunoda (« Placing Place Project », *Books in Canada*, 1^{er} février 1997) questionne de manière pertinente l'anachronisme de l'approche biographique privilégiée par Silcox dans le contexte théorique post-moderne.



- 26 David B. Milne, *Painting Place I*, 1926, huile sur toile [207.73]
- 27 David B. Milne, *Painting Place: Brown and Black*, 1926, huile sur toile [207.74]
- 28 David B. Milne, *Painting Place (Small Plate)*, I/II, vers janvier 1927, pointe sèche polychrome [Tovell 32 / MBAC 16019]
- 29 David B. Milne, *Painting Place (Large Plate)*, II/II, 18 février 1929, pointe sèche polychrome [Tovell 52 / MBAC 16034]
- 30 David B. Milne, *Painting Place III*, 1930, huile sur toile [301.10]

Dans l'intervalle, la conservatrice adjointe des estampes et dessins canadiens à la Galerie nationale, Rosemarie L. Tovell, produit deux documents scientifiques importants, qui font eux aussi la part belle au processus. En 1976 paraît le catalogue d'une exposition autour des différents états de l'œuvre *Painting Place* (1926–1930) [fig. 26–30], qui permet à Tovell, par l'analyse minutieuse d'une séquence d'œuvres peintes et gravées ayant en commun la même représentation, de bien faire ressortir les modalités de la pensée plastique de Milne⁴⁹³. Trois éléments de sa réflexion sont inédits : l'exposition claire, grâce à *Painting Place* qui agit comme une charnière entre les productions des années 1920–1930, de la transformation du corpus milnien par l'enchaînement d'une œuvre à l'autre⁴⁹⁴; la dimension symbolique et même autobiographique qu'y prend le paysage, présenté ici comme un essai sur la création (elle critique de ce fait l'attente formaliste de la mise à l'écart du sujet au profit du seul jeu de surface, l'autoréférentialité embrassant ici le processus artistique en entier)⁴⁹⁵; et enfin, la manière dont s'y prend l'artiste pour garder l'œuvre vivante malgré ses nombreuses versions, notamment par l'usage croisé de différentes techniques s'altérant l'une l'autre⁴⁹⁶. Ces trois aspects de sa pratique seront pareillement au cœur du catalogue raisonné des estampes que Tovell publie en 1980, *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne* – qui est à la fois une première biographie fiable. Exhaustive, l'exposition qui l'accompagne présente plusieurs estampes pour la première fois et met ainsi en lumière un pan jusqu'alors négligé de l'œuvre de Milne⁴⁹⁷. Tovell fait en effet valoir que, loin d'être une pratique secondaire, la gravure est un haut lieu d'expérimentation dans l'œuvre de Milne; elle stimule par voie d'allers-retours sa peinture à l'huile et à l'aquarelle et constitue, par conséquent, une partie intégrante de sa pensée créative. À preuve, dit-elle, la technique de pointe sèche polychrome qu'il a inventé de toutes pièces dans les années 1920 :

⁴⁹³ R. Tovell, *David Milne : Painting Place / Un coin pour peindre*, Ottawa :Galerie nationale du Canada, « Chefs-d'œuvre de la Galerie nationale du Canada », n° 8, 1976.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 1. Voir également les propos de Tovell dans le document de presse « Exploring the Collections : David Milne, *Painting Place*, 1 June–1 August 1976 », Galerie nationale du Canada, Ottawa, [1976], p. 5.

⁴⁹⁷ En plus des pointes sèches polychromes produites de 1922 à 1931 (et ensuite très sporadiquement), l'exposition présente en primeur les lithographies de l'artiste et montre, pour la première fois depuis 1912, ses estampes new-yorkaises.

[The colour drypoints] are the invention of the artist—an invention that grew naturally out of his art and his theories ... As naturally as they sprang from David Milne's artistic interests, so too they ended. They served a creative purpose; when they could no longer serve the style of changing aesthetics, they became, for the artist, mementos of the past⁴⁹⁸.

Avec grande rigueur, la conservatrice cherche donc, par une lecture rapprochée des œuvres (sujets, techniques, formes) et de la vie de l'artiste (déménagements, rencontres, lectures, écrits), à connaître non seulement le développement de la pratique de gravure de Milne de New York à Uxbridge, mais plus profondément encore les modalités de transformation de son œuvre en entier, qu'elle décrit comme un ensemble de « *gradual, yet continual, changes: visually, technically, and, most important, aesthetically⁴⁹⁹* » – des modalités qui s'avère donc foncièrement expérimentales⁵⁰⁰. Le travail historique de Tovell élargit également le réseau d'influences de l'artiste à ses débuts (Twitchman, Pinkham Ryder, Prendergast, Whistler, Matisse, etc.), établit pour la première fois la généalogie de ses valeurs artistiques sur sa lecture des ouvrages de John Ruskin (*Modern Painters*, 1834), Clive Bell (*Art*, 1914) et Henry David Thoreau (*Walden*, 1854), puis identifie, dans les écrits de Milne lui-même, l'*aesthetic emotion* issue de Bell et le *creative courage* – d'influence davantage ruskinienne – comme les deux piliers de son approche de l'art.

⁴⁹⁸ R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, op. cit., p. 2. Lorsqu'il vit à New York, Milne pratique déjà l'estampe suivant des méthodes issues de l'illustration et avec un résultat qui n'a rien de remarquable pour l'époque, explique Tovell. En 1927, à Lake Placid, il rencontre brièvement André Biéler, qui lui donne une leçon d'aquatinte. Le procédé s'avère trop laborieux pour la spontanéité et la simplicité que désire Milne, et c'est plutôt dans la gravure à la pointe sèche qu'il trouve une qualité plastique en résonance avec les effets qu'il cherche dans sa peinture. Il s'y met sérieusement et, en mars 1922, expérimentant à l'aide d'instruments rudimentaires, élabore son procédé de pointe sèche polychrome. « *Milne would not attempt any more drypoints for five years*, raconte Tovell. *Lack of money for press and equipment was the reason he gave [...] It is likely that [...] his thoughts on the medium were not easily compatible with his current objectives in the watercolours and paintings* » (p. 63). Il s'y remettra en janvier 1927 et pratiquera la gravure de manière si soutenue jusqu'à la fin de l'hiver 1929, que c'est alors la pointe sèche polychrome qui guide le développement de son art, affirme l'auteure : « *The oil paintings would not catch up until 1930 at Palgrave. There, the landscape paintings would imitate the economic drypoint style* » (p. 75). Sauf pour des périodes de plus grande activité à l'été 1930 et 1931, ce médium ne sera par la suite utilisé qu'occasionnellement par Milne. Ses dernières estampes seront réalisées à Uxbridge en 1947. Ce que Tovell fait ressortir de cet usage irrégulier de la gravure, c'est qu'il ne relève pas d'une attitude dilettante de la part de Milne, mais au contraire de la nécessité de créer qui le motive. *Ibid.*, p. 2, 15–17, 61–63, 71–75, 118–123, 176 et 185–188.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 2. Le processus d'expérimentation à la pointe sèche de Milne est si important, explique la conservatrice (p. 3), que chaque épreuve d'une édition est dans les faits un monotype.

⁵⁰⁰ Usant de termes semblables, D. Galenson décrit l'attitude expérimentale en art comme une « *aesthetically motivated experimentation* » dont la procédure est « *tentative and incremental* ». *Old Masters and Young Geniuses*, op. cit., p. 4. Nous étudierons cette approche de la création à la section « 2.2.4 Expérimentation » de la thèse.

Parallèlement, aux États-Unis, John O'Brian – un élève de Silcox – travaille à documenter les années new-yorkaises de Milne. Pour l'exposition *David Milne: The New York Years 1903–1916*, en 1981, il part de la prémisse-type de l'idéologie moderniste qu'à son arrivée à New York « *the aesthetic side of Milne's intellect was almost blank, a tabula rasa untouched by the complexities of the essentially modernist position he was later to adopt*⁵⁰¹ ». Il cherche donc à retracer les œuvres avec lesquelles le peintre a pu être en contact au cours de cette période encore méconnue de sa vie, puis à identifier toute empreinte durable de ces contacts dans ses œuvres ultérieures⁵⁰². Ouvertement critique des commentateurs canadiens qui ont fait de Milne un artiste qui ne doit rien à aucune tradition picturale⁵⁰³, la recherche d'O'Brian suit donc avec précision les déambulations de l'artiste, exposé tantôt au conservatisme de l'Art Students League, aux positions réalistes des Huit de Robert Henri, à l'impressionnisme de Maurice Prendergast et au transcendantalisme de Thoreau, Emerson et Whitman; tantôt faisant face à Cézanne et Whistler, au fauvisme de Matisse, Dufy, Vlaminck et Derain, à la mode des affiches japonistes, et encore aux trésors de l'art médiéval ou égyptien conservés par le Metropolitan. Le récit habituel en ce qui concerne Milne, rappelle O'Brian, veut qu'il ait eu une telle connaissance des mouvements modernes en vigueur à l'époque que « *By the time he participated in the Armory Show of 1913 his allegiance to progressive contemporary art had become fixed [...] Milne remained committed to these modernist convictions until his death*⁵⁰⁴. » Ce récit n'est pas faux, conclut-il, mais il donne un portrait incomplet et, surtout, trop unidimensionnel du personnage.

⁵⁰¹ J. O'Brian, *David Milne: The New York Years 1903–1916*, Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1981, p. 10. Prémisse juste si l'on considère très strictement la connaissance qu'avait Milne de l'art moderne international et des théories formalistes naissantes, mais erronée si l'on se penche sur ses jeunes années qui n'ont pas laissé son esprit « vierge »; voir à ce sujet les sections « 2.1.2 Formation et repères artistiques » et « 2.1.5 Relation à la théorie esthétique moraliste de John Ruskin ». Cette idée que la vie intellectuelle et artistique commence à la première rencontre d'une œuvre, d'une théorie ou d'un artiste important est un lieu commun de la conception moderniste de l'art, et jamais la réalité humaine telle qu'elle se présente à un artiste. Sur la nécessité de considérer l'impact de l'éducation maternelle et domestique dans notre appréciation des œuvres littéraires marquantes du XX^e siècle, voir Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

⁵⁰² J. O'Brian, *David Milne: The New York Years 1903–1916*, op. cit., p. 9.

⁵⁰³ J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 30.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 13. L'usage du mot *fixed* – fixé, arrêté – est frappant en ce qu'il s'oppose absolument à la transformation continue de l'œuvre et de la pensée de Milne rapportée par l'analyse de Tovell.



31 David B. Milne, *Mary and Martha II*, 1945, aquarelle sur papier [405.7]

32 David B. Milne, *Noah and the Ark and the Bow in the Cloud II*, mars–avril 1942, aquarelle sur papier [403.109]

C'est à compléter ce portrait d'un artiste plus complexe qu'il n'y paraît qu'O'Brian s'évertuera, quelques années plus tard, dans l'important essai *David Milne and the Modern Tradition of Painting* (1983). S'appuyant sur sa recherche des années new-yorkaises⁵⁰⁵, qu'il augmente ici d'une comparaison des écrits de Milne avec ses lectures connues, l'historien de l'art soutient que, si les propos de l'artiste s'inscrivent clairement dans la tradition moderniste, il persiste selon lui

*certain ambiguities in Milne's art and in his theories of art. These ambiguities are crucial to any real understanding of Milne's accomplishment. They raise issues which shed light on his relationship to his own time and which, in a critical way, inform his entire creative practice [...] Milne's achievement, in my opinion, is tied to the achievements and the contradictions of the broad tradition in which he worked*⁵⁰⁶.

La principale de ces contradictions milniennes serait, explique-t-il ensuite, d'avoir un pied qui traîne dans le XIX^e siècle, avec l'esthétique naturaliste de John Ruskin et le transcendantalisme de Thoreau, et l'autre fermement planté dans le XX^e grâce aux théories formalistes de Roger Fry et de Clive Bell. Le récit d'O'Brian n'est pas faux – c'est même, dira plus tard Carol Troyen, le leitmotiv caractéristique de l'œuvre de Milne que de faire jouer

⁵⁰⁵ L'essai est constitué du texte intégral de *David Milne: The New York Years 1903–1916*, op. cit., augmenté d'un nouvel argumentaire.

⁵⁰⁶ J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 14.

ensemble « *conventional subject, unconventional style*⁵⁰⁷ » –, seulement il demeure problématique. Car plutôt que de voir dans ce paradoxe une dialectique fertile de laquelle dégager le sens et la cohérence de l’aventure artistique de David Milne, l’auteur conclut à une contradiction irrésolvable dans la position de l’artiste. Il écrit par exemple :

The paradox is not without meaning, for it suggests that there may have been underlying contradictions in Milne’s thinking, in his affirmation of formalist ideas at the same time that he was praising Ruskin as the ‘greatest of art critics.’ The contradictions, I believe, do not surface overtly in Milne’s paintings until the religious paintings of the 1940s [fig. 31–32]. In these, Milne strongly stated formal intentions, and his dismissal of subject matter as an unimportant component of his paintings, can no longer be accepted at face-value. Instead, it is necessary to recognize that the subject matter of the paintings has acquired a significant parallel to the formal considerations⁵⁰⁸. It was this sort of emotional sincerity as opposed to rational consistency that permitted Milne to draw ideas from Ruskin and Thoreau as well as from Bell and Fry. He never pretended that he was a builder of systematic theories. Rather he was a painter mediating between his own work and an often uncomprehending audience. And in this capacity he presented his views, contradictions notwithstanding, with force and clarity⁵⁰⁹.

It was this sort of emotional sincerity as opposed to rational consistency that permitted Milne to draw ideas from Ruskin and Thoreau as well as from Bell and Fry. He never pretended that he was a builder of systematic theories. Rather he was a painter mediating between his own work and an often uncomprehending audience. And in this capacity he presented his views, contradictions notwithstanding, with force and clarity⁵¹⁰.

Nonobstant la pertinence de la critique du modernisme qu’amorce ici O’Brian⁵¹¹ en soulevant le premier cette dynamique fondamentale dans l’œuvre de Milne, on ne peut qu’être surpris de sa conclusion qui déprécie hâtivement l’artiste « incohérent malgré lui⁵¹² », alors même

⁵⁰⁷ C. Troyen, « “The Best Essays in Modernism”: New York and Boston Corners, 1913–17 », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 41.

⁵⁰⁸ J. O’Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 87–88.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹¹ Ses travaux ultérieurs seront effectivement une suite de relectures critiques d’importants corpus textuels et visuels de l’histoire du modernisme occidental en arts visuels : Greenberg, Matisse, Barnett Newman, Morrice, le Groupe des Sept, etc.

⁵¹² Très tôt, Milne se faisait remarquer par son intelligence hors du commun, de sorte qu’il faut s’armer de prudence avant de conclure à l’incohérence de ses associations. Tout au long de son parcours primaire, puis secondaire, le garçon se démarque en effet comme un élève extrêmement doué, tel qu’en témoignent son directeur d’école (voir Charles C. Milne, « Written from memory... », Morden (Manitoba), 23 décembre 1936, p. 6–7) et cette brève dans le *Paisley Advocate* du 26 août 1897 : « *Davy Milne of Paisley made a record of which any boy should be proud at the late departmental examinations. He succeeded in capturing honours, notwithstanding the fact that he has attended high school only six months. He received his primary training at Paisley public school and while there established a reputation as a very clever student.* »

que la thèse des contradictions dont l'historien de l'art ne démordra jamais⁵¹³ résulte, croyons-nous, de la rigidité des catégories de pensée dont il est lui-même prisonnier. Celles-ci l'entraînent, semble-t-il, à rechercher la cohérence dans l'application conforme d'une idéologie artistique de source littéraire (les projets confondus de Bell et de Fry) et l'empêchent en retour de résoudre le nœud auquel il fait face en découvrant la logique propre au projet de Milne dans l'ensemble des ressources documentaires premières qui sont à sa disposition, et dont les lectures théoriques et les propos sur l'art ne forment qu'une partie.

Dès *The New York Years*, certains critiques perçoivent ce parti pris et reprochent à O'Brian d'avoir « *his own academic reasons for focusing on Milne's beginnings*⁵¹⁴ » ou de s'en tenir « *strictly to the elucidation of his thesis*⁵¹⁵ », mais cela n'empêche pas ses travaux d'exercer une profonde influence. Déjà, ils transforment la perception qu'on a de Milne, qui n'est plus ni l'artiste isolé imperméable aux traditions, ni un simple post-impressionniste, mais un peintre aux influences vastes et sophistiquées – « *Milne soaked in the many currents of artistic thought in his time like the rays of a life-giving sun*⁵¹⁶ », résume Nancy Tousley, usant d'une métaphore inimaginable jusque-là. Son inscription dans la tradition moderne, sur le plan cette fois de la discussion des principes théoriques, confirme également son statut de porte-étendard de la peinture moderniste canadienne et donc son image d'artiste « formaliste »⁵¹⁷. L'impact le plus important de la réflexion d'O'Brian est néanmoins d'ouvrir, sur l'œuvre

⁵¹³ Dans « Domesticated Modernism? » en 2005 (dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*), il maintient exactement la même thèse de la contradiction. « *In this essay, I want to investigate Milne's version of modernism, toward which he seems to have had a [...] complicated relationship* », explique-t-il : « *The obvious pleasure Milne took in his subject matter placed a strain on his formalist dicta. By the 1940s, when he was focusing on ascensions and saints, angels in bowler hats, and pictures of Bethlehem under snow, the strain must have been intense.* » (p. 156 et 161).

⁵¹⁴ Vivien Raynor, « Art: Little Known Canadian Master », *New York Times*, 23 juillet 1982.

⁵¹⁵ Nancy Tousley, « Milne Exhibition Whets Appetite for More », *Calgary Herald*, 14 novembre 1981.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ En 1986, par exemple, c'est *Painting Place* de Milne qui illustre le carton d'invitation de l'exposition *Modernist Canadian Prints* à l'Associated American Artists de New York. La même chose se produit avec l'épithète *modernist* qui, d'une mention irrégulière (avant la parution du livre d'O'Brian on utilise toujours *modern*, sauf à trois exceptions en 1935, 1950 et 1978), devient une étiquette systématiquement accolée à l'artiste. Même en prenant acte du fait que les principes modernistes sont mieux compris avec le recul des années 1980, et la distinction des termes moderne et moderniste plus claire, la multiplication des occurrences au cours des années 1980–1990 est frappante. Enfin, Milne est pour plusieurs encore « *one of the few artists [in Canada] interested in exploring the purely visual qualities of painting* » (Catharine M. Mastin, *David Milne: Prints and Watercolours*, Windsor : Windsor Art Gallery, 1990, n. p.), voire « *a pure, art-for-art's-sake artist, an artist's artist, a man obsessed with the potential of visual art to impart and excite* » (Christopher Hume, « Milne's Stature Confirmed in Major Exhibition », *Toronto Star*, 27 septembre 1991).

célébrée de Milne, une perspective critique qui invite les autres chercheurs à fouiller ses sources et à questionner, voire à évaluer sa peinture. Un peu avant lui, dans *Modern Painting in Canada* (1978), Terry Fenton et Karen Wilkin avaient suggéré que Milne « *was a “formal” artist in the best and the worst sense [...] too often his vision seems constrained, rather than released, by formal conventions*⁵¹⁸ »; Wilkin deviendra par la suite la principale alliée d’O’Brian, dont elle reconduira jusqu’en 1996 la thèse au sujet du « *pioneer modernist*⁵¹⁹ » – « *as John O’Brian has asserted in his splendid book on Milne [...] Contradictions are at the heart of both his life and his painting*⁵²⁰ » –, dans des essais par ailleurs marqués de propositions intéressantes sur les liens qu’entretiennent chez Milne l’art et la vie (solitude, relation nature, état transitoire de la peinture, spontanéité du geste, « *the improvisational, unpremeditated character of his pictures*⁵²¹ »). Lora Senechal Carney offrira elle aussi des réflexions d’une grande valeur au cours de la décennie : d’abord en 1984, en faisant judicieusement appel à l’ouvrage d’Arthur Wesley Dow, *Composition* (1899), afin d’éclairer les années new-yorkaises de Milne⁵²²; puis en 1987, en se chargeant, dans la suite avouée mais critique des recherches d’O’Brian, de mieux comprendre l’irréductible nœud, c’est-à-dire le développement de nature expérimentale ayant mené Milne jusqu’à ses intrigants et paradoxaux tableaux narratifs (*subject pictures*)⁵²³. Dans tous ces cas où l’on compare rigoureusement les sources, les propos tenus et les tableaux réalisés, on continue toutefois principalement de se pencher sur sa manière de travailler dans un cadre historico-moderniste familial.

C’est dans ce contexte que le conservateur Ian M. Thom commence à s’intéresser à l’œuvre de Milne. Il organise une première exposition d’aquarelles à l’Art Gallery of Greater Victoria en

⁵¹⁸ Terry Fenton et Karen Wilkin, *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton : Hurtig, 1978, p. 53.

⁵¹⁹ K. Wilkin, *Painting the Figure: David Milne, Sixteen Paintings from 1911–1914*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1996, p. 2.

⁵²⁰ K. Wilkin, *David Milne 1882–1953: “Bright Garden” A Thematic Survey*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1986, p. 4, également p. 5, où elle résume le paradoxe Ruskin-Thoreau contre Bell-Fry : « *As O’Brian says, contradictions dominate.* » Elle réitère la même contradiction en 1996, voir *ibid.*

⁵²¹ K. Wilkin, *Painting the Figure*, *op. cit.*, p. 5.

⁵²² Lora Senechal Carney, *David Milne: New York City Paintings, 1910–1916*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1984.

⁵²³ L. Senechal Carney, « David Milne: “Subject Pictures” », *Journal of Canadian Art History*, n° 10/2, 1987, p. 104–119. Comme Tovell, elle observe par l’analyse de l’œuvre le caractère foncièrement expérimental de la démarche de Milne : « *He concerned himself greatly with continuity, wanting each of his pictures to reflect the progress of preceding ones; change in his work was constant but slow, never lightly made.* » (p. 108–109).

1980⁵²⁴, signe le texte d'un opuscle pour la galerie Mira Godard en 1988⁵²⁵, puis monte, en 1991, la troisième rétrospective de grande envergure intitulée simplement *David Milne*. L'exposition, produite et présentée par la Vancouver Art Gallery et la McMichael Canadian Art Collection de Kleinburg, sera également montrée au Musée des beaux-arts du Canada avec l'intention claire d'initier une nouvelle génération à l'œuvre de Milne, que Thom présente comme « *a brilliant artist who, for too long, has been in the shadow of the Group of Seven. A resolute individualist, Milne resisted the nationalist sentiments of his contemporaries in the Group [...] "Milne's loyalty was to modernist art rather than nationalist identity"*⁵²⁶ » – rien de nouveau ici depuis la rétrospective de Silcox en 1967, si ce n'est son insistance plus grande à faire valoir la place de Milne dans l'histoire en opposant carrément son approche et celle du Groupe des Sept⁵²⁷. La promesse d'une avancée réflexive tient plutôt dans l'exposition, que Thom conçoit comme « *an attempt to look at how Milne's art develops [...] There is going to be an endeavour to address the whole notion of series of works spread over a long period of time*⁵²⁸ », explique-t-il. En regard de ce projet sur l'enchaînement et le déploiement de l'œuvre, le catalogue propose un parcours étonnamment biographique, constitué de sections consacrées à New York, Boston Corners, Milne et ses contemporains, puis à la dernière production. L'ouvrage collectif – qui rassemble Thom, Silcox, Senechal Carney et trois nouveaux venus à l'œuvre de Milne : Megan Bice, Christine Boyanoski et François-Marc Gagnon – est néanmoins ponctué de quelques éléments du processus artistique se ramenant tous à la notion de courage créateur évoquée par Tovell en 1980 et jamais reprise jusqu'à la

⁵²⁴ I. Thom, *Milne: Watercolours*, Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1980.

⁵²⁵ I. Thom, *David Milne: Boston Corners: 1916–1918*, Toronto : Mira Godard Gallery, [1988].

⁵²⁶ Thom cité dans « Introduction to the Exhibition », document institutionnel inédit accompagnant l'exposition *David Milne*, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, 1990, p. 3.

⁵²⁷ Chargée de situer Milne dans son époque, Christine Boyanoski ira encore plus loin en ce sens (dans lequel on trouve un atavisme de la figure du génie solitaire) : « *He is usually described in terms of what he wasn't, particularly in relation to the Group of Seven, by whose influenced he remained untouched [...].* » (« Milne and his Contemporaries », dans I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 35). La correspondance montre au contraire que Milne s'est souvent penché sur les œuvres des membres du Groupe des Sept et qu'elles l'ont ainsi plus ou moins directement forcé à clarifier et à situer sa propre démarche. Voir A.-M. Ninacs, « Le courage créateur de David Milne », dans *Interdire, susciter, combattre : la prise de risque en création*, Montréal : École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, 2016, p. 134–142.

⁵²⁸ Thom cité dans « Introduction to the Exhibition », p. 3–4.

préface d'Ian Thom : « *It is our hope that through this exhibition and book, the power of Milne's "creative courage" will be evident to many more Canadians*⁵²⁹. »

Ce sont les trois recrues qui se chargent de ce programme; notons au passage que toutes trois se positionnent par rapport à la thèse d'O'Brian⁵³⁰. Boyanoski explique d'abord rapidement que Milne considérait ce « *'creative courage,' or originality*⁵³¹ » comme « *the most important quality in art*⁵³² » et qu'il lui servait de critère pour l'évaluation des œuvres et l'élection de son réseau d'influences. Son argument circulaire n'éclaire toutefois aucunement la notion. À la question « *Why [...] does Milne continue to defy neat categorization?*⁵³³ », elle répond en effet : « *The answer can probably be found in the great importance he personally placed on originality, the distaste he felt for copying (which he often observed in the work of others), and his highly eclectic approach to art, bred of independent thinking at the peripheries of the art world*⁵³⁴ » – bref, parce qu'il faisait preuve d'originalité et donc de courage créateur. De son côté, François-Marc Gagnon – premier historien de l'art québécois francophone à travailler sur Milne – affirme que « comme tous les peintres qui ont beaucoup écrit sur leur art, David Milne s'est souvent interrogé sur le processus créateur⁵³⁵ », puis il s'attèle à démontrer par des analyses formelles inédites comment ce questionnement prend forme grâce au « principe d'abstraction » qui guide Milne dans le traitement de ses sujets. N'évoquant jamais directement le courage créateur en tant que notion, Gagnon énumère néanmoins différentes stratégies auxquelles le peintre avait recours pour se tenir continuellement face aux composantes mêmes de sa peinture. Cette prise de position

⁵²⁹ Préface à I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 9.

⁵³⁰ Elles le font par des analyses qui cherchent à résoudre le paradoxe soulevé par O'Brian (Thom, Bice) ou en se positionnant très explicitement face à sa thèse, comme Boyanoski : « *What Wilkin and John O'Brian [...] see as contradictions in Milne's work signify what was, in fact, a highly personal synthesis of nineteenth- and twentieth-century influences, in both stylistic and philosophical terms* » (« Milne and his Contemporaries », dans *ibid.*, p. 21), et Gagnon : « Je m'accorde avec John O'Brian pour dire que Milne rejette le symbole, dans la mesure où il rejette le sublime. Mais je crois qu'il reste tout de même attaché à cette unique fonction symbolique qui permet à la peinture d'aujourd'hui d'être souvent sa propre métaphore » (« Milne et l'abstraction », dans *ibid.*, p. 135). Il existe une version française du catalogue de Thom, publiée par les mêmes éditeurs : toutes les citations originales de l'essai de François-Marc Gagnon en sont tirées.

⁵³¹ C'est Boyanoski, et non Milne, qui établit cette association du courage créateur et de l'originalité, cela sans même avoir exploré la notion. « Milne and his Contemporaries », dans I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 30.

⁵³² *Ibid.*, p. 29.

⁵³³ *Ibid.*, p. 29.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵³⁵ F.-M. Gagnon, « Milne et l'abstraction », dans I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 131.

foncièrement autoréférentielle fait de Milne, dit-il, en le distinguant historiquement du Groupe des Sept, « notre premier peintre formaliste⁵³⁶ ». Enfin, dans un essai intitulé précisément « Creative Courage », Megan Bice cherche à circonscrire ce fondement de la pratique artistique de Milne. Elle ne trouve cependant aucune source théorique à la notion et s'avance plutôt, à coups de citations inspirantes tirées des écrits de l'artiste, dans toutes sortes de directions⁵³⁷ qu'elle laisse au lecteur le soin d'associer. « *For Milne, personal, individual vision was crucial to true creativity; there seemed little point to art if it was not inventive, if it did not add to what was already known*⁵³⁸ », résume-t-elle, et c'est précisément cette vision singulière et cette invention – l'originalité, toujours – qui demanderait à l'artiste du courage créateur, celui d'aller constamment au-delà de ses capacités par l'effort et le travail. En ce sens, dit-elle en faisant écho aux propos de Silcox et Tovell, le processus et l'acte de création étaient névralgiques dans son approche artistique : « *For Milne, art was the essence of life itself*⁵³⁹ », affirme-t-elle, le tableau achevé étant ainsi relégué au second plan, derrière cette dimension vécue. Bice en conclut que « *Milne was not a purely formalist painter, interested only in perfected combinations of artistic elements*⁵⁴⁰ », si l'on entend par-là que l'organisation formelle était pour lui une fin en soi; au contraire, explique-t-elle, « *Milne's subject in essence was the abstract, the intangible and spiritual, the experiential level of life*⁵⁴¹ ». Tout nouveau qu'il soit et quelque vérité qu'il contienne, ce postulat qui fait pour la première fois de Milne une figure claire de « l'artiste spirituel » apparaît davantage ici comme une voie d'évitement essentialiste à un problème concret mal dénoué; en raison de son argumentaire échevelé, en effet, le texte plein de promesse de Bice ne parvient jamais à définir ce qu'entend Milne par « courage créateur », ni à clarifier la pragmatique artistique qui l'accompagne. On en sort donc comme on y est entré : avec une sensation personnelle de ce que recèle la notion. Malgré son intention de révéler aux Canadiens la motivation profonde de l'artiste et un emploi

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁵³⁷ Parallèle de l'art et de la vie, relation à la nature, méthodes d'observation, processus de simplification, intensification de l'expérience, solitude choisie, dépassement des habitudes, sélection des sujets, liberté d'imagination, etc. Megan Bice, « Creative Courage », dans I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 99–115.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 114, ce qu'elle réaffirme p. 115 en se référant à la parabole biblique de Marie et Marthe [fig. 31] qui exprime la dualité des aspirations spirituelles et matérielles : l'art de Milne relèverait selon elle de la position spirituelle de Marie.

sans précédent des écrits qui augmente la connaissance sur son processus artistique, force est de constater que le catalogue dirigé par Ian Thom, en réaffirmant en bout de ligne l'originalité, l'autoréférentialité et l'accès à l'essence par l'entremise du travail formel, ne déplace aucun des lieux communs du modernisme, ni pour la peine la figure de Milne le formaliste.

Les années 1990 seront ensuite marquées, on s'en souvient, par la parution de la biographie officielle (1996) et du catalogue raisonné des peintures (1998) menés par David Silcox et David Milne Jr, deux ouvrages de référence qui, par leur lecture chronologique du corpus textuel et visuel, offrent un premier portrait exhaustif de la vie et de l'œuvre de Milne. Parallèlement, le British Museum de Londres, qui possède déjà une épreuve de la pointe sèche *Painting Place*, acquiert en 1990 l'aquarelle *Reflections, Glenmore Hotel* (1923) [fig. 40] et en fait la première peinture canadienne à intégrer sa très prestigieuse collection. Cet achat sera suivi de l'acquisition de *Dreamland Tower, Coney Island* (1912) [fig. 7] et de *Boston Corners I* (1916) [fig. 88], respectivement en 1993 et 1997, toutes choses qui préparent la venue au musée de Londres, en 2005, de l'exposition *David Milne Watercolours, "Painting toward the Light"* organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario. L'opération dirigée par Katharine Lochnan, conservatrice des dessins et estampes, a pour double objectif de faire connaître l'œuvre de Milne à l'extérieur du Canada en faisant reconnaître son importance historique par des institutions majeures – l'exposition sera présentée par le British Museum, le Metropolitan Museum de New York et le MBO –, puis de reproblématiser sa peinture à l'aquarelle en la mettant en relation avec les travaux de ses contemporains, artistes et littéraires. Sur le front de la visibilité, les résultats sont mitigés : des réactions critiques extrêmement enthousiastes⁵⁴² sont contrebalancées par d'autres qui évaluent pauvrement l'œuvre sur la base de sa réduction à un seul médium, ou qui continuent, malgré le rappel des faits historiques, d'inscrire Milne à la remorque de ses contemporains américains mieux

⁵⁴² À Londres, le critique Andrew Lambirth (« Discovering a Master », *The Spectator*, 10 septembre 2005) affirme : « Quite frankly, people don't know what they're missing. Discovering Milne has enhanced the store of beauty in my mind, and opened for me another chapter in the history of watercolour – a chapter he occupies entirely on his own. »

connus que lui⁵⁴³. Le projet était ambitieux, il est vrai – on ne réécrit pas facilement les manuels d'histoire –, et seul l'avenir dira quel aura été le véritable impact de cette première tentative de réintégrer Milne dans la discussion sur l'art moderne international⁵⁴⁴. Les avancées du projet du MBO sur le front du discours sont plus tangibles. À sa tête, Lochnan affirme : « *These extraordinary watercolours [by Milne] could not have been made by anyone else, before or since, in the history of art*⁵⁴⁵ », et elle veut donc que soit perçu ce statut singulier de l'artiste. Pour ce faire, elle rassemble autour d'elle les spécialistes de Milne Rosemarie Tovell, John O'Brian et David Silcox (à la chronologie), puis elle convoque les conservateurs Dennis Reid (MBO) pour la perspective canadienne et Carol Troyen (Musée des beaux-arts de Boston) pour la perspective et la caution américaines. Cette équipe d'historiens de l'art chevronnés contribue à remailler le parcours de Milne dans les avant-gardes modernes, éclaire en particulier l'influence de James McNeill Whistler sur sa peinture à l'aquarelle, problématise sa biographie, et surtout relève avec subtilité les thèmes sous-jacents à son art qui forgent ostensiblement la figure de « l'artiste expérimental et spirituel » mais qui n'ont jamais auparavant été considérés avec attention, notamment l'expérimentation, l'expérience, la transformation, la relation à la peinture de l'Asie de l'Est et la place de la spiritualité.

Dans les trois chapitres qu'elle signe, Troyen retrace par exemple le séjour américain de Milne en ajoutant des précisions aux faits connus, l'une d'elles étant le rapprochement de son modernisme avec une attitude moins strictement formaliste qu'*expérimentale* – un terme effectivement emprunté à la science de Michel-Eugène Chevreul, Claude Bernard et Robert Boyle au XIX^e siècle, pour être appliqué à la pratique de l'art dans la modernité. « *The watercolours Milne painted in his New York State years are extraordinarily experimental. Such*

⁵⁴³ Pour un résumé des principales réticences, voir Michel Hellman, « "Réintroduire" David Milne », *Le Devoir* (Montréal), 7 janvier 2006.

⁵⁴⁴ Une seconde exposition en préparation à Londres, cette fois à la Dulwich Picture Gallery, devrait donner en 2018 une indication plus exacte du travail accompli sur ce terrain.

⁵⁴⁵ K. Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 119. Quelques pages avant, Tovell tient la même position au sujet des aquarelles de guerre : « *his watercolours to the CWM [...] are of an astonishingly high quality, rendered in a style totally his own and unlike any First World war subjects painted by any artist from any country.* » (« "The Man Changes, and with That, the Painting": The War Watercolours », p. 80).

*experiments were part of the modernist program ...*⁵⁴⁶ », écrit Troyen; « *Milne wanted to be seen as experimental, as modern, and he succeeded*⁵⁴⁷ ». Déplaçant plus clairement que jamais l'attention de la forme-tableau vers le processus pictural lui-même, cela tout en renforçant l'affiliation moderniste de l'artiste sur le plan historique (il ne s'agit pas ici d'une disposition personnelle ou d'une manière singulière de travailler, mais de sa participation à une idéologie artistique plus vaste), la chercheuse conclut, comme avaient commencé de le faire Northrop Frye, Silcox, Tovell, Senechal Carney, Gagnon et Bice, que « *Milne's modernism was bound up in how he painted, not what*⁵⁴⁸ » et elle en fait une figure de l'artiste expérimental au sens fort du terme.

Rosemarie Tovell – dont on se rappelle qu'elle a été, vingt-cinq ans auparavant, la toute première à revendiquer cette posture expérimentale dans son étude du corpus d'estampes⁵⁴⁹ – fait plutôt ressortir dans son essai sur les aquarelles de guerre un aspect *expérientiel* déjà en filigrane de son *Reflections in a Quiet Pool*, à savoir la relation qui s'opère entre les mouvements sur le plan biographique (expériences, changements d'environnement, états émotifs) et les transformations de l'œuvre⁵⁵⁰. S'appuyant sur le commentaire que fait Milne à propos de son passage dans une Europe dévastée par la guerre – « *The man changes, and with that, the painting*⁵⁵¹ » –, elle s'affaire à montrer que la puissance des émotions vécues sur le terrain par l'artiste n'est pas séparée du caractère tranchant des œuvres, pourtant tout à fait formalistes, qu'il produit alors pour le Fonds de souvenirs de guerre canadiens [fig. 33–38] :

⁵⁴⁶ C. Troyen, « "Decision, Strength, and Brilliant Colour": The Post-War Watercolours », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 96.

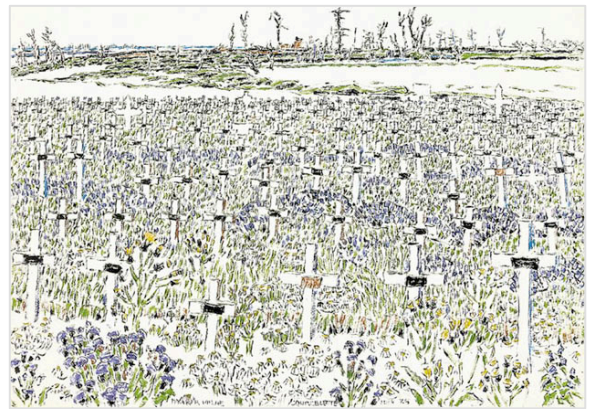
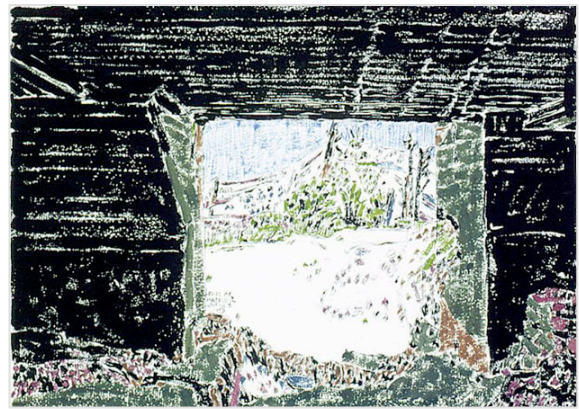
⁵⁴⁷ C. Troyen, « "A Welcome and Refreshing Note": Milne and the New York Art Scene, 1903–13 », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 25.

⁵⁴⁸ C. Troyen, « "Decision, Strength, and Brilliant Colour" », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 99.

⁵⁴⁹ Tovell attribue toujours à la gravure la même fonction d'expérimentation dans son essai pour le catalogue d'exposition *Invention and Revival: The Colour Drypoints of David Milne and John Hartman*, Ottawa : Carleton University Art Gallery, 2008, p. 6–9.

⁵⁵⁰ R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool, op. cit.*, par exemple : « *By 1915 Milne was heading for a nervous breakdown. His paintings and watercolours became dark and confused [...] they are clearly works by a man under stress.* » (p. 42); « *It was the relaxed and steady life at Boston Corners that brought back Milne's confidence. Slowly his style developed [...] By 1917, works [...] show a greater relaxation as the brush-work becomes looser, the composition more open and colourful.* » (p. 43); « *A theme of serenity was developed at Palgrave: the artist's feeling of contentment and well-being.* » (p. 120).

⁵⁵¹ D. B. Milne, « Notes for an Autobiography », p. 102, cité par R. Tovell, « "The Man Changes, and with That, the Painting" », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 80.



- 33 David B. Milne, *Bramshott: The London-Portsmouth Road*, 9 avril 1919, aquarelle sur papier [108.31]
- 34 David B. Milne, *Wrecked Tanks outside Monchy-le-Preux*, 24 mai 1919, aquarelle sur papier [108.48]
- 35 David B. Milne, *Entrance to Cellar Shelter in Monchy-le-Preux*, 26 mai 1919, aquarelle sur papier [108.49]
- 36 David B. Milne, *From a German Gun Pit at Bailleul, east of Vimy*, 3 juin 1919, aquarelle sur papier [108.55]
- 37 David B. Milne, *'The Twins' Crater, Vimy Ridge*, 28 juin 1919, aquarelle sur papier [108.71]
- 38 David B. Milne, *Courcellette from the Cemetery*, 26 juillet 1919, aquarelle sur papier [108.86]

*The war watercolours are pivotal to his art, profoundly changing his style by eliminating all vestiges of his Impressionist roots—particularly light's transient effects. They also made him conscious of his need to first understand and then define his own aesthetic language, which would soon make him one of Canada's most thoughtful art theorists*⁵⁵².

D'abord comprendre intimement (la situation, l'émotion, le besoin), ensuite définir le langage visuel, pour transformer la peinture et devenir un excellent théoricien, dit Tovell en substance (par opposition au cliché moderniste : ignorer son existence, se plier à une théorie et exécuter son programme visuel). Ce passage par l'expérience lui permet en quelque sorte d'expliquer la propension expérimentale qui guidait Milne sur le plan plastique, soit, mais également sur le plan humain, ce qui fait de son essai la proposition la plus clairement mélioriste depuis le texte de Northrop Frye en 1948, et une réponse subtile mais sentie à la contradiction apparente avec laquelle se débat toujours O'Brian.

Celui-ci réitère effectivement sa thèse des années 1980 jusque dans la question qui sert de titre à son essai sur le « Domesticated Modernism?⁵⁵³ » de Milne, mais il adopte néanmoins vingt ans plus tard une méthode d'histoire de l'art plus souple⁵⁵⁴ qui le rapproche de Tovell dans le lien qu'il établit entre l'art et l'expérience. « *Because we no longer have direct access to Milne's experiences, we must instead bring our own experiences and questions to his work*⁵⁵⁵ », explique-t-il, et c'est ainsi qu'il procède afin de saisir les motivations de la transformation par l'artiste, vers 1915, du livre *An Art Museum: Its Concept and Conduct* (1914) de Raymond Wyer en un spicilège pour ses coupures de presse concernant la Première Guerre mondiale, l'histoire humaine écrasant littéralement l'histoire de l'art [fig. 39]. O'Brian en conclut ensuite avec beaucoup de justesse que les tableaux de Milne « *are reflective, and participate in a modernist pastoral tradition. They register a suppressed anxiety*

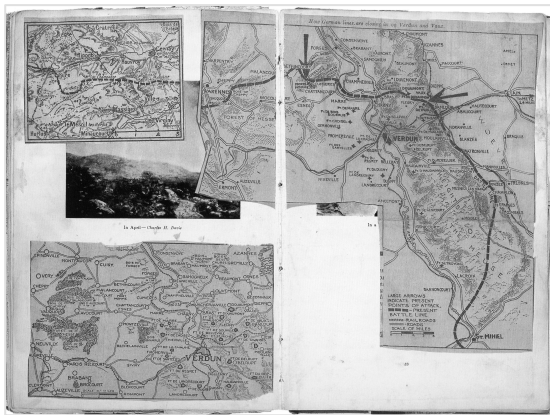
⁵⁵² *Ibid.*, p. 80.

⁵⁵³ Voir le résumé de son argumentaire de 2005 sur la « contradiction intenable » à la note 233 du présent chapitre. Quant au titre, c'est toujours le même reproche de n'être pas un moderniste modèle qu'on sent adressé à l'artiste dans la justification qu'il en donne : « *[Milne's] work is rarely given to extremes, and I am inclined to categorize it, cautiously, as an expression of domesticated modernism. (The term domesticated modernism comes from Frank Stella, who used it to describe a certain kind of second-generation Abstract Expressionism.)* » J. O'Brian, « Domesticated Modernism? », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 156.

⁵⁵⁴ Approche ouvertement inspirée des recherches sur l'histoire de la perception esthétique moderne effectuées par Jonathan Crary depuis 1990, notamment *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, 1992) et *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (MIT Press, 2001).

⁵⁵⁵ J. O'Brian, « Domesticated Modernism? », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 160.

about the continuing appetites of industrial capitalism and the technological changes introduced by it. Milne's transformation of *An Art Museum into a war album* is a pronounced expression of this anxiety⁵⁵⁶. » À l'exemple du musée d'art dorénavant considéré obsolète⁵⁵⁷ et rempli de menaçantes représentations de la guerre, sous sa sereine surface colorée la peinture moderniste de Milne serait habitée, voire hantée par une expérience personnelle refoulée. À savoir si cela en fait pour autant une forme domestiquée, la question, nous semble-t-il, reste entière.



- 39 David B. Milne, album réalisé vers 1915 par insertion et collage de coupures de presse de la Première Guerre mondiale qui oblitérèrent les images du livre de Raymond Wyer, *An Art Museum: Its Concept and Conduct*, 1914. MFP
 40 Yoshida Sekido, carte de Noël peinte à la main à l'attention de « *All members of the O.C.A. Club, c/o General Arthur Lismor* », encre sur papier, 1923.

C'est aussi sur un élément biographique très précis – la rencontre de David Milne avec l'artiste japonais Yoshida Sekido à Ottawa en 1923 [fig. 40] – que s'arrête Dennis Reid afin de comprendre la technique d'aquarelle sur papier humide que le peintre emploie à partir de 1940 et jusqu'à la virtuosité [fig. 45–46]. Alors qu'il remarquait en 1973 que les surfaces de

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁵⁷ Au sujet de cet album de guerre, D. Silcox explique (*Painting Place, op. cit.*, p. 89) : « A common practice then was to paste mementoes into an obsolete book; in this instance Milne systematically obliterated Raymond Wyer's *An Art Museum: Its Concept and Conduct*. The war occupied a larger place in his mind than that particular aspect of art. »

ces aquarelles sont « *almost oriental in their delicacy*⁵⁵⁸ » parce que « *the empty spaces are more important than the lines and forms that define them*⁵⁵⁹ » – s’ajoutant ainsi au nombre des commentateurs qui notent dans le style milnien « un je-ne-sais-quoi d’oriental⁵⁶⁰ » –, c’est cette fois sur le plan de la méthode et donc de *l’expérience de travail* que Reid rapproche Milne et Sekido, ce que personne n’a jamais sérieusement entrepris avant lui-même, même si on se souvient que McInnes, Frye et de Repentigny surtout, avec son « orientalisme retrouvé par le travail et non par l’imitation⁵⁶¹ », ont effleuré la question au cours des années 1935–1955. En 1976, R. H. Hubbard affirmait que le style de Milne « *after his return to Canada in 1928, was modified by influences of Chinese painting*⁵⁶² », mais sans dire ni par qui, ni comment; Tovell proposait, en 1980, l’influence du japonisme de Whistler ou de la peinture de John Twatchman forte en « *Oriental elements [...], particularly the device of raising the horizon line or even completely eliminating it, flattening the image*⁵⁶³ », mais concluait très largement que sa source pouvait tout aussi bien être « *Oriental art directly*⁵⁶⁴ »; Gwendolyn Owens indiquait à son tour, en 1984, « *The ambiguous space and delicate shading give the work an oriental feel and are cause for speculation about Milne’s familiarity with Chinese painting*⁵⁶⁵ », mais malheureusement sans chercher cette familiarité plus loin, pas même dans les collections du Metropolitan qu’il fréquentait; plus précise, Lora Senachal Carney proposait l’influence du principe japonais de *notan* diffusé par Arthur Dow dans *Composition*, mais son rapprochement ne concernait qu’une série d’œuvres à l’encre de 1915⁵⁶⁶; enfin, dans les années 1990, Nancy Baele remarquait que très tôt Milne « *began to paint on the spot, in a*

⁵⁵⁸ Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto : Oxford University Press, 1973, p. 168.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁶⁰ Dorota Kozinska, *David Milne (1882–1953) Retrospective Exhibition / Exposition rétrospective*, Montréal : Walter Klinkhoff Gallery, 2001, p. 7, puis p. 5 : « Ses peintures et mouvements physiques sont marqués au coin de la délicatesse et de la précision zen, la forme étant suggérée par quelques lignes de couleur », et encore p. 8 : « Ces toiles sont comme des illustrations de poèmes orientaux haïku ». Il ne s’agit que d’un exemple parmi les nombreux commentaires orientalistes publiés entre 1966 et 2005, celui-ci étant un peu mieux situé que la majorité grâce à ses références au bouddhisme zen et au haïku.

⁵⁶¹ R. de Repentigny, « La Galerie Nationale inaugure une nouvelle époque : expo de Milne », *loc. cit.*

⁵⁶² R. H. Hubbard, « Artists in Common: Canadian—American Contacts », *RACAR*, vol. 3, n° 2, 1976, p. 51.

⁵⁶³ R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁵ Gwendolyn Owens, *The Watercolors of David Milne*, Ithaca, New York : Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1984, p. 18.

⁵⁶⁶ L. Senechal Carney, *David Milne: New York City Paintings, 1910–1916*, *op. cit.*, p. 5.

*manner that is Zen-like*⁵⁶⁷ » et que cette approche le suivra jusqu'à la fin de sa vie, Silcox affirmait qu'il était « *knowledgeable not only about European art but Japanese art, Egyptian, Persian, Chinese and African art*⁵⁶⁸ », mais ni l'un ni l'autre n'approfondissait vraiment la question. Aussi faut-il attendre l'analyse de Reid en 2005 pour trouver un commentaire un peu plus substantiel sur la similarité des aquarelles sur papier humide et de la peinture d'Asie de l'Est, et la proposition d'une influence directe possible. À la fin de sa vie, relate l'historien de l'art, Milne « *described the intense preparation required for the execution of these works*⁵⁶⁹ », expliquant qu'au moment de peindre, « *the practised hand and focused mind moved together in rapid execution*⁵⁷⁰ ». Après quoi Reid s'empresse de remarquer de manière éclairante :

It is a process remarkably akin to one form of traditional Asian brush painting, where measured preparation of every detail culminates suddenly in a seemingly spontaneous creation. Could Milne have developed that technique himself? Perhaps. There certainly was no painter in Toronto at the time who could have offered an example. He did, however, spend at least two months in close proximity to a skilled practitioner of the Asian wet-paper technique in Ottawa, a decade and a half before beginning to explore such possibilities himself. This was Yoshida Sekido, one of the members of the Ottawa Group, with a studio in the same building then as Milne. Although he does not name him, Milne writes of Sekido at some length in his autobiography, describing him making large brush paintings on silk [...] His Ottawa stay coincides almost exactly with Milne's, and Milne certainly would have recalled him when he returned to watercolour painting in 1937 because Sekido had forged strong links with a small group of Toronto artists and patrons...⁵⁷¹

Son analyse s'arrête malheureusement là et demeure très encadrée par la méthode historico-formaliste : recherche des sources, comparaison des surfaces et des approches. Pourtant une réflexion s'impose ici sur l'assimilation de la technique asiatique à la vitesse d'exécution prisée par les modernistes, sur la similarité ou la divergence des intentions qui sous-tendent le geste, comme sur les questions pragmatiques soulevées par l'entraînement de la main, la concentration de l'esprit, la préparation minutieuse de la peinture et l'exécution spontanée, qui demanderaient toutes à être prolongées à la lumière de leur inscription dans un mode de vie.

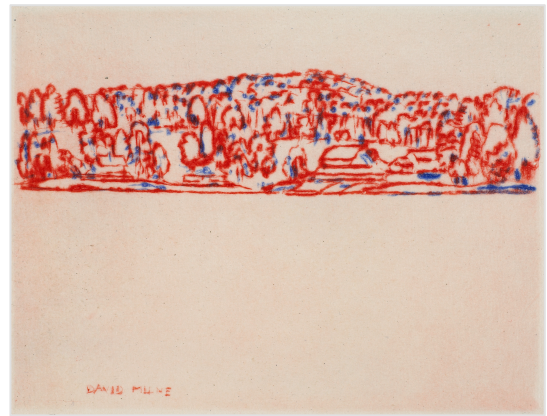
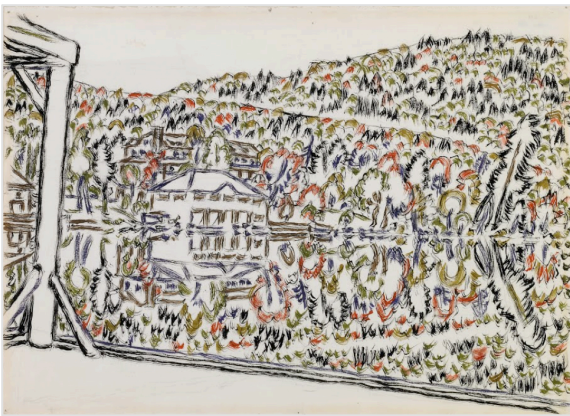
⁵⁶⁷ N. Baele, « David Milne », *Ottawa Citizen*, 4 juillet 1992.

⁵⁶⁸ D. Silcox cité dans Judy Stoffman, « Massive Milne Project a 25-year Labor of Love », *Toronto Star*, 9 novembre 1996.

⁵⁶⁹ D. Reid, « The Canadian Watercolours », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 136.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 136–137.



- 41 David B. Milne, *Blue Kimono*, vers 1913, aquarelle sur papier [104.73]
 42 David B. Milne, *Still Life and Wallpaper*, vers 1912–1913, aquarelle sur carton [104.63]
 43 David B. Milne, *Reflections, Glenmore Hotel*, octobre 1923, aquarelle sur papier [205.22]
 44 David B. Milne, *Across the Lake (Second Version)*, III/III, vers l'été 1930, pointe sèche polychrome [Tovell 56 / MBAC16065]
 45 David B. Milne, *Boathouses on the Bay, 1947 (Quiet Bay II)*, vers novembre 1947, aquarelle sur papier [501.11]
 46 David B. Milne, *Oil Can III*, printemps 1948, aquarelle sur papier [501.46]

En complément de cette nouvelle donnée historique et méthodologique qui ajoute au profil expérimental de l'artiste, Katharine Lochnan démontre pour sa part, comme Carol Troyen d'ailleurs⁵⁷², que la résonance asiatique de ses aquarelles viendrait à Milne essentiellement de son étude de Whistler, lui-même considéré comme une « voie rapide⁵⁷³ » du japonisme au tournant du xx^e siècle [fig. 42–42]. Elle rappelle que Milne avouait une relation entre son mode de production en série et les vues multiples d'un sujet caractéristiques d'Hisroshige et Hokusai⁵⁷⁴, elle associe le repoussoir employé dans certaines œuvres comme *Reflections, Glenmore Hotel* (1923) à un procédé issu des estampes japonaises intégré à l'art occidental par Whistler⁵⁷⁵ [fig. 43–44], puis elle explique que

*following Whistler's example, Milne selected only the essential details of the composition, juxtaposed areas of pattern with areas of void, and strove to master Whistler's Oriental sense of balance and placement [...] By the late nineteenth century Oriental perspective and compositional devices had revolutionized commercial illustration, and Milne would already have been familiar with them. He appears to have looked closely at how Whistler adapted Japanese perspective to the construction of his picture space [...] Milne not only adopted the bidimensional picture space, he renounced the third dimension [...] his work owes at least as great a debt to Japan as Whistler's...*⁵⁷⁶

C'est toutefois un autre aspect de l'essai de Lochnan qui s'avère plus neuf, et peut-être susceptible d'éclairer le rapprochement qu'on est tenté de faire entre l'art de Milne et l'art japonais, à savoir l'importance qu'aurait eue pour lui la dimension spirituelle de la pratique artistique. Signe des temps qui permettent soudain le retour de cette question taboue dans le champ de l'art, Lochnan, en même temps qu'elle établit sa modernité artistique par comparaison avec Whistler et Monet, rattrape en effet la piste légèrement ouverte par Bice de l'attachement de Milne à des valeurs dites « spirituelles » pour l'explorer de manière explicite. Ses représentations de reflets [fig. 190–195], observe-t-elle, « *embody an emotional and*

⁵⁷² « *In at least one of the figure studies, Blue Kimono [fig. 41], Milne again tipped his hat to Whistler and that artist's infatuation with Japonisme (acknowledged in the costume worn by the figure and the unusually tall, narrow format of the sheet).* » C. Troyen, « "A Welcome and Refreshing Note": Milne and the New York Art Scene, 1903–13 », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 37.

⁵⁷³ Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Londres et New York : Phaidon, 2005, p. 175.

⁵⁷⁴ « *... pictures in a series are no novelty. The views of Yeddo, the Fuji-Yama and other series of Japanes prints are familiar* », écrivait Milne dans sa lettre aux Massey du 20 août 1934, citée dans K. Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 107.

⁵⁷⁵ K. Lochnan, *ibid.*, p. 114.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

*spiritual element that transcends the purely formalist exercise of themes and variations*⁵⁷⁷ », de sorte que l'émotion esthétique chez lui « *has an intellectual beginning and a spiritual end*⁵⁷⁸ ». Historienne minutieuse, elle tente de comprendre d'où lui vient cette approche de l'art :

*To Milne, nature, spirituality, and art were inseparable. Raised in the Presbyterian Church, he did not, as an adult, subscribe to organized religion; however, he never forgot the biblical passages he had memorized as a child, and the Bible was the one book he always had with him. He maintained that "heaven is not far away and shadowy and unreal, but here, now, and very real," and that "we build our own small heavens in our own small gardens or on our own thin canvas, we accept the imperfect world around us, we must, but within it we build our own perfect world." Milne stated in his unpublished essay "Aesthetic Agents" (1940s) that "art is a way of life that in the very highest sense is a 'labor to the glory of God.'" These ideas echo those of the American Transcendentalists whose works Milne greatly admired*⁵⁷⁹.

Sur quoi elle se met en frais de repérer les ouvrages d'Emerson, de Thoreau et de Whitman auxquels Milne aurait eu accès dès l'adolescence, et desquels elle fait surtout ressortir les liens entre la métamorphose continue de la nature, l'acte de création, la rencontre avec Dieu, et éventuellement la nature transcendante de l'œuvre d'art. Aussi pertinente et utile que soit la recherche de Lochnan, le positionnement fort qui en découle d'un « Milne spirituel » n'explique toutefois pas les tenants et aboutissants de sa peinture; il construit plutôt, comme tantôt chez Bice, une figure de l'artiste en quête d'une essence ultime par l'entremise d'une pratique artistique rendue secondaire, figure qui, si elle s'inscrit très consciemment dans l'esprit de son temps, reconduit inconsciemment la théorie spéculative de l'Art critiquée par Schaeffer.

Au cours de cette période de réception scientifique, trois mémoires de maîtrise seront réalisés. Les deux premiers participent, en histoire de l'art, de la mise en place des premiers instruments de recherche sur Milne : à Ottawa en 1975, Eileen Labarge rédige la première étude du processus de pointe sèche polychrome inventé par Milne, tandis qu'à Kingston en

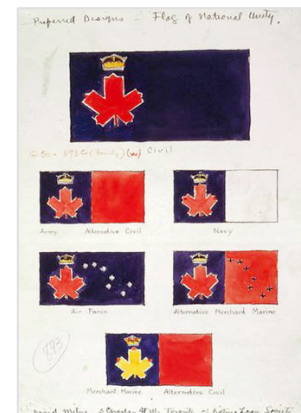
⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 119. Remarquons que F.-M. Gagnon faisait pour sa part de la même série de reflets des œuvres exemplaires de l'autoréférentialité milnienne : « Certes ces motifs l'intéressaient au premier degré, mais il voyait aussi dans la surface de l'étang que le moindre vent brouille ou, mieux encore, dans ces grands espaces qui emportent le ciel au-dessus de nos têtes une métaphore de sa propre peinture. » (« Milne et l'abstraction », dans I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 136). Lochnan ajoute ainsi à bon escient, toujours p. 119 : « *It is because of the layers of metaphor that these works are so compelling.* »

⁵⁷⁸ K. Lochnan, *ibid.*, p. 114.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

1986, Susan Chykaliuk documente, dans « David B. Milne's Return to Canada: A Study of the Temagami, Weston and Palgrave Years, 1929–1933 », l'activité de l'artiste au Canada avant que la scène artistique prenne conscience de sa présence. C'est cependant une étudiante en philosophie de Victoria, Rosemary Marilla Murphy, qui ouvre en 2007 la perspective interprétative la plus stimulante. Dans « David B. Milne: An Artist's Epistemology », elle propose de considérer les écrits milniens comme une théorie de la connaissance cohérente qui, parce qu'elle centralise la recherche de vérité autour de l'unité, la sincérité, l'amour, l'émotion et l'attention, met en cause l'épistémologie technologique dominante en Occident. Les intuitions de Murphy sont excellentes et construisent de manière plus convaincante que Lochnan un « Milne philosophe » chez qui la théorie est indissociable des pratiques. Son accès aux seuls écrits publiés ne lui permet cependant pas d'étayer ses propositions, ce qui la force à se rabattre sur des sources secondaires non critiquées, puis à retourner malgré elle à une interprétation essentialiste de la philosophie du peintre, puisqu'elle résout finalement la tension Ruskin-Bell en la subsumant dans la notion de *significant form*.

Le Musée des beaux-arts de l'Ontario donnera enfin, en 2009, un prolongement hors du commun à l'exposition de Lochnan en mettant en place, grâce à un don majeur de la succession, le David Milne Study Centre. Cet espace permanent, ouvert au public au musée comme sur son site internet depuis 2012, est envisagé comme la ressource de référence concernant l'artiste et doit en principe permettre l'accès aux œuvres de Milne, à ses archives, à quelques artefacts, ainsi qu'à de l'information biographique sous forme vidéographique. De surcroît, la collection Milne du MBO a été considérablement augmentée par un don d'œuvres du collectionneur Ken Thomson, de telle sorte que ses tableaux et estampes se déploient depuis lors dans six salles permanentes du musée. Cette prise de position fait aujourd'hui du MBO l'institution repère en ce qui concerne David Milne, rôle qu'avait jusque-là joué le Musée des beaux-arts du Canada; par conséquent, la manière dont y est présenté l'artiste devient d'autant plus importante qu'elle fait autorité et modèle la figure de l'artiste dans la conscience collective. Deux éléments sont frappants en regard de la fortune critique que nous venons de traverser. Le premier est que l'attention du visiteur – auquel on s'adresse personnellement – y est pour la première fois entièrement dirigée sur la biographie de l'artiste, comme le démontre ici le texte d'introduction :



- 47 David B. Milne en canoë avec son fils, vers 1946. Photographie servant d'icône à la section « David Milne Collection: My Favourite Places » du site Internet du Musée des beaux-arts de l'Ontario, ainsi que de panneau d'introduction à son David Milne Centre.
- 48 David B. Milne, *Canadian Flag Designs I*, vers novembre 1945, aquarelle sur papier [602.1]. Œuvre servant d'icône à la section « David Milne Collection: Search the Collection » du site Internet du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Have you ever wondered about the private lives of artists? Why they create? And how? In the David Milne Centre you can discover the stories behind one of Canada's most important artists. Milne lived much of his life alone in the wilderness. He was thrilled by the sights and sounds of nature and became a skilled woodsman, canoeist and skier.

In 2009 a gift from the Milne family brought the artist's extensive personal archives to the AGO. The gift features Milne sketches, early paintings, photographs, letters and diaries. In words and images, he shares his daily chores, family relationships, his fascination with the natural world and his struggle to create. The David Milne Centre brings the archives together with his art. Through the lens of Milne's private life, you can find new meaning in paintings that span his rich fifty-year career.⁵⁸⁰

Dans la salle – où l'on nous donne accès à la boîte à peindre, à la machine à écrire et au manteau usé de Milne comme au peintre lui-même –, les archives photographiques et les lettres sélectionnées mettent ensuite principalement en valeur la relation de l'artiste à la nature, et la relation du père avec son fils (le donateur principal) [fig. 47]. Les vidéos, visionnables sur place et en ligne, sont quant à elles organisées en trois grandes sections – « Who am I? », « My Love of Nature », « My Favourite Places » – toujours centrées sur

⁵⁸⁰ Panneau d'introduction au David Milne Centre, Musée des beaux-arts de l'ontario, Toronto, septembre 2015, repris en partie sur la page d'accueil du site « David Milne Collection » du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, <http://www.ago.net/davidmilne> (consulté le 7 juin 2017). Au musée, ce texte est chapeauté d'une citation attribuée à Milne – « *Courage makes people face the unknown and find their own paths* » – que nous n'avons pas croisée dans nos recherches et qui ressemble plutôt à une paraphrase rédigée par l'institution.

l'homme; une quatrième section centrée sur l'œuvre, « Search the Collection », apparaît à l'écran mais n'a jamais été activée, cela pendant que le nom du David Milne Centre a été dépourvu avec les années du terme *Study*, et ainsi de sa vocation première de centre de recherche⁵⁸¹. Dans les trois sections actives, les clips variant de 30 secondes à 4 minutes font la part belle au facteur humain : la voix de l'artiste, rendue par l'entremise de ses écrits lus par un acteur, prend la place habituellement dévolue à l'analyse; le fils de l'artiste, David Milne Jr, occupe l'écran autant sinon plus que les historiens de l'art; et lorsque ceux-ci sont présents, ils sont filmés sur les lieux mêmes que l'artiste a habités, les deux pieds dans le paysage plutôt que devant ses œuvres au musée. La recherche présentée dans ces vidéos sur les différentes régions reculées de l'Ontario où Milne a vécu sert clairement à l'enraciner au Canada et à en faire – au même titre que le populaire Tom Thomson – « *a painter and woodsman*⁵⁸² » foncièrement national [fig. 48]. Les vidéos relatent également, comme une porte ouverte sur son intimité, le mode de vie frugal de Milne, son emploi du temps quotidien, ses habitudes, et rendent explicite son intimité avec la nature, qui passe tantôt par son existence paisible à la campagne, tantôt par son attachement pour les animaux des forêts et la vie de camp. « *My father believed that nature was the most important part of his life*⁵⁸³ », résume Milne Jr. Cette nouvelle documentation visuelle est utile aux chercheurs sûrement, puisqu'elle donne un accès facile aux paysages fréquentés par l'artiste et à des éléments pertinents de son mode de vie, mais elle a surtout pour effet de mythifier le personnage en créant l'impression de se tenir au plus près de lui – là où il est né, à côté de sa chaise

⁵⁸¹ La section « Search the Collection » (www.ago.net/search-the-milne-collection) promet depuis l'inauguration du site Internet : « *Coming Soon: The David Milne Collection will provide online access to over 2000 archival documents (letters, diaries, photographs, sketches, and more) kept by David Milne during his lifetime and donated to the AGO by the Milne family. Each item has been fully digitized and will be searchable and browsable using this tool.* » Nous n'avons malgré cela constaté aucune progression entre 2012 et 2016. Au musée, le David Milne Centre présente actuellement quelques lettres et dessins sur des panneaux coulissants, quelques artefacts et photographies, ainsi qu'une sélection d'œuvres de différentes périodes; seule le volume des archives est perceptible par le visiteur grâce aux boîtes qui y sont déposées derrière une paroi vitrée. Enfin, les professionnels de la conservation et des archives du MBO nous ont informée, lors de visites en 2012 et 2015, qu'il n'y a aucun projet de recherche attaché à ce centre.

⁵⁸² Page d'introduction à la section « David Milne Collection » du site du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, www.ago.net/davidmilne (consulté le 7 juin 2017).

⁵⁸³ D. Milne Jr dans « My love of Nature: Introduction », www.ago.net/my-love-of-nature-introduction (consulté le 7 juin 2017).

préférée, dans le paysage « *that really entered into the soul of the man* ⁵⁸⁴ », et même de le sentir toujours vivant à travers son fils qui lui ressemble.

Le deuxième élément frappant du David Milne Centre est, réciproquement, l'évacuation des considérations proprement artistiques. On voit bien apparaître des tableaux ça et là dans les clips, mais on ne trouve plus aucune trace d'analyse formelle ou de perspective critique; les œuvres reproduites servent à illustrer la biographie et à corroborer les propos de l'artiste. Notons aussi l'absence flagrante de toute section sur la conception milnienne de l'art. Une seule des vingt-trois courtes bandes, « Making Art » (3 min 49 s), est véritablement consacrée à sa pratique artistique, on y traite de la nécessité irrépensible de peindre, de l'absence de ventes, du choix des sujets, on montre le processus de la peinture à l'aquarelle sur papier humide, on parle de liberté, de *dazzle spot*, de compression esthétique ou de l'apparition d'un thème pictural particulier, mais dans une rafale de citations détachées que le visiteur doit lui-même rapiécer. Fait remarquable, le mot *modernist* n'est plus entendu qu'en relation aux artistes européens vus par Milne à la galerie 291 de Stieglitz et à l'Armory Show⁵⁸⁵, ou comme un qualificatif péjoratif qu'employaient les touristes américains qui voyaient à l'occasion ses œuvres⁵⁸⁶; il suffit désormais, pour valider l'importance historique de Milne et en faire un moderne, de montrer qu'il a fréquenté les artistes majeurs de son temps et dérangé les attentes des gens. Le discours formaliste, lui, a été complètement éliminé, et rapidement éclipsée la figure de l'artiste expérimental pourtant prometteuse comme charnière du modernisme, de la méthodologie objective, de l'expérience subjective et de la transformation. Il faut en effet se déplacer dans les salles des collections permanentes, plus loin dans le musée, pour trouver un accrochage substantiel des œuvres qui suit assez chronologiquement le développement des considérations picturales, mais sans vraiment ouvrir ces problèmes milniens spécifiques par un accompagnement destiné au visiteur qui n'aurait pas l'habitude de les percevoir. Même la rigoureuse Lochnan, qui occupe dans ces vidéos la position scientifique principale, a ici complètement délaissé son rapprochement

⁵⁸⁴ K. Lochnan dans « Who Am I?: My Life », www.ago.net/my-life (consulté le 7 juin 2017).

⁵⁸⁵ D. B. Milne cité dans « My Favourite Places: New York City », www.ago.net/new-york-city (consulté le 7 juin 2017).

⁵⁸⁶ D. B. Milne cité dans « My Favourite Places: Upstate New York », www.ago.net/upstate-new-york (consulté le 7 juin 2017).

visuel et intellectuel de Milne avec Whistler et Monet, pour plutôt insister sur le fait qu'il était « *a very deeply spiritual man*⁵⁸⁷ » et s'attarder aux premiers éléments qui ont forgé ce qu'elle appelle « *his inner template*⁵⁸⁸ » (son gabarit intérieur) : le paysage valonneux de l'Ontario, la lignée de laboureurs écossais de laquelle il provient, la simplicité fondamentale de la vie rurale – cela sans jamais les problématiser en regard ni de sa pratique, ni de l'époque sociohistorique qu'il a traversée. Car l'écueil principal du David Milne Centre est bel et bien cette absence de problématisation de la biographie : tout en donnant l'impression qu'il aborde de front les rapports entre œuvre et vie, son discours contourne la question et propage au contraire, par la figure qu'il construit d'un Milne privé, naturel et spirituel dépouillé de sa dimension moderniste, formaliste et expérimentale, une mythographie pleine des topoï que l'histoire de l'art du xx^e siècle s'était pourtant engagée à pourchasser.

La présentation de David Milne est ainsi passée, au cours des cent dernières années, d'ultramoderne singulier à formaliste solitaire, puis d'artiste expérimental jusqu'à peintre spirituel lié à la nature. Cette lecture changeante suit en quelque sorte l'abandon progressif de la grille d'analyse moderniste à la faveur du développement d'un discours sur le spirituel dans l'art, que nous avons étudié plus tôt dans la revue de la littérature. Elle témoigne probablement aussi de la préoccupation croissante de notre époque pour les questions liées à la subjectivité, d'où découlent sans doute les stratégies institutionnelles visant à rapprocher, au musée, l'individu artiste du visiteur individualisé sur la base d'une expérience commune – plutôt que de laisser l'exception artistique les diviser. Du point de vue de l'histoire de l'art toutefois, ce mouvement de balancier de la visée scientifique du formalisme et de la déontologie historique vers une approche expérientielle singularisée soulève des questions importantes, dont le danger du cul-de-sac biographique et la trahison des intentions de l'artiste ne sont pas les moindres. Mais faut-il vraiment qu'une approche exclue l'autre? Le recours de plus en plus fréquent – et de moins en moins balisé – à la biographie de l'artiste n'est-il pas un effet direct de l'exclusion stricte de la subjectivité humaine par les discours modernistes et postmodernistes, structuralistes et poststructuralistes qui ont exercé

⁵⁸⁷ K. Lochnan dans « My Love of Nature: Nature in my Life », www.ago.net/nature-in-my-life (consulté le 7 juin 2017).

⁵⁸⁸ *Ibid.*

une si grande autorité dans le champ de l'art? À l'inverse, l'admission récente d'un arrière-plan vécu sous-jacent au projet moderniste n'est-elle pas la preuve que nous n'avons pas fini de prendre la mesure des œuvres majeures que les artistes du XX^e siècle nous ont léguées – pas fini donc de comprendre le modernisme artistique – et qu'il nous faut pour ce faire pousser plus loin nos rigoureux outils d'analyse, voire en élaborer de nouveaux?

Dans le cas de Milne, à tout le moins, ce travail de développement d'une position mitoyenne entre art et vie qui soit à la fois fertile et précise reste à faire puisque, nous l'avons vu, les discours se sont tenus ou bien du côté de l'analyse de l'œuvre mettant à distance la vie de l'artiste sauf pour les faits explicitement liés à son approche artistique, ou bien du côté d'une biographie marquée de topoï et dépourvue d'une véritable analyse du corpus, les rares tentatives de lier œuvre et existence s'étant soldées par une absorption de l'une et l'autre dans la trop vague « spiritualité de l'artiste ». Seule Rosemarie Tovell, par ses analyses de l'œuvre, des sources et du contexte historique qui incluent systématiquement une pensée de l'artiste comme sujet mobile tant géographiquement, techniquement et esthétiquement qu'émotivement, parvient à nos yeux à définir sur ce plan une position expérientielle plus satisfaisante : elle occupe de ce fait un rôle généalogique dans la proposition mélioriste que nous nous apprêtons à élaborer⁵⁸⁹. Car entre ces deux extrêmes de l'idéal du projet artistique et de la vie très concrète du corps-esprit, il nous reste en effet à faire la preuve qu'il existe ni séparation, ni contradiction, non plus que des vases communicants si évidents qu'ils se passeraient d'explication, mais une démarche simultanément artistique et existentielle que l'artiste articule finement au quotidien sur les plans théorique, méthodologique et pratique. C'est ce que Shusterman appelle une *soma-esthétique* et que nous allons maintenant tenter de dégager par l'analyse de l'ensemble des éléments qui composent le corpus milnien.

⁵⁸⁹ Nous avons à ce jour publié deux essais qui s'avancent modestement dans cette direction : « Un jeu d'enfant », dans *Invention and Revival: The Colour Drypoints of David Milne and John Hartman*, Ottawa : Carleton University Art Gallery, 2008, p. 131–143, et « Le courage créateur de David Milne », dans A.-M. Ninacs, dir., *Interdire, susciter, combattre, op. cit.*, p. 134–142.

I.5.3 Méthodologie

Lorsqu'il s'agit d'aborder un corpus artistique issu de la période 1900–1950 en Occident, qui plus est un corpus pictural, les analystes prennent encore aujourd'hui rarement le temps de se poser la question de l'objectif de l'artiste. Si celui-ci a été en accord avec son temps, son œuvre viendra en effet d'elle-même à la rencontre de l'objectif dominant du xx^e siècle qui, sous le nom de l'art pour l'art, du style ou de l'autoréférentialité, place la finalité de l'art dans la production d'un objet démontrant, à l'intérieur même de ses paramètres, les tenants et aboutissants de son médium par un jeu de renvois entre le support, la matière et les formes. Les œuvres de la période artistique moderne sont ainsi continuellement mesurées à l'aune de cet objectif tiré d'une synthèse des traits communs aux principales théories formalistes et décrété valable pour toutes, le travail attendu de l'analyste consistant à en rechercher, dans les corpus qu'il étudie, les manifestations les plus claires et les plus précoces. L'importance historique des artistes est conséquemment établie en fonction de leur plus ou moins grande adhésion à cette hégémonie de la forme et de l'autoréférentialité, les quelques-uns faisant preuve d'une mise en œuvre « radicale » de ses principes – qu'ils ont souvent contribué à élaborer – comptant pour les plus valeureux, alors que ceux chez qui l'on perçoit comme une faiblesse regrettable de la retenue, des écarts ou des effets de non-conformité se voient qualifiés d'artistes de second rang ou de modernistes manquant de caractère. La fortune critique de David Milne montre à répétition ce réflexe de pensée.

Que se passerait-il si nous procédions tout à l'inverse pour notre analyse, c'est-à-dire en partant d'une *position d'historien de l'art qui ne saurait pas encore* de quoi il en retourne exactement du modernisme? Voilà la première question méthodologique que nous nous sommes posée, question qui nous paraissait fondamentale si nous voulions rouvrir, réactiver et réinterpréter les divers éléments qui construisent ce récit axiomatique dominant. En exposant ce qu'un artiste, élaborant son travail plastique au cœur du contexte socioculturel nord-américain du début du xx^e siècle, cherchait à faire, à vivre et à dire (et non seulement à *en* dire), nous pensions pouvoir faire apparaître des nuances, des angles morts, voire des impensés du discours moderniste attendu, et révéler *a contrario* le réflexe dogmatique qui a toujours prise sur notre discipline lorsqu'elle présume des intentions des créateurs à partir des repères historiques et théoriques qu'elle maîtrise. Cette thèse, rappelons-le, a pour objectif épistémologique de mesurer la perte de connaissances sur les conduites artistiques

occasionnée par cette réduction catégorielle et idéologique produite dans le cadre d'un projet scientifique dont les bénéfices disciplinaires demeurent néanmoins valables. Dans le cas de Milne qui nous occupe, qu'arriverait-il si nous levions le filtre de l'autoréférentialité pour nous intéresser pleinement à son œuvre comme à une pensée en actes élaborée de manière attentive et délibérée par l'artiste y engageant sa vie? Sachant qu'il baignait comme nous tous dans un milieu de forces politiques, culturelles et personnelles qui le dépassaient sûrement, mais dans lequel il avait toute l'intelligence requise pour opérer des choix, que se dégagerait-il alors de l'ensemble des œuvres, des traces écrites, et des formes de vie qu'il a laissées – et non seulement des signes qui confirment notre a priori? Et comment comprendrions-nous dès lors la visée qu'il donnait lui-même à sa pratique de l'art et qui qualifiait son méliorisme individuel?

Ces interrogations ont accompagné à tout instant l'analyse du projet artistique milnien que nous présentons dans les chapitres qui suivent. Afin d'y répondre, il nous fallait d'abord rassembler toutes les traces disponibles concernant l'artiste. À cet égard, notre méthodologie de recherche visuelle et documentaire est demeurée au départ très classique. D'abord visiter les principales collections d'œuvres, y repérer les tableaux et gravures, les observer et en faire une première analyse. Parallèlement, visiter les fonds d'archives publics et privés, y cueillir systématiquement les documents de sources primaire et secondaire, les consigner, puis en faire une lecture attentive. Cela s'est fait en partie à Ottawa, dans le cadre d'une résidence de recherche de six mois au Musée des beaux-arts du Canada. Nous avons également fréquenté de manière assidue les biographies et les catalogues raisonnés des œuvres peint et gravé afin de bien comprendre le développement des formes et des contenus dans la démarche milnienne, ainsi que les effets sur elle des changements de lieux et de médiums.

Ces premières étapes de recherche nous ont permis de déceler des points de rencontre iconographiques et formels entre les tableaux, d'identifier avec plus de précision les processus picturaux discutés par Milne, d'opérer des regroupements d'œuvres, et même de rédiger pour mieux y voir une analyse formelle orthodoxe. L'interprétation mélioriste d'une démarche artistique ne saurait, en effet, faire l'économie de l'assise scientifique que représente l'analyse formaliste par faits observables, explications vérifiables et esthétiques comparables, car – il importe de le répéter pour qu'on en saisisse ici l'incidence

méthodologique – notre thèse veut revaloriser une dimension vécue de l’art contrariée par les discours dominants du xx^e siècle *tout en* tirant le plus grand parti de la rigueur d’analyse que ceux-ci nous ont enseignée. Nous maintenons que si les théories de l’art doivent être vigoureusement critiquées – lorsqu’elles se figent en idéologies ou révèlent une erreur scientifique flagrante –, celles-ci demeurent fondamentalement cumulatives, chacune ayant pour fonction de nous ouvrir les yeux sur une dimension spécifique de l’art et constituant, pour cette raison, un instrument toujours à notre disposition. Pas plus dans la théorie que dans la pratique de l’art nous ne croyons à la logique progressiste de la nouveauté qui donne tort aux acteurs précédents et qui les remplace. Aborder actuellement l’histoire et la théorie de l’art avec ce préjugé implicite très courant ne fait que reconduire inconsciemment les travers mêmes de l’idéologie moderniste que toutes nos « post-théories » s’affairent pourtant à condamner; il s’agit là d’un écueil auquel il nous presse d’échapper. La vérité dans le champ de l’art, s’il en est une, ne se trouve pas au bout d’un chemin téléologique; elle se cherche et s’éveille par usages croisés, juxtaposés et superposés des outils qui sont les siens, et donc parfois aussi d’outils anciens.

L’écart principal que prend notre approche mélioriste face aux méthodes de travail traditionnelles en histoire de l’art du xx^e siècle loge ainsi dans la nature et le traitement des données que nous avons retenues. Nous avons d’office aboli la distinction habituelle, dite scientifique, entre les faits considérés pertinents à l’analyse (les œuvres, définitions de l’art, influences artistiques et intellectuelles) et ceux jugés non recevables en raison de leur trop grande subjectivité, ou anecdotiques et négligeables par leur domesticité (les données éthiques, processuelles, quotidiennes, expérientielles ou intimes). Si cette distinction est supposée éloigner les jugements de valeurs, c’est à tort, pensions-nous, que les chercheurs établissent à l’avance ce qui informe ou non une démarche artistique puisque leur conviction à cet effet représente en elle-même un jugement. Il nous importait plutôt de trouver une façon scientifique d’élargir le champ d’exploration de nos pratiques analytiques à la dimension vécue de l’art. L’approche méthodologique que nous expérimentons nous a d’abord conduit à nous saisir de l’œuvre, de son paratexte (les écrits et entrevues), mais aussi de tous les

biotextes disponibles, entendus ici au sens que leur donne Bourriaud d'« une masse d'informations et de formes [...], une écriture en actes, un récit vécu. Ce texte est celui de l'existence telle qu'elle est plongée dans le signe⁵⁹⁰. » Les biotextes comprennent donc les faits et gestes de l'artiste accessibles par les écrits, les photographies, l'iconographie, les dits et écrits des proches, le repérage sur les lieux, l'analyse comparative, etc. Passant cette documentation au peigne fin, nous avons ensuite fait le relevé le plus systématique possible de l'information, c'est-à-dire sans égard à la hiérarchisation entre espace public et sphère privée, actes artistiques et non artistiques, déclarations officielles et récits marginaux, ou même entre chefs d'œuvre, œuvres mineures et erreurs. Nous avons ainsi graduellement observé, à force de récurrences et de résonances, l'apparition de questions, de sujets et de manières de faire qui retenaient l'attention de l'artiste, et nous les avons simplement classés côte-à-côte afin d'éviter d'exagérer les traits de l'un au détriment de l'autre. Cette démarche nous aura essentiellement permis d'étayer, par association de pièces éparses et souvent ténues en elles-mêmes⁵⁹¹, les notions clés d'une pensée artistique expérimentée, articulée et communiquée le plus souvent dans la vie quotidienne et privée.

Notre défi est à présent d'interpréter ce vaste ensemble de données hétérogènes afin de reconstituer l'art de Milne comme pratique mélioriste, c'est-à-dire comme pratique de vie incarnée et transformatrice. Nous sommes confiante d'y parvenir en empruntant pour cadre méthodologique la soma-esthétique élaborée par Richard Shusterman. Les trois plans d'opération de ce système objectif nous permettent en effet de classer suivant leur nature analytique, pragmatique ou pratique les divers renseignements que nous avons recueillis; ils aident en cela à échapper aux lectures et évaluations personnelles comme aux réflexes de l'histoire de l'art que sont la mise en récit chronologique, le découpage spatiotemporel ou les

⁵⁹⁰ N. Bourriaud, *Formes de vie, op. cit.*, p. 136. Nous conservons ici sans l'affecter cette notion issue de l'historiographie du méliorisme artistique, tout en étant consciente qu'il nous faudra éventuellement clarifier notre définition de ces matériaux de recherche biographiques en regard de la conception de Bourriaud, du « biotexte » comme jeu textuel à partir d'éléments biographiques conceptualisé par Jean Ricardou, ainsi que des « biographèmes » barthésiens.

⁵⁹¹ Le peintre Edmund Alleyn explique bien ce développement de la pensée par bribes, et surtout l'importance de les rassembler patiemment afin de circonscrire une idée : « Une question a plusieurs réponses. Ce que je te donne là est un fragment de réponse, alors il faudrait que tu me poses cette question-là tous les jours pendant un mois et, chaque jour, je te donnerais une réponse un peu différente, et peut-être qu'au bout d'un mois on aurait la réponse complète. » Dans Jennifer Alleyn, *L'atelier de mon père*, Amazone Film, 2008.

catégories disciplinaires et techniques. Nous prévoyons que les trois plans de la soma-esthétique milnienne feront en bout de piste émerger l'objectif principal – ou l'hyperbien taylorien – auquel David Milne rapportait l'ensemble de ses préoccupations artistiques, de ses méthodes et de ses pratiques de vie parce qu'il guidait son sentiment personnel d'amélioration. Ils devraient également clarifier le mode de liaison spécifique que l'artiste installait, à cet effet, entre l'art de la peinture (l'esthétique) et la mise en travail de son corps-esprit (la somatique).

Le premier plan, analytique, cherche à comprendre, par description, analyse et comparaison, l'objectif artistique consciemment poursuivi par Milne. Les définitions que le peintre donne de l'art, de la peinture et du tableau y sont rassemblées, incluant la conception qu'il se fait du modernisme pictural puisque sa démarche a été élaborée, dans la première moitié du xx^e siècle, avec la conscience de cet horizon d'attentes artistiques. Ces définitions sont ensuite évaluées à la lumière des œuvres que l'artiste a fréquentées et des théories qu'il a lues, notamment celles du critique victorien John Ruskin et des deux plus influents protoformalistes de son époque, Clive Bell et Roger Fry. L'analyse mélioriste, en effet, ne désavoue pas la classification historique du projet de l'artiste, ni ne l'isole des questions propres à son contexte d'émergence; elle vise plutôt à esquiver l'effet simplificateur, normatif et restrictif des étiquettes pour mieux comprendre les motivations individuelles et pouvoir éventuellement établir des liens inédits entre les démarches artistiques. Cette section, si elle paraîtra proche des traditionnelles « formation et influences », a donc pour fonction beaucoup plus précise de ne pas subsumer trop vite la démarche de Milne à la conception actuelle du formalisme (qui amalgame plusieurs propositions historiques fort contrastées à la faveur des plus axiomatiques d'entre elles), cela en dégagant avec minutie les nuances perceptives, éthiques et pragmatistes qui composent *son* modernisme spécifique, sa conception de l'unité esthétique, et qui constituent par le fait même des indicateurs clairs de sa motivation mélioriste et de la manière dont le corps-esprit s'imbrique dans sa pensée artistique.

Le second plan, pragmatique, extrait de notre recherche les principes méthodologiques fondamentaux que Milne met en place pour parvenir à son objectif. Prenant largement appui sur son œuvre et sa méthode picturale, nous aurons l'occasion d'observer que cette méthodologie générale se décline en quatre principes énonçables – focalisation, simplification, expérimentation et courage – qui se trouvent en amont d'à peu près tous les

gestes artistiques et non artistiques du peintre. Car ces principes ayant pour but d'activer un changement d'état, s'ils sont d'abord convoqués pour modifier les œuvres et ainsi infléchir le cours du travail plastique proprement dit, excèdent néanmoins ce territoire artistique pour devenir des principes moteurs dans l'ensemble de la vie de l'artiste : ils formalisent de la sorte une véritable ligne de conduite mélioriste qui affecte le peintre en même temps que son œuvre.

Le troisième plan, pratique, a pour but de cartographier le terrain d'exercice que Milne se donne afin que son objectif s'effectue. Nous exposons d'abord sa position éthique, nous explorons ensuite les sensations physiques particulières que Milne associe à l'atteinte de l'unité esthétique, et nous faisons enfin l'inventaire détaillé des pratiques somatiques spécifiques – conditions de vie, exercices artistiques, entraînements physiques, perceptifs, psychologiques et spirituels – auxquelles il se prête afin de contacter cet état le plus souvent possible. L'examen attentif de cette dimension expérientielle et méliorative de l'aventure artistique est certainement le moins habituel pour la recherche en histoire et théorie de l'art; nous souhaitons ainsi montrer qu'en nous rendant vigilants aux éléments périphériques qui font foi des valeurs, du mode de vie et des pratiques de l'artiste, nous parvenons à expliquer clairement et sans surinterpréter la manière dont la production de l'œuvre s'articule finement à une façon d'exister.

Parce qu'elle se met à la recherche des motivations de son projet artistique, notre analyse fait une très large place à la parole de David Milne. Nous la prenons même souvent au mot, non pour en faire un discours de vérité, mais parce que c'est là que se trouvent les matériaux négligés, voire tus par la lecture moderniste et susceptibles d'éclairer l'objectif mélioriste de l'artiste. Il nous paraissait d'autant plus nécessaire dans ce cas d'écouter très attentivement le peintre, qu'il s'est exprimé assidûment et continûment dans des lettres, des journaux et des notes d'atelier, et donc par des formes littéraires qui accompagnent de manière détaillée la vie quotidienne, l'activité somatique et la réalité intime. Pour toutes ces raisons, les propos de Milne se sont avérés immensément plus instructifs que tous les autres documents – dont nous faisons néanmoins usage – pour reconstituer ses pratiques de vie. Les approchant, nous sommes partie du principe que le jugement a priori de l'analyste est, sur ce plan encore, nuisible à la compréhension de la démarche de l'artiste. Le réflexe critique, du moins, ne nous paraît pas profitable à la méthodologie soma-esthétique qui produit, par sa structure

même, une comparaison des discours, des méthodes et des pratiques de l'artiste : nous prévoyons qu'elle générera plutôt, par l'éclaircissement graduel du sens des énoncés de Milne et la vérification dans l'action de leur cohérence, une forme d'autocritique de ses propos que nous n'aurons plus qu'à relever par l'écriture. Dans le même esprit, l'imposant appareil de notes qui accompagne l'analyse vise à éloigner le plus possible la projection, à montrer que les citations retenues indiquent bien chez l'artiste des mouvements de pensée substantiels, de même qu'à rendre complètement accessibles au lecteur les éléments constitutifs de nos interprétations.

Malgré la clarté que confère au parcours de Milne l'analyse soma-esthétique, il convient en effet de rappeler, comme le fait Milan Kundera, que « l'homme est celui qui avance dans le brouillard⁵⁹² » et que l'historien de l'art court fort le risque de l'aveuglement lorsque « regard[ant] en arrière pour juger les gens du passé il ne voit aucun brouillard sur leur chemin⁵⁹³ ». Le travail de transformation par l'art échappe en partie à l'artiste lui-même, comme lui échappent d'ailleurs des pans de sa subjectivité. Le pragmatisme philosophique et plus d'un siècle de psychologie, d'inconscient psychanalytique et de « non-conscience » sociologique révèlent de surcroît le fait que nos réflexions et interprétations s'appuient invariablement sur un nombre considérable d'émotions réactives et d'habitudes non réfléchies, de sorte que le propre de cela même que nous cherchons à transformer ou à améliorer est de se dissimuler à notre pensée : il s'agit là d'une dimension très importante de la conception shustermanienne du méliorisme⁵⁹⁴, que nous ferons à l'occasion ressortir à l'aide d'une approche psychocritique. La reconstitution complète du processus mélioratif de David Milne à partir des traces disponibles, aussi abondantes soient-elles, est par conséquent parfaitement utopique. Il nous importe donc de préciser ici que vouloir « reconstituer l'art de Milne comme pratique mélioriste » n'équivaut pas à vouloir percer le secret inconnaissable d'un être. Le but recherché par notre méthode d'analyse est, beaucoup plus modestement, de réunir l'information la plus complète possible sur l'intrication des

⁵⁹² Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993, p. 279.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁹⁴ R. Shusterman, *Body Consciousness*, *op. cit.*, p. 212.

différentes dimensions de son aventure artistique, cela tout simplement pour pouvoir en décrire les modalités et les rendre transférables.

2—LA SOMA-ESTHÉTIQUE DE DAVID B. MILNE

2.1 Soma-esthétique analytique : position moderniste

2.1.1 Définition du modernisme

Le mot *modernist* revient sous la plume de Milne plus souvent pour identifier les artistes novateurs du tournant du siècle qu'en lien avec une position théorique claire. Il dit « *the modernists*⁵⁹⁵ » comme on parle aujourd'hui des artistes contemporains ou actuels; il s'en sert donc pour identifier la mouvance artistique moderne plutôt qu'un groupe précis ou une idéologie arrêtée. Ses écrits montrent qu'il a vite été conscient, peu après son arrivée à New York au début du xx^e siècle, de faire partie des modernistes au sens large du terme et qu'il a tiré par la suite une fierté certaine de cette distinction qui signifiait pour lui « *that I was doing something different from the things [people] had seen*⁵⁹⁶ » et donc qu'il comptait parmi les innovateurs; pour cette raison, il concevait facilement que sa peinture ne soit pas comprise par la majorité des regardeurs⁵⁹⁷. Il ne se prétendait pas pour autant moderniste, mais se présentait davantage comme un artiste « *[that] had leanings in that direction*⁵⁹⁸ »; il disait semblablement de ses tableaux qu'ils étaient « *not modernistic and not academic, fit in with nothing else particularly*⁵⁹⁹ » – propos dans lequel on relève néanmoins le désir caractéristique de l'esprit artistique moderne de se tenir dans la marge⁶⁰⁰. À la fin de sa vie, il résumait ainsi sa relation à cette étiquette : « *At Lake Placid, I sometimes remember someone expressing*

⁵⁹⁵ 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke; 1934-02-15, D. B. Milne à Harry O. McCurry; 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey; 1937-11-18c et 1938-02-16b, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁵⁹⁶ 1919-02-11+28 et 03-01, D. B. Milne à James A. Clarke. Le commentaire suivant de Clarke témoigne aussi du fait qu'ils étaient tous les deux bien au courant de la valeur attachée à la marginalité : « *I regard myself as finally elected to that sacred Society to which we all cannot arrive, The Salon de Refusees [sic].* » 1922-01-06, James A. Clarke à D. B. Milne.

⁵⁹⁷ [1921-06-30], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁵⁹⁸ Citation légèrement modifiée : « *They [Graham Norwell, Harold Beament] weren't modernist, but had leanings in that direction, just as I had.* » D. B. Milne, « Ottawa », notes autobiographiques, 6, 10 et 13 avril 1947, p. 7.

⁵⁹⁹ 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁰⁰ Voir ici encore N. Heinich, *Être artiste*, op. cit., p. 43–46.

*the hope that I wasn't a modernist. Modernist painting seemed to have some political or social significance. It never had any for me. In fact the label modernist had no more than superficial meaning for me*⁶⁰¹. » De tels propos, peu mordants, tendent à confirmer le modernisme « domestiqué » qu'O'Brian concède à Milne sur l'échelle du radicalisme artistique plus tôt discutée⁶⁰². Dans une perspective mélioriste, nous y voyons davantage une autoévaluation lucide de sa peinture à la fois traditionnelle (sujet) et inventive (traitement) dans un champ de l'art dont il envisage très bien l'extension maximale pour avoir tôt côtoyé Kandinsky, Picasso, Brancusi et Duchamp⁶⁰³, mais surtout une première indication importante quant à sa motivation à créer qui ne provenait visiblement pas en priorité d'un désir d'affirmer, sous la pression de son entourage professionnel, la pertinence de sa contribution dans l'échiquier historique et social en la proclamant moderniste⁶⁰⁴.

S'il accordait peu d'importance au titre de moderniste, Milne n'en demeurait pas moins passionné par les principes picturaux qui y étaient attachés. Il suffit en effet de se tourner vers son travail lui-même pour que sa disposition formaliste apparaisse tout à fait évidente et qu'on comprenne que ce qualificatif voulait foncièrement dire « qui concerne la peinture en elle-même ». Le peintre n'y a plus aucune hésitation : toute son attention va à la forme, à la composition et à la circulation visuelle; tous ses efforts ont pour objectif premier l'efficacité

⁶⁰¹ D. B. Milne, « Dart's Lake », notes autobiographiques, 8 février 1947, p. 4. Il exprimait la même idée en 1934 : « *Occasionally I hung a picture in the tea house, but no one was interested. I think they classed them as modernist, and in some strange way linked that with political revolution, Bolshevism. How that came about [...] I don't know.* » 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁶⁰² « *The work is rarely given to extremes [...] Milne's paintings are invariably modest in scale [...] and they generally traffic in the commonplace [...] What prevents them from becoming housebroken as opposed to domesticated – I am drawing a fine distinction here – is the artist's implacable self-reflexivity about his artistic procedures, combined with his fierce economy of execution. The paintings reject excess with a vengeance.* » O'Brian, « Domesticated Modernism? », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 156 et 158. Remarquons que l'auteur fonde son argument, comme celui de *David Milne and the Modern Tradition of Painting* en 1983, sur l'échelle du modernisme tout en omettant de dire que Milne accordait peu de valeur à cette catégorie.

⁶⁰³ « ... we may give some thought to the question of whether recognition has aesthetic value. My answer, based only on my own experience is that mere recognition has or may have aesthetic value, though a look at one of Kandinsky's paintings, and many others, makes it clear that it isn't a necessary element in picture making. » D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

⁶⁰⁴ Le psychologue Mihaly Csikszentmihalyi, qui tire ses conclusions de l'analyse d'une centaine d'entrevues avec des individus reconnus comme des créateurs dans différentes disciplines, explique que les intuitions foncièrement créatrices « se produisent surtout dans les esprits prédisposés, c'est-à-dire chez les êtres qui ont déjà beaucoup réfléchi à une série de problèmes. Ces problèmes peuvent provenir de trois sources principales : l'expérience personnelle, les nécessités du domaine et la pression sociale », ces trois sources d'inspiration étant généralement entremêlées. *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention* (1996), trad. C.-C. Farny, Paris : Robert Laffont, 2006, p. 112 ; voir aussi p. 121–127.

esthétique de l'œuvre. « *Shape—Color—Texture—These are the wares of the artist*⁶⁰⁵ », note-t-il par exemple, en vue d'une conférence qui a pour objectif explicite d'éveiller l'intérêt du public « *in the more abstract side of art*⁶⁰⁶ ». Dès les années 1910, en effet, il conçoit sa contribution artistique en des termes strictement formels – ou abstraits, dit-on plus couramment à l'époque – que confirment les titres autoréférentiels des œuvres *Rainbow Colours*, *Black and White*, *Black Matrix*, *White Matrix*, *Blue Design*, *Divided Forms* ou *Repeated Motif*, toutes réalisées entre 1911 et 1913⁶⁰⁷. À la fin de la décennie, ses lettres détaillent les systèmes picturaux qu'il met en place dans ses tableaux avec une telle rigueur qu'elles prennent l'allure d'assises théoriques à ses réalisations artistiques⁶⁰⁸. Cependant à ses yeux – et en adéquation avec l'exigence moderne d'originalité – la valeur d'une œuvre ne tient pas seulement à ces instruments plastiques ni à leur usage, mais à ce que l'artiste invente grâce à eux et qui n'a encore jamais été vu. Il dresse ainsi, en août 1920, la liste de ses trois principales innovations, toutes de nature formelle – une convention visuelle, un effet de texture et une ligne contour :

1 *The black "cores" of the trees, a convention started [...] in 1915...*

2 *The softening of texture obtained by washing over a part of the drawing with clear water [in 1916].*

3 *The use of colored streaks to mark the boundaries of shapes—contours. This was developed in France [in 1919] through a desire to mark the contours of battle fields simply and decidedly*⁶⁰⁹.

Dans ses notes d'atelier et sa correspondance des trente années qui suivent, Milne tient un discours d'une cohérence remarquable en ce qui a trait à la description des problèmes

⁶⁰⁵ D. B. Milne, « Art General Outline: Another suggested introduction », [vers 1923].

⁶⁰⁶ 1924-01-06, D. B. Milne à J. B. Abbott. Il lui propose de reprendre au profit de l'Art Association de Montréal une conférence donnée à l'Ottawa Art Club en novembre où il a été question de « *color, shape & texture vs. subject* ». 1923-11-[21?], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁰⁷ S'il délaisse rapidement les titres formalistes pour favoriser le repérage des tableaux – « *The title means nothing, explains nothing. It is merely a handle, a number would do as well only numbers are confusing* » –, Milne affirme encore en 1936 que la dimension formelle du tableau a préséance sur le sujet de la représentation évoqué par le titre : « *Last Snowdrift. That's a title, to identify the picture, nothing more. If I were trying to suggest the real subject, I might call the picture, "A Little Adventure in Blue-Grey."* » Respectivement [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry et D. B. Milne, note sur *Last Snowdrift*, dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*, Toronto : Mellors Galleries, 1936, n. p. Cette manière fonctionnelle d'intituler *a posteriori* les œuvres ne sera revue que pour *Alder Branch* et *Surveyor's Stake*, en 1933, et pour l'ensemble des *subject pictures* que Milne formule à partir de 1939 : dans ces cas, les titres-thèmes lui sont venus en amont des tableaux et sont très signifiants.

⁶⁰⁸ Voir par exemple 1919-04-09a, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁰⁹ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 118, 27 août 1920.

picturaux qui le préoccupent et aux solutions formelles qu'il entrevoit, de telle sorte qu'il use toujours, dans les années 1940, des termes exacts qu'il a employés vingt ans plus tôt : « *What are the materials used in Aesthetic buildings, say in painting? [...] line [...] colour [...] texture [...] arrangement [...] the debatable point is [...] volume [...] painting is done on a flat surface. There is no third dimension*⁶¹⁰ », affirme-t-il, et ici encore : « *I suppose each painter has his own ways of launching into the adventures in shape, colour, texture, and space that we all call painting*⁶¹¹. » Ce qui fait la vitalité de l'œuvre n'a ainsi, pour lui, rien à voir avec la représentation réaliste de quelque sujet que ce soit, mais bien avec l'orchestration fine d'une rythmique par mise en contraste des éléments formels sur la surface. « *This slight "change of pace" from thick to thin or from clear cut to vague forces a progress through a picture something like the circulation of the blood in the body, a beat or wave*⁶¹² », explique-t-il à l'aide d'une image physiologique qui trahit l'importance vitale que revêt, dans son approche de la création, la dimension esthétique du tableau.

L'exigence de l'artiste demeure la même du point de vue de la réception. Il apprécie, par exemple, que l'évaluation externe de ses œuvres s'appuie sur les formes offertes au spectateur et non sur la biographie de leur auteur. « *All of these last reviews you sent [...] were able to tell, from the pictures alone, something of the painter's attitude, feeling and his way of expressing them in color and line [...] They made some very close guess*⁶¹³ », écrit-il à Alice Massey, indiquant au passage que ces tableaux « autonomes » représentent néanmoins à ses yeux l'expression d'une sensibilité humaine. Dans la lecture qu'il fait lui-même de l'histoire de l'art, les œuvres de toutes les époques sont principalement reliées par leur composition et leur fonctionnement plastique, et les artistes par une parenté de tâche, de sorte que dans sa pensée, l'art apparaît à tout moment de l'histoire « *fundamentally the same*⁶¹⁴ » – foncièrement transhistorique.

⁶¹⁰ D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

⁶¹¹ D. B. Milne, « Fantasy, 1944 », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 13.

⁶¹² D. B. Milne, Journal, 8 avril 1940.

⁶¹³ 1935-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

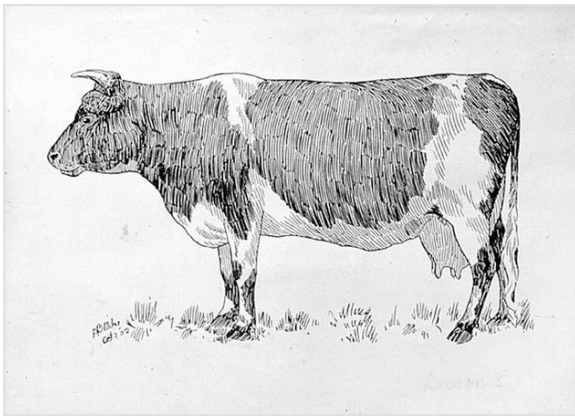
⁶¹⁴ C'est McInnes qui, nous l'indique, réagissant au lien structurel qu'établit Milne entre la peinture de Gauguin et l'art égyptien : « *I agree with you that all art is fundamentally the same, but it is a sameness of such extraordinary breadth and depth that to many people, different facets of it seem utterly diverse.* » 1937-01-12c, Graham C.

En résumé, l'étude de la fortune critique et des documents personnels de l'artiste montre que David Milne s'est rarement réclamé du statut de moderne ou de moderniste, et que cette épithète lui a plutôt été accordée à répétition par les critiques d'art le catégorisant ainsi dans leurs articles dès ses premières années d'activité et tout au long de sa carrière. Milne se reconnaissait néanmoins dans les acteurs du monde de l'art – artistes, penseurs, critiques – qui s'intéressaient, comme lui, prioritairement à la dimension esthétique des œuvres; il savait vite les identifier et il avait soif de leur compagnie. « *[W]hat Canada should pray for, if it is to have any widespread culture—an appreciator and critic with an aesthetic point of view—and that is of more value than a score of artists*⁶¹⁵ », affirmait-il. C'est ainsi qu'en plus de son ami Clarke, auprès duquel il parfait sa connaissance et sa vision de l'art moderne, les Harry Mc Curry, Donald Buchanan, Graham McInnes, Douglas Duncan et Alan Jarvis, précisément en raison de leur regard informé et de leur exigence formaliste, deviendront tour à tour ses interlocuteurs privilégiés ainsi que des véhicules pour les idées artistiques fondatrices de l'époque⁶¹⁶. C'est par leur entremise que lui parviendront notamment les théories de Clive Bell et de Roger Fry, véritables phares du formalisme au début du xx^e siècle en Amérique du Nord, dont il importe d'évaluer l'impact sur la peinture et la pensée de Milne. Bien avant de rencontrer ces textes, cependant, ce sont les artistes que Milne a assidûment fréquentés et c'est à leurs côtés qu'il a graduellement défini sa position artistique moderniste ou plutôt, eu égard à l'approche critique de la peinture qui émerge de la précédente discussion, *formaliste*. Nous commencerons donc par considérer l'effet de son parcours parmi les œuvres.

McInnes à D. B. Milne. Clarke le confirme plus tard dans l'interview qu'il accorde à Blodwen Davies (bobine 1, 3 mai 1961) : « *Milne was not interested in things because of their historic value. He was interested in everything, including human beings, for their significant form and the patterns that they made. But a revolutionary cannon would be the same to him as an old log, if the shape was interesting.* »

⁶¹⁵ 1934-10-28, D. B. Milne à Alice Massey.

⁶¹⁶ Ce qui ne veut pas dire qu'il adhérerait à leur vision des choses : « *He [Douglas Duncan] had lots of news about art doings in Toronto and about painters we know here and there. His point of view is quite different from mine, and his news meant something different to me, very far from what it meant to him.* » D. B. Milne, Journal, 24 décembre 1951.



- 49 David B. Milne, *Dutch Woman in Clogs*, vers 1902–1903, huile sur panneau [101.4]
- 50 David B. Milne, *On the Dochart*, vers 1901, huile sur toile [101.1]
- 51 David B. Milne, *David Bell's Cow*, 1902, encre sur carton [101.7]
- 52 David B. Milne, *Victoria Jubilee Hall*, vers 1902, encre sur papier [101.14]
- 53 George Agnew Reid, *The Berry Pickers*, 1890, huile sur toile. Art Gallery of Hamilton

2.1.2 Formation et repères artistiques

La séquence chronologique de ses travaux montre que le jeune Milne s'est d'abord approprié les sujets pittoresques et les méthodes graphiques et picturales académiques propres au XIX^e siècle, méthodes qui constituaient son univers de référence artistique dans l'Ontario rural dont il provenait [fig. 49–52]. Adolescent, il dessine beaucoup par lui-même – notamment pour soutenir son intérêt pour la botanique et les sciences naturelles⁶¹⁷ –, s'essaie à la peinture par imitation de modèles sur différentes surfaces (coquillages, plaques d'étain, champignons, toile)⁶¹⁸, et esquisse les environs de Toronto et de Niagara Falls lors de longues randonnées à vélo⁶¹⁹. Outre la créativité dilettante des membres de sa famille – ses frères aînés peignent et dessinent⁶²⁰, sa mère confectionne des scènes miniatures à l'aide de branches, de mousses, d'algues, d'herbes, de racines et de fleurs, en plus d'être une artisane accomplie⁶²¹ –, on sait qu'il a été initié à la peinture par un voisin doué pour la représentation fidèle de la nature, David Brown⁶²², qu'il avait accès, à la maison, à un exemplaire de *Picturesque Canada* illustré sous la direction de Lucius O'Brien de cinq cents gravures d'artistes canadiens de l'époque⁶²³, ainsi qu'aux périodiques américains illustrés et aux livres

⁶¹⁷ « *Drawing was the only subject I ever failed in at public school, perspective and copying never seemed interesting. But I kept up my interest in drawing on my own, particularly careful and detailed drawings of plants when I was studying botany. I must have been really interested in this because it wasn't required at school and I filled several notebooks with plant pictures.* » D. B. Milne, « New York », notes autobiographiques, 13 avril–19 mai 1947, [p. 2]; son échange de plantes par correspondance avec J. G. Witton (1901-05-29) montre que cet intérêt pour la botanique n'était pas superficiel. Un carnet d'esquisse commencé en Ontario et terminé à New York (D. B. Milne, *Sketchbook*, [vers 1902]) contient des scènes champêtres, des maisonnettes, des bâtiments de ferme dans la nature, des arbres, des animaux de ferme, des oiseaux dûment identifiés (*wood pecker, hawk, robin's nest, sparrow's egg, grass bird's egg, etc.*), des fragments d'architecture et des études des émotions sur le visage humain (*Envy, Self Contemptation, Youthful Emotion, Hilarity*).

⁶¹⁸ D. B. Milne, « New York », 13 avril–19 mai 1947, [p. 1].

⁶¹⁹ *Ibid.*, [p. 1].

⁶²⁰ « *His older brother William (1862–1987), painted small oils on cardboard, and his brother Charles, a school-teacher, made delicate detailed drawings of ivy leaves.* » R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 8.

⁶²¹ B. Davies, « It was strange that in a new country... », Paisley, septembre 1963.

⁶²² De vingt-huit ans l'aîné de David Milne, David Brown était un voisin à Paisley chez qui son père travaillait. Sourd et muet, il avait néanmoins reçu une formation de bon niveau en Angleterre, s'intéressait aux sciences naturelles, à l'astronomie et connaissait la peinture, dont il avait enseigné à Milne les rudiments comme celui-ci l'a souvent raconté, sans jamais toutefois mentionner ni le nom ni le handicap de ce premier mentor. Le deuxième prénom Brown que porte Milne lui viendrait de cet homme. Voir 1955-07-14 et 1955-07-26, May « Patsy » Milne à Blodwen Davies; 1961-09-20, Adam J. Esplen à B. Davies; les interviews de B. Davies avec Edward Chappell (septembre 1961), James A. Clarke (bobine 1, 3 mai 1961) et M. et Mme William John Pearson (septembre 1961); ainsi que B. Davies, « Notes from Paisley and Burgoyne re David Milne and his family », septembre 1961, et « It was strange that in a new country... », septembre 1963.

⁶²³ D. B. Milne, « New York », 13 avril–19 mai 1947, [p. 2].

disponibles à la bibliothèque du comté⁶²⁴, qu'il identifiait sa première émotion esthétique à une œuvre bucolique de George A. Reid vue à Toronto, *The Berry Pickers* (1890) [fig. 53]⁶²⁵, et que les premières méthodes de travail qui lui ont été enseignées, par correspondance d'une école d'art new-yorkaise, relevaient d'un mimétisme si traditionnel qu'il lui avait fallu, disait-il, des années pour se défaire de ce mauvais pli : « *Worse was to come. I started a correspondence course in art. It took me years and years to get over the damage done by that*⁶²⁶. »



54 David B. Milne, *Bronx Field and Bush*, vers 1905, huile sur toile [102.1]

55 David B. Milne, *Boats on the Hudson*, vers 1906–1908, huile sur toile [102.5]

⁶²⁴ Katharine Lochnan, qui a réalisé une recension minutieuse des documents disponibles dans les bibliothèques de la région de Saugeen à la fin du xix^e siècle, affirme que « *Milne had access to the Paisley Public Library, where he pored over the best contemporary illustrations in American periodical and read about the international art scene.* » « The Watercolours of David Milne », *Art Matters* (Musée des beaux-arts de l'Ontario), vol. 14, n^o 2, printemps 2006, p. 5; voir aussi son essai « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 101–119. Les archives de l'artiste montrent que la fréquentation de la bibliothèque publique, à Manhattan comme dans les communautés rurales, fait partie intégrante de son mode de vie.

⁶²⁵ « *Some time in the high school years I went to see the paintings at the Normal School, Toronto. They were, I think, the first oil paintings I had seen. I remember only one, a picture of Berry pickers by G. A. Reid. The thing that impressed me in that was the vividness, of the raspberries reflected on the new tin pail. This was my first real kick from an oil painting and my first enjoyment of texture in art.* » D. B. Milne, « Art Influences », 1942. Voir aussi Robert Stacey, « The Sensations Produced by (Their Own) Landscape: Some Alternative Paths to—and Away from—Canadian Impressionism », dans Carol Lowrey, *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1985–1920*, New York : Americas Society Art Gallery, 1995, p. 62.

⁶²⁶ D. B. Milne, « New York », 13 avril–19 mai 1947, [p. 1].

Milne écarte rapidement cette première formation et le changement dans son œuvre, frappant dès son arrivée à New York, est un signe manifeste de l'intention qu'il a d'inscrire sa peinture dans le projet artistique formaliste : abandon de la perspective à point de fuite au profit d'une construction par étagement du sujet parallèle au plan pictural, gamme chromatique restreinte constituée uniquement de couleurs et traitement de la surface par coups de spatule et de brosse laissés apparents [fig. 54–55]. L'on voit ensuite son œuvre traverser les unes après les autres les approches impressionnistes et postimpressionnistes très présentes au moment où il commence à se définir comme artiste. Ces approches esthétiques lui viennent sans doute du pleinairisme des paysagistes américains héritiers de l'école de Barbizon et de l'impressionnisme, dont certains comme John H. Twatchman, J. Alden Weir enseignent à l'Art Students League, mais en général l'enseignement à cette école concerne la seule maîtrise des outils et le laisse sur sa faim; s'il en retient la présence de l'illustrateur Henry Reuter dahl, Milne lui préfère la Chase School, plus « *vigorous and inspiring* » sous la gouverne des artistes accomplis William Merritt Chase et Robert Henri⁶²⁷. Ses repères en matière d'art lui viennent donc surtout, affirme-t-il, de la fréquentation assidue des musées et galeries où il peut voir – en particulier chez Paul Durand-Ruel et à la Photo Secession d'Alfred Stieglitz qui deviendra en 1908 la galerie 291 – « *the earliest showing of the [European] modernists on this side of the water*⁶²⁸ ». On sait qu'il a pu ainsi apprécier, au cours des années 1905–1916, chez l'un le travail de Monet, Renoir, Degas, Manet, Morisot, Cassatt, Boudin, Seurat, Sisley et Pissarro⁶²⁹, chez l'autre les œuvres de Rodin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Picasso, Braque, Henri Rousseau, Picabia et Brancusi, en plus de jeunes modernes américains (Weber, Marin, Dove, Hartley, Steichen, Stieglitz, Strand, O'Keefe), de dessins d'enfants, de caricatures et de productions culturelles japonaises,

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ 1937-11-18c, D. B. Milne à Carl Schaefer. Milne note ainsi cette période de manière télégraphique en vue d'une autobiographie : « *Art School Blank—the trips downtown to the Art Galleries at five o'clock. Influences Engle & McHench. The first direct painting [...] Exhibitions Rockwell Kent. The Ten Monet Renoir, Cezanne (consider each in his place) John Marin.* » D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

⁶²⁹ Nous n'avons pas trouvé de liste exacte des expositions à la galerie Durand-Ruel de New York pour cette époque. Ces artistes sont ceux dont Milne est le plus susceptible d'avoir vu le travail si l'on se fie à Jennifer A. Thompson, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans Sylvie Patry, dir., *Paul Durand-Ruel : le pari de l'impressionnisme*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2014, p. 106–119.

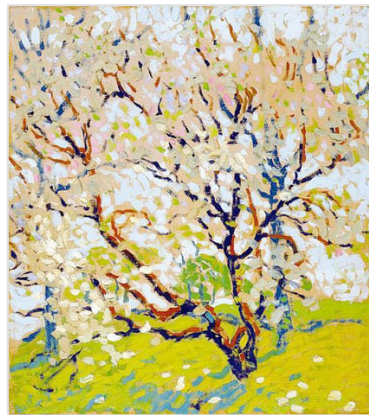
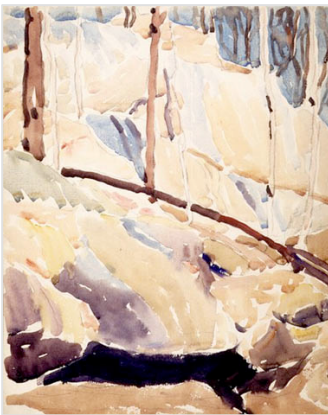
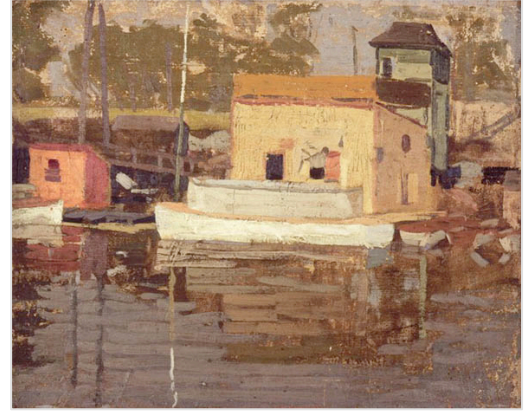
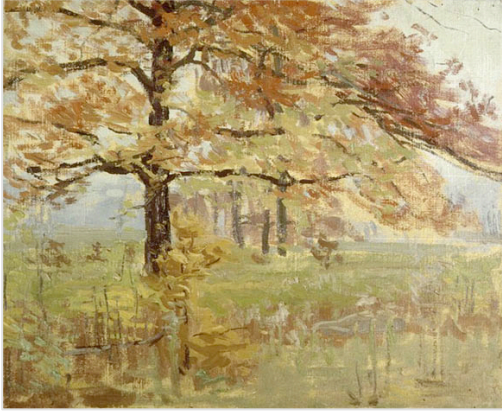
mexicaines et africaines⁶³⁰. À ces visites en galeries s'ajoutent toutes les expositions auxquelles Milne lui-même participe, et en particulier le très imposant Armory Show de 1913 où sa peinture prend place parmi les tableaux d'à peu près tous les artistes qui comptent alors en Europe et en Amérique du Nord⁶³¹.

Tel une éponge⁶³² [fig. 56–72], Milne s'essaiera durant cette période de formation à chaque tendance, en analysera la vision, en assimilera la leçon, puis la quittera rapidement pour une autre, de sorte qu'on repère facilement dans ses œuvres tantôt la peinture en plein air de Twachman, l'impressionnisme par série de Monet, la forme charpentée de Cézanne, la mosaïque post-impressionniste acidulée de Van Gogh ou des vues urbaines à perspective rabattue issue de l'estampe japonaise; tantôt des aplats de couleurs vives à la manière de Matisse, l'art de l'affiche d'Edward Penfield, les scènes d'intérieur en camouflage de Vuillard, les couleurs claironnantes des Fauves, le jeu noir et blanc de Whistler, jusqu'au réalisme américain du groupe des Huit – mieux connu sous le nom d'Ash Can School – que Milne aborde surtout dans le travail d'illustrateur qu'il conduit pour gagner sa vie.

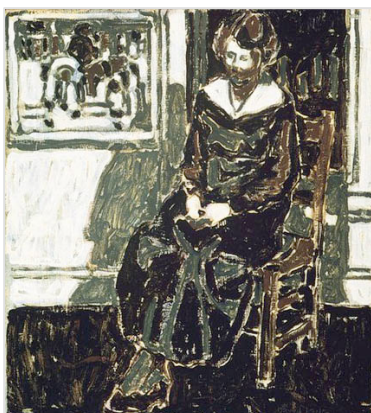
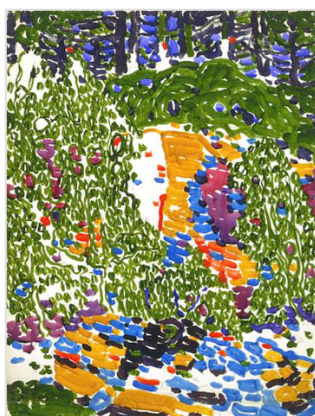
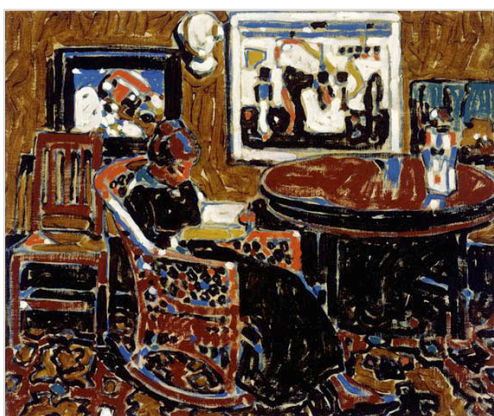
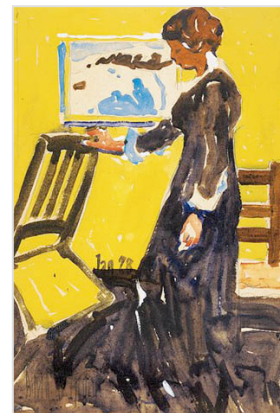
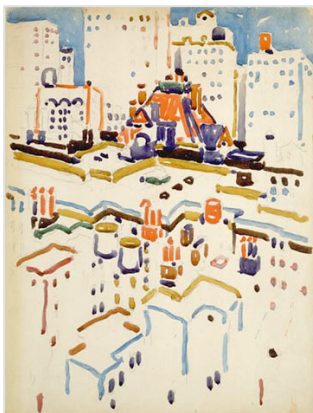
⁶³⁰ Liste des expositions tirée de Sarah Greenough, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington : National Gallery of Art, 2000, p. 543–547.

⁶³¹ Figurent notamment au catalogue Bonnard, Brancusi, Braque, Cézanne, Corot, Courbet, Daumier, Degas, Delaunay, Maurice Denis, Derain, Duchamp, Dufy, Gauguin, Greuzes, Kandinsky, Fernand Léger, Marquet, Matisse, Monet, Munch, Picasso, Pissaro, Puvis de Chavannes, Redon, Renoir, Rouault, Henri Rousseau, Signac, Sisley, Van Gogh, Vlaminck, Whistler, ainsi que les Américains Amos Engle, Marsden Hartley, Childe Hassam, F. M. Jansen, Ernest Lawson, John Marin, Maurice Prendergast, Theodore Robinson, John Twatchman et J. Alder Weir. L'esprit curieux de Milne n'a pas pu demeurer indifférent à une telle présentation d'artistes majeurs, comme le souligne Karen Wilkin : « *The impact of the Armory Show cannot be overestimated. It was the largest and most comprehensive exhibition of modernistic art to have been seen in the U.S.; nearly 1600 paintings, sculptures, drawings and prints traced the evolution of the new European art from Romanticism to Cubism [...] here they all were, under one roof in New York [...] Milne was a relatively knowledgeable observer, but the Armory Show still had a powerful effect on him. It was his most concentrated first hand confrontation with radical art and it both confirmed the direction of his work of the time and provided a basis for all his future work.* » *David Milne 1882–1953: "Bright Garden" A Thematic Survey*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1986, p. 3. Le laps de temps évoqué par Clarke alors que Milne se rend en France comme peintre de guerre confirme cet impact : « *How does it feel to have thought of France and read of France and talked of France for five years, and then to stand on the threshold, bag in hand, ready to see France [...] I know that this which you are enjoying today is simply an accrued interest on an investment.* » 1919-06-10, James A. Clarke à D. B. Milne.

⁶³² L'image, très juste, est de David Silcox cité dans D. Kozinska, *David Milne (1882–1953) Retrospective Exhibition*, op. cit., p. 3.



- 56 David B. Milne, *Tree by a Meadow*, vers 1906–1908, huile sur toile [102.12]
 57 David B. Milne, *White Launch at the Dock*, vers 1906–1908, huile sur toile [102.7]
 58 David B. Milne, *Snow Shadows I*, vers 1911, huile sur toile [103.45]
 59 David B. Milne, *Snow Shadows II*, vers 1911, huile sur toile [103.46]
 60 David B. Milne, *The Harlem River*, 1911, 3 mars 1911, aquarelle sur carton [103.52]
 61 David B. Milne, *Blonde Rocks*, vers 1911, aquarelle sur carton [103.60]
 62 David B. Milne, *Tree in Blossom*, vers 1911, huile sur toile [103.66]
 63 David B. Milne, *Stipple Pattern II*, vers 1913, aquarelle sur carton [105.3]



- 64 David B. Milne, *New York Roofs*, vers 1912, aquarelle sur carton [104.51]
- 65 David B. Milne, *Alcove*, vers 1914, huile sur toile [105.67]
- 66 David B. Milne, *Yellow Room*, 28 janvier 1913, aquarelle sur carton [104.72]
- 67 David B. Milne, *Interior with Paintings*, 1914, huile sur toile [105.56]
- 68 David B. Milne, *Blue Pines*, 1914, aquarelle sur papier [105.124]
- 69 David B. Milne, *Brilliant Pattern*, 1914, aquarelle sur papier [105.136]
- 70 David B. Milne, *Woman in Black and Grey*, 1915, huile sur toile [106.50]
- 71 David B. Milne, *New York Steel Rigger*, vers 1906–1909, gouache sur carton [604.6]
- 72 David B. Milne, *New York Girders*, vers 1906–1909, aquarelle sur carton [604.7]

Avec ses collègues de l'époque⁶³³, Milne ne fait pas que suivre les mouvements de l'art moderne, il regarde également avec attention aussi bien l'art des maîtres anciens, que l'archéologie et les réalisations les plus récentes des publicitaires : « *We saw everything, discussed everything, criticised everything*⁶³⁴ », se souvient-il. Mais il regarde néanmoins toujours ces corpus historiques avec des yeux bien informés de la leçon picturale moderne. La mise en lumière, par John O'Brian, de l'interprétation résolument décorative faite par Milne du retable médiéval de Taddeo Gaddi acquis en 1910 par le Metropolitan Museum⁶³⁵ [fig. 73–75], ou encore de son motif d'arbre parfaitement bidimensionnel apparemment inspiré d'une fresque égyptienne exposée dans le même musée⁶³⁶ [fig. 76–78], confirme que le peintre trouvait dans ces œuvres anciennes « *a correspondence to his own interests in their treatment of space and in their emphasis on form*⁶³⁷ ». Ces emprunts témoignent aussi certainement des heures de disponibilité attentive que Milne a passées au Metropolitan Museum au cours de cette période new-yorkaise. Plus tard au cours de sa vie, les considérations foncièrement picturales et structurelles qui stimuleront son attention pour la peinture robuste d'El Greco⁶³⁸ ou de Rubens [fig. 81–82], la vitalité des esquisses de

⁶³³ En particulier Amos Engle, qu'il tient en grande estime et avec lequel il partage atelier, sorties de peinture dans la nature et travail commercial. « *[Engle] often comes to mind and never grows less in stature.* » 1941-02-10+24, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶³⁴ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Clarke le confirme : « *There were many discussions of the works of the Masters and even the advertising artists who at the time were experimenting with all kinds of new ideas.* » Dans « *David Brown Milne was probably the most original thinker in his field, in his time* », [1961].

⁶³⁵ J. O'Brian, *David Milne: The New York Years 1903–1916*, op. cit., p. 31–32.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 31–32.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 32. Gwendolyn Owens (*The Watercolors of David Milne*, op. cit., p. 13) abonde dans le même sens : « *Watercolor copies of figures from Taddeo Gaddi's Madonna and Child Enthroned with Saints make it apparent that he visited the Metropolitan Museum and looked carefully at what he saw. In effect Milne had the whole history of art from which to adapt technique, style, and subject matter to his own ends.* »

⁶³⁸ On sait que la conférence sur El Greco prononcée par Bertram Brooker à l'Art Gallery of Toronto à l'hiver 1930, et publiée sous le titre « *Diagnosis Appeal of El Greco's Art: Mentality of Old Spanish Master* » (*The Mail*, 1^{er} mars 1930), a trouvé chez Milne une résonance importante (1930-03-28, D. B. Milne à Harry O. McCurry). « *It was probably less the images themselves, and more Brooker's insightful comments on El Greco's work that elicited such praise from Milne* », spéculé C. Boyanoski (« *Milne and his Contemporaries* », dans I. Thom, dir., *David Milne*, op. cit., p. 35). Dans les faits, on sait très peu de choses sur ce qui, précisément, avait pu retenir l'attention de Milne, sinon que Buchanan confirme son intérêt : « *he loves to meditate on El Greco* » (« *Roundabout in the Swing : Milne—An Artist in a Forest Hut* », *Saturday Night*, vol. 50, n^o 4, 1^{er} décembre 1934, p. 5) et que le maître gréco-espagnol est un sujet de conversation et d'admiration dans son entourage tout au long des années 1930 : « *Douglas and I did manage to get to Detroit and Toledo last week-end. The Velasquez [...] and the Greco were certainly the high-lights...* », lui écrit Alan Jarvis ([1936-fin mail]); « *Saw the three El Grecos and Bruegel, "Harvesters" at the Metropolian, these held me down so I couldn't move. What painting!* », lui raconte à son tour Carl Schaefer (1938-04-24).

Constable⁶³⁹ [fig. 79], la division du plan dans les marines de Jan van de Cappelle⁶⁴⁰ [fig. 80], les axes de circulation visuelle structurant *Vulcain et Éole* de Piero di Cosimo⁶⁴¹ [fig. 120–121], l'effet de repli des *Ménines* de Vélasquez⁶⁴² [fig. 83], ou encore l'inventivité de la forme architecturale de Giotto et l'autonomie du bleu de ses ciels⁶⁴³ [fig. 84–86] réitèrent toutes, à différents moments de son parcours, la lecture résolument formelle qu'il faisait de l'art, de quelque époque qu'il provienne.

L'admission par Milne de la prégnance inconsciente de ces diverses pratiques sur son aventure artistique est claire. « *A critic, to recognize creative painting must know all sources open to the artist through his life—only the slightest hint is needed to profoundly influence a painter's work*⁶⁴⁴ », écrivait-il, ou encore, de cette manière imagée que Jarvis aimait citer : « *We [forget?] so easily that a glimpse through a doorway may modify our whole painting life. Better swallow [a load?] of sophistication at once and then get down to trying to see for yourself*⁶⁴⁵. » Au moment où il peaufine son propre langage pictural, il se montre ainsi sans complaisance à l'égard de lui-même dans le repérage des emprunts involontaires que fait ponctuellement sa peinture : « *These two drawings are unconsciously influenced by memories of old portraits—Van Dyke, Holbein, El Greco*⁶⁴⁶ », « *Influence of French watercolors in scrubbed tint and horizontal contour lines*⁶⁴⁷ », « *The picture may in far-off, subconscious way be influenced by an old favorite of mine—the low relief, Return to the Land of Punt, in the Egyptian rooms of the Metropolitan Museum. The bands of shapes and the red colour as well as the line treatment possibly are what recall it*⁶⁴⁸ », peut-on lire dans ses journaux d'ateliers.

⁶³⁹ 1930-03-28, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Buchanan le confirme : « *he loves [...] to recall the delicate landscape sketches of John Constable* ». Dans « Roundabout in the Swing », *loc. cit.*, p. 5.

⁶⁴⁰ Lorsqu'il visite en 1939 la collection de la Galerie nationale, qui vient d'acquérir *Saint François et le frère Léon méditant sur la mort* d'El Greco, la conservatrice Kathleen Fenwick note le 9 février dans son journal : « *Milne in again this morning to look at and talk of the collection—likes the Rubens, Head, the El Greco, the Ramsay, the little sea piece of Jan van de Capelle, or rather I should say "Calm on a Dutch River" [...]*. »

⁶⁴¹ 1937-12-24, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

⁶⁴² [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁶⁴³ D. B. Milne, Journal, 5 avril 1940 et 7 mai 1940.

⁶⁴⁴ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923].

⁶⁴⁵ 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

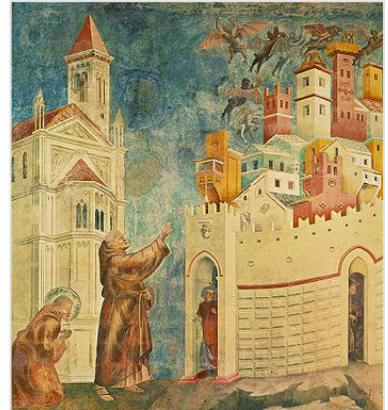
⁶⁴⁶ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 81, 5 avril 1920. Il fait référence à *Figure in the House I et II* [201.83 et 201.84].

⁶⁴⁷ *Ibid.*, note n° 4, 18 décembre 1919.

⁶⁴⁸ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note n° 44, 23 janvier 1922.



- 73 Taddeo Gaddi, *Madonna and Child Enthroned with Saints*, vers 1340, tempéra sur bois et dorure. New York, Metropolitan Museum of Art, acquisition 1910 [10.97]
- 74–75 David B. Milne, *St Lawrence et Madonna and Child after Taddeo Gaddi's Madonna and Child Enthroned with Saints*, vers 1912–1913, aquarelle sur carton [104.58 et 104.57]
- 76 David B. Milne, *Billboard*, vers 1913, aquarelle sur carton [104.87]
- 77 Égypte, xviii^e dynastie, temple funéraire de la reine Hatshepsut (945–715 av. J.-C.), *L'expédition au pays de Pount*, moulage de 1905 exécuté par C. T. Currelly. Toronto, Musée Royal de l'Ontario
- 78 Autochtone du pays de Punt transportant des marchandises, planche tirée du livre d'Émile Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*, Paris, Arthus Bertrand Éditeur, 1879, chromolithographie réalisée par Lévié.



- 79 John Constable, *Rainstorm over the Sea*, vers 1824–1828, huile sur papier. Londres, Royal Academy of Arts [don 1888]
 80 Jan van de Cappelle, *Calm at the Mouth of a River*, vers 1655–1665, huile sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [3451]
 81 El Greco, *Saint François et le frère Léon méditant sur la mort*, vers 1600–1605, huile sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [4267]
 82 Pierre Paul Rubens, *Tête de vieille femme*, vers 1615, huile sur bois. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [3339]
 83 Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile. Madrid, Museo Nacional del Prado
 84 Giotto, *La fuite en Égypte*, 1303–1306, fresque. Padoue, Église de l'Arena
 85–86 Giotto, *Vie de saint François : François donne sa tunique à un mendiant et François chasse les démons de la ville d'Arezzo*, vers 1290, fresque. Assise, Basilique Saint-François

En ce qui concerne les repères plus durables de Milne, John Constable est l'artiste qui revient le plus souvent sous sa plume, mais les commentateurs ont tendance à le négliger parce qu'il appartient au début du XIX^e siècle et ne représente pas une référence suffisamment moderne. Pourtant, c'est bien la modernité, voire le modernisme de Constable que Milne retient lorsqu'il décline à maintes reprises les grands tableaux achevés du paysagiste anglais au profit de ses pochades dont la vitalité extraordinaire l'impressionne⁶⁴⁹ [fig. 79]. Il prouve ainsi sa capacité de faire fi des jugements courants, de tout regarder sans généraliser et de retirer d'un ensemble les éléments qui demeurent d'intérêt pour sa démarche, de sorte qu'à son œil scrutateur et transhistorique les nuages de Constable valent bien le caractère vif et inachevé des œuvres de Whistler. L'empreinte de l'omniprésent Américain est en effet très claire chez Milne qui l'estime au point de suivre ses traces à Londres⁶⁵⁰, de prendre la défense de sa peinture⁶⁵¹, de présenter *The Gentle Art of Making Enemies* comme un de ses livres préférés⁶⁵² et de faire de son approche minimale du labeur pictural un fondement de sa propre économie esthétique⁶⁵³, en plus de lui emprunter quelques stratégies picturales⁶⁵⁴. Il

⁶⁴⁹ « [Constable's] sketches were amazingly daring and of course what his fame rests on. » 1930-03-28, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁶⁵⁰ « There were always a few days of sightseeing on these London visits [...] I seldom got far away from the heart of the city, though I took occasional bus rides to Islington, and (trailing Whistler) to Whitechapel and Blackheath... » D. B. Milne, « War Records », notes autobiographiques, [25 janvier–3 février] 1947, p. 9.

⁶⁵¹ Il prend la défense de Whistler dans le conflit qui l'oppose à Ruskin (1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke) et encore ici, contre l'opinion de Buchanan : « ... you do not give as much credit to Whistler as I would. You think of him as muddy. I don't. I would trace that very lovely translucent quality of Morrice directly to Whistler. » 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁶⁵² Notes inédites de Stockton Kimball suivant une conversation avec Milne, citées dans O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 104. La correspondance Milne-Clarke montre en effet que *The Gentle Art of Making Enemies* et « Mr. Whistler's Ten O'clock » comptaient parmi leurs références communes : 1921-10-13, James A. Clarke à D. B. Milne, et 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁵³ Whistler écrit en 1880 : « Paint should not be applied thick. It should be like a breath on the surface of a pane of glass. » (cité et daté dans Gail Leggio, « Painted Veils », Newington-Cropsey Cultural Studies Centre, <http://www.nccsc.net/essays/painted-veils>, consulté le 7 juin 2017), alors que Milne écrit, en 1934 : « This line and the scratchy sparse laying on of color came in part from [...] a desire to set things down with as little expenditure of aesthetic means as possible, to just touch the canvas or paper, even to just wish them on without any material agent, if that were possible. » [1934-10-fin], D. B. Milne à Donald W. Buchanan. Voir aussi 1921-08-30, James A. Clarke à D. B. Milne, et 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁵⁴ Voir l'analyse comparative de K. Lochnan « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 104–115. O'Brian avant elle avait insisté sur la présence incontournable de Whistler : « In the period from 1907 to 1914, for example, books on Whistler were published at the rate of two a year, and three large retrospectives of his work were mounted in New York... » (*The New York Years*, op. cit., p. 30); pendant ces années, Milne étudie les gravures de Whistler chez Keppel et aurait assisté à une conférence inspirante de W. Merritt Chase à son sujet (*David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 104).

minimise indubitablement son impact lorsqu'il dit ne pas considérer Whistler comme « *a first-rate artist* » même s'il ressent « *a thrill every time I see him*⁶⁵⁵ ».

Sauf pour remarquer sa capacité de détachement, relever sa tendance à la simplification par voie de rationalisation des moyens plastiques⁶⁵⁶ et s'y référer comme à un monument de l'art moderne, Milne n'évoque jamais Cézanne en relation à son propre travail; malgré la convergence de sa peinture avec celle de Cézanne en 1911⁶⁵⁷ [fig. 61] et son intérêt réitéré pour la forme avant la couleur, il refuse même une association plus directe, sur le plan de la recherche de valeurs picturales durables, lorsqu'elle lui est proposée par Graham McInnes⁶⁵⁸. Sa réaction est bien articulée – malgré la grande réduction plastique qu'il opère, il voit en Cézanne un « contre-révolutionnaire⁶⁵⁹ » attaché à la solidité du monde en raison de son mode de composition et de son usage de la troisième dimension – mais on peut penser que sa réticence vient au moins en partie d'un désir de se dissocier des trop nombreux descendants de Cézanne – « *The galleries are filled with ambitious picture variations of Cezanne*⁶⁶⁰ », répétait-il avec un certain dédain pour les imitateurs en question. Autrement, Milne conserve longtemps un vif souvenir de l'*Atelier rouge* d'Henri Matisse⁶⁶¹, dont l'impact est explicite dans son *Alcove* (vers 1914) [fig. 65], mais cette filiation esthétique est établie principalement par la critique, notamment par Donald Buchanan qui argumente longuement

⁶⁵⁵ Notes inédites de S. Kimball, cette fois citées dans R. Tovell., *Reflections in a Quiet Pool*, op. cit., p. 16, n. 41.

⁶⁵⁶ « *In feeling [Cézanne et Monet] had something in common, the desire to simplify by eliminating or reducing all but one means of emphasis.* » D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 2.

⁶⁵⁷ Voir l'analyse de J. O'Brian qui s'appuie sur l'exposition Cézanne vue par Milne à la galerie 291, dans *David Milne: The New York Years 1903–1916*, op. cit., p. 22–23.

⁶⁵⁸ « *I notice that you rather pooh-pooh my comparison of yourself with C[ézanne], and add "yes, or Van Gogh at Arles, or so and so in a N.Y. garret." But I don't think there is an analogy. My whole point in making the comparison was that in common with Céz, and of no one else I can think of at the moment, you are toiling away at the interpretation of certain permanent values, and as your work progresses it becomes more fragmentary—one can almost hear you and Céz grunting over your late canvases—but its implications become enormous.* » 1936-01-23a, Graham C. McInnes à D. B. Milne.

⁶⁵⁹ « *Cezanne [...] was what might be call a counter-revolutionary. He wanted to return to the methods of the old masters, he had a desire for solidity. We are apt to conclude, without much consideration, that by solidity he meant an illusion of volume and depth. Judging by his pictures, solidity may have meant something quite different—emphasis, strength. Observe his watercolours [...] the agent Cezanne used was derived from the third dimension, and was a purely aesthetic use of it.* » D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947. On trouve le même argumentaire dans « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 1, et 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁶⁶⁰ [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg.

⁶⁶¹ « *Do you remember Matisse's Red Room in the international Armory show* », demande-t-il quinze ans après avoir vu l'œuvre. [1928-01-04+08+11?], D. B. Milne à James A. Clarke.

en faveur d'une lecture « décorative⁶⁶² » de leurs deux œuvres – lecture qui, au demeurant, laisse Milne assez indifférent. De la peinture de Vincent Van Gogh, forte de « *power and brightness*⁶⁶³ », il voit des traces possibles dans ses aquarelles de guerre⁶⁶⁴ mais se sent en communauté d'esprit avec lui surtout sur le plan de l'expérience : « *Terrible, pitiful, too close to home sometimes to be comfortable*⁶⁶⁵ », confesse-t-il.

On trouve sans aucun doute, dans cette constante mise à distance de la puissance esthétique de ses prédécesseurs directs, un réflexe typique du régime vocationnel de l'art, à savoir celui de l'artiste qui doit être né créateur et s'être construit suivant la seule force cette impulsion intérieure⁶⁶⁶. Toutefois, Milne n'est pas toujours exactement dans le refus face à eux, puisqu'il concède ailleurs l'apport énorme qu'ont eu ces peintres modernes européens à son approche de l'art – « *they were alive and their influence was tremendous*⁶⁶⁷ ». Vers la fin de sa vie, il le redit sans détour, en précisant cette fois la nature de sa dette envers ces artistes : « *Paintings and drawings of modernists shown at Stieglitz "291" [...] influenced me strongly, but in a general way, toward freedom*⁶⁶⁸ », explique-t-il; « *In those little rooms, under the skylights we met Cezanne, Van Gogh, Gauguin [sic], Matisse, Picasso, Brancusi. For the first time we saw courage and imagination bare, not sweetened by sentiment and smothered*

⁶⁶² « *The essay I have done for [the Forum] on your painting is an attempt at a critical appraisal. My analytical mind insisted on a classification, and I labelled you a "decorative" painter (à la Matisse), with an explanation, of course, and some comparisons.* » 1935-01-17, D. W. Buchanan à D. B. Milne. L'article en question sera publié sous le titre « David B. Milne », *Canadian Forum*, loc. cit., p. 191–193. Cette discussion sur la dimension décorative de la peinture – c'est-à-dire, pour Buchanan, sa réalité bidimensionnelle et formelle – est récurrente dans leur correspondance de 1935–1936.

⁶⁶³ 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

⁶⁶⁴ 1919-02-11+28 et 03-01, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁶⁶⁵ 1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball. Il le redit ici : « *The Van Gogh letters are depressing, if you read them without keeping on your mind the pictures [...] There is no particular similarity between my life or character and Van Gogh's, but looking back [at my life], particularly on some of it, I get the same nightmarish feeling I get from reading the Vincent's letters, that nothing would induce me to live it over again.* » 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

⁶⁶⁶ « *The belief that to acknowledge artistic influence was tantamount to acknowledging weakness was widespread by the 1890s. Whistler had categorically denied all influence [...] Milne maintained that the early impressions have the greatest impact on an artist's development* », explique Lochnan dans « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 102–103. Elle soutient même que « *Milne claimed that he left Canada "to get away from influences"* », mais nous n'avons nulle part repéré un tel propos, qui nous paraît de surcroît anachronique.

⁶⁶⁷ 1937-11-18c, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁶⁶⁸ 1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

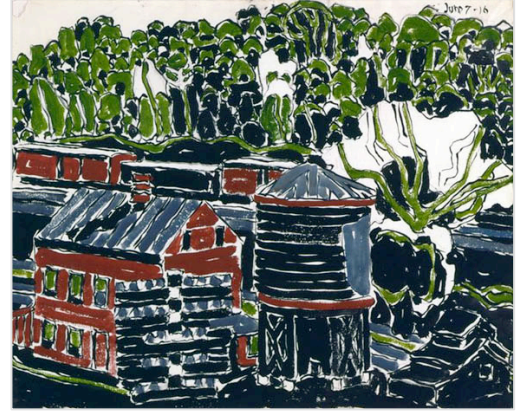
*in technical skill*⁶⁶⁹. » La liberté et le courage de suivre son désir de créer sans faire de concession, qu'il perçoit dans leurs œuvres majestueuses et qu'il retient au-delà de ses emprunts transitoires, apparaissent en effet comme une amplification de la décision intime qu'il a lui-même prise, lors de son premier compagnonage artistique avec le voisin David Brown, de suivre son *daïmon* :

*If one was wise enough, he could plot an artist's future from his very earliest pictures. I have thought often [...] of the second one which survived [...] I went out with a man experienced in painting; I knew his work and [...] I followed his style pretty much. When we were through, we set our sketches up side by side. Had to admit the superiority of his [...] That bit of self-criticism in the rocky fields was the parting of the ways—whatever in me dictated a decision then would dictate innumerable painting decisions later. Two courses were open—to recognize the superiority of my friend's work and try to approach it later, or to see his virtues and my own defects, and still cling to my own way—to see what my heavy handed tendency would lead to. The first would mean purely imitative painting; the second [...] left a chance for doing something of one's own*⁶⁷⁰.

Les tableaux nettement plus singuliers que Milne réalise à partir de 1915, peu après l'Armory Show [fig. 87–88], confirment en quelque sorte cette présence d'un attrait qui se jouerait simultanément sur et sous la surface, indiquant à notre lecture mélioriste un objectif qui aurait donc à voir avec une manière d'être, autant sinon plus qu'avec une manière de peindre.

⁶⁶⁹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Milne évoque ici aussi bien les Little Galleries of the Photo-Secession que la galerie 291, mais également la galerie Durand-Ruel et l'Armory Show puisque certains des artistes qu'il nomme n'ont jamais été présentés chez Stieglitz mais plutôt dans ces deux lieux. À propos de l'Armory Show, Clarke (interviewé par Blodwen Davies, bobine 3, mai 1961) racontait d'ailleurs de façon similaire que l'exposition avait moins changé la technique picturale de Milne qu'elle ne l'avait marqué « *in the philosophical or inspirational way, that is he saw that these people, these other artists from France, were struggling with innovations and experiments and I think that gave him support and courage to go on with his own...* »; ses propos a posteriori pourraient cependant n'être que la répétition du discours de Milne.

⁶⁷⁰ 1934-12-19a, D. B. Milne à Alice Massey.



- 87 David B. Milne, *Fence, Tree, and Sky*, 1915, huile sur toile [106.18]
 88 David B. Milne, *Boston Corners I*, 7 juin 1916, aquarelle sur papier [107.17]

2.1.3 Objectif artistique : l'unité esthétique

Ce serait cependant bien avant l'Armory Show, et même avant sa fréquentation de la Photo-Secession que se trouverait, selon Milne, sa rencontre artistique la plus significative. « *Still earlier some of Monet's pictures, Haystacks, Cathedrals, Waterloo Bridge, had a more direct influence*⁶⁷¹ », confie-t-il à Douglas Duncan à la fin des années 1940. Dans les notes autobiographiques qu'il rédige à cette époque, Milne ne reconnaît, en effet, qu'une seule empreinte profonde sur son œuvre, celle de Claude Monet dont il affirme avoir vu les représentations de meules de foin pour la première fois chez Durand-Ruel à son arrivée à New York, pendant ses années de formation à l'Art Students League (1903–1906) : « *My first big picture thrill came at Durand Ruel's. Then on 35th Street, I think, over the Waldorf. The[y] had three or four Monet Haystack pictures at the same time*⁶⁷². » À ce sujet, ou bien son excellente mémoire lui fait défaut, ou bien les documents de l'époque sont incomplets, car une fouille exhaustive du catalogue raisonné des œuvres de Monet ne permet pas de retracer

⁶⁷¹ 1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁶⁷² D. B. Milne, « New York », 13 avril–19 mai 1947, [p. 14]. Il relate le même épisode dans « Art Influences », 1942, où son souvenir va jusqu'à « *about half a dozen pictures I think* », ainsi que dans « Art. Monet », 20 janvier 1947, et 1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

une seule *Meule* qui ait été exposée à New York dans les toutes premières années du xx^e siècle, et encore moins une série de trois, quatre ou même six. Selon le catalogue raisonné⁶⁷³, la première exposition de Monet que Milne a pu voir à la galerie Durand-Ruel est celle de 1907, dans laquelle ne figurait que la toute petite balle de foin de *Prairie à Giverny* [fig. 89]⁶⁷⁴; l'unique *Meule* exposée à New York durant les treize années où Milne y habite est *Meule, hiver, temps brumeux* [fig. 90], présentée pour la première fois à la galerie en 1915 seulement, puis de nouveau en 1916. Malgré nos recherches répétées et croisées, le mystère reste entier. Rendons toutefois justice à Milne en lui laissant le bénéfice du doute historique : il semble y avoir eu une exposition non documentée en 1905⁶⁷⁵; il se peut aussi que Durand-Ruel, ayant présenté les *Meules* dans les années 1890, en avait toujours quelques-unes dans son inventaire. Soulignons par ailleurs qu'il se trouvait, dans l'exposition de 1907 qu'il a vraisemblablement visitée, un ensemble de falaises, une vue de la Seine et trois ponts londonniens qui valaient bien, pour leur couleur-lumière et leur traitement dissolvant la forme, le caractère très novateur des *Meules* – peut-être Milne se souvenait-il de l'effet visuel de ces séries [fig. 96–99 et 102–105]⁶⁷⁶? Ce qui est certain, c'est que l'œuvre de Monet jouit d'une visibilité extraordinaire dans la métropole américaine entre 1902 et 1917 grâce à une douzaine d'expositions substantielles⁶⁷⁷, que Milne a été en présence de ses tableaux à plusieurs occasions et que cette influence se fait très évidente dans ses premiers travaux. Il concède lui-même qu'il a d'abord emprunté à son aîné sa manière d'unifier la surface picturale – un effet qui sera durable –, puis, pour une courte période, une touche pointilliste

⁶⁷³ Daniel Wildenstein, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, Lausanne : Bibliothèque des arts; Paris, Wildenstein Institute, 1974. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter la mise à jour de 1996.

⁶⁷⁴ Il pourrait s'agir d'un autre tableau très similaire : *Prairie, ciel nuageux*, 1890 [W1246].

⁶⁷⁵ « Dans ses nouveaux locaux du 5 West 36th Street, l'antenne new-yorkaise organise cette année-là [1905] des expositions sur Monet, Sisley, Jongkind, Boudin et sur l'artiste américain Henry C. Lee », affirme J. Thompson, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans S. Patry, dir., *Paul Durand-Ruel : le pari de l'impressionnisme, op. cit.*, p. 119. Quoique nous n'ayons trouvé aucune autre trace de cette exposition, la date et le lieu concordent parfaitement avec le souvenir de Milne.

⁶⁷⁶ Ces séries ont visiblement laissé sur lui une empreinte très forte puisqu'il affirmait tard dans sa vie : « *The Cathedrals, cliffs and Westminster bridge seemed to me the high point in [Monet's] painting.* » Dans « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 2. Il indique également ici qu'il a bien observé les falaises dans son analyse de la peinture de J. W. Morrice : « *As in Monet's Cliffs his forms emerge just far enough from the [illisible] to be marked. He gets great simplicity and unity.* » 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁶⁷⁷ Monet a des expositions individuelles chez Durand-Ruel en 1902, [1905 ?], 1907, 1909, 1911, 1913, 1914, 1915 et 1916, en plus d'œuvres incluses dans les expositions collectives *Natures mortes et fleurs* (1913–1914) et *Monet-Renoir* (1915). Les institutions new-yorkaises suivantes présentent elles aussi chacune une ou deux de ses œuvres au cours de la décennie : Metropolitan Museum, 1907 ; Cosmopolitan Club, 1914 ; Knoelder, 1916. Monet expose enfin cinq œuvres à l'Armory Show de 1913.

divisant la couleur – à ses yeux « *a less fortunate superficial influence*⁶⁷⁸ »; le peintre avoue aussi que sa ligne sensible et irrégulière est peut-être un effet à long terme de l'impact de Monet, mais il en doute un peu⁶⁷⁹; ajoutons à cette liste quelques essais de travail en série sur un même motif, un usage de la palette pastel caractéristique et des tentatives de captures lumineuses et phénoménologiques [fig. 58–60, 91–95, 100–101, 106–107]. Malgré tout cela, et sachant fort bien que des rapprochements formels ont été faits par les critiques entre sa peinture et l'impressionnisme, il affirme en 1942 : « *The great effect Monet had on me would be hard to trace. No one has ever noticed it*⁶⁸⁰. »

Que comprendre de cette affirmation étonnante? S'agit-il de sa part d'une omission volontaire un peu vaniteuse, ou parle-t-il d'une tout autre impression produite par Monet qui n'aurait pas été repérée malgré qu'elle ait survécu bien au-delà de ses balbutiements picturaux? En 1947, il revient sur la question dans un texte entièrement consacré à Monet – « Art. Monet » – où il se rappelle ainsi sa rencontre avec les *Meules* :

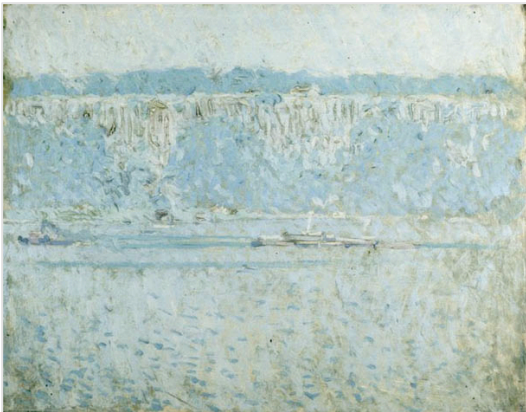
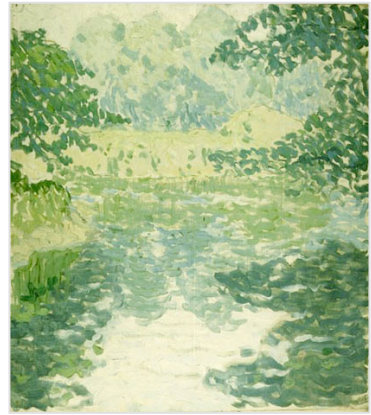
*I knew nothing of colour theories or pointillisme, or of Monet's contemporaries. I had heard of the impressionists but the word had no particular meaning for me. I didn't know whether Monet painted in the open air or in the studio. All of which was fortunate, for I had no misleading ideas about his work. I was thrilled by just one thing, his singleness of heart, the unity of his pictures. There was no straying into bypaths. He clearly aimed at one thing and one thing only. Later I saw one of the London series, and much later some of the Cathedrals, Cliffs, Rivers, Venice and the Waterlilies. The Cathedrals, cliffs and Westminster bridge seemed to me the high point in his painting. In these we got no return to the world around him, no story except the barest of recognition. We can tell they come from cathedrals, or bridges or cliffs and that is about all. Their appeal is aesthetic*⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 3. Voir aussi 1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

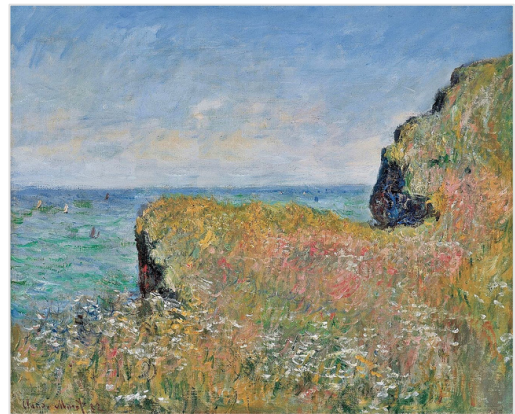
⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 3. Son commentaire sur la ligne provient vraisemblablement d'une conversation antérieure avec Buchanan : « *Your tracing of the Monet influence into the broken lines is probably right, but the [...] 1912–13–14 ones show it not at all or much less than those of the present. If the motive was carried over from the early influences it ran underground at times.* » [1934-10-fin], D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁶⁸⁰ D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 3. Il tient la même position dans « Art Influences », 1942 : « *For a while [the Haystacks] influenced my painting, directly; perhaps they still do very indirectly. I think it would be impossible for anyone to trace the influence by looking at my pictures.* »

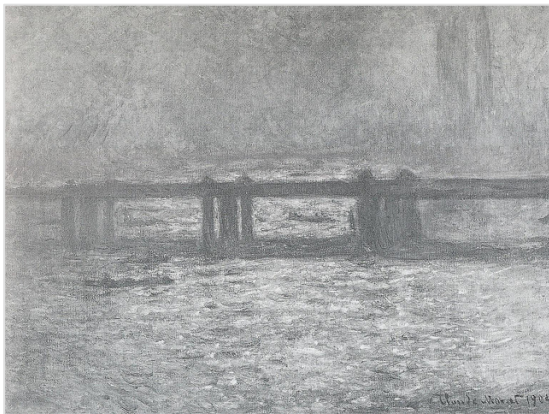
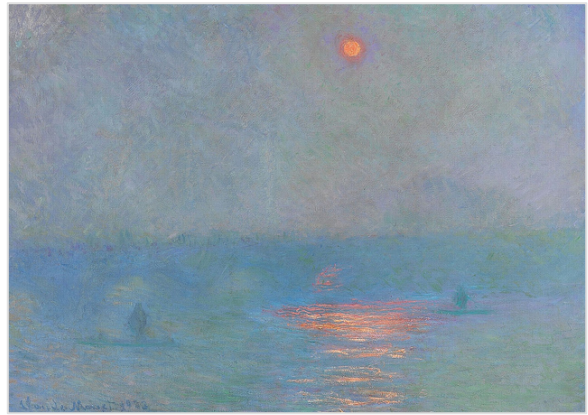
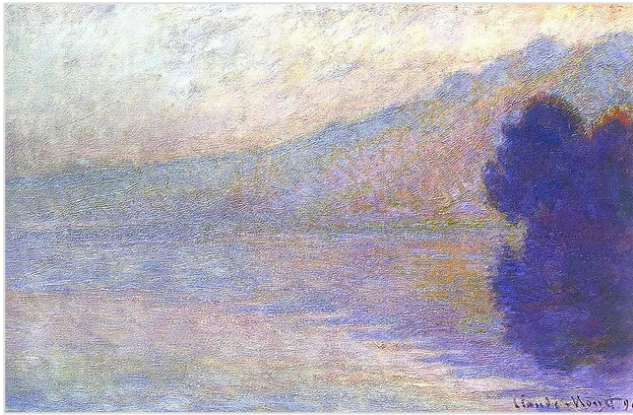
⁶⁸¹ D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 2 ; nous avons retiré les ratures afin de faciliter la lecture.



- 89 Claude Monet, *Prairie à Giverny*, 1890, huile sur toile [W1247]
90 Claude Monet, *Meule, hiver, temps brumeux*, 1888–1889, huile sur toile [W1217]
91 David B. Milne, *Summer Green*, vers 1910, huile sur toile [103.17]
92 David B. Milne, *Spring in the Park*, vers 1910, huile sur toile [103.13]
93 David B. Milne, *Branches and Reflections*, vers 1910, huile sur toile [103.31]
94 David B. Milne, *Blue Palisades*, vers 1910–1911, huile sur toile [103.29]
95 David B. Milne, *Blue Knoll*, vers 1910–1911, huile sur toile [103.40]



- 96 Claude Monet, *Soleil sur la petite Creuse*, 1889, huile sur toile [W1232]
97 Claude Monet, *Falaises près Dieppe*, 1882, huile sur toile [W719]
98 Claude Monet, *Église de Varengeville, effet matinal*, 1882, huile sur toile [W795]
99 Claude Monet, *Bords de falaise à Pourville*, 1882, huile sur toile [W757]
100 David B. Milne, *Bright Garden*, vers 1906–1908, huile sur toile [102.10]
101 David B. Milne, *Spuyten Duyvil Pastel*, vers 1909–1910, pastel sur carton [103.8]



- 102 Claude Monet, *La Seine à Port-Villez, brume*, 1894, huile sur toile [W1372]
- 103 Claude Monet, *Waterloo Bridge, soleil dans le brouillard*, 1899–1903, huile sur toile [W1573]
- 104 Claude Monet, *Charing Cross Bridge, effet du soir*, 1899–1904, huile sur toile [W1539]
- 105 Claude Monet, *Waterloo Bridge, soleil voilé*, 1899–1903, huile sur toile [W1590]
- 106 David B. Milne, *The Navy Dress*, vers 1906–1908, huile sur toile [102.9]
- 107 David B. Milne, *Pale House and Reflections*, vers 1910–1911, huile sur toile [103.41]

Ce à quoi il ajoute, un peu plus loin dans le même texte :

Monet was closer to Turner, very close to the Turner of the sea pictures. Aesthetic unity was the driving force behind the painting of both. This was true also of Whistler's evening and night pictures of the Thames. Monet had nothing in common with Manet or Pissaro except superficially. Nothing much with Seurat except an intense interest in arrangement⁶⁸².

Remarquons au passage le soin qu'il prend à l'analyse et, de nouveau, sa capacité de discerner – en associant Monet à un prédécesseur plutôt qu'à ses contemporains – la continuité des problèmes picturaux au-delà des écoles artistiques. Le problème identifié ici est celui de l'*unité esthétique*, et il ne fait aucun doute que Milne est plein d'admiration pour la solution qu'y offrent les surfaces brillamment travaillées du maître impressionniste. Ses remarques sur « l'unité de ses tableaux », leur « attrait esthétique » et même l'« identification minimale » des sujets relèvent en effet d'enjeux picturaux en tous points conformes aux visées artistiques qu'il poursuit alors depuis près de quarante ans, l'unification sur le rectangle de papier ou de toile d'éléments formels, plastiques et iconographique hétérogènes, souvent duels, demeurant son problème principal : « *The problem is to combine these ingredients into one dish, and a dish easy to take*⁶⁸³ », résumait-il. L'unité esthétique constituait par conséquent le critère qui distinguait à ses yeux le succès⁶⁸⁴ de l'échec⁶⁸⁵ d'un tableau, et son aspiration à une expérience unifiée représentait un tel leitmotiv dans sa

⁶⁸² *Ibid.*, p. 2–3 ; il le dit encore autrement à la page 1 du document.

⁶⁸³ 1935-10-17, D. B. Milne à Alice Massey. Il dit la même chose en d'autres termes quinze ans auparavant : « *Found difficulty in bringing order into the great variety [...] The effect [...] is to unite all the rest of the picture into one mass.* » D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note n° 51, 1^{er} février 1922.

⁶⁸⁴ Par exemple : « *There is no division into earth and sky, the white of the clouds is introduced into blue sky, red brick, and green grass, to bind all together in one unit* », « *One of the best [...] Everything works. There is no dead weight to carry. This is power.* » (1934-09-13, D. B. Milne à Alice Massey); « *If you are to see your lightning picture as a whole instead of in part, you have just one look, the shortest of looks. Half a dozen lines set in order by three black and white values and one hue, that's all there is. Simple, but not as simple, or as quickly seen, as lightning.* » (D. B. Milne, note sur *Lightning*, dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne, op. cit.*, n. p.); « *This painting seems more satisfactory, more a unit, less a thing of parts. The figure does not separate from the rest of the picture [...] It is an example of unity being sought by a deliberate breaking of the parts so that they do not separate but unite.* » (D. B. Milne, Journal, 17 mai 1940).

⁶⁸⁵ Par exemple : « *The picture at present, in spite of its good material is in disgrace [...] It lacks unity, simplicity, compression—it is a thing of parts.* » (1925-01-[18?]+20+25+27, D. B. Milne à James A. Clarke); « *I grasped the thing I had seen, clouds and mountains [...] but failed to join the snowy foreground up with it, so that the picture now is in almost equal parts, with nothing to bind them together.* » (D. B. Milne, Lake Placid Painting Notes, 5 janvier 1926); « *I took my first day's picture and worked over it in detail, made everything plainer, more interesting, more varied. As a result my picture flew apart. It was twenty pictures, but not one.* » (1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke).

pensée qu'elle s'étendait jusqu'à la mise en exposition de ses œuvres⁶⁸⁶. Indifféremment nommée *aesthetic unity, unity of the picture, unity, single statement, singleness*, elle représentait donc le but précis et concret à atteindre pour le peintre au travail, en même temps que l'impératif qui définissait le modernisme artistique :

Most pictures are that way. There may be a dozen good pictures in them, but there isn't one. There is no singleness. We [...] lose the picture as a whole. Our feeling is dissipated not concentrated. And it is the depth of feeling that counts. A rifle bullet will knock us over, but the same force spread over two or three minutes can be withstood [...] the only way to improve a single sitting picture is to make it simpler, not more complicated, more of a unit, less of a collection. I doubt there is any escape from that, but, of course, there are as many ways of bringing about that unity as there are painters. There was Monet's way. He pulverized everything [...] A. P. Ryder [...] eliminated the detail [...] Of course, everyone has his own way of reaching the same end⁶⁸⁷.

Sur le plan strictement pictural, l'unité esthétique impliquait effectivement, selon Milne, la possibilité pour le regardeur de se saisir très rapidement du tableau et c'était la capacité inédite qu'avait Monet de produire cette expérience qui en faisait pour lui – comparé à Cézanne – un artiste « révolutionnaire⁶⁸⁸ », à savoir celui par lequel l'art était passé, à la fin du XIX^e siècle, des « *browsing pictures* » des anciens – tableaux narratifs à lire en circulant d'un item à l'autre – aux œuvres modernistes « *grasped at one glance [...] practically*

⁶⁸⁶ On le remarque dès sa proposition muséographique en alternance noir/blanc pour l'Art Association de Montréal (1923-12-26, D. B. Milne à J. B. Abbott), comme dans ce commentaire : « *The exhibition is beautifully done. It has that deceptively easy, casual air, that comes, not from lack of thought, but from untiring thought and attention to every detail that only enthusiasm can sustain [...] the whole has unity, reflects a simple point of view.* » 1934-12-05b, D. B. Milne à Alice Massey.

⁶⁸⁷ 1936-01-23b, D. B. Milne à James A. Clarke. Avec une précision ici quant à la manière de Monet : « *All these pictures seek unity in two ways—by the Monet method of keeping down detail, but with the standard use of emphasis of parts also used.* » D. B. Milne, *Journal*, 3 avril 1940.

⁶⁸⁸ D. B. Milne, « *Art Influences* », 1942. Par opposition, « *Cézanne knew the importance of unity, but he refused to sacrifice everything for it, he wanted his "something solid", that is something to get hold of, to start with, somewhere to enter the picture* », de telle sorte que « *Cézanne, and others who followed after, might be described as counter revolutionary, going back to the principles of art accepted before Monet's time [...] In feeling [Cézanne and Monet] had something in common, the desire to simplify by eliminating or reducing all but one means of emphasis. Monet's thought was the more abstract. He was content to say a cathedral was a cathedral – if he went that far. Cézanne wanted something "more solid". More solid aesthetically, but also more solid in its link with the world outside. He not only wanted, as emphatically as possible, to say an apple was an apple. He had at least some desire to tell what an apple looked like to him.* » Respectivement 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan, et D. B. Milne, « *Art. Monet* », 20 janvier 1947, p. 1–2; nous avons retiré les ratures. Les propos de Clive Bell résonnent dans ces lignes : Cézanne, écrivait-il, « *needed something concrete as a point of departure. It was because Cézanne could come at reality only through what he saw that he never invented purely abstract forms.* » *Art, op. cit.*, p. 141.

*instantaneous*⁶⁸⁹ ». Il l'explique plus avant ici : « *the artist should move from detail to unity, should sacrifice the parts to the whole, should even confuse and lose everything except the single statement of the whole. Monet did this [...], Cézanne knew the importance of unity, but he refused to sacrifice everything for it*⁶⁹⁰ », et encore là, se remémorant sa visite marquante à la galerie Durand-Ruel : « *It was the amazing unity of [Monet's] pictures that impressed me, a unity gained by compression, by forcing all detail to work to the one end. In all other pictures I was conscious of parts, in these I felt only a whole*⁶⁹¹. »

Mais en même temps qu'il discute cette unification bien matérielle de la pâte colorée sur la surface de toile de ce fait affirmée, Milne semble trouver, chez Monet, une unité qui a à voir avec une certaine profondeur. « *And it is the depth of feeling that counts* », insistait-il tantôt, évoquant la concentration et la compression des ressources plastiques en ce qu'elles approfondissent, par intensification, l'expérience visuelle. On décèle aussi une attention spéciale aux processus sous-jacents à la couche picturale lorsqu'il s'empresse de nous entraîner vers le dessous, l'intérieur ou l'origine de la peinture : l'unité esthétique, précise-t-il, est « l'énergie qui sous-tend » (*the driving force behind*) la peinture de Monet, les marines de Turner, les nocturnes de Whistler et conséquemment sa propre aventure. Comment ce qui s'annonçait comme un effet de surface strictement sensible peut-il être à la fois l'énergie souterraine qui lui donne lieu ? S'appuyant toujours sur l'art de Monet, Milne détache le traitement pictural impressionniste de cette impulsion invisible et vitale à l'œuvre, et nous éclaire un peu :

Of all the painters of our time Claude Monet seems to me the most difficult. His work was revolutionary and so, hard to grasp [...] He was called—and called himself—an impressionist, though his pictures were anything but impressions. They were definite, firmly grasped compositions. In an effort to understand him, and perhaps, on his part, in an effort to explain his work, it was linked with a scientific colour theory. There is no approach to art through science. Science has its own aims and values and standards and they are not those of art, least of all of Monet's painting, which was purely aesthetic, abstract. He was an open air painter and a pointillist. These practices were used by him but were no key to his work. In another age he would have used other methods and with as impressive results. Once we dismiss Chevreul and

⁶⁸⁹ 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

⁶⁹⁰ 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁶⁹¹ D. B. Milne, « Art Influences », 1942.

his color theories, and consider Monet apart from his contemporaries we are in a position to appreciate his work [...] ⁶⁹².

Si l'on dépouille ainsi la peinture de Monet des techniques pleinairiste, pointilliste et coloriste et qui la caractérisent dans tous les livres d'histoire de l'art, si l'on fait de l'impressionnisme un effet somme toute accessoire, que reste-t-il de si important qui nous permette enfin de commencer à apprécier son travail? Quel est donc cet élément clé suggéré mais jamais nommé?

Il reste d'abord, comprenons-nous, la capacité qu'avait Monet de composer un tableau avec fermeté et d'abstraire de son univers de référence une expérience « purement esthétique » – deux outils d'analyse qui, des fresques égyptiennes à T. S. Eliot en passant par Giotto, Turner, Cézanne et Morrice, ont toujours passionné Milne et lui permettent d'annuler le temps qui sépare les artistes pour les considérer soudain sur un même plan. Et il reste surtout, chez le maître impressionniste, ce que Milne appellera « *his passion for unity* ⁶⁹³ ». Celle-ci, semble-t-il, dépasse tout en l'embrassant la seule résolution picturale, car il ajoute dans le passage de « Art. Monet » cité plus tôt un élément qui mérite d'être répété : « *I was thrilled by just one thing, his singleness of heart, the unity of his pictures. There was no straying into bypaths. He clearly aimed at one thing and one thing only* ⁶⁹⁴. » En repliant ces termes l'un sur l'autre pour en faire des synonymes, il suggère sans détour que l'*unité plastique des tableaux* de Monet ne va pas sans une *unité de cœur* du peintre lui-même. Cette expression, *singleness of heart*, qu'on trouve aussi sous la forme *singleheartedness* et qu'on pourra traduire par l'« intégrité du cœur », signifie produire un geste de manière parfaitement honnête, sincère, entière – en ne ménageant rien pour soi. Elle s'apparente aux locutions françaises « faire de tout cœur » et « y mettre tout son cœur », mais on lui trouve une origine biblique dont Milne, en raison de son éducation presbytérienne, avait parfaitement connaissance et qui implique l'idée de *participer de Dieu, de faire un avec lui* ⁶⁹⁵; nous la comprenons donc ici comme le fait, pour

⁶⁹² D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 1.

⁶⁹³ 1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁶⁹⁴ D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 2 ; nous soulignons.

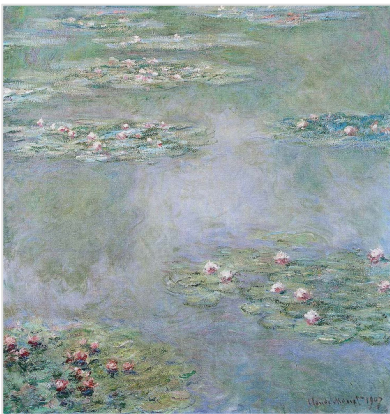
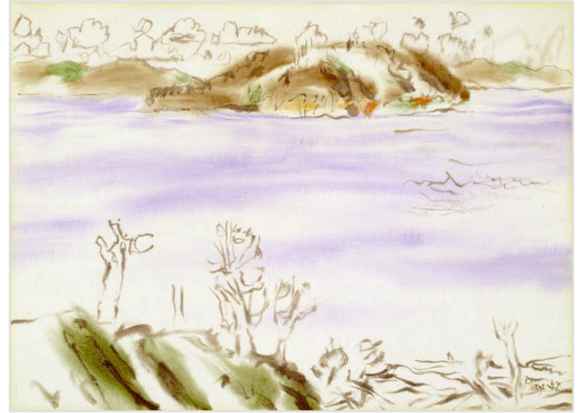
⁶⁹⁵ L'artiste ne laisse aucun doute quant à l'origine biblique de cette notion artistique. Voir D. B. Milne, « Six Mile Lake », notes autobiographiques, 16–24 janvier 1947, p. 37, et notre discussion *infra*, p. 523–524.

l'artiste, de faire un avec ses diverses composantes dans l'acte de création. L'emploi d'une telle expression n'est, de la part de Milne, ni un rare élan lyrique, ni une association fortuite, puisqu'il avait établi cinq ans plus tôt, en usant du même procédé de juxtaposition, une correspondance identique entre l'unité picturale chez Monet et le *singleness of purpose*, c'est-à-dire cette fois l'*unité d'intention* de l'artiste, la convergence de ses actions vers un seul et même objectif (*purpose, aim*) :

*I soon found that Monet's way of achieving unity was Monet's way, and impossible for anyone else to follow directly. I still look for unity in painting, for singleness of purpose in painters above all things, but whatever efforts I have made in this direction have been along other lines than Monet's*⁶⁹⁶.

Nous reviendrons sur ces deux formes d'unité spécifiques. Remarquons pour l'instant que notre compilation de textes rend, grâce à elles, beaucoup plus claire la nature de l'empreinte souterraine durable que Milne reconnaît à l'œuvre de Monet, à savoir celle d'avoir été sa vie durant le repère et le lieu d'investigation de sa propre « passion pour l'unité ». Si « personne ne l'a jamais remarquée » – cela même si elle demeure perceptible sur le plan formel jusqu'à la fin, lorsqu'on y regarde bien [fig. 108–111] –, c'est que cette empreinte n'est pas un emprunt ; elle est l'effet somatique de la secrète mais bien tangible vibration du cœur qui reconnaît chez l'autre sa propre aspiration à la création, et elle s'opère paradoxalement par une mise à distance de l'objet de cette reconnaissance, dans le retrait nécessaire pour recontacter cette vibration subtile à l'aide de ses propres ressources, outils, pratiques, langages et méthodes.

⁶⁹⁶ D. B. Milne « Art Influences », 1942; nous soulignons.



- 108 Claude Monet, *Nymphéas*, 1905, huile sur toile [W1671], exposé chez Durand-Ruel, New York, 1909
- 109 David B. Milne, *High Island I*, 3–4 mai 1952, aquarelle sur papier [503.56]
- 110 Claude Monet, *Nymphéas*, 1907, huile sur toile [W1699], exposé chez Durand-Ruel, New York, 1909
- 111 David B. Milne, *High Island II*, 3–4 mai 1952, aquarelle sur papier [503.57]

Pour toutes ces raisons, nous soutenons que l'*unité esthétique* représente la dimension analytique ou théorique du méliorisme artistique de David Milne, si l'on reporte sur sa démarche de création le cadre soma-esthétique de Richard Shusterman. L'unité esthétique – décrite sur le plan perceptif comme l'appréhension de la totalité au détriment des parties, comme la sensation d'un énoncé visuel unique – est en effet clairement identifiée par Milne comme l'objectif primordial vers lequel doivent converger les efforts de tout artiste (chacun a sa façon d'atteindre le même but). Il dégage de cet objectif rien de moins qu'une définition de l'art (qu'est-ce que l'art ? ce qui fait preuve d'unité esthétique). Il positionne ensuite l'unité esthétique sur le plan historique (Monet révolutionnaire par opposition à Cézanne contre-révolutionnaire comme point de départ du paradigme moderniste, qui se caractérise essentiellement par la recherche de cette unité spécifique), tout en maintenant qu'elle repose sur une certaine qualité d'attention qui est, elle, de nature transhistorique (si Monet avait agi à une autre époque, il aurait usé d'autres approches artistiques que l'impressionnisme avec le même succès grâce à sa capacité de *singleness of statement, of purpose, of heart*). Milne fait ainsi de l'unité esthétique une base comparative qui permet de situer les uns par rapport aux autres les artistes (il y a autant de manières de parvenir à l'unité picturale qu'il y a de peintres, on peut décrire les moyens convoqués par chacun pour y parvenir, évaluer l'efficacité de leurs méthodes en regard de cet objectif, établir des filiations), les disciplines artistiques (on peut expliquer pourquoi certaines disciplines sont plus susceptibles que d'autres de la produire, remarquer que toutes n'en font pas leur premier objectif⁶⁹⁷) et même les cultures (on peut mesurer à cette aune, par exemple, la puissance esthétique de la peinture occidentale par rapport à la peinture persane, chinoise ou japonaise⁶⁹⁸). Enfin, Milne évoque au passage les principales actions plastiques qui entraînent l'unité esthétique (abandon des détails, simplification, confusion, concentration), comme par ailleurs les postures humaines qui lui sont indissociables (poursuite d'un objectif unique, état d'esprit qui approche l'intégrité du cœur). Il indique ce faisant que l'unité esthétique comme notion théorique et analytique se

⁶⁹⁷ Sur sa classification des arts suivant leur vitesse esthétique, voir 1936-05-21, D. B. Milne à Alan Jarvis.

⁶⁹⁸ Sur son analyse comparée des effets des modes de composition spatiale sur la puissance esthétique, voir D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

décline, sur le terrain, en méthodologies de travail et en pratiques spécifiques – qu'elle n'est donc que la face visible d'une unité dans les faits tripartite.

Si l'on connaît désormais les sources artistiques d'une telle recherche d'unité esthétique, d'où ces idées lui venaient-elles sur le plan théorique? L'artiste allumé sa vie durant par des œuvres entraperçues dans l'embrasement d'une porte était-il pareillement affecté par les mots glanés sur une page? Considérant le soin que Milne prenait à cultiver ses amitiés avec les critiques d'art et les conservateurs de musées, considérant aussi le plaisir infini qu'il prenait à discuter de tout sujet artistique, il y a de fortes raisons de croire qu'il accordait sa plus grande attention aux théories substantielles qui lui tombaient sous la main, cela tout en concevant que les vrais penseurs ne s'influencent pas du « haut » (intellectuels) vers le « bas » (praticiens) dans un rapport magistral⁶⁹⁹, mais que ceux-ci tracent plutôt concurremment leur trajectoire, forgeant leurs idées « *by opposition as well as agreement*⁷⁰⁰ » dans un mouvement d'apport mutuel et relatif intimement lié aux aspirations préexistantes qui cherchent en chacun à se manifester. L'adéquation parfaite des pensées avait conséquemment valeur d'échec à ses yeux, pour cause d'abandon d'une des deux individualités⁷⁰¹. « *The outside influence wouldn't be the cause, only the occasion, of whatever you might do* », expliquait-il à Clarke, compliquant la notion traditionnelle d'influence. « *The natural thing to me is to have someone else's views intensified by contact with mine and mine with his—he goes farther in his direction, I in mine, and the directions of each quite different*⁷⁰² ». Il sera donc maintenant nécessaire de vérifier de quelle manière les principales théories que Milne a lues ont pu ainsi révéler son orientation artistique ou stimuler sa pensée, en particulier les textes des protoformalistes Bell et Fry déjà évoqués, mais aussi ceux du critique victorien John Ruskin qu'il a beaucoup fréquentés.

⁶⁹⁹ Si Milne se faisait une haute opinion du travail du critique d'art et de la vision exercée et très informée que ce travail impliquait (D. B. Milne, « "The War": An Artist's View » [lettre ouverte], *The Citizen* (Ottawa), 6 janvier 1933), il n'accordait pas pour autant aux critiques une autorité a priori; il se plaçait plutôt dans une position d'examen face à leur travail et pouvait très bien identifier le manque de profondeur d'une analyse ([1921-06-26 et après], D. B. Milne à James A. Clarke).

⁷⁰⁰ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923].

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke; les deux citations proviennent du même document mais se trouvent à quelques pages l'une de l'autre.

2.1.4 Relation à la théorie formaliste essentialiste de Clive Bell

À l'heure où il lit *Art* (1914) et les articles « Matisse and Picasso » et « The Place of Art in Art Criticism » de Clive Bell, dans la première moitié de 1920⁷⁰³, Milne rentre tout juste de la Guerre⁷⁰⁴. Il a trente-huit ans, son individualité artistique est déjà claire et les bases de sa pensée sur l'art ont été solidement jetées par sa formation new-yorkaise, son compagnonnage actif dans la métropole, ainsi que sa fréquentation directe et soutenue des œuvres modernes européennes et américaines. Son œuvre elle-même est déjà forte des trois inventions plastiques que nous avons évoquées plus tôt (convention de l'arbre, contraste de textures par lavis à l'eau claire, contour coloré des formes), qui toutes relèvent d'un projet conscient de rationalisation picturale; l'économie de moyens – à laquelle il a donné en 1919 le nom de *Scotch motive* (motif écossais) en raison, dit-il, de la rigueur matérielle de son éducation dans une communauté d'immigrants écossais presbytériens – est d'ailleurs déjà bien implantée depuis un an, tant dans sa réflexion et son discours que dans sa pratique. Il est par conséquent difficile de distinguer avec exactitude ce que Milne a retenu de sa lecture de Bell de ce qu'il a pris dans l'air du temps, et surtout périlleux d'aligner hâtivement sa pensée artistique sur la théorie du critique britannique : les nuances sont de mise⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Cette suite de commentaires indique qu'il a lu Bell entre décembre 1919 et septembre 1920 : « *Shall be glad to read the Clive Bell thing [vraisemblablement Art]. Good reading is scarce here.* » ([1919-12-17], D. B. Milne à James A. Clarke); « *Got your letter and the New Republic. The Picasso-Matisse article [paru le 19 mai 1920] was rather interesting.* » ([1920-06]-24, D. B. Milne à James A. Clarke); « *Much obliged, also for the two Clive Bell articles* » ([1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke), l'un est vraisemblablement « Picasso and Matisse », l'autre serait selon J. O'Brian « The Place of Art in Art Criticism » publié dans *The New Republic* le 15 septembre 1920 (*David Milne and the Modern Tradition of Painting, op. cit.*, p. 73–74). Milne exprime enfin l'opinion qu'il se fait de la pensée Bell dans sa lettre à Clarke [1920-09-30], partie 2.

⁷⁰⁴ Même si l'armistice a été signé le 11 novembre 1918, Milne ne rentre aux États-Unis qu'un an plus tard ; il est demeuré en Europe à la demande de l'Armée canadienne pour peindre les installations militaires en Angleterre et les champs de batailles en France.

⁷⁰⁵ Gwendolyn Owens est la seule à réclamer une telle précaution : « *[Milne's] formalist attitude about painting has its source in nineteenth-century art theory. It was the basis of much of the writings on art by critics Roger Fry and Clive Bell, whom Milne read. But how the artist's reading of theory and ideas on art affected his painting is difficult to isolate. Milne was also seeing contemporary art [...] Whether or not Milne was consciously trying to use the theories he was reading, he took advantage of the artistic freedom of the time to develop in his own direction.* » *The Watercolors of David Milne, op. cit.*, p. 16.

Peinture contre tableau

Le passage de *Art* le plus explicitement cité par Milne est tiré du chapitre « The Debt to Cézanne », dans lequel Bell fait du peintre d'Aix la figure initiatrice et dominante de l'ère moderniste. Le critique, qui la conçoit comme étant absolument exemplaire, explique que la vie artistique de Paul Cézanne

is a continuous effort to capture and express the significance of form [...] Every picture carried him a little further towards his goal—complete expression; and because it was not the making of pictures but the expression of his sense of the significance of form that he cared about, he lost interest in his work so soon as he had made it express as much as he grasped. His own pictures were for Cézanne nothing but rungs in a ladder at the top of which would be complete expression. The whole of his later life was a climbing towards an ideal. For him every picture was a means, a step, a stick, a hold, a stepping-stone—something he was ready to discard as soon as it had served its purpose. He had no use for his own pictures. To him they were experiments. He tossed them into bushes, or left them in the open fields to be stumbling-blocks for a future race of luckless critics⁷⁰⁶.

Milne se rappelait très bien ce passage puisqu'on le trouve souvent évoqué dans sa longue correspondance avec James Clarke, par l'un ou l'autre des interlocuteurs. En janvier 1922, par exemple, Clarke conclut une lettre en associant directement les tableaux délaissés par Cézanne à la joie de peindre prônée par Milne comme étant l'ultime fin de la peinture :

Which leaves us, as you so wisely determined long ago, that art and its profits does not extend much beyond the fun which the artist gets out of the production. Maybe after all Cézanne was not far wrong when he left the canvases in the fields where he had painted them. Art would perhaps be improved and purified if we copied his example and having painted we destroy the painting and let the only record be kept in our hearts⁷⁰⁷.

Il est impossible de savoir combien de temps est « *long ago* » – avant ou après sa lecture de *Art*? –, ni en quels mots Milne avait pu exprimer cette idée des bénéfiques expérientiels de la pratique de l'art. On sait toutefois que l'image du Cézanne de Bell abandonnant ses tableaux dans les champs l'avait frappé, puisqu'il l'emploie à son tour, ici en 1925 pour décrire sa frustration de ne pas avoir de temps pour peindre : « *Cezanne is completely overshadowed in the art line. He left his pictures out in the field. My paintbox and easel have been up at Squash*

⁷⁰⁶ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 140–141.

⁷⁰⁷ 1922-01-06, James A. Clarke à D. B. Milne.

*Pond for a month...*⁷⁰⁸ », et là en 1927, au sujet d'un projet de livre sur l'art, où il répète que les retombées véritables de la peinture se trouvent dans l'acte de peindre lui-même :

*About the writing: I have no faith in my being able—if I wanted to—to increase the amount of art produced, by any writing of mine. I might influence the direction of some of it—but that would be unimportant. That throws me back to getting as much out of it in my own thought as I can—leaving what anyone else could get out of it as a problem for himself. That is a bit obscure, as it stands, but it is simply the old painting doctrine that the painter must get his [profit] when he paints—if anyone else gets anything out of the product that is no concern of the painter's, or if he doesn't just the same. Cezanne, I suppose, was the father of that doctrine as in most other things in paint today—you know, leave 'em in the fields*⁷⁰⁹.

L'anecdote resurgit une dernière fois en 1929, alors que Milne, remarquant l'absence des artistes locaux dans les expositions, demande conseil à Harry McCurry pour la diffusion de son travail : « *Cezanne is said to have left his [paintings] standing in the fields. Perhaps that is the solution*⁷¹⁰... »

Au-delà de la récurrence de l'image toutefois, c'est la similarité de la position artistique dont elle est porteuse qui est remarquable – et remarquablement stable – dans la pensée Milne. Car il synthétise toujours autour du même « plaisir de la production » sa définition de la peinture à la fin des années 1940 : « *All painting and poetry [...] should be a thing of delight, since the author's or painter's feeling is for the thing of joy that he makes, not for the section of the world around that it comes from*⁷¹¹ », écrit-il. À l'évidence, il s'empresse ici, en parfait formaliste, de mettre à distance tout sujet de référence extérieur pour privilégier la qualité de l'expérience esthétique en elle-même. Mais à y regarder de plus près, cette définition semble moins une résistance à la tradition qu'une façon d'indiquer clairement où se trouve, pour lui, tout l'intérêt de la peinture, à savoir ni dans les images ou les sujets, non plus que dans les seules formes, matières et couleurs, mais dans la joie (*delight*) qu'il trouve à les assembler par ses gestes du corps et de la pensée. Répétons l'essentiel : *the painter's feeling is for the making*, et remarquons qu'à cet égard son indifférence pour la portion du monde de laquelle provient l'œuvre n'a d'égale que son indifférence pour la portion du monde à laquelle elle

⁷⁰⁸ [1925]-10-fin, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁰⁹ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷¹⁰ 1929-automne, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷¹¹ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 38.

retourne une fois achevée. « *Painting has no purpose, it is intransitive, has no object. Coming from the world around us it does not return to it*⁷¹² », explique-t-il de manière assez énigmatique. Pour le comprendre, il faut savoir que Milne – à l’instar du Cézanne de Bell qui « n’avait que faire de ses tableaux » et les concevait comme des « expérimentations » –, considère ses tableaux comme des « *byproducts*⁷¹³ » (sous-produits, dérivés), c’est-à-dire comme de simples conséquences de l’expérience de peindre qui serait, elle, la fin recherchée. Si la peinture ne retourne pas au monde, c’est qu’elle s’inscrit d’abord et avant tout dans le corps-esprit du peintre – « *in our hearts* », disait-Clarke, « *in my own thought* », disait Milne – et y demeure de manière bien plus fondamentale que sur la toile.

Il serait facile, grâce à ces rapprochements, de penser que la conception du tableau comme sous-produit chez Milne est simplement une intégration plus ou moins consciente des valeurs artistiques véhiculées par Clive Bell, notamment la différence de nature que celui-ci établit, par l’entremise de Cézanne, entre l’expression complète de la forme signifiante – *l’idéal* à atteindre – et son incarnation dans la matière – *le moyen* d’y arriver dont l’artiste doit rapidement se défaire –, différence que Jean-Marie Schaeffer condamnerait pour être, sous couvert formaliste, une nouvelle itération de la sacralisation de l’Art issue de l’idéalisme philosophique. Bell poursuit en effet son apologie de Cézanne en identifiant rien de moins que *l’idéal, la perfection, l’inspiration et la rédemption* aux buts de vie du peintre⁷¹⁴, construisant ainsi de toute pièce un artiste intouchable parce qu’en contact privilégié avec l’universelle et pure *réalité*. Mais faut-il pour autant subsumer à sa pensée celle des artistes? Paul Cézanne au premier chef, qui s’était pourtant converti au catholicisme, n’a jamais évoqué sa pratique de l’art en ces termes extatiques, mais toujours en usant de mots très concrets relevant d’une forme d’entraînement de la perception⁷¹⁵. David Milne, lorsqu’il

⁷¹² *Ibid.*, p. 37.

⁷¹³ Le terme est courant dans sa correspondance des années 1930 : [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg; 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke; 1935-03-08b, 1936-01-17b et 1938-08-28, D. B. Milne à Alice Massey; 1936-01-17a et 1936-01-20+23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁷¹⁴ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 141–142.

⁷¹⁵ D’une manière extrêmement cohérente, Cézanne ne parle jamais que de *travail*, de la nature dans laquelle il se trouve *physiquement*, de moyens d’expression *plastiques*, de l’exercice continu de la *perception* qui permet éventuellement de *mieux voir* – ce qui est le but avoué de son art –, et encore de l’*appareil visuel et corporel*, voire du cerveau et du système nerveux par lesquels s’opère un tel entraînement somatique : « Voici sans conteste possible – je suis très affirmatif : – une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer

distingue la peinture en tant qu'acte de peindre – *painting* – et le tableau terminé en tant que sous-produit de cet acte – *picture* –, n'adhère pas plus au vocabulaire bellien de la transcendance, se tenant lui aussi en terrain foncièrement somatique. Au cours des années 1930 particulièrement, il insistera par exemple à plusieurs reprises et de différentes façons sur la valeur du geste artistique en lui-même, qu'il oppose tantôt à la valeur marchande des tableaux⁷¹⁶, tantôt à la valeur sociale des expositions⁷¹⁷, tantôt encore à toute forme de valeur utilitaire de l'art, fût-elle l'expansion de la conscience collective. Ces usages représentent, griffonne-t-il, « *the only justification the artist has for offering pictures for sale [...] But after all this is not a vital thing—pictures are merely material things a byproduct of the painter's effort. The important thing is the effort. The effort striving itself is the important*⁷¹⁸. » La peinture

par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes », écrit-il à Émile Bernard (23 décembre 1904). Cézanne parle bien une fois dans sa correspondance de « clairvoyance » mais, loin d'être une forme de transcendance, celle-ci représente pour lui la vision vive, aiguë et profonde qui est le résultat bien concret du travail artistique réalisé « de manière calme et continue » et qui s'avère ensuite, dit-il à Charles Camoin (3 février 1902), « très utile pour vous diriger avec fermeté dans la vie », c'est-à-dire dans le reste de l'expérience vécue au jour le jour. Pareillement, l'« idéal d'art », qui ne connaît lui aussi qu'une seule occurrence en près de cinquante ans d'échanges, est dans ses mots à Roger Marx (23 janvier 1905) « une conception de la nature » et non une notion intangible reléguée à un plan distinct de la réalité. Notre commentaire comme les lettres citées sont issus de Paul Cézanne, *Correspondance* (1858-1906), présentée et annotée par John Rewald, Paris : Grasset, 1978; citations p. 385–386, 353 et 391, respectivement.

⁷¹⁶ Lorsqu'il offre aux Massey, à cinq dollars pièce, l'ensemble de ses tableaux bien matériels avec le souhait qu'ils soient conservés dans des conditions sécuritaires – il craint leur destruction par le feu, le vandalisme, les intempéries ou les insectes –, Milne insiste pour attacher la valeur des œuvres à la mesure de l'effort de vie réel qui y a été investi plutôt qu'à la mesure du revenu potentiel qu'il est susceptible d'en tirer : « *It isn't so much that I am in the habit of considering any possible commercial value, but because they have been dearly brought, and represent too large a slice of life to have them unthinkingly destroyed* », écrit-il. Il le redit lorsque lesdits tableaux se retrouvent en galerie : « *In the long run what happens in the wilderness [la qualité de l'acte de peindre] will probably have more to do with the value of the unsold pictures than what happens at Mellors [la négociation des tableaux]*. » Plus tard, il reprochera en ces termes à Robert Mellors son manque de sensibilité à sa peinture : « *Possibly it comes from inexperience in dealing with this kind of painting, which is very far from merchandise*. » Respectivement 1934-08-20, 1935-10-17 et 1937-02-03+28, D. B. Milne à Alice [et Vincent] Massey.

⁷¹⁷ Dans cette optique énergétique, même les expositions finissent souvent au registre des pertes – de temps, de concentration, de continuité, de créativité. « *My plans have been concerned entirely with painting, to stay just where I am for a while and pursue the half dozen motives that are floating round [...] The by-products, the pictures themselves haven't had a thought, except [...] making me think of pictures instead of painting* », écrit-il agacé à Alice Massey qui entreprend la promotion de son œuvre ; « *exhibitions [...] it doesn't mix with painting. Pictures are by-products, and not to be taken too seriously after they are done*. » (1935-03-08b et 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey) ; « *... I don't want to be influenced in the least by the byproducts, can't think of that [les tableaux et leur exposition] until and if they are made. Don't want the tail to wag the dog—even a little* », écrit-il encore à Duncan, insistant à l'aide d'une image forte sur l'attention entière qu'il entend accorder à la peinture sans se laisser distraire par les tableaux, comme sur la hiérarchie claire qu'il établit entre les deux : l'action de peindre représente la tête du chien, alors que les tableaux n'en sont que la queue (1936-01-20+23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

⁷¹⁸ Les deux usages spécifiques qu'évoque ici Milne sont l'art comme instrument d'expansion de la conscience collective (défendu par son interlocuteur Kellogg) et l'art comme source des arts appliqués (défendu par le publicitaire Calkins). [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg; nous avons clarifié ce brouillon de lettre en retirant certains passages raturés et en ajoutant la ponctuation manquante.

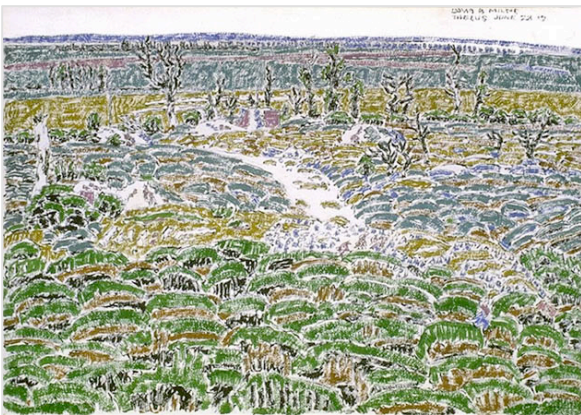
(*painting*) est donc un effort concret mais sans objet; un acte qui ne sert à rien sauf à produire parfois une expérience d'unité qui s'avère source de joie pour celui qui peint. Elle relève ainsi d'une économie énergétique qui lui est propre et qui n'a d'autre visée que de régénérer et d'augmenter ses conditions de possibilité. À cet effet, explique Milne :

*The best way for the painter to do is to say good-bye to the pictures and prints once they are done, keep his mind entirely on the development within. After all his object isn't to produce pictures, the pictures are merely byproducts, if they have any value it is a secondary one. Very fine but it mustn't interfere with the primary pursuit*⁷¹⁹.

La recherche principale du peintre n'est pas de produire des tableaux, résume-t-il, mais de poursuivre le « développement interne » de sa peinture. S'il importe pour lui de se détacher des toiles une fois qu'elles sont achevées, c'est qu'elles le distraient vite de l'unité d'attention requise pour atteindre l'unité esthétique; les tableaux et tout ce qui les entoure constituent en cela des obstacles à « l'énergie qui sous-tend la peinture », c'est-à-dire à la concentration psychique et physique continue qu'exige le mouvement de la création. Sur ce plan, Milne s'accorde sans aucun doute avec la méthode profondément expérimentale de Cézanne⁷²⁰ – c'est d'ailleurs chaque fois à lui et non à Bell qu'il se réfère en rappelant l'épisode des tableaux abandonnés. Quant à savoir si cela induit une concordance entre sa démarche artistique et la pensée de Bell, à notre avis rien ici n'indique de parenté sur le fond; le peintre s'en tient à l'emprunt d'une citation, qu'il investit, travaille et développe à partir de son expérience sur le terrain.

⁷¹⁹ 1936-01-17a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁷²⁰ D. Galenson fait de la démarche artistique de Cézanne le cas exemplaire d'une approche expérimentale de la création dans *Old Masters and Young Geniuses*, *op. cit.*, p. 5–8. Nous en discutons à la section 2.2.4.



- 112 Église St Andrew, VIII^e–XI^e siècles, Bishopstone, Seaford Sussex, Angleterre, et détail
 113 David B. Milne, *The Belfry, Hôtel de Ville, Arras*, 12 juillet 1919, aquarelle sur papier [108.80], et détail
 114 David B. Milne, *Thélus from the Church*, 28 juin 1919, aquarelle sur papier [108.72], et détail

Simplification

Les écrits de Milne au cours de la décennie 1920 montrent que l'impact le plus direct de Clive Bell sur sa pensée est plutôt l'apparition dans son vocabulaire du mot *simplification*. Le peintre en était bien sûr arrivé par lui-même à cette procédure esthétique au cours des années 1910, comme le prouvent sa première série de reflets et son motif écossais [fig. 33–38]. Il avait aussi souvent témoigné de son goût prononcé pour la simplicité formelle, qu'il soit question de la tenue de sa fiancée⁷²¹, de la confection d'une porte⁷²², de l'architecture d'une église⁷²³ ou d'un paysage œuvré par la nature⁷²⁴. Dès mai 1919, par exemple, c'est-à-dire un an avant sa lecture de Bell, il remarque à propos des bâtiments du XI^e siècle faits de silex et de craie puisés à même le sol dans la région des South Downs anglais [fig. 112] : « *Flints may not make ideal building stone but their limitations drive the builders to originality [...] This forced originality seemed to make the builders actually enjoy thinking so that they kept it up*⁷²⁵. » Puis il ajoute, après une description attentive de plusieurs de ces ouvrages de maçonnerie réalisés par des ouvriers anonymes :

All these wonderful things on the Downs have the common bond of simplicity. You don't stand amazed before them and feel that they were done by an artist—a superior being—you accept them and feel that you understand just exactly what the poor dub had in mind when he was doing it. In fact you are quite confident that you could do ever so much better—now that you know how—have the idea. I suppose that is why you feel so good about it.

*When you look at the N.Y. Public Library or the houses of Parliament or any other of these staggering works you feel that they are out of your class—anyway you can't stand with your mouth open and your head bent back very long. This comes pretty near being my rule for distinguishing art from junk*⁷²⁶.

Non seulement son analyse formelle et matérielle le mène-t-elle à constater que c'est le problème posé par une limitation extérieure qui stimule la créativité du constructeur et engendre l'originalité de sa production, mais sa description donne même lieu à une définition de l'éthique artistique qu'il entend adopter, à savoir conserver une attitude humble et honnête

⁷²¹ 1909-08-15, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

⁷²² D. B. Milne, « Boston Corners », notes autobiographiques, 9 février–15 mars 1947, p. 7.

⁷²³ 1918-11-03+13+14+17 et 1919-02-21+22, D. B. Milne à James Clarke.

⁷²⁴ 1919-05-07+10+15, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷²⁵ 1919-05-07+10+15, D. B. Milne à James A. Clarke. Il parle en particulier du village de Bishopstone.

⁷²⁶ *Ibid.*

dans la création et exposer ses outils et matériaux de manière à ce que l'œuvre soit ouverte à l'emploi par d'autres; il n'a rien à faire, sous-entend-il, des prouesses stupéfiantes qui excluent le spectateur et le tiennent à distance. Considérées sous cet angle, les aquarelles qu'il réalise dans les mois qui suivent ont une ressemblance étonnante avec les modestes architectures anglaises [fig. 113–114]. L'artiste y indique en toute transparence au regardeur comment il procède en limitant au maximum ses ressources et en construisant ainsi, touche après touche, forcé de se débrouiller pour tout réaliser avec ce qu'il a sous la main. La restriction formelle, reconnue et désirée pour l'effet esthétique qu'elle produit, se double ainsi très tôt chez Milne d'une conduite éthique ayant valeur de « règle pour distinguer l'art de la camelote ».

Il est donc facile d'imaginer quel ancrage extraordinaire le peintre a dû trouver, à son retour d'Europe, dans le chapitre entier de *Art* que Bell consacre à l'opération esthétique de la simplification, chapitre qu'il ouvre en affirmant à son tour : « *Only by setting himself new problems can the artist raise his powers to the white heat of creation*⁷²⁷ ». Si elle est active dans toutes les formes d'art, explique le critique, la simplification – avec la composition (*design*) qui en découle – constitue le « nouveau problème » artistique de son moment historique et par conséquent « *the more obvious characteristi[c] of the contemporary movement*⁷²⁸ ». Bell caractérise en effet le modernisme artistique par sa tendance, poussée jusqu'à l'ascétisme⁷²⁹, « *to simplify away all this mess of detail which painters have introduced into pictures*⁷³⁰ », cela afin d'en extraire les seuls éléments absolument nécessaires à la représentation, les « *naked bones and muscles*⁷³¹ » de la peinture dont le contenu est dorénavant transmis par l'effet esthétique plutôt que par l'imitation du réel. Milne ne nomme jamais sa dette théorique envers lui – il la reconnaît d'abord à son éducation écossaise, ensuite aux artistes : « *The extreme simplification [...] comes from the Africans by way of*

⁷²⁷ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 146.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 145. La simplification et le design sont « *the more obvious characteristics* »; la citation n'est affectée que pour respecter la syntaxe.

⁷²⁹ Parce qu'ils insistent « *on a bareness and baldness exceeding anything we yet have seen* », les post-impressionnistes constituent « *a band of ascetics* ». *Ibid.*, p. 157.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 157.

*Brancusi's sculpture*⁷³² » – mais son adoption du verbe *simplifier* et du terme d'action *simplification* au moment même de sa lecture de *Art*⁷³³, la définition du modernisme artistique qu'il fonde lui aussi sur cette pratique de réduction⁷³⁴, et la relation des parties au tout⁷³⁵ qu'il intégrera à sa propre conception de l'unité esthétique ne laissent pas beaucoup de doute quant à la stimulation trouvée chez Bell : l'auteur théorise une idée déjà active dans sa pratique et, ce faisant, la révèle pleinement. La ferveur moderniste de Milne ne se fera d'ailleurs jamais plus claire et sans équivoque que dans son usage de ce principe décisif de simplification du début jusqu'à la toute fin de son œuvre.

Il reste qu'on ne peut affirmer, sur la base de cette importante adéquation, que le peintre ait complètement adhéré aux vues du théoricien. Par exemple, la notion d'unité qui passionne tant Milne ne fait aucune apparition dans *Art* – pas une seule occurrence du mot *unity* sur près de deux cents pages. À l'inverse, alors que la notion de *significant form* constitue un fondement essentiel de l'hypothèse esthétique défendue par Bell et que l'expression, renvoyant dans l'œuvre à une signification stable, pure, transcendante et immédiate, fait rage en 1920 dans le monde de l'art⁷³⁶, elle n'apparaît pas une seule fois en cinquante ans dans le discours de Milne⁷³⁷, non plus d'ailleurs qu'aucun autre passage sur la signification ou la

⁷³² 1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷³³ Avant 1920, on trouve à l'occasion dans ses lettres le mot courant *simplicity*, souvent en relation à autre chose qu'à son art. Coïncidant parfaitement avec sa lecture de *Art*, le verbe *simplify* apparaît dans ses notes d'atelier en décembre 1919 et le terme d'action *simplification*, en mars 1920 au sujet de *Ice, Snow, and Sky* [201.64] : « ... *the only noticeable thing about the handling of this arrangement is its decision. Had often thought of doing it this way but never before felt driven to try the extreme simplification [...] (the hill) is simplified to whatever extent is necessary to keep it from confusing the underlying series.* » D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 62, 2 mars 1920. *Simple, simplicity, simplifying, simplification* seront ensuite utilisés très régulièrement par le peintre pour discuter son travail : ils font désormais partie intégrante de son vocabulaire artistique.

⁷³⁴ Il les associe dans cette expression : « *the modernist practise of simplification* ». 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁷³⁵ On trouve le mot *whole*, utilisé dans l'esprit milnien de l'unité du tableau, discuté dans deux passages du chapitre « *Simplification and Design* » : « ... *it is as a whole, as an organisation of forms, that a work of art provokes the most tremendous emotions* » ; « ... *every form has to be made a part of a significant whole.* » C. Bell, *Art, op. cit.*, respectivement p. 151 et 152 ; un seul autre usage du terme en ce sens est fait p. 45.

⁷³⁶ Bell lui-même témoigne du phénomène en 1920 dans « *The Place of Art in Art Criticism* » qu'il introduit ainsi : « *The knowing ones, those, I mean, who are always invited to music after tea, and often to supper after the ballet, seem now to agree that in art significant form is the thing. You are not to suppose that, in saying this, I am trying to make out that all these distinguished, or soon to be distinguished, people have been reading my book. On the contrary, I have the solidest grounds for believing that very few of them have done that...* » (*loc. cit.*, p. 73).

⁷³⁷ Cela paraît d'autant plus une décision de sa part que Clarke, lui, l'utilise sans retenue dans ses lettres de l'époque : « *The artist is concerned with the significant of things and things are just as capable of significance on [Park Ave] as out here [around Boston Corners]. Idea probably took root because out here one has time to contemplate significance and on the Avenue one has not.* » 1927-05-12 et après, James A. Clarke à D. B. Milne.

symbolique de l'œuvre d'art. Milne martèle au contraire – s'alignant davantage sur l'art pour l'art de Whistler⁷³⁸ – que la forme artistique, pareille à celle d'une fleur, n'a aucun autre sens que sa puissance esthétique concrète : elle est ici et maintenant devant nous et tout est là, affirme-t-il à répétition, dans le plaisir entier que nous prenons à produire puis à percevoir cette forme inédite qui n'existe nulle part ailleurs que dans les pigments dispersés sur la toile⁷³⁹.

Émotion esthétique

En raison de ce « plaisir esthétique entier » recherché par Milne, l'effet du second pilier de l'hypothèse esthétique de Bell – la notion d'*aesthetic emotion*⁷⁴⁰ – porte davantage à confusion. Milne recourt effectivement à cette expression, elle s'avérera même centrale dans sa pensée artistique, mais il ne le fait pas avant les années 1931–1933, c'est-à-dire plus de dix ans après avoir lu *Art*; il en est de même pour l'ensemble des termes qui traduisent chez lui la même idée. Qui plus est, lorsqu'il en use, c'est pour exprimer une chose fort différente. Chez l'idéaliste Bell, cette émotion esthétique distincte par sa nature est l'essence même de l'art, elle est une, absolue et indicible, accessible de manière immédiate à seulement quelques individus doués d'une supra-sensibilité innée; elle est véhiculée par les formes du tableau, certes, mais celles-ci n'en sont que le point de passage obligé – tels les barreaux de l'échelle de Cézanne – et vite dépassé pour accéder au « sommet » à un plan de réalité supérieur détaché de toute matérialité. « *What is left to provoke our emotion? What but that*

On voit aussi combien Clarke avait fait sienne cette expression dans toutes ses communications ultérieures avec Blodwen Davies, par exemple : « *His great quality was simplification. He would take a complicated subject, sort out the significant thing in it and leave everything else out [...] he was only interested in the structural detail [...] He was only interested in the significant form...* » Interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, mai 1961; aussi bobines 1 et 3.

⁷³⁸ Voir à cet effet l'argumentaire de K. Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 104–105.

⁷³⁹ J. M. Whistler : « *The masterpiece should appear as the flower to the painter—perfect in its bud as in its bloom—with no reason to explain its presence—no mission to fulfil—a joy to the artist—a delusion to the philanthropist—a puzzle to the botanist—an accident of sentiment and alliteration to the literary man.* » D. B. Milne : « *Flowers and art have for us or some of us a complete and real existence—servant of none, aids to nothing. In our love of art and love of roses we build our own small heavens in our own small gardens or on our own thin canvas, we accept the imperfect world around us, we must, but within it we built our own perfect world, asking no one's leave, and doing a duty to none.* » Respectivement « Propositions—No. 2 », dans *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890, Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm> (consulté le 7 juin 2017), et D. B. Milne, « In the 1880s », notes autobiographiques, [13 avril 1947], p. 3.

⁷⁴⁰ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 17.

which philosophers used to call “the thing in itself” and now call “ultimate reality”⁷⁴¹ », rhétorise Bell en s’inspirant librement de Kant pour éclairer sa conception de l’émotion esthétique.

En 1932, Milne affirme très semblablement « *art is aesthetic emotion*⁷⁴² », puis il s’en explique ainsi :

*... aesthetic emotion [...] is the distinguishing thing about art. If it is the product of aesthetic emotion (and so rouses aesthetic emotion in the appreciator) it is art. If not it isn't art. Work produced without it may be useful, it may be creative, but it isn't art [...] The peculiar advantage of art as a creative medium is that it has this great driving force aesthetic emotion behind it*⁷⁴³.

Sur la base de telles citations, il est facile d’associer rapidement Bell et Milne, et la plupart des commentateurs le font. Pourtant, lorsqu’on la fouille bien, la conception que se fait l’artiste de l’émotion esthétique est très différente : elle est une énergie tangible, elle ne se trouve jamais que dans l’expérience vécue, elle se différencie en degré seulement de nos autres émotions, et elle est pour cela indissociable du travail fin des forces physiques et mentales qui nous conduisent à ce qui s’avère être une perception intensifiée – et non quelque contact avec l’ultime réalité. Malgré l’expression exacte que Milne emprunte à Bell, malgré aussi une résonance certaine dans leur explication, c’est donc plutôt sur le fond une parenté avec la description que donne le pragmatiste John Dewey de l’art comme expérience qui est ici frappante⁷⁴⁴. Exactement au même moment, en 1931 à l’université Harvard, celui-ci dégage en effet de la rythmique des rapports entre l’organisme vivant et son environnement – à savoir l’expérience humaine normale et continue – des singularités qui, par leur qualité perceptive particulièrement harmonieuse, constituent ce qu’il nomme « *une expérience*⁷⁴⁵ ». Pour complets et exemplaires qu’ils nous apparaissent, démontre Dewey à l’encontre de toute la philosophie esthétique de son temps, ces moments spéciaux dont font partie nos émotions esthétiques ne sont pas plus détachables d’une écologie expérientielle

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴² [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁴³ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁴⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.* Milne écrit au Canada au moment même où Dewey prononce à Harvard les conférences qui constituent ce livre publié en 1934, il ne pouvait donc pas avoir pris connaissance de ses réflexions.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, chapitre 3 « Having an Experience », p. 36–59.

foncièrement incarnée que la fleur ne l'est du sol fertilisé d'où elle émerge. Lorsqu'il s'agit d'identifier les tenants et aboutissants de l'émotion esthétique, Milne la conçoit lui aussi comme une expérience humaine accessible et communicable, même s'il constate que bien peu de gens autour de lui y sont sensibles⁷⁴⁶. Il s'efforce d'ailleurs à l'instar Dewey – et au contraire de Bell qui évoque cette « *hour or minute of inspiration*⁷⁴⁷ » mais ne s'y confronte jamais – d'en décrire avec minutie les conditions d'apparition. Ainsi, explique-t-il, cette émotion spéciale se ressent dans le corps-esprit par un sentiment (*a feeling*⁷⁴⁸), un frisson (*a thrill*⁷⁴⁹), une excitation (*a kick*⁷⁵⁰), une accélération (*a quickening*⁷⁵¹) et parfois même par un choc ou un arrêt net, lorsque l'être entier se trouve saisi (*stopped dead*⁷⁵²) par la situation. Il identifie ensuite, autour de l'activité picturale, trois moments précis où l'émotion esthétique se manifeste et se construit.

La première émotion, dit-il, se produit lors de la découverte par l'artiste d'un motif à peindre qui le « saisit au cœur » (*grips your heart*⁷⁵³). Il s'agit probablement de ce que Bell désigne par « *[being] possessed by a real emotional conception* » ou « *emotional vision*⁷⁵⁴ », mais il n'élabore pas. Milne pour sa part explique que cette réaction vive, claire comme un déclic⁷⁵⁵ et, insiste-t-il, tout à fait distincte de l'intérêt qu'on peut porter au monde et à la nature⁷⁵⁶, dépasse la stricte excitation sensorielle; d'ailleurs lorsque cette dernière se manifeste seule, lorsqu'un sujet stimule le corps mais laisse l'esprit et le cœur indifférents, il n'y a pas pour lui matière à tableau : « *Scarcely any aesthetic feeling at all, the silky look of the branches against the light had a slight kick, but very feeble. My appreciation and enjoyment has been*

⁷⁴⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke et [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁴⁷ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 153.

⁷⁴⁸ Par exemple : 1925-06-09+21, D. B. Milne à James A. Clarke; 1931-03-09, D. B. Milne à Mulsby Kimball; et [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁴⁹ Par exemple : [1930]-12-25 et 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke; et [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁵⁰ Par exemple : 1930-07-14+15, D. B. Milne à James A. Clarke, et 1935-05-09, D. B. Milne à Alice Massey.

⁷⁵¹ Par exemple : 1932-04-10+17+24+26 et 1932-11-27 et 12-04, D. B. Milne à James A. Clarke, et 1934-09-13, D. B. Milne à Alice Massey.

⁷⁵² [1934-12-07], D. B. Milne à Alice Massey.

⁷⁵³ [1926-08-27], D. B. Milne à James A. Clarke. Voir aussi : 1935-03-08b, D. B. Milne à Alice Massey.

⁷⁵⁴ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 153.

⁷⁵⁵ « *The kick—when I see these things is instantaneous.* » 1935-printemps, D. B. Milne à [Donald W. Buchanan].

⁷⁵⁶ « *I suppose all artists who work much outside have a strong interest in the weather and all natural phenomena. Yet love of nature and art are—at least with me—quite separate feelings.* » 1931-03-09, D. B. Milne à Mulsby Kimball.

*physical*⁷⁵⁷ », rapporte-t-il. Si l'on se fie à sa rencontre avec les tableaux de Monet, la même émotion survient lorsque l'appréhension d'une œuvre excède la stimulation des sens ou de l'intellect; c'est là aussi une claire sensation de vivification corporelle se produisant sur-le-champ qui nous indique que ce que nous voyons nous concerne intimement. Dans le travail de création, cette impulsion intérieure première est absolument essentielle puisqu'elle est motrice : c'est elle qui met le peintre en action et surtout qui le soutient énergétiquement jusqu'à l'achèvement de son tableau. Car l'émotion initiale produite par le motif, quel qu'il soit, demeure son émotion de référence, celle qu'il cherche précisément à cerner en la traduisant dans une forme. Alors qu'elle se résume chez Bell à « *the artist's need of expressing what he felt*⁷⁵⁸ », Milne décrit ainsi cette procédure :

*The painter gets an impression from some phase of nature. He doesn't try to reproduce the thing before him; he simplifies and eliminates until he knows exactly what stirred him, sets this down in color and line as simply, and so, as powerfully as possible, and so translates his impression into an aesthetic emotion. This may take a long time—to fully grasp it may take a month, a summer, longer. It is not apt to be worked out on one canvas, but on a series of them...*⁷⁵⁹

La seconde émotion esthétique advient au sein même de cet effort de traduction plastique, que Milne compare à l'effort du sportif chez qui l'on assiste après un réchauffement – c'est ici le rôle du travail en série – à un « *quickening of the mind by the elements of the game itself*⁷⁶⁰ ». À l'occasion, en effet, dans le travail de peinture proprement dit, le corps, l'esprit, le problème à résoudre et les ressources à disposition entrent dans une telle synchronie et une telle fluidité, dit-il, que pareil à un joueur au sommet de sa forme, l'artiste « *can do no wrong, that is aesthetic emotion, aesthetic feeling, better, aesthetic quickening*⁷⁶¹ ». On se croirait face à Dewey décrivant une expérience, car ici encore le peintre – contrairement à Bell qui lui donne sans plus d'explication des noms éthérés comme *inspiration, rapture, supreme*

⁷⁵⁷ [1933-03-05], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁵⁸ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 153.

⁷⁵⁹ 1934-08-20 (voir aussi 1934-09-13), D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁷⁶⁰ [1932-11-27 et 12-04], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁶¹ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

creative power ou *spasm of ecstasy*⁷⁶² – s’arme d’une grande précision pour détailler cet état rare, bref et intense :

*The point of aesthetic quickening is that it comes from the elements of the art—in painting from color and line [...] aesthetic quickening differs entirely from reason. It may be a tremendous driving force behind reason but it is a different thing, it isn’t steady. It is either increasing or decreasing, and rapidly. There is no limit to its intensity except your own strength, your own capacity. It cannot be sustained, because if it is continued it must either increase—beyond your capacity—or decrease. This makes speed the important element in it*⁷⁶³.

Si une telle expérience de vitalité augmentée est présente lors de la réalisation de l’œuvre, croit enfin Milne – sur ce point très proche de Bell⁷⁶⁴ – celle-ci sera porteuse d’une « *living quality*⁷⁶⁵ » susceptible d’engendrer le troisième et dernier moment d’émotion esthétique, lors de la réception du tableau par le regardeur sensible – « [*aesthetic quickening*] can, of course, be stirred again in the appreciator—by that same color and line⁷⁶⁶ », affirme-t-il. Lui-même remarque, devant *The Solemn Land* de J. E. H. MacDonald : « ... *how straight the painter goes to his emotions. It is emotions, it isn’t sentiment, it isn’t picturesque. There is no setting out to illustrate solemnity, the title comes after [...] The title comes from the repression in the color*⁷⁶⁷. » Et encore ici, au sujet du *Jack Pine* de Tom Thomson : « *You can’t be indifferent. These few patches with knotted strings are powerful, there was strong emotion behind their making and they stir the same now*⁷⁶⁸. » Mais cela vaut tout aussi bien pour un concert donné

⁷⁶² C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 153 et 155.

⁷⁶³ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke; voir aussi [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Dewey écrit très semblablement : « *Experience in the degree in which it is experience is heightened vitality. Instead of signifying being shut up within one’s own private feelings and sensations, it signifies active and alert commerce with the world; at its height it signifies complete interpenetration of self and the world of objects and events. Instead of signifying caprice and disorder, it affords our sole demonstration of a stability that is not stagnation but is rhythmic and developing.* » *Art as Experience, op. cit.*, p. 18–19.

⁷⁶⁴ Bell pense aussi que l’émotion sous-jacente est détectable dans les formes finales : si elle s’y trouve, l’œuvre sera « *inspired* », « *alive* » et « *aesthetically significant* »; si elle manque, l’œuvre ne sera que « *putty* », « *dead matter* » et carrément « *worthless* ». *Art, op. cit.*, p. 153 et 155.

⁷⁶⁵ 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Voir aussi Charles B. Pyper, « *When Canvas Is “Quick” It’s the Work of Art: By Brush and Tongue, David Milne Can Make Most Untrained Appreciate Artistry* », *Evening Telegram* (Toronto), 19 novembre 1935.

⁷⁶⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁶⁷ 1932-04-01b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

par des enfants, « *thrilling to the audience because it is thrilling to the performers—and that makes it art*⁷⁶⁹. »

Sans ce complexe d'émotions esthétiques sous-jacentes, écrit toujours Milne au cours de l'année 1932 où il s'échine à approfondir cette notion, le peintre tient « *the bones but not the spirit*⁷⁷⁰ », son travail est une charpente sans vie; les formes, les lignes, les couleurs sont là, et très habilement agencées peut-être, mais dénuées de véritable puissance affective. « *[T]he arts depend, not on logic, but on thrill*⁷⁷¹ », explique-t-il, et encore plus clairement ici : « ... *the thing that gives power to art [is] economy of means. Not intelligence, complexity, but thrill, emotion, quickening. I am not sure that we are capable of anything worth while without it*⁷⁷². » Ce rôle crucial de l'émotion souterraine – Bell parle vaguement d'« *emotional necessity*⁷⁷³ » – qui s'extrait et se définit par voie de simplification, puis mène éventuellement à l'unité et à l'excitation esthétiques, se trouvera par la suite si fermement installé dans la pensée de Milne qu'il sert, dans son journal de mars 1952, à rien de moins qu'à définir la sphère artistique elle-même au sein des principaux champs de l'activité humaine :

Turned the radio off and read the Listener [...] a letter pointing out the main difference between art & science—intellectual, emotional. Though it didn't say so the same applies to religion.

My summary, not the letter's:

Science, Purely intellectual

Art, Emotional intellectual the emotional dominant

Religion emotional but not logical

*Very good stuff, all of it*⁷⁷⁴.

Ainsi les termes *art* et *esthétique* en viennent-ils à désigner, dans le vocabulaire milnien, non plus le travail fin de la matière ou l'harmonisation des formes sur une surface mais « *the*

⁷⁶⁹ 1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball.

⁷⁷⁰ 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke. Il se pourrait ici que l'artiste fasse allusion à la conclusion du chapitre « Simplification and Design » de Bell : « *Critics of the Impressionist age are vexed by the naked bones and muscles of Post-Impressionist pictures. But, for my own part, even though these young artists insisted on a bareness and baldness exceeding anything we yet have seen, I should be far from blaming a band of ascetics who in an age of unorganised prettiness insisted on the paramount importance of design.* » (*Art, op. cit.*, p. 157) »

⁷⁷¹ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁷² 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁷³ C. Bell, *Art, op. cit.*, p. 155.

⁷⁷⁴ D. B. Milne, Journal, 10 mars 1952.

spirit », c'est-à-dire l'émotion même qui advient dès que le corps-esprit est affecté et mis en mouvement par la perception d'une dynamique d'éléments hétérogènes spécifique : « *The thing that distinguishes art from our everyday experiences is that it is aesthetic and creative—spiritual*⁷⁷⁵ », affirme-t-il. Voilà, se dira-t-on : malgré toutes ses explications le peintre en appelle lui aussi, en dernier recours, au vocabulaire de la transcendance et de l'indicible, exposant ses vraies convictions. Mais ce serait sans compter sur l'éclaircissement qu'il donne ailleurs de sa conception de ce pôle spirituel pouvant porter à l'équivoque : « *Aesthetic feeling—a spiritual feeling that comes directly from man's efforts. As direct as love or hunger. Quite different from such indirect feelings as duty*⁷⁷⁶. » Cette manière – encore une fois très deweysienne mais sans filiation directe – de faire dériver l'expérience spirituelle des sens plutôt que d'une ouverture soudaine sur une quelconque essence ne laisse plus aucun doute sur la disposition pragmatiste de l'artiste : loin d'être comme chez Bell un accès immédiat à « la chose en soi », le sentiment spirituel qu'est l'émotion esthétique se ressent pour le peintre dans le corps-esprit aussi concrètement que « l'amour ou l'appétit » différents du « devoir ». C'est un sentiment direct, soit, mais qui jaillit de la mobilisation consciente et assumée des forces physiques, intellectuelles, affectives et psychiques de l'être humain.

Voilà tout le chemin qu'il nous faut parcourir pour bien comprendre ce que Milne entend lorsqu'il affirme que « l'art, c'est l'émotion esthétique⁷⁷⁷ ». Suivant cette description, il paraît clair dès à présent que s'il a bel et bien emprunté l'expression *aesthetic emotion* dans les années 1930 – à laquelle il préférerait finalement celle plus sensorielle d'*aesthetic quickening* –, il l'a toutefois investie d'un contenu précis découlant de son expérience de la création et complètement exempt de la dimension métaphysique qui fonde l'esthétique de Clive Bell; d'un contenu qu'on dira même ici en contradiction idéologique avec sa source. On ne saurait conséquemment voir, dans cet usage d'une expression identique par le peintre et le théoricien, une adéquation de leurs idées.

⁷⁷⁵ [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁷⁷⁶ D. B. Milne, « Definitions », 21 mars 1942; cette phrase est raturée dans le document original. On trouve dans ses notes autobiographiques au sujet des années 1900–1903 une indication similaire : « *All night sessions & introduction to "feeling," cumulative effect of continuous work.* » D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

⁷⁷⁷ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

Méthode d'analyse

Les observations connues de Milne montrent de surcroît que s'il estimait la pensée de Bell, dans laquelle il reconnaissait un effort sérieux de réflexion, il gardait à son égard une bonne distance critique. Il juge, par exemple, très sévèrement et sur-le-champ la mise en place par Bell d'une doctrine esthétique qui s'accompagne d'un canon moderniste cézannien, car l'auteur s'y montre selon lui aveugle à sa reconduction d'un académisme structurel sous une apparence nouvelle :

Much obliged, also for the two Clive Bell articles. As usual, he does some thinking. I, also, agree with his statement about the string he names, though I know nothing about them. Where I part company is when he fails to add Clive Bell to the list of those who will fail to see, or even deny and bitterly oppose the next Cezanne. The new man is much more apt to develop from the more distant than the immediate past, Holbein not Cezanne [...] And this is where Clive Bell and all other critics who really see the thing that is already done make their mistake—the crowds of today are the followers of Cezanne and all that has come out of him, it is not the poor old academics, who are a hundred years back, they would have very little influence on the young painters.

The apostle of Cezanne and his successors will be so filled with a genuine knowledge and appreciation of Cezannism that he will expect, sympathize with or see nothing that does not originate in it. He is too deep in his fight for his own doctrine to admit anything that would, of course, be its opponent. Bell is almost exactly in the position of Ruskin with Whistler when he attempts to view a new man (of course without Ruskin's greatness). If Whistler had come from and carried on Turner Ruskin would have seen him. Cézanne is Bell's Turner, he will be the first to miss anything outside that.

However, since he thinks, he is a complete critic, judgements are of little value in stimulating thought⁷⁷⁸.

La pointe de comparaison incisive que Milne pousse ici – Bell travaille « *of course without Ruskin's greatness* » – et qu'il répète ailleurs – « *If Clive Bell worked as much as Ruskin he would probably be a fairly satisfying art writer⁷⁷⁹* » – n'est pas non plus sans conséquence. Loin de constituer une appréciation trahissant ou bien la forte influence de Bell qu'il cherche à éloigner au plus vite, ou bien le fait qu'il conserve sous ses dehors modernistes un pied fermement ancré dans des idéaux passéistes, ce commentaire indique avec précision son attente à l'égard de tout intellectuel, à savoir que celui-ci ait le courage d'en découdre avec les faits bien concrets et la difficile tâche d'en rendre compte par le langage. Il suffit en effet

⁷⁷⁸ [1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁷⁹ [1920-06]-24, D. B. Milne à James A. Clarke.

d'ouvrir quelque texte que ce soit de Clive Bell pour vérifier que celui-ci emprunte la voie contraire : ses écrits sont des enfilades de spéculations et d'affirmations jamais vraiment ancrées dans la description⁷⁸⁰. Malgré sa valorisation inédite de la forme, le critique reconduit une vision nouménale de l'art, sa thèse formaliste visant à indiquer une Essence qui se trouverait au-delà de l'œuvre matérielle, une « expression complète » exempte de traces de l'expérience humaine. Le peintre, lui, n'a que faire de cet essentialisme; il trouve son dépassement artistique dans une pratique continue et soutenue de la peinture, c'est-à-dire dans un investissement extrêmement exigeant du monde phénoménal dont il ne sous-estime aucun détail, il creuse son chemin de pensée en s'appuyant sur la concrétude de l'observation et de la description, il insiste sur le fait que toute expérience d'élévation de l'esprit émane d'un travail du corps, et il affirme pour cette raison jusque dans les affaires religieuses qu'il n'y a pas d'autres paradis que la vie pleinement vécue sur Terre⁷⁸¹.

En résumé, pour Milne qui est avide de conversations sur l'art⁷⁸², Clive Bell représente un interlocuteur extrêmement valable, dont la contribution théorique est néanmoins à relativiser : le peintre affûte sa pensée artistique sur les positions et arguments du critique, mais il éprouve à son égard d'importantes réticences méthodologiques; il pratique en peinture ses théories formalistes sur la simplification ou la perception de la forme pure, mais il ignore complètement son concept clé de *forme signifiante*; il lui emprunte, il est vrai, l'image de Cézanne laissant ses tableaux dans les champs et l'expression *émotion esthétique*, mais pour les investir d'un contenu foncièrement pragmatiste; et si les textes du théoricien produisent sur lui une stimulation certaine, l'artiste semble à tout moment demeurer conscient du fait qu'ils constituent ensemble une doctrine dont les faiblesses lui sont

⁷⁸⁰ Une simple lecture le confirme, mais on peut aussi voir à cet effet la démonstration détaillée de Pierrette Jutras, « Roger Fry et Clive Bell : divergences fondamentales autour de la notion de "significant form" », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1993, p. 133–157.

⁷⁸¹ 1935-02-16, D. B. Milne à un destinataire non identifié. Clarke : « Yes, he was [a good conversationalist]. And particularly when you got on the subject of painting, or drawing or art [...] That was the biggest subject. He was... he was interested in... I say, theoretical philosophy, but the humanities was a blind side. And he was interested in books and other things but his big subject of conversation, the one he was best at was painting, drawing and that sort of thing, any form of art. » Interviewé par Blodwen Davies, bobine 1, 3 mai 1961.

⁷⁸² Il l'exprime ici très clairement à Clarke : « Your art criticism was very welcome [...] The thing I have missed most since leaving New York long ago has been the contact with other people, the play of opposition and agreement. The arguments down on 42nd Street, the meetings and exhibitions etc. » 1930-03-27, D. B. Milne à James A. Clarke. Sa première épouse le confirme : « As a rule, Dave did not have much to say to people, but he would talk for hours, about the painting, and everything in regard to it. » May Milne, « Memoir », [vers 1958].

évidentes. Jamais donc le *Art* de Bell n'apparaît à Milne une théorie à suivre les yeux fermés, de sorte que toute insistance à coller rapidement sa peinture sur cette approche de l'art relève d'un manque flagrant d'attention aux axiomes distincts sur lesquels s'appuie leur pensée artistique respective. La conviction de Milne quant à l'apport mutuel et relatif qu'exercent entre eux les penseurs prévaut donc dans ce cas comme ailleurs.

Il importe ici de dire qu'en général les analystes sont prudents dans leur rapprochement. Tovell, en 1980, est la première à le faire; elle nomme l'emprunt par Milne de l'expression « émotion esthétique » forgée par Bell, puis montre par des citations de l'artiste comment celle-ci a été intégrée à sa philosophie artistique⁷⁸³. En 1991, François-Marc Gagnon écrit plus spécifiquement que l'« émotion propre à la peinture serait “l'émotion esthétique”, idée que Milne empruntait à Clive Bell, mais qu'il avait complètement intégrée à son propre système de pensée⁷⁸⁴ »; sa collègue Boyanoski abonde dans le même sens en affirmant que l'expression est reprise (*picked up*⁷⁸⁵) par Milne de sa lecture de *Art*, tout en se gardant de trop assimiler les deux approches. Si ces historiens de l'art relèvent tous trois la position critique que conserve Milne à l'égard de Bell, aucun ne prend toutefois la peine d'expliquer en quoi son système artistique diffère de la proposition du théoricien. Qui plus est, leurs nuances pertinentes et nécessaires se trouvent vite évincées par l'insistance dommageable que met l'influent John O'Brian à répéter – dans un argumentaire développé en 1981, étayé en 1983 et maintenu jusqu'en 2005 – que Milne adopte les termes de Bell pour les contredire ensuite en ne s'y conformant pas tout à fait. Pour O'Brian, il n'y a aucun doute que la position artistique de Milne coule directement de la source théorique Fry-Bell :

Milne's formalist convictions about his art, and by extension his convictions about what constitutes meaning in a modernist painting, echo the idea of the British critics Roger Fry and Clive Bell. The ideas were present in Milne's earliest sustained writings on art, dating from 1919 to 1921, at a time when Fry and Bell were being widely read in the United States as well as in Britain. Milne also read them closely. Fry and Bell argued for the importance of “plastic values,” “significant form” and “aesthetic emotion in art,” while depreciating the importance of psychological values (what Milne called “sentimental” values). Art neither imitated nature nor reproduced it. Associations of any kind connected to subject matter was beside the point⁷⁸⁶.

⁷⁸³ R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, op. cit., p. 118.

⁷⁸⁴ F.-M. Gagnon, « Milne et l'abstraction », dans I. Thom, dir., *David Milne*, op. cit., p. 132.

⁷⁸⁵ C. Boyanoski, « Milne and his Contemporaries », dans I. Thom, dir., *David Milne*, op. cit., p. 30.

⁷⁸⁶ J. O'Brian, « Domesticated Modernism? », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 160.

Notre analyse devrait avoir démontré qu'un tel collage théorie-pratique est fautif ; nous expliquerons également plus loin en quoi l'amalgame Fry-Bell est à notre avis nuisible à une bonne compréhension de la démarche milnienne. Notons enfin le silence complet sur cette question de David Silcox qui, dans les 382 pages de la biographie *Painting Place* qu'il consacre au peintre en 1996, n'évoque pas une seule fois le nom de Clive Bell ; il s'agit là d'un excès contraire peut-être plus pernicieux encore puisqu'il sous-entend que Milne a forgé seul sa pensée et sa place dans l'histoire.

2.1.5 Relation à la théorie esthétique moraliste de John Ruskin

La critique que Milne adresse à Clive Bell démontre qu'en septembre 1920, il a déjà bien lu et assimilé la pensée du peintre et littéraire John Ruskin, et qu'il s'en est fait une appréciation claire. Katharine Lochnan est même confiante qu'il l'ait lu jeune, avant de quitter la maison familiale, puisque les livres de Ruskin se trouvaient alors sur les rayons des bibliothèques de sa région natale⁷⁸⁷. Les écrits sur l'art de Ruskin étaient si célèbres à la fin du XIX^e siècle qu'on se doute bien, en effet, qu'un artiste anglophone débutant, avide de connaissances et intéressé par les spéculations intellectuelles comme l'était le jeune Milne, a nécessairement dû plus d'une fois les croiser, voire les lire, y réfléchir et en débattre – si ce n'est en Ontario, du moins au cours de ses années de formation à New York⁷⁸⁸. L'unique preuve que nous ayons de son contact avec l'auteur est toutefois la même lettre du 17 décembre 1919 adressée à Clarke où il mentionne Bell pour la première fois et dans laquelle il affirme : « *Have been reading quite a bit of Ruskin*⁷⁸⁹. » Nous savons ensuite que Milne avait avec lui le premier des cinq tomes de *Modern Painters* (1843–1860) dans sa cabane d'Alander à l'hiver

⁷⁸⁷ « ... Ruskin's [...] popular writings were among the first acquisitions made by the Bruce County libraries and by the library in the nearest large town, Owen Sound. » K. Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », dans *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 104; voir aussi p. 177 note 26.

⁷⁸⁸ Il s'agit d'une référence culturelle pénétrante partout où il passe : « [in Canada] as in France and the United States, the example of Turner and Constable and the teachings of Ruskin continued to exert a powerful sway well into the modern era », explique Robert Stacey, « The Sensations Produced by (Their Own) Landscape... », dans C. Lowrey, *Visions of Light and Air, op. cit.*, p. 57.

⁷⁸⁹ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

1921⁷⁹⁰ et qu'il a alors beaucoup lu ce livre dont il cite toujours des passages en 1923⁷⁹¹; rien n'indique cependant qu'il se soit rendu plus loin dans sa lecture de la gigantesque esthétique ruskinienne, même si cela demeure possible. L'analyse qui suit s'appuie sur ces faits temporels et textuels connus.

Méthode d'analyse

À la fin de 1919 et au cours de l'année 1920, à Boston Corners, Milne lit ainsi en parallèle les traités d'esthétique de Ruskin et de Bell, cela tout en entamant la rédaction de ses propres notes de peinture dont la première est datée du 18 décembre 1919⁷⁹² – dès le lendemain, donc, de la lettre à Clarke tout juste citée. Rosemarie Tovell déduit de cette conjoncture que, les lisant, le peintre déjà mûr est davantage à la recherche d'une méthode d'analyse que de nouvelles convictions artistiques, et qu'il se montre ainsi plus sensible à la solidité de l'argumentation écrite des auteurs qu'à leurs positions de fond⁷⁹³. Notre examen a montré que Milne glane alors plus d'idées que l'historienne de l'art ne le croie dans sa lecture de Bell, et nous serons bientôt en mesure de vérifier qu'il en est de même chez Ruskin. Mais il est vrai que le peintre se montre très attentif à leur approche analytique et, si l'on doit se fier à l'ensemble des textes qu'il a ensuite lui-même écrit – lettres, notes et articles dans lesquels il se penche minutieusement sur différents aspects de sa vie artistique –, il semble évident que, sur ce plan, Ruskin l'ait emporté. Ce que Milne apprécie au plus haut point chez Ruskin, qui est absent chez Bell et qu'il trouve rarement chez d'autres auteurs – sauf, plaisante-t-il,

⁷⁹⁰ Dans l'inventaire de ce qu'il a apporté avec lui : « 1 Vol. Ruskin's Mordern Painters » D. B. Milne, *Alander Journal*, 4 janvier 1921. Dans les semaines qui suivent, il en consigne la lecture dans ce même journal : « *Read a little Ruskin, will go to bed early* » (11 janvier 1921), et dans une lettre à Clarke ([1921-02-28 et 03-01+04]): « *I think I will, for the thousand and first time, call old John Ruskin a liar and go to bed.* »

⁷⁹¹ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923].

⁷⁹² D. B. Milne, *Boston Corners Painting Notes*, note n° 4, 18 décembre 1919. Même si elle est numérotée 4, il s'agit bien de la toute première entrée, qui se lit comme suit : « *4 / December 18, 1919, Afternoon, 1.00–2.30. Cold, sunny. Canvas 14 x 18 / On way to paint Lee's house. Noticed full-colored unit of McDarby's house against long, round line of Lee's hill. Blue sky. / Plan_Use heavy color for unit against light, scrubbed color of rest. Carried out as planned, successful. / Note–Influence of French watercolors in scrubbed tint and horizontal contour lines. Combination with heavy color, new. Variety in trees.* »

⁷⁹³ R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 58. Elle maintient le même argument dix-huit ans plus tard dans sa contribution à l'ouvrage de Caroline Mastin Welsh, *Adirondack Prints and Printmakers: The Call of the Wild*, Syracuse (New York) : Adirondack Museum et Syracuse University Press, 1998, p. 160.

dans le dictionnaire Webster⁷⁹⁴ –, c'est sa manière d'observer avec la plus grande attention ce qui se trouve devant lui et d'en rendre compte par une description exhaustive sans se réfugier dans les métaphores artistiques évasives : « *I like his way of going at things. He doesn't side-step, or generalize. He gets right down to facts stated in plain language [...] It will probably be a long time before an art critic will touch Ruskin because very few men lap up work the way he did*⁷⁹⁵. » Ruskin, il est vrai, regarde un tableau à la fois, le scrute jusque dans ses moindres détails, essaie de comprendre ce qu'il voit, argumente ses positions et éclaire ainsi pour ses lecteurs des dimensions inaperçues des œuvres – cela qu'on soit ou non d'accord avec le jugement final qu'il tire de son exercice.

Le grand respect de Milne pour l'éthique de travail de Ruskin ne l'empêche pas de se montrer très critique quant au contenu de sa théorie. Ses jugements, dit-il, sont « *usually wrong but interesting*⁷⁹⁶ », au point qu'il le nomme à la blague « *a liar*⁷⁹⁷ » et même « *a fool*⁷⁹⁸ ». « *His weakness is his sentimentality, chiefly religious*⁷⁹⁹ », explique-t-il, se montrant en cela conforme à l'opinion moderniste et scientifique de son temps qui pourchasse les épanchements romantiques et considère Ruskin comme un réactionnaire⁸⁰⁰. Tout en adoptant une rigueur d'observation similaire, l'écriture réflexive de Milne prend en effet une distance très claire par rapport à sa source en demeurant totalement dépourvue du ton sentencieux et moralisateur qui caractérise l'aventure ruskinienne; aucune trace dans ses textes des hiérarchies artistiques, des lois universelles, d'un vocabulaire essentialisant la Beauté, la Vérité et le Sublime, non plus que d'une conception du beau idéal ou d'une

⁷⁹⁴ « *Neglected to bring any reading this week or last, so in my reading period at and after meals, I am working on the introduction to Noah Webster Dictionary. Thorough as old John Ruskin.* » [1921-03-24+25], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁹⁵ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke. Dans son introduction à l'édition abrégée qu'il a préparée de *Modern Painters* (Londres, Pilkington Press, 2000), David Barrie tire la même conclusion : les travaux de Ruskin « *bear witness to his extraordinary powers of observation, as well as his hostility to scientific reductionism* », écrit-il p. 31.

⁷⁹⁶ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke. Il reprend ici les mots de Clarke, avec lequel il est d'accord.

⁷⁹⁷ [1921-02-28 et 03-01+04], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁷⁹⁸ 1936-08-01, D. B. Milne à Alice Massey.

⁷⁹⁹ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁰⁰ Voir Solomon Fishman, *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1963, p. 15.

distinction entre le bien et le mal⁸⁰¹. Le peintre reproche aussi ouvertement à Ruskin d'identifier l'intérêt artistique des œuvres aux bons sentiments qu'elles représentent plutôt qu'à leurs propriétés esthétiques⁸⁰², de faire une association causale entre les vertus personnelles d'un artiste et la qualité de son art – « *I still hold that bad man-good work is a possibility*⁸⁰³ » –, et encore de s'être si fermement attaché à la peinture de Turner et à la notion de labeur qu'il n'ait pas su reconnaître la puissance esthétique dans la vitesse d'exécution de Whistler⁸⁰⁴. Pourtant, en toute connaissance de ces errements et en toute conscience de ce qui s'écrit parallèlement sur le front moderniste⁸⁰⁵, Milne considère toujours Ruskin, et ce jusqu'au milieu des années 1930, comme « *a very wise man*⁸⁰⁶ » et « *the greatest of art critics just the same*⁸⁰⁷ »; il le classe même, avec Monet, Cézanne et Turner, parmi les créateurs qu'il considère les plus courageux⁸⁰⁸. Une question ainsi s'impose : est-ce vraiment sa seule approche analytique argumentée et méthodique qui vaut à Ruskin un tel titre? Sinon, quoi d'autre dans sa pensée serait si actif?

En raison des valeurs progressistes qui travaillent l'histoire de l'art depuis plus d'un siècle, nombreux sont les historiens qui souhaitent voir en David Milne un moderniste précoce et

⁸⁰¹ « *And [Milne's] mission, it was a pursuit of beauty? — I'm not sure. I don't think I ever heard him use the word beauty [...] I don't recall his ever using the word beauty.* » J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 3, mai 1961; les écrits de l'artiste confirment sa perception.

⁸⁰² « *No time or effort is required to be able to appreciate to the full what Ruskin sets down as the suprem quality of painting—see his remarks on Landseer's Shepherd's Chief Mourner—Modern painters Vol. 1. Will concern myself only with qualities that can only be appreciated after the expenditure of great effort and much time.* » D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923]. La remarque de Ruskin se trouve dans *Modern Painters* (1843), tome 1, partie 1, section I, chapitre II « Definition of Greatness in Art », § 4. Example in a painting of E. Landseer's. Sauf indication contraire, toutes les références à *Modern Painters*, tome 1, proviennent de l'édition rendue disponible par Project Gutenberg à l'adresse <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm>.

⁸⁰³ « *I remember that you and I differes on [Ruskin's] good man-good work view. I still hold that bad man-good work is a possibility—in other words that there is no hard and fast connection between the two.* » 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁰⁴ « *From [an academician] standpoint Whistler's pictures looked unfinished. So Ruskin called a certain one a pot of paint flung in the face of the public, not worth the 100 g s. asked [...] Whistler came back with the statement that a picture was finished when all evidence of labor was eliminated, or something of the kind. I don't remember whether he said why, but he knew, and Ruskin was wrong...* » 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁰⁵ Voulant inciter Milne à écrire, Clarke donne une indication de leurs références communes : « *Is it not curious that with all the literature on painting there exists little or nothing about the actual making of it [...] The bearest is Rodin's Art, and Whistler's "Ten O'Clock" and both these books treat with an attempt to define art and painting, not "how I did it." Gauguin's "Noa Noa" does discuss individual pictures very slightly. Why should the great men still try to prove that art is art?* » 1921-10-13, James A. Clarke à D. B. Milne.

⁸⁰⁶ 1936-08-01, D. B. Milne à Alice Massey.

⁸⁰⁷ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

affirmé. Pour le valider, ils cherchent dans sa peinture et ses écrits les toutes premières traces du formalisme de Bell, et cela les empêche d'y constater l'impact réel des théories victoriennes de Ruskin que l'artiste lit au moins jusqu'en 1936⁸⁰⁹. Sous cette conception, Milne aurait dû graduellement se défaire de son admiration de jeunesse pour la littérature artistique du XIX^e siècle et se tourner entièrement vers le formalisme du XX^e, mais ce n'est pas le cas : il regarde dans les deux directions à la fois. Si plusieurs commentateurs ont mentionné cette double source théorique sur l'approche milnienne de l'art, très peu d'entre eux ont ensuite sérieusement cherché à comprendre la relation de l'artiste aux travaux de Ruskin, sinon pour identifier en quelques mots synthétiques une inspiration commune tirée de la nature (Tovell⁸¹⁰) ou une définition semblable l'imagination (Senechal Carney⁸¹¹). À nos yeux mélioristes, ce trouble tenace et agaçant dans la filiation théorique a le mérite de rappeler que, comme tout penseur digne de ce nom, Milne n'obéit pas à une idéologie mais *compose* plutôt sa vision artistique en puisant des éléments qui lui paraissent pertinents dans différentes directions de l'espace et du temps. N'affirmait-il pas lui-même, prévoyant les écueils sur la création de la pensée trop uniforme et unidirectionnelle stimulée par la doctrine formaliste de Bell : « *The new man is much more apt to develop from the more distant than the immediate past*⁸¹² »? Son double mouvement exige ainsi, à qui veut mieux saisir les motivations de sa démarche et préciser sa position moderniste, d'explorer pour ce qu'ils recèlent ces éléments hétérogènes et parfois même paradoxaux, c'est-à-dire en suspendant nos a priori quant au classement historique de leur source.

⁸⁰⁹ 1936-08-01, D. B. Milne à Alice Massey.

⁸¹⁰ R. Tovell, Rosemarie, *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 58.

⁸¹¹ L. Senechal Carney, « David Milne: "Subject Pictures" », *loc. cit.*, p. 110. Ne sachant pas si Milne a lu la fin du 2^e tome de *Modern Painters* à laquelle se réfère l'auteure, où Ruskin distingue les trois formes de la faculté d'imagination (associative, pénétrante, contemplative), nous émettons une réserve sur ce rapprochement.

⁸¹² [1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke.

Unité esthétique

John O'Brian est le premier historien de l'art à avoir fouillé plus loin la présence « problématique⁸¹³ » de Ruskin dans la pensée de Milne. Il commence par y voir une « incongruité » et même une « anomalie » en regard de la position formaliste tenue par le peintre, puis il cherche à comprendre, au-delà de leur attrait commun pour les phénomènes naturels⁸¹⁴, ce qui a pu à ce point l'intéresser chez Ruskin :

In one specific respect the aesthetics of modernism accord closely with Ruskin's aesthetics. Solomon Fishman has suggested that Ruskin's notion of the 'innocent eye', of artistic vision uncorrupted by conceptual knowledge, corresponds closely to the primitivist strain in Bell's philosophy of art and that of many of the artists that Bell writes about. It is Bell's contention that in the civilized world most people lose the capacity to respond deeply to visual forms, and that only children, primitive people, artists and certain adults with exceptional sensibility possess the capacity. What the average adult does is to respond to labels rather than to things. This habit of seeing intellectually instead of emotionally in turn accounts for the degree of visual shallowness in most adults.

*Milne also believed that most people lack the capacity for 'aesthetic emotion' and the appreciation of art [...] Children, however had a capacity, in Milne's opinion, to paint with undivided sincerity and singleness of heart. The refrain is a common one among modern artists and was frequently voiced, for example by Kandinsky in the almanac *Der Blaue Reiter*⁸¹⁵.*

Milne n'en appelle jamais directement au concept d'*innocent eye* – qui n'apparaît d'ailleurs pas tel quel dans son tome de *Modern Painters* – mais, comme nous le verrons en analysant sa pratique, il retient très certainement du travail d'observation ruskinien la mise en exercice, par voie d'inventaires écrits ou peints, d'une perception déconceptualisée qui est l'assise d'une grande partie du développement artistique au xx^e siècle – O'Brian a donc raison sur ce point. À notre avis toutefois, celui-ci fait une association trop rapide en identifiant ce regard ingénu (chez Milne, un moyen psychosomatique et non une fin), l'émotion esthétique (une émotion-guide dans le travail, comme nous venons de le voir) et la créativité sincère des

⁸¹³ Tous les termes entre guillemets proviennent de ce passage : « [Milne's] admiration for Thoreau and Ruskin seems on the surface hopelessly incongruous with a formalist aesthetic. Fry, for exemple, found it necessary to dismiss Ruskin as 'that old fraud.' Hardly less problematic was Milne's admiration for Emerson Whitman and Carlyle [...] The Bible and the books of Thoreau and Carlyle speak to minds far distant from the focused mind of the formalist. Clearly, Milne was not systematically rigid in his thinking about art, and his writings reflect this in the expression of certain ideas anomalous with the formalist position. » J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 96.

⁸¹⁴ O'Brian voit le lien mais ne s'en satisfait pas, *ibid.*, p. 105.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 105–107.

enfants (l'état de *singleness of heart* qui est clairement l'objectif de son art). Ces notions, nous le constaterons en les étudiant attentivement, ont chacune leur rôle complémentaire dans la démarche milnienne et, malgré leurs recoupements, ne sont pas d'exacts synonymes. N'empêche qu'en soulevant ces notions, O'Brian effleurait ce qui nous paraît le point de contact le plus crucial entre la pensée de Ruskin et celle de Milne, point qui justifierait l'admiration indéfectible du dernier pour son aîné : la question de l'unité.

En 1961 déjà, et en deux occasions, James Clarke avait en effet indiqué que la tendance forte de Milne à l'économie de moyens provenait principalement, selon lui, de la puissance picturale telle que la définissait John Ruskin⁸¹⁶. Ses propos étant demeurés inédits, il faudra attendre quarante-cinq ans pour que sa proposition resurgisse, lorsque Katharine Lochnan démontre que le peintre, en 1932, paraphrase clairement une affirmation de Ruskin – « *The less sufficient the means appear to the end, the greater [...] will be the sensation of power*⁸¹⁷ » – pour résumer sa conception de la puissance esthétique. À l'instar de Lochnan, remarquons comment, ce faisant, Milne assimile habilement la pensée du critique victorien et l'art pour l'art de son rival Whistler sous un même principe transhistorique d'efficacité picturale – malgré leur opposition, ils s'entendent sur le fond, propose-t-il en substance. À cette efficacité plastique, il semble subsumer de surcroît la simplification formaliste de leur successeur Clive Bell :

Whistler came back [at Ruskin's accusation of botching] with the statement that a picture was finished when all evidence of labor was eliminated, or something of the kind [...] In my mind [as in Bell's theory of simplification] the thing mostly runs this way "everything in a picture must work or it is weakness". I have seen it put [by Ruskin] "The less the apparent means in a picture the better the picture". The apparent may give an unfortunate idea, sounds superficial fishy. It is anything

⁸¹⁶ « *One of Milne's conspicuous traits was his economy of means and resources. So far as I know he never wasted anything, time, material, or energy. This, I think, was less native frugality than what Ruskin called the idea of power. Milne referred to it as compression* », explique Clarke; « ... he was searching for power, for power through significance of forms and colors. You find in Ruskin that he outlines this idea of the search for power, his ideas of power. In Ruskin, it's the economy of means that produces this sense of power. » J. Clarke, respectivement « I shall try to set down some reminiscences of my friendship with David Milne », 19 février 1961, et interviewé par Blodwen Davies, bobine 3, mai 1961.

⁸¹⁷ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 1, section II, chapitre II « Of Ideas of Power, as They Are Dependent upon Execution », § 5. The fourth, inadequacy; and the fifth, decision, cité dans K. Lochnan, « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », *David Milne Watercolours, op. cit.*, p. 106.

*but that. This would be a clearer [and more personal] statement—“The less the expenditure of aesthetic means (color & line) the greatest the power of the picture”*⁸¹⁸.

Le rapprochement établi par Lochnan nous paraît donc juste, comme par ailleurs sa suggestion de l'intérêt de Milne pour la section du livre consacrée à la représentation de l'eau⁸¹⁹, mais il nous intéressera bientôt de démontrer, en suivant plus avant la piste ouverte par Clarke, que sur le plan de la pragmatique artistique Milne emprunte à *Modern Painters* bien plus qu'une phrase ou un motif. Sa méthode de travail paraît en effet très fortement inspirée du chapitre deux, « Of Ideas of Power, as They Are Dependent upon Execution », dans lequel Ruskin enseigne que la puissance picturale s'obtient par raffinement de la vérité, simplification des ressources, exécution insaisissable, décalage entre les moyens et le résultat, expression du courage, rapidité du geste et étrangeté volontaire⁸²⁰. Nous y reviendrons. Notons pour l'heure simplement ce qui étonne ici, à savoir qu'en discutant côte-à-côte dans son article l'intérêt de Milne pour « la sensation de puissance » de Ruskin et « l'extraordinaire unité » de Monet sans jamais les faire se croiser, Lochnan effleure à son tour ce qui lie vraiment le peintre et le théoricien : la question de l'unité.

Car John Ruskin demeure le seul théoricien qu'ait lu Milne chez qui l'on repère, expressions exactes à l'appui, les trois composantes de l'unité esthétique tel qu'il la décrivait plus tôt par l'entremise de Monet : *unity of the picture, singleness of purpose et singleness of heart*. Dans l'esthétique ruskinienne qui prend la nature divine pour ultime modèle, l'unité du tableau – c'est-à-dire ici la réconciliation des éléments et de l'ensemble – représente la perfection, la

⁸¹⁸ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Les notes entre crochets sont les nôtres, elles visent à révéler les différentes positions évoquées par l'artiste. Citation originale de Ruskin, *ibid.*; de Whistler : « *A picture is finished when all trace of the means used to bring about the end has disappeared.* » (« Propositions—No. 2 », *The Gentle Art of Making Enemies*, *op. cit.*); et de Bell : « *Every form in a work of art has, then, to be made aesthetically significant; also every form has to be made a part of a significant whole.* » (*Art*, *op. cit.*, p. 152).

⁸¹⁹ Dans « Reflections on Turner, Whistler, Monet and Milne », *David Milne Watercolours*, *op. cit.*, Lochnan propose deux autres points de contact possibles entre Milne et Ruskin : le chapitre « III. Of Water, as Painted by Turner » (partie 2, section v) aurait stimulé ses représentations de reflets (p. 111) ; le passage § 10. The texture of surface in Turner's painting of calm water (partie 2, section v, chapitre III) aurait inspiré ses aquarelles brossées à sec (p. 110). Il est fort possible, en effet, que Ruskin ait été celui qui ait fait voir à Milne que l'illusion de l'eau en peinture était affaire de contraste de textures, et qu'il l'ait mis au défi de s'y attaquer en affirmant (partie 2, section v, chapitre 1) : « *If we think of [water] as the source of all the changefulness [...] It is like trying to paint a soul.* » *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*

⁸²⁰ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 1, section II, chapitre II « Of Ideas of Power, as They Are dependent upon Execution ».

puissance et la majesté naturelles⁸²¹. L'unité est ainsi le but à atteindre et le signe clair qui distingue les peintres débutants des maîtres : « *details alone, and unREFERRED to a final purpose, are the sign of a tyro's work [...] details perfect in unity, and, contributing to a final purpose, are the sign of the production of a consummate master*⁸²² », explique Ruskin. En conséquence, le mot *unity* – qui est totalement absent du recueil de Bell – apparaît pas moins de trente-cinq fois dans le premier tome de *Modern Painters*, tantôt pour détailler les manières d'atteindre l'unité picturale par la généralisation, la composition des matériaux ou l'élimination des éléments ornementaux⁸²³, tantôt pour discuter spécifiquement d'unité de structure, de force, de poids, de ton, de mouvement ou de progression⁸²⁴, tantôt encore pour montrer en quoi l'unité des œuvres de Turner est exemplaire : « *Turner only would give the uncertainty—the palpitating, perpetual change—[...] without one part or portion being lost or merged in it—the unity of action with infinity of agent*⁸²⁵ », « *Turner, and Turner only, would follow and render on the canvas that mystery of decided line,—that distinct, sharp, visible, but unintelligible and inextricable richness, which, examined part by part, is to the eye nothing but confusion and defeat, which, taken as a whole, is all unity, symmetry, and truth*⁸²⁶ », « *Observe [...], how nobly Turner has given us the perfect unity of the whole...*⁸²⁷ », « *Now, let me direct especial attention to the way in which Turner has marked over this general and grand unity of structure...*⁸²⁸ », ce après quoi Ruskin enjoint son lecteur à voir ce qui se produit

⁸²¹ *Ibid.*, partie 2, section IV, chapitre IV « Of the Foreground », § 30. And the great lesson to be received from all.

⁸²² *Ibid.*, « Preface to the Second Edition ». Similairement, dans la même préface : « *He that gathereth not with me, scattereth,—is, or ought to be, the ruling principle of [the painter's] plan: and the power and grandeur of his result will be exactly proportioned to the unity of feeling manifested in its several parts, and to the propriety and simplicity of the relations in which they stand to each other.* »

⁸²³ *Ibid.*; voir partie 2, section II, chapitre V « Of Truth of Space: Secondly, as Its Appearance Is Dependent on the Power of the Eye », § 10. Breath is not vacancy, et partie 1, section I, chapitre II « Definition of Greatness in Art », § 6. Distinction between decorative and expressive language.

⁸²⁴ *Ibid.*, partie 2, section IV–VI. Le tome 2 contient également un chapitre intitulé « Of Unity, or the Type of the Divine Comprehensiveness » dans lequel Ruskin étaye les notions de *Subjectional Unity*, *Original Unity*, *Unity of Sequence* et *Essential Unity*, comme la dialectique *Unity/Variety*; ne sachant pas si Milne a eu accès à ce tome, nous ne les évoquons pas ici. *Modern Painters*, édition abrégée par D. Barrie, *op. cit.*, p. 228–233.

⁸²⁵ *Ibid.*, partie 2, section II, chapitre II « Of Truth of Colour », § 16. Following the infinite and unapproachable variety of nature.

⁸²⁶ *Ibid.*, partie 2, section II, chapitre V « Of Truth of Space: Secondly, as Its Appearance Is Dependent on the Power of the Eye », § 12. Farther illustration in architectural drawing.

⁸²⁷ *Ibid.*, partie 2, section IV, chapitre III « Of the Inferior Mountains », § 20. Full statement of all these facts in various works of Turner, caudebec, etc.

⁸²⁸ *Ibid.*, partie 2, section IV, chapitre IV « Of the Foreground », § 21. Geological structure of his rocks in the Fall of Tees.

effectivement dans l'œuvre en le guidant – « *Observe... Observe... Observe...* » – par une description attentive de la surface picturale propre à ravir Milne.

On trouve ensuite, dans le manuel ruskinien, une section explicitement intitulée « § 22. Necessity among our greater artists of more singleness of aim » qui résonne parfaitement avec les propos de Milne sur le *singleness of purpose*, c'est-à-dire la nécessité de poursuivre un objectif unique et de « viser une chose et une chose seulement » comme le faisait selon lui Monet. Ruskin s'en explique ainsi :

*Among our greater artists, the chief want, at the present day, is that of solemnity and definite purpose. We have too much picture-manufacturing, too much making up of lay figures with a certain quantity of foliage, and a certain quantity of sky, and a certain quantity of water,—a little bit of all that is pretty, a little sun, and a little shade,—a touch of pink, and a touch of blue,—a little sentiment, and a little sublimity, and a little humor, and a little antiquarianism,—all very neatly associated in a very charming picture, but not working together for a definite end [...] Now we should like to see our artists working out, with all exertion of their concentrated powers...*⁸²⁹.

Comme nous le verrons en étudiant sa méthode, Milne élargira considérablement le périmètre de cette zone de concentration en lui faisant embrasser non seulement les éléments travaillant ensemble la surface du tableau, mais bien l'ensemble des éléments artistiques et non artistiques qui constituent le champ de travail du peintre. À cet égard, il a très certainement répondu au-delà des attentes à la prescription ruskinienne.

Enfin, on repère à l'identique, en conclusion du premier tome de *Modern Painters*, la notion de *singleness of heart* dans l'appel à *participer de* la nature plutôt qu'à la peindre, que fait Ruskin aux jeunes artistes :

*Their duty is neither to choose, nor compose, nor imagine, nor experimentalize; but to be humble and earnest in following the steps of nature, and tracing the finger of God [...] making the early works of Turner their example, as his latest are to be their object of emulation, [they] should go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth*⁸³⁰.

⁸²⁹ *Ibid.*, partie 2, section vi, chapitre III « Conclusion.—Modern Art and Modern Criticism », § 22. Necessity among our greater artists of more singleness of aim. C'est Ruskin qui souligne.

⁸³⁰ *Ibid.*, partie 2, section vi, chapitre III « Conclusion.—Modern Art and Modern Criticism », § 21. The duty and after privileges of all students. Lorsqu'il extraie de l'univers milnien le *singleness of heart* des enfants pour son analyse,

Dans la pensée de Milne, nous l'avons vu, il s'agit de faire un avec la peinture plutôt qu'avec la nature, mais la parenté du mouvement de l'esprit dont il est question ici est remarquable. Elle est aussi explicable, parce que l'un comme l'autre des penseurs avait reçu, au XIX^e siècle, une éducation religieuse similaire lui faisant apprendre par cœur la *King James Bible*. Cherchant à formuler sa vision de l'art dans les années 1940 en étant assuré de sa transmission, Milne reprend donc à son compte l'expression de Ruskin en toute connaissance de cause, pour ensuite l'infléchir – montrant en cela sa détermination moderniste – de la nature comme référent vers la nature de l'œuvre en elle-même. Nous le confirme le fait qu'il reprend aussi, avec cette expression spécifique, l'instruction de pratiquer un regard capable de tout considérer sans préjuger de l'importance des choses ni se hâter de les hiérarchiser – l'*innocent eye* plus tôt évoqué. Parce qu'il s'agit à l'évidence pour Ruskin d'une discipline consciente de la part du peintre cherchant à se former – et non, comme le suggèrent O'Brian et Fishman par l'entremise du regard « primitif » prôné par Bell, de la disposition innée d'un esprit candide et intouché –, nous en parlerons plus volontiers comme de la pratique somatique concrète et exigeante d'une perception *équanime*. Une perception, pour le dire autrement, qui place au centre de son attention l'acte même de percevoir plutôt que l'objet perçu, et à laquelle Milne s'empresse de s'exercer sur tous les plans sensoriels possibles précisément durant les mois qu'il passe seul avec *Modern Painters* dans sa cabane d'Alander⁸³¹.

Amour

Il est un dernier élément jamais relevé qui retient notre attention lorsque nous comparons Ruskin et Milne, et c'est ce qui, dans leurs conceptions de la pratique artistique, se produit dans le cœur. Afin de décrire la pulsion énergétique qui sous-tend pour lui le travail pictural, Milne écrit en 1948 ce paragraphe désormais célèbre en ouverture du texte « Feeling in Painting » :

O'Brian ne semble pas savoir que cette notion se trouve aussi dans *Modern Painters*; il n'en mentionne nulle part la récurrence.

⁸³¹ Ses exercices de perception sont détaillés à la section 2.3.4 Pratiquer : entraînement de l'attention.

*Feeling is the power that drives art. There doesn't seem to be a more understandable word for it, though there are others that give something of the idea: aesthetic emotion, quickening, bringing to life. Or call it love; not love of a man or woman or home or country or any material thing, but love without an object—intransitive love*⁸³².

Non sans rappeler l'équanimité de la perception ruskinienne qui « ne rejette, ne sélectionne ni ne méprise rien » et qui donc est disposée à tout accueillir, l'amour qui propulse la peinture, affirme Milne, est *intransitif*, c'est-à-dire qu'il concerne le sujet qui peint indifféremment des choses aimables qui l'entourent. Cela, bien entendu, ne signifie pas que le peintre soit entiché de lui-même ou qu'il soit indifférent à son environnement, mais plutôt quelque chose de la sorte : ça aime sans que cet amour ait d'objet ou de destinataire clair, et c'est cette émotion abstraite qui met le travail de peinture en mouvement. L'adjectif *intransitif* nous est déjà familier parce que Milne l'employait tantôt pour qualifier l'acte de peindre : « *Painting has no purpose, it is intransitive, has no object*⁸³³ », expliquait-il. À notre avis, ce double emploi du terme – pour caractériser des verbes qui ne figurent évidemment pas dans la liste des intransifs – indique clairement que, dans son esprit, non seulement *peindre* et *aimer* s'équivalent, mais qu'ils relèvent d'un même et besoin fondamental : ils sont ressentis, on s'en souvient, dans le corps-esprit aussi directement que la faim. Ils représentent donc une impulsion, une sensation de mobilisation de l'organisme qui se manifeste d'elle-même, qui précède systématiquement toute extension vers l'environnement et qui, surtout, est poursuivie pour sa qualité propre de vitalisation – voilà ce qui les rend tous deux « sans objet ».

S'il faut identifier une source théorique à cet amour vivifiant moteur de l'art, on la trouve encore une fois chez Ruskin et nulle part ailleurs. Dans le tome 1 de *Modern Painters*, le critique évoque en effet une perception stimulée par l'amour en utilisant, cent ans plus tôt, précisément les mêmes mots que Milne : « *perception is so quickened by love* ». Pour bien la comprendre et éviter de l'invalider en tant que simple exagération romantique, cette phrase demande à être remise dans son contexte foncièrement somatique. Argumentant que les

⁸³² D. B. Milne, « Feeling in Painting » (1948), reproduit dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11.

⁸³³ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 37.

hommes ne voient vraiment ce qui se trouve devant eux qu'en proportion de l'ouverture de leur sensibilité, Ruskin explique :

So that while in those whose sensations are naturally acute and vivid, the call of external nature is so strong that it must be obeyed, and is ever heard louder as the approach to her is nearer,—in those whose sensations are naturally blunt, the call is overpowered at once by other thoughts, and their faculties of perception, weak originally, die of disuse. With this kind of bodily sensibility to color and form is intimately connected that higher sensibility which we revere as one of the chief attributes of all noble minds, and as the chief spring of real poetry. I believe this kind of sensibility may be entirely resolved into the acuteness of bodily sense of which I have been speaking, associated with love, love I mean in its infinite and holy functions, as it embraces divine and human and brutal intelligences, and hallows the physical perception of external objects by association, gratitude, veneration, and other pure feelings of our moral nature. And although the discovery of truth is in itself altogether intellectual, and dependent merely on our powers of physical perception and abstract intellect, wholly independent of our moral nature, yet these instruments (perception and judgment) are so sharpened and brightened, and so far more swiftly and effectively used, when they have the energy and passion of our moral nature to bring them into action—perception is so quickened by love, and judgment so tempered by veneration, that, practically, a man of deadened moral sensation is always dull in his perception of truth, and thousands of the highest and most divine truths of nature are wholly concealed from him, however constant and indefatigable may be his intellectual search⁸³⁴.

Il y aurait, soutient-il en substance, une connexion intime entre l'affûtage de la perception sensorielle et la capacité de l'esprit humain d'éprouver un sentiment pur comme l'amour « entendu dans ses fonctions infinies et saintes, en ce qu'il embrasse les intelligences divine et humaine et brutale » et cette connexion serait rien de moins que le « ressort principal de la vraie poésie ». Pourquoi donc établit-il ce lien? En quoi le travail artistique aurait-il à voir avec un état du cœur qui s'approche de la vénération et de la gratitude? La réponse simple serait que le célèbre moralisateur ne pouvait s'empêcher de recourir à la vertu à tous les sujets, puis de catégoriser ce trait d'esprit comme pré-moderniste et par conséquent désuet. Toutefois si l'on arrive, comme Milne nous y invite, à faire fi de de la rhétorique ruskinienne sanctifiante, on découvre une réponse beaucoup plus concrète et intéressante : lorsque

⁸³⁴ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section I, chapitre II « That the Truth of Nature Is not to Be Discerned by the Uneducated Senses », § 4. Connected with a perfect state of moral feeling. L'auteur écrit semblablement au début du tome 2 : « ... it is evident that the sensation of beauty is not sensual in the one hand, nor is it intellectual in the other, but is dependent on a pure, right, and open state of the heart. » *Modern Painters*, édition abrégée par D. Barrie, *op. cit.*, p. 215. Si l'expression *aesthetic emotion* provient bel et bien des théories formalistes de Bell – le terme *esthétique* est absent du vocabulaire ruskinien et l'*émotion* y est toujours un renvoi à la psychologie et à la morale –, on a vu plus tôt que, toute réflexion faite, Milne lui préfère celle d'*aesthetic quickening* : ce verbe si cher au peintre *to quicken* – accélérer, stimuler, exciter, aiguïser – provient sans contredit des écrits de Ruskin.

l'artiste est guidé par ce sentiment d'amour intransitif plutôt que par son bénéfice personnel – fût-ce la peur d'échouer –, il *s'oublie lui-même* pour un instant et c'est alors seulement, pense Ruskin, qu'il se dissout dans sa tâche jusqu'à l'intégrité du cœur et qu'il commence à percevoir les choses telles qu'elles sont. À deux reprises, en effet, nous trouvons dans le premier tome de *Modern Painters* cette explication. La première fois pour établir la différence entre les copistes de la nature – ceux dont il parle ici – et les artistes chercheurs de vérité :

*The fact is, there is one thing wanting in all the doing of these [copying] men, and that is the very virtue by which the work of human mind chiefly rises above that of the Daguerreotype or Calotype, or any other mechanical means that ever have been or may be invented, Love. There is no evidence of their ever having gone to nature with any thirst, or received from her such emotion as could make them, even for an instant, lose sight of themselves; there is in them neither earnestness nor humility; there is no simple or honest record of any single truth; none of the plain words nor straight efforts that men speak and make when they once feel*⁸³⁵.

La seconde, pour distinguer cette fois un tableau réussi d'une œuvre infâme, avec cependant un léger glissement du sentiment d'amour intransitif vers l'amour de l'artiste pour son sujet :

*... the rule is simple for all that; if the artist is painting something that he knows and loves, as he knows it because he loves it, whether it be the fair strawberry of Cima, or the clear sky of Francia, or the blazing incomprehensible mist of Turner, he is all right; but the moment he does anything as he thinks it ought to be, because he does not care about it, he is all wrong. He has only to ask himself whether he cares for anything except himself; so far as he does he will make a good picture; so far as he thinks of himself a vile one*⁸³⁶.

S'ils expliquent rationnellement en quoi le sentiment d'amour en lui-même est susceptible de conduire à l'intégrité du cœur créatrice – ce mouvement émotif de soi vers l'Autre permettant momentanément de concentrer toutes les forces de l'individu sur son seul travail de création, sans division égotique de son attention –, les propos de Ruskin demeurent chargés d'un jugement de valeur sous-jacent tenace : seul « *a perfect state of moral feeling*⁸³⁷ », soutient-il, conduit à la réalisation d'œuvres valables. Milne, on le sait, remettait en question en 1919 une

⁸³⁵ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre VII « General Application of the Foregoing Principles », § 5. General feeling of Claude, Salvadore, and G. Poussin contrasted with the freedom and vastness of nature.

⁸³⁶ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre VII « General Application of the Foregoing Principles », § 10. Finish, and the want of it, how right and how wrong.

⁸³⁷ C'est l'en-tête du paragraphe sur la perception stimulée par l'amour, « § 4. Connected with a perfect state of moral feeling ». *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre II « The the Truth of Nature Is not to Be Discerned by the Uneducated Senses ».

telle association vertu-succès⁸³⁸. Vingt ans plus tard, il semble toutefois y adhérer, comme forcé d'avouer qu'elle correspond finalement à son expérience et que c'est cette concordance lors de la création qui permet la réciprocité de l'émotion esthétique lors de la réception. Consultant un catalogue des œuvres de Pablo Picasso en 1940, sa production récente le laisse en effet perplexe malgré la grande dextérité qu'il lui reconnaît : « *The spanish pictures seem to me pretty much junk, inspired by hate rather than love. I am very doubtful about the creative power of hate*⁸³⁹ », remarque-t-il.

Si son jugement est rude, là où la perception de Milne s'avère néanmoins tout à fait juste, c'est qu'elle saisit avec acuité que les œuvres ayant pour sujet la guerre civile d'Espagne sont réactives. L'analyse approfondie qu'Herschel Chipp consacre à *Guernica* (mai 1937)⁸⁴⁰ démontre effectivement que ce corpus émane d'une disposition très inhabituelle chez Picasso qui, passionné par l'ambiguïté sémantique et éprouvant « une forte antipathie pour les doctrines politiques et la peinture polémique⁸⁴¹ », ne « laissa rarement, sinon jamais, [la politique] interférer dans son art⁸⁴² ». Il faut donc, dit-il, que le peintre ait été extrêmement affecté par la conduite de la coalition fasciste en Espagne pour qu'elle ait eu raison de sa position et qu'il se soit mis au travail emporté par son émotion⁸⁴³. Celle-ci, de l'avis du spécialiste, est si perceptible qu'on lit tour à tour une « expression picturale de la souffrance⁸⁴⁴ », un « cri de douleur et d'horreur⁸⁴⁵ », une « protestation contre la guerre⁸⁴⁶ », une « féroce satire⁸⁴⁷ », une « amère ironie⁸⁴⁸ » et une « attaque directe⁸⁴⁹ » dans ces tableaux

⁸³⁸ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸³⁹ 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁸⁴⁰ Herschel B. Chipp, avec la collaboration de Javier Tusell, *Picasso Guernica : histoire, élaboration, signification*, Paris : Éditions Cercle d'art, 1992.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 4.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 24. On le constate facilement, affirme Herschel (p. 66), puisque dans les œuvres de la semaine précédente, Picasso, préparant pourtant une œuvre pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle, ne fait aucune allusion à la situation politique dans son pays natal : « à ce moment-là son intention était de représenter dans cette œuvre un artiste enfermé dans sa tour d'ivoire, aimant passionnément la vie qu'il mène et sa charmante femme. Le choix d'un tel sujet montre que Picasso, bien qu'ardent défenseur du gouvernement républicain [...] ne pouvait ou ne voulait pas mettre toute la puissance et toutes les ressources de son art au service d'une cause politique ou de ses aspects militaires. »

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. VI.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. VII.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

de 1937 qui traduisent l'« indignation⁸⁵⁰ », « la fureur de l'artiste⁸⁵¹ » et « la répugnance que lui inspirait Franco⁸⁵² ». Picasso lui-même l'avouait sans détour : « Dans la peinture à laquelle je travaille et que j'appellerai *Guernica* et dans tout mon travail récent, j'exprime clairement ma répugnance à l'égard de la caste militaire qui a plongé l'Espagne dans un océan de souffrance et de mort⁸⁵³. » Les gravures et le poème constituant *Songe et mensonge de Franco* (janvier-juin 1937), résume Chipp, « sont très probablement les seules œuvres de Picasso que l'on puisse vraiment considérer comme relevant de l'art de propagande⁸⁵⁴ » et la réalisation de *Guernica*, dans les semaines qui suivirent le bombardement gratuit et très meurtrier du village côtier, est visiblement issue d'une réaction négative :

Dans l'après-midi du 1^{er} mai 1937, Picasso, profondément affecté et la rage au cœur, [...] prit un crayon, et esquissa en quelques traits sur un petit bloc de papier un taureau, un cheval et une femme. Ainsi commençait la gestation de *Guernica*⁸⁵⁵.

... quelques heures à peine lui suffisent pour tracer les grands traits de la conception d'ensemble de *Guernica*. La sixième et dernière étude du 1^{er} mai regroupe tous les éléments élaborés dans les précédentes [...] et l'essentiel en subsiste dans le dernier état de l'œuvre, plus de cinq semaines plus tard⁸⁵⁶.

Milne aura donc su saisir, dans l'ensemble des œuvres reproduites au catalogue, cette « rage au cœur » qui motive le corpus espagnol. Cela étant dit, le mot *junk* qu'il lui adjoint paraît bien exagéré, surtout que le Canadien maintient ailleurs que Picasso est « *an extremely clever and first class workman*⁸⁵⁷ », « *a puzzle, very interesting and very capable*⁸⁵⁸ » et, dans l'ensemble, un peintre extrêmement « *sophisticated*⁸⁵⁹ ». Pour bien comprendre l'usage qu'il fait de ce terme disgracieux, il faut se rappeler que nous l'avons rencontré une fois déjà, en 1919, alors que Milne, comparant les grands monuments architecturaux à des constructions rurales

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵³ P. Picasso dans une entrevue du *New York Times*, 19 décembre 1937, cité dans *ibid.*, p. 160.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 17. Picasso lui-même l'admettait : « Il n'y a aucune trace de propagande dans ma peinture [...] Oui, sauf dans *Guernica*. Là, il y a un appel au peuple, une intention certaine de propagande. » En entrevue avec Jerome Seckler, « Picasso Explains », *New Masses*, 13 mars 1945, cité dans *ibid.*, p. 196.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁵⁷ 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ 1937-12-24, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

anonymes faites de silex, cherchait à préciser la disposition éthique transparente, ouverte, simple et sincère de l'artiste qui, pour lui, distinguerait ultimement « l'art de la camelote (*junk*)⁸⁶⁰ ». Il ne fait rien d'autre ici, nous semble-t-il, en posant la question non moderniste de l'intention de l'artiste, et en la tirant qui plus est du côté vertueux de la polarité amour/haine, que de revoir et raffiner cette même éthique de la non-agression et de l'offrande selon lui absolument nécessaires à l'unité esthétique.

Approche pragmatiste

Il nous faudra évidemment regarder de plus près, par l'étude de sa méthode et de ses pratiques, ce que Milne lui-même incluait dans des expressions comme *singleness of purpose* et *singleness of heart*, ainsi que le rôle précis qu'il accordait à l'amour dans sa démarche picturale, car pas davantage qu'à Bell on ne peut présumer qu'il a emprunté à Ruskin des idées toutes faites sans longuement les méditer, se les approprier et les redéfinir à partir de son expérience. Ce qui ressort toutefois clairement de notre analyse comparée, c'est que l'artiste trouve et retrouve au cœur de l'aventure ruskinienne – où l'art représente un engagement moral et social impliquant que l'artiste se conduise de manière simple, honnête, sincère, intègre et courageuse⁸⁶¹ – toute l'importance qu'il accorde lui-même à la dimension éthique, émotive et spirituelle (au sens milnien) de la création. À l'instar de l'éditeur David Barrie, Milne aura perçu, sous l'approche pontifiante de son auteur, que « *Modern Painters is remarkable for its penetrating insights into the psychological processes underlying both the creation and the appreciation of works of art*⁸⁶² ». Et s'il y a cru malgré ses nombreuses incohérences, c'est selon nous parce qu'il a vu, page après page, cette psychologie en action dans les textes de Ruskin.

⁸⁶⁰ 1919-05-07+10+15, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁶¹ Au yeux de Ruskin, les grands artistes sont ceux qui se montrent *truthful, honest, earnest, free from affectation*, qui font preuve de *simplicity of mind* et qui sont capables de vaincre leurs inclinations à ce qui est *vain, idle, and cowardly*. En différents endroits dans *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*

⁸⁶² D. Barrie, « Introduction », *Modern Painters*, édition abrégée par D. Barrie, *op. cit.*, p. 35. Solomon Fishman, selon qui le critique « *attempts to relate the significance of art to the totality of human experience* », parle même d'une « *Ruskin's psychological hypothesis* ». *The Interpretation of Art, op. cit.*, p. 35.

Afin d'éclaircir ses positions, le critique puise en effet dans son expérience d'observateur et de praticien, la pèse avec probité – son moralisme religieux l'emportant malheureusement sur son intégrité –, s'essaie à une interprétation, n'est pas satisfait, puis se reprend ailleurs et autrement, de telle sorte qu'il conclut en avouant une disposition intellectuelle foncièrement pragmatiste et mélioriste : « *all true opinions are living, and show their life by being capable of nourishment; therefore of change [...] their change is that of a tree not of a cloud*⁸⁶³ ». Sa conception de l'art était à l'avenant « *an expression and awakening of individual thought*⁸⁶⁴ » dont résultait chaque fois « *one coruscation of a perpetually active mind, like which there has not been, and will not be another*⁸⁶⁵ ». En bref : s'il y avait bien des conditions naturelles et des effets durables de l'enfance dans la vision de Ruskin, rien chez l'individu créateur ou récepteur n'était pour autant fixé comme un don inné qui distinguait par essence les élus des autres; en tout temps les opinions pouvaient être nourries, l'individualité éveillée, le jugement aiguisé, le potentiel exploité et la vérité approchée, soutenait-il, par un entraînement sincère de l'observation, de la sensibilité, de la réflexion et de la mémoire⁸⁶⁶ – à tel point qu'il nous faut, contre toute attente, inscrire son esthétique romantique dans notre historiographie mélioriste.

Comme nous pourrions bientôt le démontrer, Milne – faisant preuve ici d'une grande indépendance d'esprit face à l'opinion dominante – semble avoir compris de cette pensée que l'unité esthétique qu'il recherchait était avant tout affaire, pour l'artiste, d'une vigoureuse

⁸⁶³ J. Ruskin, préface au cinquième tome de *Modern Painters*, cité par Barrie dans *ibid.*, p. 36.

⁸⁶⁴ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section I, chapitre I « Of Ideas of Truth in Their Connections with thode of Beauty and Relation », § 4. The second necessitating variety.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre I « Of Ideas of Truth in Their Connections with thode of Beauty and Relation », § 4. The second necessitating variety.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre II « The the Truth of Nature Is not to Be Discerned by the Uneducated Senses », § 5. And of the intellectual powers. Il affirmait ailleurs : « *it is totally impossible, without practice and knowledge, to distinguish or feel what is excellent* », cela considérant que, pour former son jugement, « *no peculiar powers of mind are required, no sympathy with particular feelings, nothing which every man of ordinary intellect does not in some degree possess,—powers, namely, of observation and intelligence, which by cultivation may be brought to a high degree of perfection and acuteness.* » Respectivement partie 1, section I, chapitre III « Of Ideas of Power », § 4. What is necessary to the distinguishing of excellence, et partie 2, section I, chapitre II « That the Truth of Nature Is not to Be Discerned by the Uneducated Senses », § 1. The common self-deception of men with respect to their power of discerning truth. Fishman tire la même conclusion que nous dans *The Interpretation of Art, op. cit.*, p. 19.

capacité d'envisager ce qui se passe dans son corps-esprit⁸⁶⁷, de le modifier, voire de l'abandonner pour libérer des énergies et augmenter sa puissance, cela dans le cadre même de son travail de création et nonobstant son vocabulaire plastique. En raison de cette convergence sur le fond des choses, nous concluons que le peintre a retenu de sa lecture de Ruskin beaucoup plus qu'une manière rigoureuse de pratiquer l'écriture analytique. Au titre d'explication de la psychologie et de l'éthique de la création, *Modern Painters*, tome 1, représente de loin sa stimulation théorique la plus pénétrante.

2.1.6 Relation à la théorie formaliste pragmatiste de Roger Fry

La relation de Milne avec la pensée de Roger Fry s'établit – quinze ans après sa lecture de Bell et Ruskin, alors qu'il est lui-même âgé de cinquante-deux ans – dans un contexte complètement différent. On imagine, sans pouvoir le confirmer, que le peintre très attentif aux idées en circulation sur la scène artistique avait dû prendre acte de l'existence de Fry relativement tôt dans son parcours⁸⁶⁸, et que les notions de *significant form* et d'*aesthetic feeling* que celui-ci défendait à l'instar de Bell, notions qui connurent un fort engouement en Amérique du Nord de 1910 jusque dans les années 1930⁸⁶⁹, lui étaient familières. C'est toutefois l'entrée de Donald Buchanan dans la vie de Milne, en octobre 1934, qui marque sans équivoque l'arrivée de la pensée de Fry comme véritable sujet de réflexion et de discussion. Le jeune historien de l'art, formé au formalisme britannique qu'il projette d'appliquer à des cas canadiens, s'empresse d'ouvrir ses échanges avec Milne sur ce plan et

⁸⁶⁷ Ruskin est explicite à ce sujet : « ... through all the subjects of action of body or mind, we receive the more exalted pleasure from the more exalted power. Men may let their great powers lie dormant... ». *Ibid.*, partie 1, section I, chapitre III « Of Ideas of Power », § 3. But are received from whatever has been the subject of power. The meaning of the word "excellence".

⁸⁶⁸ Même retiré Milne s'informe avec passion et attention, comme en témoigne ce passage écrit à Palgrave : « ... [went] to the Public Library, hoping to get some idea of what had been happening in the art world. Got a folder of clippings from Toronto publications. Nothing of interest. » (1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry). Pour cette raison, et parce qu'elle identifie dans ses écrits de 1934 des résonances de *Vision and Design*, Susan Chykaliuk soutient qu'il avait lu Fry dès le début des années 1930. « David B. Milne's Return to Canada: A Study of the Temagami, Weston and Palgrave Years, 1929–1933 », mémoire, Queen's University, Kingston, 1986, p. 87–92.

⁸⁶⁹ « ... [Fry's] preoccupation with "significant form" was the rage from 1908–25. After all, even the greatest of us can't escape our own times », remarque G. C. McInnes dans une lettre à Milne (1938-03-02). Nous corrigeons légèrement ces dates en fonction des données historiques : 1910 est l'année de la première exposition post-impressionniste organisée par Fry; dans les années 1930, il cesse d'agir comme critique pour devenir professeur et meurt peu après, en 1934.

de les nourrir en lui prêtant des textes à lire, dont au moins un article de Roger Fry⁸⁷⁰. On ne connaît pas la réaction précise du peintre à cette lecture, non plus qu'aux autres textes de Fry qu'il a pu avoir sous la main à la même époque, mais l'estime que porte tout de suite Milne à la perspective esthétique de Buchanan⁸⁷¹ et la discussion soutenue qu'il entretient avec lui entre 1934 et 1940 sur des sujets artistiques contemporains comme anciens culturellement variés, qu'ils approchent tous deux sous un angle formaliste plus analytique que théorique⁸⁷², ne laissent aucun doute quant à la parenté d'esprit dans laquelle leurs réflexions se tiennent par rapport à la position intellectuelle de Fry. Ce dernier affirme en effet qu'il ne cherche pas, par ses textes, à définir l'unique et ultime nature de l'art, mais plus modestement, dit-il, « *to reduce to some kind of order my aesthetic impressions up to date*⁸⁷³ » – ce à quoi s'exercent visiblement les deux amis. Ce souvenir toujours actif de leurs discussions, transmis à Douglas Duncan en 1947, est la preuve de l'impact durable qu'ont eu sur Milne ses échanges avec Buchanan :

*Today I didn't paint, wrote some stuff about painting, more difficult than the straight recital. Suggested by a talk with Norman [Endicott] last summer and earlier ones with Don Buchanan—about whether there is such a thing as aesthetic feeling, and whether the third dimension can be or has been used in painting as a purely aesthetic agent*⁸⁷⁴.

Écrite pas moins de vingt-sept ans après sa lecture de Clive Bell, la note témoigne de surcroît de l'évaluation lente, profonde et rigoureuse que Milne faisait des notions artistiques qu'il rencontrait. Elle confirme qu'il n'y avait pas dans sa pensée de concepts clés, de théories

⁸⁷⁰ [1934-12], Donald W. Buchanan à D. B. Milne. Il est malheureusement impossible d'identifier le ou les textes de Fry que Buchanan a prêtés à Milne et qu'il réclame dans cette lettre où il évoque également un livre de Reginald Wilenski (probablement *The Meaning of Modern Sculpture*, 1932), Clive Bell, la correspondance de Gauguin, le texte « The Laocoon of El Greco » de Paul Nash (*The Listener*, 3 octobre 1934), un article de Constable et l'œuvre de J. W. Morrice sur laquelle il désire écrire. J. O'Brian (*David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 27) suggère qu'il sagirait des livres *Henri Matisse* (1930) et *Characteristics of French Art* (1932), mais la bibliographie de Fry est trop vaste pour le confirmer. Donald A. Laing, *Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, New York : Garland, 1979.

⁸⁷¹ Il écrit, dès après leur première rencontre : « *Mr. Buchanan [...] has the makings of what Canada should pray for, if it is to have any widespread culture—an appreciator and critic with an aesthetic point of view—and that is of more value than a score of artists.* » 1934-10-28, D. B. Milne à Alice Massey.

⁸⁷² Voir Donald W. Buchanan à D. B. Milne : 1934-10-30, [1934-12], [1935-02?], [1935]-02-23, 1936-04-05, 1936-09-13, [1937-automne], 1938-11-[14], [1939]-04-15, 1939-11a, [1940-01-fin]; D. B. Milne à D. W. Buchanan : [1934-11-début], 1936-09-22, 1937-01-19a, 1940-01-14.

⁸⁷³ Roger Fry, *Vision and Design* (1920), New York, Pelican Books, 1937, p. 230. Sauf exceptions dûment mentionnées, toutes les citations de *Vision and Design* proviennent de cette édition qu'a lue Milne.

⁸⁷⁴ 1947-03-01, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

définitives ou de partis pris doctrinaires, de sorte que toutes ses convictions – jusqu’aux notions d’émotion esthétique et de simplification⁸⁷⁵ qui lui étaient si chères – pouvaient se voir remises en question, contemplées encore et encore dans la pratique de la peinture et par l’analyse écrite dans le but de décrypter toujours mieux la nature des expériences que recouvraient *pour lui* de telles expressions.

Approche pragmatiste

Il semble que ce soit un semblable effort de questionnement continu à partir d’observations personnelles que Milne reconnaît chez le peintre, critique et spécialiste de la Renaissance italienne Roger Fry lorsqu’il lit enfin *Vision and Design* (1920) entre le début décembre 1937 et la mi-février 1938⁸⁷⁶. Le livre lui est envoyé à Six Mile Lake par le jeune peintre torontois Carl Schaefer, auquel il confie avoir encore peu lu l’auteur; à la lumière de ce que nous savons de ses fréquentations intellectuelles soutenues et de sa lecture de revues⁸⁷⁷, nous devons surtout en comprendre qu’il ne s’était jamais aussi bien saisi de la pensée de Fry et de sa manière de travailler qu’en traversant son recueil de textes sur les sujets les plus divers⁸⁷⁸. Les toutes premières qualités que Milne dégage de ses écrits – décision, clarté,

⁸⁷⁵ « *I don't suppose there is any limit to the amount of detail that can be put in or left out of a picture [...] My own direction, particularly in the last two years has been away from detail and from the worked over sure look that makes some pictures very convincing, at least superficially [...] The tendency of all apparent effort, all detail is to increase interest in parts of the picture and so distract from the thrill of the whole [...] Against all that, it is undeniable that many of the greatest pictures have been full of detail and apparently brought to a finish with great patience [...] Oh well, the thing to do in painting when you see a rule, crack it if you can.* » 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁸⁷⁶ Milne écrit à Schaefer le 18 novembre 1937 sans qu’il soit mention de Fry (1937-11-18c), puis de nouveau le 16 février 1938, lettre dans laquelle il remercie le jeune peintre de lui avoir envoyé *Vision and Design* en rendant clair le fait qu’il l’a lu déjà (1938-02-16b); voir aussi 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes. Compte tenu des déplacements de Milne à Toronto à cette période, on peut imaginer qu’il s’agissait d’un cadeau de Noël, d’un envoi faisant suite à une rencontre des deux artistes à la mi-décembre 1937, ou encore à la mi-janvier 1938, lors du passage de Milne pour une entrevue radio. Quoiqu’il en soit, nous ne pouvons faire mieux que de conclure qu’il a lu *Vision and Design* entre le début décembre 1937 et le 15 février 1938. O’Brian juge cette date trop tardive et doute même de la transparence de Milne (*David Milne and the Modern Tradition of Painting, op. cit.*, p. 95); notre analyse de l’impact de cette lecture sur sa peinture nous semble au contraire confirmer la date connue (*infra*, p. 267–281).

⁸⁷⁷ Il apprécie tous les textes sur l’art sur lesquels il tombe et on sait qu’il lit, au milieu des années 1930, la revue *The Listener* dans laquelle les analyses de Fry sont régulièrement publiées. 1935-04-16, D. B. Milne à Alice Massey.

⁸⁷⁸ Fry s’y intéresse, entre autres, à l’art des peuples sud-africains, aux fresques de Giotto, à la peinture moderne de Cézanne et de Jean Marchand, à l’architecture anglaise domestique, ainsi qu’aux rapports de l’art à la science et au socialisme politique.

précision et intégrité, des valeurs parentes de celles qu'il attachait à l'approche ruskinienne – ont en effet à voir avec la méthode d'analyse de l'auteur davantage qu'avec ses jugements artistiques (quoiqu'il les partage généralement). Le peintre remercie Schaefer en ces mots qui témoignent de son opinion très positive du livre :

*Thanks for the Roger Fry. I had seen little of Fry's writing and have been delighted with these essays. In general his view particularly the later view is very close to my own. I like his decision and his clearness. When he uses an art term such as plastic, design, primitive, he leaves no doubt about his exact meaning. Just what it is to him. The book is a mine of definitions*⁸⁷⁹.

Le même jour, il écrit au critique Graham McInnes et son appréciation de l'ouvrage de Fry – dans lequel il retrouve, dit-il, des pans entiers de sa propre pensée sur l'art – est tout aussi enthousiaste :

*Schaefer has sent me a book, Roger Fry's "Visions and Design" [sic], a "Pelican" book. You no doubt have it. A fine book, but one thing makes me sore. Here I have, with great effort and at great expense, been forming some of these fine ideas, then Roger Fry steps in and says them first. I shall add to this letter some quotations on pages that seem to me particularly discerning*⁸⁸⁰.

Milne doit cependant abandonner son projet d'addenda avant de clore sa lettre pour cause d'excès de pertinence : « *No, I think Roger Fry will have to carry on with his own book. There are too many interesting things in it for one to pick out any one or two or dozen*⁸⁸¹. » Si l'on regrette l'absence de ces passages comme la disparition de son exemplaire du livre⁸⁸², on repère comme lui très facilement, dans *Vision and Design*, des thèmes majeurs et déjà bien articulés de sa propre réflexion artistique, notamment l'importance capitale de la pratique et la relativité de la théorie⁸⁸³, la définition de l'émotion esthétique en tant qu'une expérience

⁸⁷⁹ 1938-02-16b, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁸⁸⁰ 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² « *My father did not keep books which he had read, the incumbrance of too many possessions I guess. So, no Roger Fry. The only book in the log cabin at the time of his death was the bible...* » Courriel de David Milne Jr à A.-M. Ninacs, 25 juin 2014.

⁸⁸³ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 229–231. La théorie pour lui n'est pas une doctrine, mais une pratique réflexive cherchant à mettre de l'ordre dans les sensations et à traduire en mots une expérience sensible, cela au profit de la communication intersubjective et de l'éducation publique. Loin d'être de une vérité ultime et systématique sur la nature de l'art, il la considère comme une vérité relative et provisoire s'appuyant sur un fondement subjectif, mais néanmoins issue d'une perception aiguisée. « *My aesthetic has been a purely practical one* », affirme-t-il p. 230.

absolument gratuite⁸⁸⁴, la réciprocité création-réception par l'entremise de la forme ⁸⁸⁵, le fonctionnement précis des agents plastiques⁸⁸⁶, la vision créatrice s'opposant à toute idée d'imitation⁸⁸⁷, l'objectif unique de la vie artistique⁸⁸⁸, la distinction entre survie animale et vie de l'esprit⁸⁸⁹, le courage créateur⁸⁹⁰ – en plus d'une manière très similaire d'aborder des questions complexes avec méthode, rigueur et objectivité sans pour autant jamais les soumettre aux rigidités d'une catégorisation définitive.

Dans les mois qui suivent, le contenu du livre continue de préoccuper suffisamment Milne pour qu'il valorise de nouveau le travail de Fry auprès de McInnes, cette fois justement pour sa capacité de réévaluer ses idées, de modifier son œuvre et de se transformer lui-même en cours de processus :

⁸⁸⁴ « As to the value of the aesthetic emotion [...] It seems to be as remote from actual life and its practical utilities as the most useless mathematical theory. One can only say that those who experience it feel it to have a peculiar quality of 'reality' which makes it a matter of infinite importance in their lives. Any attempt I might make to explain this would probably land me in the depths of mysticism. On the edge of that gulf I stop. » *Ibid.*, p. 211.

⁸⁸⁵ « I conceived the form of the work of art to be its most essential quality, but I believed this form to be the direct outcome of an apprehension of some emotion of actual life by the artist, although, no doubt, the apprehension was of a special and peculiar kind and implied a certain detachment. I also conceived that the spectator in contemplating the form must inevitably travel in an opposite direction along the same road which the artist had taken, and himself feel the original emotion. I conceived the form and the emotion which it conveyed as being inextricably bound together in the aesthetic whole. » *Ibid.*, p. 206. Cette affirmation est suivie d'une vérification de la théorie par l'expérience : l'auteur vérifie sa lecture de certaines œuvres auprès d'autres regardeurs qui n'y lisent pas les mêmes émotions, il a donc tort et se remet au travail.

⁸⁸⁶ Chacune de ses analyses en fait la démonstration. *Ibid.*

⁸⁸⁷ Fry distingue la *creative vision*, la vision de l'artiste qui constitue le regard formaliste par excellence, des *practical vision*, *curiosity vision* et *aesthetic vision*. *Ibid.*, p. 49–51. « In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision... » (p. 50).

⁸⁸⁸ « It is natural enough that the intensity and singleness of aim with which [the French Post-Impressionists] yield themselves to certain experiences in the face of nature may make their work appear odd to those who have not the habit of contemplative vision... » *Ibid.*, p. 198. Dans le même esprit, p. 212 : « Cézanne [...] was none the less the purest and most unadultered of artists, the most narrowly confined to his single activity, the most purely disinterested and the most frankly egoistic of men. »

⁸⁸⁹ Fry établit pour sa part une distinction claire, durable et très similaire entre la vie instinctive (*instinctive life*) – « the life of practicalities, of doing, being, and striving. It is bound up with ideas of right and wrong and consequently with the moral side of our nature » – et la vie imaginative (*imaginative life*) – « [the life that] is contemplative, objective, withdrawn from the pressures of everyday existence and remote from issues of morality ». J. B. Bullen, introduction à *Vision and Design*, Mineola : New York, Dover Publications, 1981, p. xiv ; Milne n'a pas lu ce résumé publié dans une édition récente, mais la parenté de position est remarquable.

⁸⁹⁰ « ... in a world of symbolists the creative artist and the creative man of science appear in strange isolation as the only people who are not symbolists. They alone are up against certain relations which do not stand for something else, but appear to have ultimate value, to be real. / Art as a symbolic currency is an important means of the instinctive life of man, but art as created by the artist is in violent revolt against the instinctive life, since it is an expression of the reflective and fully conscious life. » R. Fry, *Vision and Design*, op. cit., p. 66.

*About Roger Fry and his book, the most interesting thing, to me, is the evidence of his own development in the ten years or more—20—in which the articles were written. Unfortunately, in my book, the pieces are not in order, so I find some things hard to understand until I look up the date and his point of view changed greatly—which is of course the very finest thing about him*⁸⁹¹.

Ce « développement interne » continu – central à l’approche artistique de Milne et déjà reconnu chez Ruskin – est certainement une dimension de sa pensée et de son œuvre que Fry assume avec beaucoup d’aplomb dans *Vision and Design*. Dans l’essai final intitulé « Retrospect », il affirme sans détour que sa théorie esthétique n’a jamais visé la mise en place d’un ensemble de règles universelles. Il la conçoit au contraire comme un outil souple définissant le cadre d’une pratique de questionnement où les savoirs, faisant l’objet d’une mise en doute régulière, ne sont jamais établis que provisoirement, c’est-à-dire jusqu’à ce que de nouveaux renseignements invalident les hypothèses du chercheur et exigent leur reformulation⁸⁹². Dans une telle évaluation critique continue ayant pour centre l’expérience vécue, les données neuves en provenance de l’extérieur ne sont pas les seules à affecter le système théorique, puisque Fry se montre également très conscient de la contingence de sa propre perception, des modifications constantes qu’elle subit sous les assauts des événements divers et des distorsions qui lui sont inhérentes. Qui plus est, le langage qu’il convoque ensuite pour analyser et exprimer cette perception est lui-même borné, dit-il, par « *its own tricks, its perversities and habits*⁸⁹³ ». Une grande partie de son travail de théoricien est par conséquent d’ordre psycho-somatique puisqu’il consiste, explique-t-il, à tenir sous vigilance sa sensibilité :

I have certainly tried to make my judgement as objective as possible, but the critic must work with the only instrument he possesses—namely his own sensibility with all its personal equations. All that he can consciously endeavour is to perfect that tool to its utmost by studying the traditional verdicts of men of aesthetic sensibility in the past, and by constant comparison of his own reactions with those of his contemporaries who are especially gifted in this way. When he

⁸⁹¹ 1938-06-13+15, D. B. Milne à Graham C. McInnes. McInnes est la personne avec qui Milne a le plus abondamment discuté par écrit la pensée de Fry, comme on peut le voir dans les observations complémentaires que le critique d’art lui adresse (1938-03-02 et 1938-06-28).

⁸⁹² R. Fry, *Vision and Design*, op. cit., p. 229–230. Deux exemples clairs : « ... *I am glad to see that I was so ready to scrap a long-cherished hypothesis in face of a new experience* », dit-il lorsque l’œuvre de Cézanne le force à revoir son jugement sur l’impressionnisme (p. 233); « *I chose [...] the name Post-Impressionist [...] against Impressionism, I think I underlined too much their divorce from the parent stock. I see now more clearly their affiliation with it...* », écrit-il, questionnant ici le terme même qui assoit sa réputation (p. 234).

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 231.

*has done all that he can in this direction [...] he is bound to accept the verdict of his own feelings as honestly as he can. Even plain honesty in this matter is more difficult to attain than would be supposed by those who have never tried it. In so delicate a matter as the artistic judgment one is liable to many accidental disturbing influences, one can scarcely avoid temporary hypnotisms and hallucinations. One can only watch for and try to discount these, taking every opportunity to catch one's sensibility unawares before it can take cover behind prejudices and theories*⁸⁹⁴.

Dans les faits, c'est un mode de pratique de la théorie en vue d'une augmentation de la sensibilité que défend ainsi Fry et qui se manifeste un peu partout ailleurs dans son livre. Ce mode de pratique est visible déjà, comme l'a bien perçu Milne, dans la séquence chronologique des textes qui montre le mouvement de précision continu de sa pensée et une manipulation de mieux en mieux intégrée de ses instruments théoriques. Il est présent aussi dans la lecture par « *gradual modification*⁸⁹⁵ » que l'auteur fait des parcours artistiques individuels cheminant vers la clarification structurelle. Il est détectable encore dans la confiance que Fry place dans la psychologie comme relève de la critique d'art en ce qui concerne la connaissance de l'expérience esthétique – cette discipline introspective encore toute jeune est peut-être capable, pense-t-il, de démêler nos courants de conscience concurrents⁸⁹⁶. Et ce mode se perçoit, enfin et surtout, dans sa conception de l'artiste, du théoricien et de l'humain en général comme un *être d'apprentissage* capable d'entraîner sa sensibilité⁸⁹⁷ grâce à des outils tels que les théories formalistes – un être d'apprentissage que le critique d'art lui-même incarne, puis modélise par sa propre pragmatique. « *Such a use of theory – as a method, not as a doctrine – seems to me typical of [one's] alert readiness to use any and every means that could conduce to [one's] slow and methodical development, and hold out hopes of a continued growth*⁸⁹⁸ », résume-t-il en des termes tout à fait mélioristes.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 230–231.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁹⁶ « *In my description of [Giotto's Pietà], it will be seen that the two currents of feeling ran so together in my own mind that I regarded them as being completely fused. My emotion about the dramatic idea seemed to heighten my emotion about the plastic design. But at present I should be inclined to say that this fusion of two sets of emotion was only apparent and was due to my imperfect analysis of my own mental state. / Probably at this point we must hand over the question to the experimental psychologist. It is for him to discover whether this fusion is possible [...] I expect that the answer will be in the negative.* » *Ibid.*, p. 242–243.

⁸⁹⁷ La sensibilité esthétique, « *in most men [...] comparatively weak* », est ce que le formalisme artistique et théorique vise explicitement à atteindre selon Fry (*ibid.*, p. 22).

⁸⁹⁸ Il le dit ici du peintre Jean Marchand (*ibid.*, p. 228); nous généralisons son propos.

Le critique Fry est sérieux, dit ainsi en substance le petit paragraphe de Milne, et sa pensée solide et fiable *parce que* liée à son expérience vécue, ancrée avec clarté et précision dans l'analyse de phénomènes concrets, et travaillée avec méthode et intégrité dans le mouvement transformant de la connaissance. Lisant les deux premiers théoriciens anglais du formalisme à près de vingt ans d'écart, l'évaluation du peintre (énoncée la première fois comme un jugement négatif, la seconde comme une valeur positive) demeure foncièrement la même : quoiqu'il en soit de la légitimité des idées avancées, toute pensée qui se cristallise en idées et en idéaux est problématique et risque de devenir un nouvel académisme; la vraie valeur d'un chercheur tient au contraire à sa capacité de regarder avec acuité les faits qui se présentent à lui, de constater la transformation continue de sa perception et de réévaluer ses positions à la lumière de ces circonstances constamment renouvelées. Bref : la vitalité de l'œuvre d'un intellectuel – qu'il soit critique ou artiste – tient au mouvement créateur de sa pensée, ce mouvement n'étant nulle part mieux perceptible que dans la séquence formée par l'ensemble de ses travaux. Nous touchons là, dans cette inclination transformatrice, à un fondement de la philosophie artistique de Milne au moins aussi important que la théorie formaliste elle-même. D'ailleurs ces deux volets de sa pensée – une approche performative de la création et une vision strictement esthétique de l'art – qu'il trouve tissés serrés chez Fry et complètement dégagés du romantisme religieux inutile de Ruskin, expliquent sûrement l'effet inattendu qu'a eu sa lecture successive des textes rassemblés dans *Vision and Design*, comme la sensation qu'il éprouva de se faire enlever les mots de la bouche par son auteur.

Il est étonnant que cette proximité d'approches entre Milne et Fry n'ait jamais été relevée auparavant. Le réflexe de l'analyste est effectivement de noter que le livre de Roger Fry fait son entrée beaucoup trop tard dans la pratique du peintre, alors que sa pensée artistique est déjà formée, puis d'en déduire qu'il l'aura conséquemment peu marquée ou, dans tous les cas, infiniment moins que les textes de Clive Bell lus beaucoup plus tôt et auxquels il vaut donc mieux s'arrêter. Dans la mesure où l'on conçoit de surcroît que les théories de ces deux protoformalistes sont assimilables l'une à l'autre, comme le pensent la très grande majorité des historiens de l'art depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, la lecture de Fry perd encore de sa portée; en tant qu'elle constitue le simple écho de l'impact que Bell a eu sur Milne vingt ans plus tôt, son livre mérite bien peu d'intérêt. Les témoignages de cet enchaînement logique sont récurrents dans la littérature milnienne, où l'apport de Fry se trouve

complètement ignoré par les commentateurs (qui discutent toutefois Bell)⁸⁹⁹, sinon identifié à la pensée de Bell comme si leurs propos émanaient d'un seul et même esprit⁹⁰⁰.

Pourtant, à lire de près les commentaires de Milne comme nous venons de le faire, on s'aperçoit que non seulement l'un et l'autre ne se valent pas aux yeux de l'artiste, mais que celui-ci met même le doigt sur une différence fondamentale entre les deux théoriciens, différence à laquelle Pierrette Jutras a consacré un éclairant mémoire de maîtrise en 1993⁹⁰¹. Par une analyse comparative minutieuse des écrits de Fry et de Bell, celle-ci montre en effet que s'ils donnent sous certains angles l'apparence d'une grande complicité de pensée – provenance sociale, culturelle et historique commune, appel à considérer en priorité la dimension formelle et plastique de l'œuvre d'art, désir de resensibiliser le regard, usage d'expressions similaires comme « forme signifiante » et « émotion esthétique » –, ces traits ne sont, dans les faits, que « quelques convergences superficielles souvent retenues par l'histoire⁹⁰² ». Ces similarités de surface, soutient-elle, nous rendent même aveugles aux très nombreux enjeux concernant le formalisme artistique sur lesquels ils s'opposent radicalement, et cela tant en ce qui concerne la définition de leur théorie, leur approche méthodologique, les valeurs qui les guident, que leurs attentes des effets à long terme de la nouvelle lecture de l'art qu'ils proposent. En nous fondant sur l'analyse de Jutras, que confirment nos lectures, nous pouvons schématiser ainsi ces divergences de positions :

⁸⁹⁹ C'est le cas de Tovell, Boyanoski et Gagnon.

⁹⁰⁰ C'est le cas de John O'Brian, qui met à répétition les deux critiques britanniques dans le même panier dans *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 28, 87, 94–95, 106. Il les associe toujours aussi étroitement vingt ans plus tard : « *Milne's formalist convictions about his art, and by extension his convictions about what constitutes meaning in a modernist painting, echo the ideas of the British critics Roger Fry and Clive Bell. The ideas were present in Milne's earliest sustained writings on art, dating from 1919 to 1921, at a time when Fry and Bell were being widely read in the United States as well as in Britain. Milne also read them closely. Fry and Bell argued for the importance of "plastic values," "significant form" and "aesthetic emotion in art," while depreciating the importance of psychological values...* » « Domesticated Modernism ? », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours*, op. cit., p. 160.

⁹⁰¹ P. Jutras, « Roger Fry et Clive Bell : divergences fondamentales autour de la notion de "Significant Form" », mémoire de maîtrise déjà cité. Ce travail prolonge et étaye l'analyse comparative commencée par S. Fishman dans *The Interpretation of Art*, op. cit.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 200.

	Clive Bell	Roger Fry
Théorie formaliste	<ul style="list-style-type: none"> • un credo métaphysique soliptique où les objets isolés sont des points de passage vers les Idées • elle a pour but de mettre en place une théorie complète de l'art visuel 	<ul style="list-style-type: none"> • une théorie à visée scientifique qui fait appel à d'autres disciplines intellectuelles et s'appuie sur des objets concrets qui participent d'un contexte • elle a pour but de mettre de l'ordre dans la perception esthétique
Significant form	<ul style="list-style-type: none"> • notion qui renvoie à une signifiante stable, pure et transcendante relevant d'une faculté intuitive immédiate qui n'a pas à transiter par le langage 	<ul style="list-style-type: none"> • notion qui renvoie à une signifiante inconstante, relative, hybride et impure relevant d'une faculté discursive ancrée dans le perceptuel
Aesthetic emotion	<ul style="list-style-type: none"> • émotion unique, absolue et élémentaire • émotion-choc globale, irréductible, inaccessible à l'analyse et incommunicable • émotion d'une nature particulière 	<ul style="list-style-type: none"> • émotion plurielle, relative et composite • émotion saisissante, dont l'analyse empirique permet l'élargissement de la perception humaine • émotion qui traduit une orientation spéciale de la conscience
Méthodologie	<ul style="list-style-type: none"> • passive, vague, syncrétique 	<ul style="list-style-type: none"> • active, précise, analytique
Attentes	<ul style="list-style-type: none"> • une expérience mystique accessible à quelques rares êtres doués d'une sensibilité innée • l'auteur encourage le public à l'acte de foi 	<ul style="list-style-type: none"> • un gain cognitif possible pour tout être humain qui fait l'effort d'appliquer la théorie • l'auteur encourage le public à la pratique

Cette différence de fond entre les positions de Bell et de Fry ne se repère nulle part plus clairement que dans leur pratique de la théorie. Nous avons vu déjà que Bell tend très vite à généraliser à partir de son expérience sans procéder à une véritable analyse des phénomènes ou des œuvres qui se trouvent devant lui, ce qui lui vaut de se faire subtilement traiter de paresseux par Milne – une appréciation que ne réfuterait pas Jutras, dont le

mémoire démontre que Bell palabre sur les mérites de la critique d'art formaliste mais la pratique peu, sinon de manière très impressionniste⁹⁰³. À l'inverse, Fry – dont l'« *intense empiricism reminds one of Ruskin*⁹⁰⁴ » – ne prend qu'occasionnellement le recul nécessaire sur ses idées pour synthétiser son approche formaliste et la donner à voir comme une théorie intégrée, mais il applique sa « critique formelle spécifique et analytique⁹⁰⁵ » avec rigueur et cohérence, la vérifie, puis la raffine sur chaque nouvel objet d'étude. Alors que l'effort de Bell est *théorique* et vise à montrer que l'art, dans sa forme idéale, est une expérience spirituelle transcendante qui n'a rien à voir avec la vie courante, le travail de Fry – Milne le relève bien – est *pragmatique* : tout en défendant l'autotélie de l'œuvre, il fait la démonstration que l'art, comme forme sensible, est l'instrument parfait pour améliorer l'expérience vécue des êtres humains et en particulier ce qu'il appelle notre « vie imaginative ». Pierrette Jutras résume, sans équivoque :

Ainsi transcendance, métaphysique et noumènes [toutes notions caractéristiques de la pensée de Bell] n'entrent pas en jeu dans [l']expérience esthétique [de Fry] qui s'adresse, exclusivement et sans s'en excuser, aux phénomènes immanents à la nature et à l'expérience humaine. À quelques variantes, hésitations ou suspensions près, cet axiome reste dominant et revient comme un *leitmotiv* à travers l'ensemble des textes de Fry qui d'ailleurs, en 1933, persiste et ajoute : « *Art is purely a family matter among human beings.* »⁹⁰⁶

Tout cela constitue un grand détour sans doute, mais nécessaire si l'on veut relever avec précision l'affinité de position intellectuelle que Milne a perçue lors de sa lecture de *Vision and Design*, et qui justifie à l'égard de son auteur un enthousiasme qu'il n'a jamais montré

⁹⁰³ Voir *ibid.*, p. 133–157, où l'auteure dresse un inventaire minutieux des descriptions absentes ou évasives de Bell et démontre sa « critique formaliste mince et éparpillée » et sa « difficulté à rassembler une définition ou même une suggestion du profil de la "Significant Form" » (p. 133).

⁹⁰⁴ Ce commentaire fait par J. B. Bullen en introduction à *Vision and Design* (Dover Publications, 1981, p. xxv) constitue un argument de plus pour asseoir la filiation méthodologique pragmatiste dans laquelle Milne se plaçait – cela même s'il est par ailleurs connu que Fry, qui n'appréciait ni ses jugements ni son style suranné, nommait Ruskin « *that old fraud* » et le considérait comme « *a figure of fun* ». Respectivement S. Fishman, *The Interpretation of Art, op. cit.*, p. 17, et D. Barrie, introduction à *Modern Painters*, édition abrégée par D. Barrie, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁰⁵ C'est l'expression qu'utilise Jutras (p. 158) lorsqu'elle résume la pratique d'écriture critique de Fry dans « Roger Fry et Clive Bell : divergences fondamentales autour de la notion de "Significant Form" », mémoire de maîtrise déjà citée, p. 158–193.

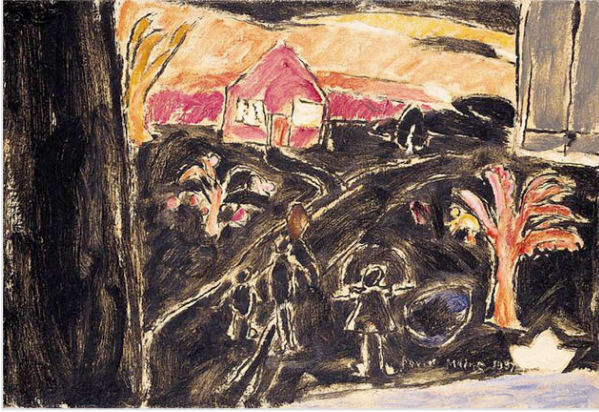
⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 37 ; la citation de Fry est tirée de « Art-History as an Academic Study », dans *Last Lectures* (1939), Boston : Beacon Press, 1962, p. 11. L'auteure expose en détail le rapport art-vie que le critique établit jusqu'au niveau sensoriel, p. 31–38. Fry lui-même considère clairement toute réponse métaphysique à la question esthétique comme une impasse dans laquelle il refuse de s'engager ; voir notamment *Vision and Design, op. cit.*, p. 236 et 244.

pour Clive Bell. À ses yeux, toutes les approches modernistes ne se valent pas, et celle qui remporte son approbation – parce qu'elle rencontre et met au jour ses propres objectifs – est de nature profondément pragmatiste⁹⁰⁷. C'est sur cette base d'ailleurs que la pensée de Fry se rapproche ici davantage de la théorie de son prédécesseur Ruskin que de celle de son confrère Bell.

Cette analyse montre aussi la grande différence qu'opère une approche mélioriste de l'histoire de l'art en ce qui concerne le traitement des ressources théoriques consultées par l'artiste. Comme il ne s'agit plus d'une course à l'originalité, mais bien d'un travail d'élucidation des motivations et des méthodes, la date de lecture des textes n'est pas garante de leur impact sur l'œuvre, puisqu'à n'importe quel moment de son parcours c'est la réception que donne l'artiste aux idées rencontrées – fût-ce de les copier mot pour mot, de les contester ou de les agir dans son art – qui nous offre l'indication la plus claire de son aspiration. Milne qui écrivait : « *The outside influence wouldn't be the cause, only the occasion, of whatever you might do*⁹⁰⁸ », connaissait bien, semble-t-il, cette fonction de « révélation de soi » qu'ont les idées des autres. À cet égard, nous errons donc lorsque nous pensons que les découvertes les plus prégantes ont lieu dans la jeunesse de l'artiste et délaissions pour cette raison ses contacts plus tardifs. S'il est vrai que tout penseur est marqué de manière durable par ce qu'il rencontre alors qu'il est en formation et que germent ses « problèmes » dans un ferment d'idées précis, il n'est pas dit qu'il s'agisse là de ses seules rencontres intellectuellement et artistiquement signifiantes, ou même qu'elles soient hiérarchiquement plus importantes que les autres. L'artiste conduit par une motivation, quelle qu'elle soit, passe sa vie – sa sensibilité, sa connaissance et son ouverture se transformant – à la recherche de quelque chose qui n'est jamais complètement résolu ni satisfait et peut donc, à tout moment, tomber sur une source catalysante.

⁹⁰⁷ S. Fishman, qui résume son approche par « *the empirical cast of Fry's mind* » ou encore « *Fry's practical aesthetic* », en arrive essentiellement à la même conclusion. *The Interpretation of Art, op. cit.*, p. 111 et 121.

⁹⁰⁸ 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.



115 David B. Milne, *Picture on the Blackboard*, juin 1937, huile sur toile [305.26]

116 David B. Milne, *Vinegar Bottle I*, juillet-août 1937, aquarelle sur papier [305.34]

Tableau à sujet

Si l'enthousiasme de Milne pour la conception de l'art de Roger Fry est explicite dans les lettres qu'il adresse à ses correspondants, son intérêt paraît également, quoique d'une manière plus discrète, dans l'usage qu'il fait, à la suite de sa lecture, de méthodes, de notions, de phrases et d'images croisées dans *Vision and Design*. Un examen attentif – ruskinien – des écrits et des œuvres de Milne donne en effet à penser que, loin d'avoir simplement glissé sur du contenu qui lui était déjà familier puis refermé le livre, le peintre quinquagénaire a été artistiquement plus stimulé qu'on ne le croie par l'approche formaliste de Fry. On ne peut manquer, en particulier, d'être frappé par la discussion, chez Fry, de motifs qui entrent en résonance avec la production des *fantasies* (tableaux fantaisistes) que Milne commence à mûrir précisément dans les mois entourant sa lecture⁹⁰⁹. On remarque, par exemple, que l'expression *subject picture* (tableau à sujet) souvent utilisée par Milne pour nommer les œuvres de cette série étonnante n'est pas d'usage courant et qu'elle se trouve à

⁹⁰⁹ Intégrant pour la première fois des dessins d'enfants, *Margaret's Picture of Wimpy and the Birthday Cake* et *Picture on the Blackboard* sont peints en juin 1937 ; *Goodbye to a Teacher I*, qui compte comme son premier tableau d'imagination (*fantasy picture*), est daté de décembre 1938.

la page 72 du livre⁹¹⁰. Opposant la généralisation esthétique qui caractérise le modernisme à la particularisation du « tableau à sujet » de tradition académique, Fry y écrit : « *Thus the objection to a 'subject picture,' in so far as one remains conscious of the subject as something outside of, or apart from, the form, is a valid objection to the intrusion of the intellect, of however rudimentary a kind, into an aesthetic whole*⁹¹¹. » Il n'en fallait peut-être pas plus pour que l'esprit de Milne, épris d'une unité esthétique qu'il travaille souvent par voie de dualismes perceptifs, repère dans cette affirmation un défi d'intégration jusqu'à l'unification des contraires forme/sujet. Cela expliquerait bien, du moins, qu'il fasse très consciemment du terme *subject picture* un contre-emploi – un emploi ironique (*wry*), spécifiait Senechal Carney⁹¹² – et qu'il installe dans sa peinture, à partir de ce moment, une tension très marquée entre le sujet et la forme en rendant ses sujets fantaisistes plus perceptibles parce que moins facilement identifiables (ils n'ont plus la « transparence » des paysages ou des natures mortes), tout en les soumettant à une dimension formelle et matérielle très affirmée (la phénoménologie du médium faisant une entrée remarquable dans sa pratique).

On sait que le peintre s'ouvre à ce travail fantaisiste, au printemps 1937, en s'interrogeant sur les qualités spécifiques des dessins d'enfants, qu'il intègre à ses propres tableaux dès le mois de juin [fig. 115]. Six mois plus tard, au tournant de l'année 1938, il lit cet argument de Fry à l'effet que la liberté avec laquelle créent les petits prouve que l'art est l'expression de la « vie imaginative » de l'être humain (par opposition à ce que l'auteur appelle notre « vie instinctive ») :

⁹¹⁰ C'est un point de rencontre que Lora Senechal Carney a déjà observé dans « David Milne: "Subject Pictures" », *loc. cit.*, p. 117. L'expression n'est pas du tout courante, contrairement à ce que l'on pourrait croire : elle n'apparaît qu'une seule fois, accentuée par des guillemets, dans le livre de Fry; elle est absente du *Art de Bell*, du premier tome de *Modern Painters*, et elle ne sort pas comme une expression consacrée lorsqu'on interroge les moteurs de recherche. Cette singularité augmente à nos yeux la probabilité d'un lien entre *Vision and Design* et la série d'œuvres d'imagination de Milne, qui fait de surcroît concorder les temps lorsque employant l'expression la première fois en 1941, il indique qu'il y pense depuis des années : « *I must have told you about things I have had in mind for years and never got to. They sound like subject pictures and maybe are, but not so much as they sound.* » 1941-12-10b, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹¹¹ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 72.

⁹¹² L. Senechal Carney, « David Milne: "Subject Pictures" », *loc. cit.*, p. 117; elle pense elle aussi que Milne y voyait « *a way of taking up a challenge, to make pictures with significant content without denying the power of the formal elements* ». Lui-même écrivait : « *"Subject pictures" is a bit misleading, because they are less rather than more realistic than others* » 1943-04-24, D. B. Milne à James A. Clarke.

*That the graphic arts are the expression of the imaginative life rather than a copy of actual life might be guessed from observing children. Children, if left to themselves, never, I believe, copy what they see, never, as we say, 'draw from nature,' but express, with a delightful freedom and sincerity, the mental images which make up their own imaginative lives*⁹¹³.

Le 16 janvier 1938, cherchant pour sa part à établir une distinction entre « vie créatrice » et « survie animale », Milne explique à la radio de manière très semblable :

*As far as it goes [children's art] is the purest of art; and like all art it isn't a promise of anything. It IS, here and now. Every normal child of six or seven is an artist at heart; and whatever that small being does, and says, or paints—is lovely, direct, sincere, untroubled, uncalculated*⁹¹⁴.

On sait également qu'à partir de l'été 1937, en parallèle aux dessins d'enfants, Milne s'intéresse à un problème formel lié à la circulation de l'œil sur le tableau qu'il nomme la « progression » et qu'il travaille d'abord dans une série de natures mortes [fig. 116]. À cet égard encore, les positions de l'artiste et du théoricien se superposent. Le livre de Fry contient plusieurs analyses d'œuvres de maîtres anciens dans lesquelles le critique est parmi les premiers à théoriser ce qu'il nomme le « *structural design*⁹¹⁵ » (la composition structurelle). Pour avoir « *clearly made such an abstraction a matter of deliberate study* », propose-t-il, des artistes comme Fra Bartolomeo ou Raphaël comptent parmi les « *great formalists*⁹¹⁶ ». Sur la base d'une poursuite architectonique commune, il les rapproche donc des artistes modernes ou de productions provenant d'autres cultures afin de montrer que le formalisme dont il parle n'est pas une mode, un mouvement artistique ou une théorie passagère, mais bien le socle même de la pratique des arts visuels de tous les temps – socle qui permet, c'est son argument principal, de montrer la continuité de l'art comme construction consciente en dépit du changement d'apparence des œuvres dans l'histoire. Ainsi, malgré leurs siècles d'écart, un *Dos* de Matisse (1909–1930) est-il plus étroitement lié à une sculpture religieuse romaine du XIII^e siècle qu'à un *Bourgeois de Calais* (1889); ainsi *La donna gravida* de Raphaël (1505–

⁹¹³ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 26.

⁹¹⁴ D. B. Milne, « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938. Milne commence à s'interroger sur le dessin d'enfant dès 1932, il en intègre à ses œuvres en juin 1937, il se peut donc que son commentaire de janvier 1938 émerge de sa seule réflexion. La valorisation qu'il fait de l'art infantile n'a cependant jamais été si résolue que dans cette interview où la résonance du propos de Fry est frappante.

⁹¹⁵ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 232.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 205.

1506) devient-elle par ses solutions plastiques la sœur de *Gertrude Stein* de Picasso (1905–1906) [fig. 117–118]⁹¹⁷.

Analysant longuement *Saint Georges terrassant le dragon* (1458–1460) de Paolo Uccello [fig. 119], c'est par exemple à la production de la structure abstraite quasi cubiste par les agents formels (simplification, construction, rime des formes et des couleurs, rythme des plans) que Fry s'arrête exclusivement, c'est-à-dire sans aucun égard pour le contenu de la représentation : « *the illustrative pretext is at variance with the design which it serves; [...] the design itself, the scaffolding of the architectonic structure, is really what counts*⁹¹⁸ », affirme-t-il. Il justifie son obstination à rendre étanches les deux plans esthétique et iconographique, en expliquant que, portant ainsi son attention sur la composition, c'est à une dimension somatique spécifique de notre être, différente de la curiosité rationnelle-intellectuelle stimulée par la reconnaissance de thèmes et d'objets, que s'adresserait volontairement Uccello : « *he passes by means of this power of formal organisation into a region of feeling entirely remote from that which is suggested if we regard his work as mere illustration*⁹¹⁹. » La perception de relations formelles à la fois complexes et harmonieuses entre les parties et l'ensemble est en effet ressentie dans le corps-esprit, « *felt with emotion*⁹²⁰ », dit Fry ; pour cette raison et après avoir qualifié sur tous les plans formels possibles le terme *unité* (picturale, esthétique, formelle, plastique, rythmique, synthétique, compositionnelle, etc.), l'émotion esthétique se résume donc, pour l'auteur, à une « *unity-emotion*⁹²¹ ». Il serait étonnant que ce collage des deux termes les plus chers à Milne et la réciprocité qu'il implique entre eux n'ait pas eu sur lui un effet galvanisant toujours actif dans la clarté de ses énoncés ultérieurs sur l'unité esthétique.

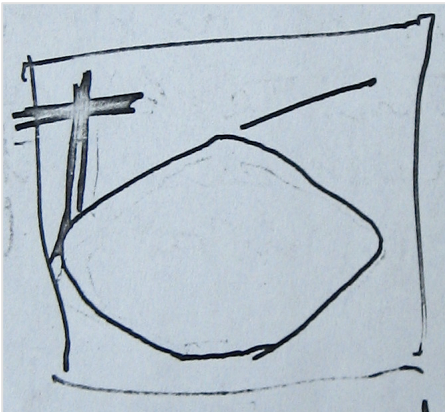
⁹¹⁷ Ces exemples ne figurent pas dans l'édition de 1937 qu'a lue Milne, ils sont ultérieurement ajoutés par Fry pour étayer son argument au bénéfice du lecteur, comme nous le faisons ici.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 160; l'analyse que nous résumons ici se trouve p. 156–160. La position formaliste de l'auteur est sans équivoque : « *The idea of verisimilitude is entirely foreign to [Uccello]* » p. 156; « *simplifications and abstractions [...] really set free in him his power of creating a purely aesthetic organisation of form* » p. 158. Fry serait donc, à notre avis, la source théorique la plus directe de la fameuse « contradiction milnienne » repérée par John O'Brian précisément dans les tableaux à sujet réalisés à partir des années 1940. S'alignant sur la position du théoricien, Milne ferait plutôt preuve d'orthodoxie formaliste.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 74. C'est Fry qui souligne.

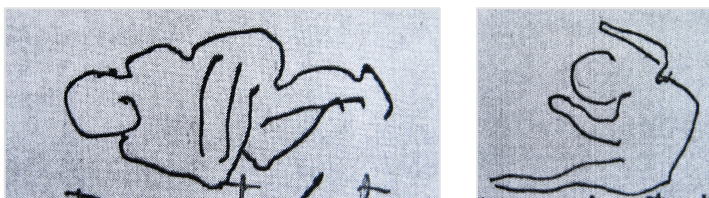
⁹²¹ *Ibid.*, p. 74.



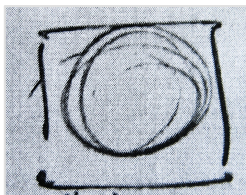
- 117 Raphaël, *La donna gravida*, 1505–1506, huile sur bois. Florence, Palais Pitti
 118 Pablo Picasso, *Gertrude Stein*, 1905–1906, huile sur toile. New York, Metropolitan Museum
 119 Paolo Uccello, *Saint Georges terrassant le dragon*, 1458–1460, huile sur toile. Paris, Institut de France–Musée Jacquemart-André
 120 David B. Milne, schéma de la composition structurelle du tableau *Vulcain et Éole* de Piero di Cosimo, 24 décembre 1937
 121 Piero di Cosimo, *Vulcain et Éole*, vers 1490, huile et tempéra à l'œuf sur toile. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada [4287]. Détails : a) faisan tenant un ver dans son bec, b) tente sur la colline, c) chien fourrageant la terre

Dans une lettre à Graham McInnes datée du 24 décembre 1937, Milne réalise pour sa part une analyse structurale de *Vulcain et Éole* (vers 1490) du primitif italien Piero di Cosimo [fig. 120–121]. Son étude de l'œuvre nouvellement acquise par la Galerie nationale du Canada impressionne tant son interlocuteur – elle dépasse, avoue-t-il, sa propre analyse –, que celui-ci l'envoie immédiatement aux conservateurs du musée en espérant qu'elle les aide comme lui à percevoir la « *constructional technique* » (technique de construction) sous-jacente à la représentation⁹²². Voici ce que Milne lui raconte :

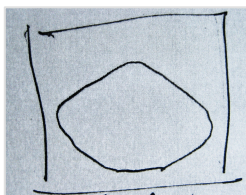
I think we will have to stop calling these men primitives, that name was probably given when the art ideal was very low, just representation. So far as art goes (line and arrangement, I don't know about color) [Piero di Cosimo] was as sophisticated as Picasso—and that's sophisticated. Picasso, by the way, in some of his work, particularly illustration shows the direct influence of this man or others close to him. Look at the drawing of the lower, central figure. Or the next one to it, the innocent one. Or the amazing horse and rider [...]



And the arrangement. This is a 'browsing' picture, as most pictures were in those days, so the closed composition, that keeps the painters always within his canvas, is the one—just this

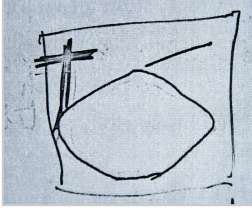


Here there is just this circular movement, but with a variation, the movement follows a diamond shape, starting with the sleeping figure.

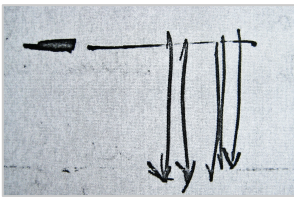


The sharper angles give a slower more lively pace through the picture. Then he adds two minor details to his arrangement and gets this—

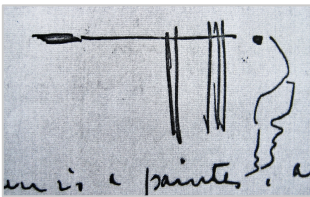
⁹²² 1938-01-10, Graham C. McInnes à D. B. Milne.



At last we follow round the diamond, then we become aware of the figures and scaffolding and fail to turn at the top, we examine first that rather interesting group. Of course we return to the main movement, but more slowly now. The piece of roof on the left serves almost the same purpose, a brake that slows us up, though not so much, and pulls us into the remaining sector. And is he done? Not at all. The pheasant trying to spear itself on the end of the two by four held by the carpenter, is that just local color, No, he gets something more effective than any mere straight line to bar the top of his picture and turn him back to the main stream



And if by any chance you over shoot and have any temptation to go out at the side he puts a period and a second return to the heart of things.



The man is a painter, and the N.G. has something. But who would have thought they used Swede saws in those days. There is one hanging on the scaffold—or house or whatever it is⁹²³.

Même rapprochement de l'art Renaissance de Piero di Cosimo avec l'art moderne de Picasso, même recherche de l'architecture abstraite sur laquelle s'accroche la représentation avec, en supplément, une analyse fine de sa résultante : la circulation active du regard dans une image où les coudes et les genoux deviennent des virages, les poutres des vecteurs, les regards

⁹²³ 1937-12-24, D. B. Milne à Graham C. McInnes. Les esquisses sont été prélevées du document original, dont la mise en page a été respectée. Milne analyse ici la reproduction en noir et blanc de l'œuvre qui illustre, dans le magazine *Saturday Night*, un article où McInnes commente les nouvelles acquisitions de la Galerie nationale. Confirmant sa perception de l'œuvre de Picasso, H. B. Chipp remarque que le processus de *Guernica* est effectivement nourri d'art catalan de l'époque romane dont le peintre admirait « la puissance, l'intensité et le savoir-faire »; certaines de ces représentations catalanes ne sont pas sans rappeler le tableau de P. de Cosimo. *Picasso Guernica, op. cit.*, p. 87, et 89 pour la comparaison visuelle.

des embrayeurs, les oiseaux des flèches et le cou d'une girafe, un garde-fou. L'absence de toute interprétation de la représentation est aussi remarquable ici que chez Fry.

Cette comparaison a pour but d'insister sur le rôle véritablement déclencheur que joue *Vision and Design* dans la peinture de Milne à partir de 1938. Car Fry, par ses analyses qui incitent le peintre à regarder de très près les scènes narratives des maîtres anciens, semble bien avoir ouvert pour lui une solution commune à ses deux problèmes concurrents de liberté imaginative et de composition progressive. Dans sa lettre du 16 février 1938, en lieu et place des citations de Fry qu'il devait noter, c'est d'ailleurs de ce problème précis de progression picturale que Milne entretient le critique McInnes⁹²⁴. Son projet est explicite : il s'agit pour lui de planifier le déplacement de l'œil d'un point à l'autre sur le tableau d'une manière caractéristique des tableaux à parcourir (*browsing pictures*) pré-modernes – comme *Saint Georges terrassant le dragon* ou *Vulcain et Éole* –, cela tout en usant d'agencements rythmiques complexes de formes et de couleurs afin d'explorer les possibilités et limites de la réception d'un seul coup (*single sweep*) caractéristique du tableau moderne. Pour le dire autrement et plus simplement, il se demande comment produire une « unité-émotion » en assemblant les *tempi* contradictoires de la succession d'éléments et de l'immédiateté moderne. À cet effet, non seulement les œuvres des anciens dont il prend ou reprend connaissance à l'époque constituent-elles une banque extraordinaire de schémas de construction, de parcours et de vitesses de réception, mais l'iconographie amusante de leurs scènes religieuses ou mythologiques habitées d'animaux et de personnages plus ou moins réalistes élargit, pensons-nous, le répertoire de ressources imaginatives qu'il a commencé à puiser dans l'univers des enfants.

Nous tenons pour preuve de notre déduction le tout premier tableau fantaisiste que Milne réalise dans l'année qui suit, *Goodbye to a Teacher* (décembre 1938–janvier 1939)⁹²⁵, et qui

⁹²⁴ « ... Roger Fry will have to carry on with his own book [...] Instead I will inflict on you a little more of the second picture I spoke of, particularly something about the arrangement. » 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

⁹²⁵ Pour être exact, *Goodbye to a Teacher* est la première série d'œuvres faisant état d'une mixité d'éléments – portrait d'une enseignante et d'élèves réels, paysage prélevé d'un dessin réalisé par des enfants, animaux issus de différentes observations dans son milieu de vie et couleurs pures – qui lui donne un effet fantaisiste. *Snow in Bethlehem* (1941) est toutefois considéré par Milne comme « *the first of these subject pictures painted, though not the first planned* ». 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

consiste en une procession de personnages ayant une parenté de fonctionnement certaine avec le tableau à parcourir du xv^e siècle qu'il a analysé. Regardons son œuvre [fig. 122] : à partir du pivot principal que constitue l'enseignante, l'œil demeure en circulation un moment dans la boucle infinie tracée par les têtes des enfants, avant de grimper vite le long de l'arbre vide à gauche pour aller explorer les formes de l'arrière-plan (issues d'un dessin d'enfants [fig. 115]), puis terminer sa trajectoire périphérique en découvrant, amusé, les petits animaux qui s'insinuent discrètement dans la partie inférieure de l'image. Milne ayant passé l'œuvre de di Cosimo au peigne fin jusqu'à y remarquer la scie suédoise avait sans aucun doute possible repéré l'action secondaire des figures animales disparates (girafe, faisan, canard, chiens, chevaux, chameau, sauterelle et papillon) disséminées à travers l'histoire d'Éole et Vulcain. Il en reprend ici à son compte l'imagerie d'une manière très consciente et très claire, empruntant jusqu'aux ressorts comiques que sont le faisan en vol pinçant un ver et le chien fourrageant la terre [fig. 121, détails a et c⁹²⁶] :

... I have been working on "Good-bye to a Teacher". In that, in addition to one teacher and eleven scholars there are 1 porcupine eating an apple, 1 white rat, 1 robin mistaking the white rat's tail for a worm, 1 small green snake, 1 small yellow bird on a branch, 1 ant. Can you imagine me doing that—and liking it?⁹²⁷



122 David B. Milne, *Goodbye to a Teacher* v, décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.82] et détails : a) oiseau prenant la queue du rat pour un ver, b) serpent

⁹²⁶ Perchée sur la colline dans le tableau de di Cosimo, on trouve aussi une petite tente [fig. 121, détail b] qui reparaît à peu près au même endroit dans la série *The Saint* [fig. 124]. Il n'est pas du tout certain que Milne ait pu voir ce détail sur une petite représentation noir et blanc, il s'agit donc plus vraisemblablement de sa tente à lui, sinon d'une condensation des deux, mais la coïncidence est bien là.

⁹²⁷ 1938-12-30a, D. B. Milne à Alice Massey.

Non seulement il y prendra plaisir, mais il en tirera tant de satisfaction qu'une ménagerie de bêtes exotiques et indigènes semblable à celle de di Cosimo envahira bientôt la surface entière de la série *Noah and the Ark* (1941–1942) [fig. 123], puis fera la ronde avec saint François d'Assise dans la série *The Saint* (1942) [fig. 124]. « *Unfortunately I didn't know much about [Francis] when I planned the picture. I thought he was fond of animals, not birds, so he will have to appear with elephants, giraffes, squirrels and porcupines. Good lord what a flock of things go through the painting mill*⁹²⁸ », explique le peintre, trahissant le nouveau mode d'association libre, voire inconsciente auquel il se rend dorénavant attentif, et ainsi un formalisme strict qui n'est pas pour autant indifférent aux processus psychiques – la nuance est de taille. Pour cette raison de la provenance multidirectionnelle des images, il devient difficile d'établir d'autres liens directs entre *Vision and Design* et sa peinture, sauf à remarquer avec prudence⁹²⁹ que le traitement linéaire des animaux milniens évoque le bestiaire reproduit dans « *The Art of the Bushmen*⁹³⁰ » [fig. 125–126]; qu'en novembre 1938, une figurine polynésienne noire apparaît dans l'aquarelle *The Hula Dancer* tandis qu'on trouve dans le livre un essai consacré à la « *Negro Sculpture* » [fig. 127–128]; que l'article « *Giotto* » consiste en une analyse détaillée du cycle de saint François d'Assise où il est question notamment de rythmique plastique et de personnages qui, considérés pour leur dimension esthétique, deviennent autant d'agents de « *pictorial presentment* » (déclaration picturale)⁹³¹; ou encore que les anges des œuvres renaissantes discutées par Fry, sans qu'il y en ait d'images dans l'édition Pelican de 1937⁹³², resurgissent mystérieusement dans le « *moulin à peinture* » de Milne : les figures ailées dans la salle à dîner de *Mary and Martha*, en particulier, sont clairement inspirées de celles qui survolent, chez Giotto, la *Pietà* [fig. 129–135].

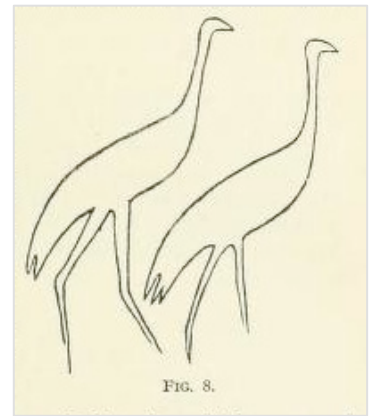
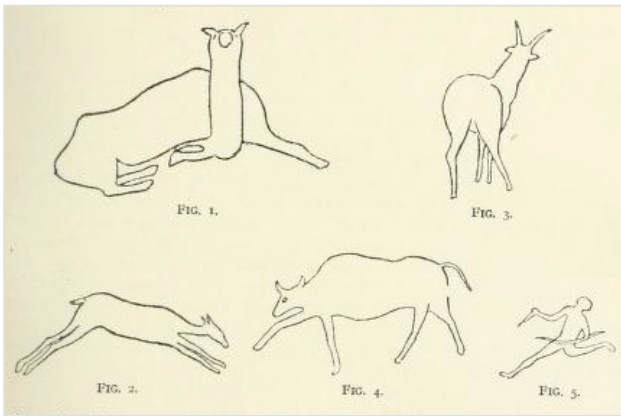
⁹²⁸ 1940-07-15 et avant, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁹²⁹ Il pourrait s'agir aussi bien d'un impact réel, d'une culture artistique commune à l'artiste et à l'auteur qui leur fait retenir des objets similaires, que de similarités fortuites. La longue période de comparaison entre la lecture et la production des tableaux – de quelques mois à près de quinze ans – nous empêche aussi de fixer avec trop d'assurance ces associations, mais elles se présentent en nombre suffisant pour qu'il devienne difficile de les ignorer.

⁹³⁰ Cet article est spécifiquement porté à son attention par McInnes : « *[Fry's] article with the Bushmen's art is one of the best ever written—on any subject.* » 1938-03-02, Graham C. McInnes à D. B. Milne.

⁹³¹ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, respectivement p. 147 et 142. Au printemps 1940, Milne se rendra à la bibliothèque pour étudier ces fresques de Giotto (Journal, 7 mai 1940).

⁹³² Les seules images présentes dans cette édition sont les dessins d'Afrique du Sud copiés par Helen Tongue [fig. 125–126] et une représentation schématique d'un objet provenant d'Asie de l'Est.



- 123 David B. Milne, *Noah and the Ark and Mount Ararat IV*, 10 janvier 1942, aquarelle sur papier [403.100]
- 124 David B. Milne, *The Saint II*, 11 juin 1942, aquarelle sur papier [403.119]
- 125 Art de l'Afrique du Sud (dessins copiés par Helen Tongue, 1909) illustrant l'article « The Art of the Bushmen » de Roger Fry, *Vision and Design*, édition Pelican 1937, p. 80
- 126 Art de l'Afrique du Sud (dessins copiés par Helen Tongue, 1909) illustrant l'article « The Art of the Bushmen » de Roger Fry, *Vision and Design*, édition Pelican 1937, p. 85
- 127 Culture Yoruba, Nigéria, figure humaine avec ceinture, non daté, bois et perles noires. Londres, British Museum [Af1949,05.5a]; représentation illustrant l'article « Negro Sculpture » dans une édition ultérieure de *Vision and Design*
- 128 David B. Milne, *The Hula Dancer I*, novembre 1938, aquarelle sur papier [306.74]



- 129 Andrea del Castagno, *Crucifixion*, 1440–1441, fresque. Florence, Ospedale di Santa Maria Nuova
- 130 David B. Milne, *Signs and Symbols II*, vers juillet 1943, aquarelle sur papier [404.29]
- 131 Anonyme, planche Primo Mobile xxxviii des gravures Ferrarese, série E, vers 1465, estampe sur papier. Londres, British Museum [1895,0915.49]
- 132 Albrecht Dürer, copie d'une gravure Ferrarese, 1495–1500, crayon, encre noire et lavis vert sur papier. Londres, British Museum [SL.5218.102]
- 133 David B. Milne, *Lipstick I*, décembre 1951–janvier 1952, aquarelle sur papier [503.31]
- 134 Giotto, *Pietà* (*La déploration du Christ*), 1304–1306, fresque. Padoue, Chapelle des Scrovegni
- 135 David B. Milne, *Mary and Martha IV*, 1945, aquarelle sur papier [405.9]



- 136 Raphaël, *La transfiguration*, 1518–1520, huile sur bois. Rome, Musée du Vatican
 137 David B. Milne, *Ascension XI*, vers janvier 1944, aquarelle sur papier [404.75]
 138 David B. Milne, *Ascension XXXII*, mars 1947, aquarelle sur papier [406.95]

Enfin, il se trouve une dernière ressemblance, patente et pourtant jamais relevée, entre la *Transfiguration* (1518–1520) de Raphaël et la série *Ascension* (1943–1947) à laquelle Milne se heurte pendant plus de trois ans et trente-trois versions⁹³³ : même division du plan vertical en deux parties distinctes, même proportion (inversée) des sections, même figure christique émanant du firmament flanquée de deux personnages, mêmes humains aux vêtements vivement colorés levant les bras au ciel, même collines, paysage et bâtiments assurant la zone de transition [fig. 136–138]. Nous ignorons où et quand Milne aura pu voir une reproduction de l'œuvre italienne, mais nous avons la certitude qu'il a porté attention au texte « Retrospect⁹³⁴ » dans lequel Fry en fait l'analyse. Dans le but exprès d'isoler « *the purely aesthetic feeling from the whole complex of feelings which may and generally do accompany the aesthetic feeling when we regard a work of art*⁹³⁵ », le critique y oppose le sentimentalisme de la lecture biblique, humaniste et morale qu'offre Goethe de la scène représentée, à

⁹³³ Il convient d'ajouter à ce nombre les huit versions de la série à structure similaire *Day of Judgment*, qu'il réalise au cours des mêmes années 1943–1947.

⁹³⁴ Il s'agit du dernier article du recueil et, rédigé spécifiquement pour la publication de 1920, du plus récente en date. Milne écrit, confirmant son intérêt pour cet texte : « *In general his view particularly the later view is very close to my own.* » 1938-02-16b, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁹³⁵ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 239.

l'objectivité d'une lecture strictement formaliste du tableau – celle qu'il donne lui-même et qui éloigne de nouveau le sujet de manière intransigeante :

Goethe's remark on the picture is instructive from [the] point of view [of Christian emotions and intellectual contemplation]. 'It is remarkable,' he says, 'that any one has ever ventured to query the essential unity of such a composition. How can the upper part be separated from the lower? The two form one whole. Below the suffering and needy, above the powerful and helpful – mutually dependent, mutually illustrative.' [...]

Let us now take for our spectator a person highly endowed with the special sensibility to form, who feels the intervals and relations of forms [...], and let us suppose him either completely ignorant of, or indifferent to, the Gospel story. Such a spectator will be likely to be immensely excited by the extraordinary power of co-ordination of many complex masses in a single inevitable whole, by the delicate equilibrium of many directions of line. He will at once feel that the apparent division into two parts is only apparent, that they are co-ordinated by a quite peculiar power of grasping the possible correlations. He will almost certainly be immensely excited and moved, but his emotion will have nothing to do with the emotions which we have discussed hitherto [...]

A person so entirely preoccupied with the purely formal meaning of a work of art, so entirely blind to all the overtones and associations of a picture like the Transfiguration is extremely rare⁹³⁶.

La question se pose alors de savoir si, lorsqu'il réalise avec une obstination inégalée les aquarelles de la série *Ascension* au milieu des années 1940, Milne se tient, goethien, sur le flanc émotif des Évangiles qui ont bercé son enfance, comme certains analystes sont prompts à le conclure, ou si au contraire, cherchant désespérément à unifier les zones duelles par un strict jeu de formes, de tons, de touches et de vecteurs, il se montre, fidèle à Fry, plutôt déterminé à placer dans la transhistoricité structurelle de l'art sa peinture aux côtés de celle de Raphaël. Voilà le dilemme récurrent dans lequel les *subject pictures* de Milne plongent les historiens, et le trancher est moins évident qu'il n'y paraît. Car si le peintre trouve à l'évidence dans ce motif issu de l'histoire de l'art un problème d'unité esthétique multicouche qui le passionne, s'il y emploie visiblement les figures à titre d'agents de déclaration picturale – les célestes pour leur capacité de produire immédiatement une tension haut/bas, ciel/terre, réalité/imaginaire, les terrestres pour leur rôle formels de vecteurs et d'agitateurs – et s'il répond sur toutes les tribunes comme à Fry « Je suis ce rare regardeur de la pure signification esthétique de l'œuvre », il réclame par ailleurs subtilement le reste inconscient et désirant qui constitue une large partie de la peinture et de son iconographie :

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 239–242.

« *Composition—or arrangement—is one of the things in painting that can be talked about because, with most painters, it is at least partly conscious*⁹³⁷. »

Nous tâcherons dans les chapitres qui suivent d'éclairer davantage cette question tenace des tableaux à sujet. Ce qui pour l'heure est tout à fait clair et vérifiable les concernant, c'est que le peintre s'attèle, à partir du moment précis où il lit le compendium formaliste de Fry et de manière durable par la suite, à ouvrir par un recours à la fantaisie son travail sur un territoire d'investigation picturale inédit qui intègre à la fois les problèmes formels de structure compositionnelle et de temporalité perceptive et la question existentielle de la liberté créatrice et imaginative. Cela affecte directement la définition de la position moderniste milnienne qui nous occupe, car ces tableaux à sujet narratifs auraient par conséquent une source théorique identifiable – dorénavant impossible à négliger – qui justifierait l'entêtement de Milne à les rapporter à l'interprétation formaliste de l'art et à les inscrire avec fermeté dans la continuité de sa peinture. Témoignant par ailleurs de son exposition volontaire à de nouveaux problèmes qui déplacent très fortement le cours attendu de cette continuité, ainsi que de son attention fine à l'acte de création, en particulier au travail mnémonique et psychique de son « moulin à peinture » (*painting mill*), ces œuvres d'imagination font foi, en bout de piste, d'un formalisme transformateur et mélioriste dont l'objectif d'unité esthétique a fondamentalement à voir avec l'entretien et éventuellement l'augmentation de la puissance créatrice.

⁹³⁷ 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

2.2 Soma-esthétique pragmatique : méthodologie artistique

2.2.1 Prescription générale : l'unité d'intention (*singleness of purpose*)

Discutant de l'unité esthétique qu'il considère comme son but artistique, on s'en souvient, David Milne donne tout de suite une seconde dimension à l'unification formelle de la surface en l'associant – voire en la superposant comme s'il s'agissait d'un plan sous-jacent bien concret de l'objet – à une concentration des forces du peintre sur un seul but. Revoyant en 1942 sa rencontre de jeunesse avec l'œuvre de Monet, il conclut : « *I still look for unity in painting, for singleness of purpose in painters above all things*⁹³⁸... ». Le maître impressionniste aurait certainement abondé dans son sens, puisqu'il écrivait lui-même à son ami Bazille en 1864 :

*Tout cela prouve qu'il ne faut penser qu'à cela. C'est à force d'observation, de réflexion que l'on trouve. Ainsi piochons et piochons continuellement. Faites-vous des progrès? Oui, j'en suis sûr, mais ce dont je suis sûr, c'est que vous ne travaillez pas assez et pas de la bonne manière [...] Il vaudrait mieux être tout seul et, cependant, tout seul il y a bien des choses que l'on ne peut deviner. Enfin, tout cela est terrible, et c'est une rude tâche*⁹³⁹.

Comme son aîné – qu'il a vu mais n'a pas lu – Milne est convaincu que toute division de l'attention du peintre fragilise ses réalisations, que l'unité picturale s'avère impossible à atteindre dans sa forme optimale si les énergies de l'artiste ne sont pas elles aussi entièrement consacrées à un seul et même objectif. Pour que son œuvre puisse éventuellement prétendre à l'unité esthétique, sa présence à son œuvre doit elle-même être unifiée ; il lui faut, comme le dit si simplement Monet, « ne penser qu'à cela ». Et si pour parvenir à une telle intégrité on s'y prend plus ou moins « de la bonne manière », s'il faut « piocher et piocher continuellement », si même il « vaudrait mieux être tout seul » pour s'y exercer, c'est que cette concentration en elle-même requiert de la part de l'artiste une méthode.

⁹³⁸ D. B. Milne, « Art Influences », 1942.

⁹³⁹ C. Monet à Frédéric Bazille, 15 juillet [1864], lettre reproduite dans Richard Kendall, *Claude Monet par lui-même*, Paris : Atlas, 1989, p. 20.

Dans le système artistique milnien, cette méthode porte un nom que nous connaissons déjà, *singleness of purpose*, et que nous traduirons par *unité d'intention*. Comme nous l'avons plus tôt déposé, cette expression trouve fort probablement son origine chez John Ruskin, qui exhorte les artistes à plus de « *singleness of aim* » et de « *definite purpose* », les incite à faire fonctionner tous les éléments de leur tableau « *together for a definite end* », puis les appelle encore à travailler eux-mêmes « *with all exertion of their concentrated powers*⁹⁴⁰ ». Elle apparaît pour la première fois par écrit à la fin de l'année 1931, à Palgrave, dans la discussion que Milne poursuit avec James Clarke au sujet de leurs modes de vie respectifs – il y a quinze ans, jeunes artistes, l'un a choisi de peindre à plein temps tandis que l'autre s'engageait dans une carrière publicitaire. Clarke confie : « *I am trying to use the things which I learned about painting in another medium and it is not yet apparent whether it can be done [...] A painter works for himself [...] Business depends on being liked by a large number of people*⁹⁴¹... » Ce à quoi Milne répond :

In one of your recent letters you said [...] that my letters had been to some extent an influence away from a purely business ideal. Something like that, though I haven't got it very well. Of course it wouldn't be my letters of any outside influence, it would be your own tendency to breadth rather than narrowness. The outside influence wouldn't be the cause, only the occasion, of whatever you might do. Very important, though, this singleness of purpose. Many a man has made a big success of something, not because he was abundantly equipped, but because his field was so narrow.

To be well to do all you need is greed, the ability to count (either with or without an abacus) and nothing else. The nothing else is the deciding thing. Once you complicate things by letting your attention wander (to any great extent) to drink, sex, politics, the other fellow, bridge, art, the evangelization of jews or the suppression of unnecessary noises you are splitting up and losing your drive. Of course most successful men appear to have an interest in many of these things, but it isn't a primary interest—it is merely a superficial one, a form of rest.

In my case this is very marked. I can drive only one horse at a time. I find even etching—with as much attention as I give it now—a weakness. If I can take it as a light relaxing thing fine. Something to take up when you go stale in painting. My desire is always to keep on at the things I am doing until I get exhausted—to go back cutting wood this afternoon, tomorrow and every other day. I have to pull myself back with an effort to another job.

You are much more complicated, but I doubt even you can keep two major interests going, with as much success as one. However, that about lets you out, once you are sure of what your chief

⁹⁴⁰ Cela en s'aidant de tous les outils « *which the disciplined feeling, accumulated knowledge, and unspared labor of the painter could supply* ». Toutes citations de J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section VI, chapitre III « Conclusion.—Modern Art and Modern Criticism », § 22. Necessity among our greater artists of more singleness of aim.

⁹⁴¹ 1931-09-08, James A. Clarke à D. B. Milne.

interest is you can make a very complicated approach, I don't doubt you could drive several horses a couple of dog trains and maybe an ostrich at the end of that outfit.

Which perhaps explains why you fell into the advertising thing. Singleness of purpose is demanded [in it] as in everything else—all your serious effort must go to it, anything else must be merely rest, relaxation or something of the kind. But once you have that settled it seems to me you can be as complicated, as broad as you like in advertising and have it all contribute to the main idea. It isn't one of the simple things like getting rich of which I spoke—you can't succeed in it by simple addition or multiplication. It is woven from threads of art, literature, finance, tact, appreciation, alertness and many others⁹⁴².

Cette lettre est caractéristique du mode de théorisation pragmatiste privilégié par Milne qui, faisant mine de donner des nouvelles à son interlocuteur de manière décontractée, réfléchit aux fondements mêmes de son activité artistique en s'appuyant sur une description fine de son expérience. Comparant ici sa manière d'aborder le travail et celle de Clarke, il n'en tire rien de moins que le pilier méthodologique de sa conception de la création. L'unité d'intention, indique-t-il, est impérative à la réussite de l'activité humaine; elle représente la clé du succès de toutes nos entreprises, qu'elles soient d'ordre artistique, publicitaire, financier ou d'une autre nature. Il s'agit simplement pour l'individu de se faire une idée précise de son objectif, puis d'établir en fonction de lui son champ d'action; si ce territoire est bien cadré, assure Milne, celui-ci n'a pas besoin d'habiletés extraordinaires, la concentration de son énergie sur un petit ensemble de problèmes fera l'affaire. À son avis, en effet, tout avancement, innovation ou création se joue là, dans le fait pour une personne de savoir poursuivre un but clair sans déroger, et à l'exclusion de toute autre considération. « Le rien d'autre est le facteur déterminant », insiste-t-il, car dès que l'attention de l'instigateur est divisée par quoi que ce soit d'étranger à son but, son énergie s'égaré et s'épuise, alors qu'elle gagne en force de compression si son esprit est complètement mobilisé par une seule et unique source d'intérêt. Il y a donc, pour Milne, une communication directe entre l'idée, classique, de l'unité picturale et la méthode de l'unité d'intention et d'action.

On pourrait croire qu'il se contente de poser en exemple sa propre manière de se concentrer exclusivement sur sa peinture, puisqu'il parle et pense ici sans aucun doute à partir de sa position. Mais son propos prend une tournure méthodologique véritable lorsqu'il met sa

⁹⁴² 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

procédure personnelle au défi d'autres applications possibles : il montre que l'unité d'intention peut se trouver très restreinte sur le plan des motivations et des opérations, mais s'avérer tout aussi efficace chez qui cherche à s'enrichir financièrement; elle peut au contraire, toujours avec le même succès quant aux résultats, donner lieu à une approche vaste, hétérogène et intriquée comme celle nécessaire à un publicitaire ambitieux; dans tous les cas, dit-il, l'essentiel de la méthode est de définir un « intérêt principal », une « idée maîtresse », et d'y rapporter tout le reste. Très simple – et très familière à notre époque productiviste⁹⁴³ – cette méthode n'en est pas moins redoutablement exigeante : « ton effort le plus sérieux doit lui être dévolu, les autres choses ne doivent être que repos, relaxation ou quelque chose du genre », écrit Milne, sachant fort bien qu'à la lumière de l'unité d'intention, la relaxation bien mesurée profite elle aussi à l'activité principale et qu'elle n'est donc, pas plus que le travail actif, du temps perdu en regard de son objectif.

Le peintre revient sur cette nécessité de poursuivre un seul et unique intérêt un nombre étonnant de fois au cours des années qui suivent, preuve qu'elle occupe une place centrale dans sa pensée. Ici, l'unité d'intention désigne le plus haut devoir de l'artiste : « *The artist who concentrates closely enough on his own field to accomplish anything worthwhile in it has done full duty*⁹⁴⁴ ... »; là, elle garantit la valeur de son œuvre : « ... *I feel confident that no man, however ill equipped, can for twenty five years give all his labor (either directly or indirectly), his thought and his enthusiasm to work that brings no material reward, without producing record of some kind that would be of interest to others*⁹⁴⁵ »; ailleurs encore, elle représente le point de liaison par lequel les efforts engagés par l'artiste et son œuvre achevé se confondent d'une manière presque monastique : « ... *there is [in these hundreds of pictures] almost a lifetime's work—done with enthusiasm, not for profit, and at great sacrifice. It accounts pretty well for a life, anything else I have done has gone back into painting and has been done with*

⁹⁴³ Les articles offrant les « clés » de la productivité et de la créativité se multiplient ces dernières années, et commencent souvent, comme ce « 9 Things Ridiculously Productive People Do Every Day », par « 1. Focus on one thing at a time [...] 2. Eliminate distractions... ». *Entrepreneur*, <https://www.entrepreneur.com/article/280908> (consulté le 7 juin 2017).

⁹⁴⁴ D. B. Milne, « Art and Artists: To the Editor of The Mail and Empire », *Mail and Empire* (Toronto), 14 février 1933.

⁹⁴⁵ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. L'idée est reprise presque mot pour mot dans sa lettre à Clarke, 1934-09-29 : « *I had the idea that no one, however well or ill equipped could put everything he had into any direction without producing some kind of record that would be of interest to others.* »

*that idea*⁹⁴⁶. » Si les mots varient, la consigne demeure toujours essentiellement la même : faire, de la cause qu'on a choisie, sa vie.

Mais la conception que Milne se fait de l'unité d'intention ne se limite pas à un investissement total de l'individu dans un champ disciplinaire. Car, en art par exemple, il importe encore que l'artiste choisisse un médium dominant – dans son cas la peinture, qui subordonne les autres techniques –, puis il faut qu'il poursuive par chacune de ses actions « directes et indirectes » un objectif créatif précis – le sien étant exactement ce que nous cherchons à découvrir par l'étude de sa soma-esthétique. Cette acception de l'expression *singleness of purpose* apparaît elle aussi à Palgrave, en 1932, dans une méditation où Milne propose que les artistes historiques atteignaient plus difficilement l'accélération esthétique (*aesthetic quickening*) parce que leur concentration était partagée entre les scènes à illustrer et les problèmes strictement picturaux. Ce fractionnement de l'attention, y indique-t-il, vaut pareillement pour les deux étapes qu'implique la gravure, comme pour l'artisanat, les arts appliqués et l'architecture qui, en raison de leur fonctionnalité inhérente, souffrent eux aussi d'emblée de « *divided purpose*⁹⁴⁷ » :

*Very few master the difficulties of any of these arts so that they can forget them and speed up to get aesthetic quickening. The earlier painters—the great masters—had more of this difficulty than present day artists do. It is only recently that painting has been generally accepted as justified without being useful. The old fellows had to tell their story first and suit themselves about the aesthetic thing. They got both in large chunks. The only way I can explain it is by their training. They usually started very young in a studio: Somewhere in their twenties (after 10 or 15 years work) they had mastered the story telling so that they could pretty much forget it and go ahead with a single purpose*⁹⁴⁸.

Il reprend cet argument à l'identique lorsqu'il constate, au sein de sa propre pratique, la difficulté d'unifier la forme-matière de ses aquarelles et le témoignage qu'il doit rendre de la Première Guerre – « *I remember how puzzled I was about how to set about things. Story must*

⁹⁴⁶ 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁴⁷ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Il l'explique encore ici à Alan Jarvis (1936-05-21) : « *It is entirely a matter of speed. The painter's medium can keep up with his most intense feeling and quickest thought, at least it can keep in touch with them. The painter can take his emotion like this ▲, the sculptor, it would seem, must be satisfied with this ∩. Painting, music and poetry are pretty much pure art mediums—the aesthetic dominates. Etching, lithography, sculpture, architecture are all checked and dissipated so that aesthetic feeling is partially lost.* »

⁹⁴⁸ *Ibid.*

*count for quite a bit*⁹⁴⁹... » On le retrouve de nouveau lorsqu'il remarque l'effet contreproductif de la cohabitation concurrente de la peinture et de l'estampe – « *Couldn't. The old head wouldn't swing back and forward*⁹⁵⁰ »; lorsqu'il regrette le tiraillement produit par l'emploi de deux méthodes de travail – « *Then there is the big difficulty (for me) of switching back and forward from working direct to working from sketches*⁹⁵¹... »; ou encore lorsqu'il reconnaît l'interruption de pensée causée par les deux phases nécessaires à la réalisation de ses travaux à la pointe sèche :

*I am just starting in on another attempt at the etching—drypoints in color [...] It has the weakness of all mediums of reproduction—can easily lose its singleness of purpose by the break between making the plate and printing. The only way to avoid it is to subordinate one end to the other. Drypoint in color (at least in my experience) is a printing process. All the kick comes there*⁹⁵².

Bref, notre peintre n'a que faire de deux éléments, quels qu'ils soient, dont il considère qu'ils divisent son énergie, brisent le continuum de sa pensée, compromettent la fluidité de son geste et font ainsi obstacle à l'expérience esthétique qu'il recherche. Sa seule solution, répétée chaque fois, est de prendre parti pour l'un et d'y soumettre l'autre.

Cette position tranchante s'explique facilement si l'on en examine l'autre versant ou la procédure qui, selon Milne, produit parfois une œuvre forte d'unité esthétique. Cette procédure exige d'abord, pense-t-il, de s'investir dans une pratique qui diminue, voire élimine la division de l'intention. C'est ainsi d'ailleurs qu'il justifie le plus explicitement son adhésion aux principes modernistes et en particulier à une conception strictement formaliste de la peinture. Parce qu'elle n'accorde plus de pertinence à l'utilité de l'art et à la narrativité du tableau qui affaiblissent la puissance esthétique⁹⁵³, parce qu'elle constitue au contraire par définition une concentration de l'attention sur sa seule dimension formelle et matérielle,

⁹⁴⁹ 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁹⁵⁰ 1930-07-14+15, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁵¹ 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁹⁵² 1941-01-13+14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

⁹⁵³ « *I am interested in the useful, interested in the aesthetic but not in a mixture of the two, for me it must be one or the other.* » 1951-11-14+15 et 12-21, D. B. Milne à Donald W. Buchanan. Au sujet de la narration en peinture, outre la discussion sur l'exigence de représentation faite aux maîtres anciens, voir sa correspondance avec Buchanan au sujet de la littérature des surréalistes (1934-10-30, D. W. Buchanan à D. B. Milne; [1934-11-début], D. B. Milne à D. W. Buchanan).

l'autoréférentialité picturale lève d'elle-même les obstacles à l'unité d'intention et facilite d'autant à l'artiste épris d'accélération esthétique l'atteinte de cette expérience :

After all, there are very little "pure art," there is no clear cut between poetry, satire, music, painting. The only advantage I can see in a purely aesthetic painting, unrelated to other arts, is the singleness of purpose such a conception and practice might give the painting. Freedom, freedom from checks and distractions and delays seems to be essential in painting, with that, the painter may suit himself about what goes into his pictures⁹⁵⁴.

La procédure exige donc, enchaîne-t-il, que le peintre soit, dans sa pratique, si libre et si entièrement consacré à sa tâche que son unité d'intention devienne, par un travail de compression perceptive et temporelle, une unité d'attention : « *This would be the prescription: a second to get it, 2 minutes to make a drawing, a quarter of an hour to paint it (painting over would not come in the plan). The things get their kick from singleness of purpose⁹⁵⁵.* » À cette étape du travail d'exécution picturale, l'unité d'intention telle que la conçoit Milne ne tolère en effet plus aucune division de l'attention, ni celle qui est produite par l'usage d'instruments complexes – « *Compases and T squares couldn't be used fast enough to get the steam up⁹⁵⁶* » –, ni celle qui se joue entre deux éléments plastiques – « *When the attention is divided between shape and colour, the singleness of purpose which gives power to colour is lost⁹⁵⁷* » –, ni même celle qui s'opère entre les indications émotives, les gestes du corps et les mouvements de l'esprit et qui, le plus souvent, surgit de la discordance discrète des instances psychiques – « *... there is no time for second impressions [...] I am apt to wander away from the original thought or feeling, and come up with two pictures in one, or at least two feelings. Unless the two are welded together there is a weakness, a divided interest⁹⁵⁸.* » L'unité esthétique milnienne, comprend-on, réclame pour advenir rien de moins qu'une adhésion intégrale de l'artiste à son objectif :

The idea is to get a strong kick from the subject, and let the putting of it on the canvas take care of itself. Have the thing strongly enough fixed in your mind, then grab your brush and just fall over

⁹⁵⁴ D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

⁹⁵⁵ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁵⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁵⁷ D. B. Milne, Journal, 18 avril 1940.

⁹⁵⁸ D. B. Milne, Journal, 10 novembre 1951.

*on the canvas. Faith, that's what it is. Of course you are often let down, mostly—but then faith wasn't strong enough*⁹⁵⁹.

Sur absolument tous les plans de son activité – du plus ordinaire au plus subtil, du plus théorique au plus plastique – David Milne fait donc le même constat, et chaque fois à l'aide de la même idée directrice de *purpose* : la confusion des intentions (*confusing of purposes*⁹⁶⁰) met en échec l'atteinte du but qu'il a attaché à son acte de création et qu'il nomme presque indifféremment accélération esthétique ou unité esthétique. Inversement, seule l'étroite convergence jusqu'à la congruence des différentes dimensions de son unité d'intention lui permet, à l'occasion, d'atteindre ce but à la fois expérientiel et pictural. Pour cette raison, nous soutenons que l'*unité d'intention (singleness of purpose)* représente la dimension pragmatique du méliorisme artistique de Milne, si l'on reporte sur sa démarche créatrice le cadre soma-esthétique de Richard Shusterman. L'unité d'intention – décrite comme la capacité de rapporter à un objectif unique des actions très variées et d'opérer des choix en regard de cet objectif – est, en effet, la méthode que le peintre prescrit pour parvenir à son but. Elle vise à concentrer l'énergie de l'artiste dans une direction unique afin d'augmenter sa puissance créatrice – étant entendu que celle-ci a un effet direct sur la puissance esthétique du résultat –, cela en recentrant aussi bien ses choix de vie, ses positions artistiques, l'élection d'une pratique privilégiée, la destination (iconographique, esthétique, fonctionnelle, politique, etc.) de ses œuvres, son usage de matériaux, de formes et d'outils spécifiques, et jusqu'au vacillement de son esprit entre le Moi et la foi au moment de l'acte de création proprement dit. Parce qu'il s'agit fondamentalement d'une méthode de contrôle de l'attention – celle-ci se trouvant constamment et sur tous les plans ramenée vers un but principal –, elle vise aussi par conséquence une amélioration de la conscience somatique chez qui la met en œuvre dans sa pratique, en particulier un accroissement de la perception interne de la congruence et de la divergence.

Si l'unité d'intention est ici pensée et discutée par Milne en relation à son objectif personnel, l'artiste conçoit néanmoins qu'elle constitue un véritable outil méthodologique accessible non

⁹⁵⁹ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁶⁰ D. B. Milne, Journal, 29 mai 1940.

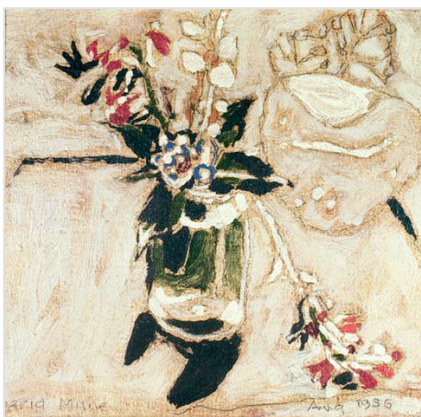
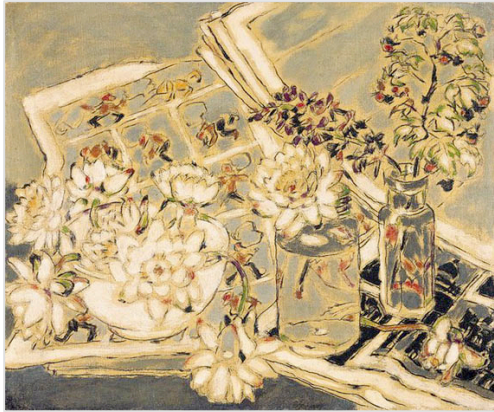
seulement à toutes les extensions de la pratique artistique (jusqu'à la publicité, par exemple), mais aussi à tous les champs de l'activité humaine (elle serait utile dans les affaires « *as in everything else*⁹⁶¹ »). Sa méthode invite de la sorte la comparaison critique et la catégorisation de ses applications ; le peintre lui-même en explore différents usages (une unité d'intention à visée individuelle et matérielle restreinte lorsqu'il s'agit d'accumuler de l'argent ; une unité d'intention destinée à l'autre et recouvrant un champ d'investigation hétérogène lorsqu'il s'agit de produire un concept publicitaire), y compris son approche qu'on pourra qualifier, en s'inspirant des catégories offertes par Shusterman, d'une *unité d'intention expérientielle dirigée vers soi et visant un enrichissement de la qualité de présence*. Car il s'agit bien pour Milne de faire de la peinture sa vie et de se doter par-là d'une vie esthétique au sens mélioriste fort que lui donnent les philosophes, cela en s'exerçant à l'unité d'action, à la concentration et au discernement psychosomatique qui conduisent à l'expérience de l'accélération esthétique indissociable de l'unité esthétique. Ainsi s'il affirmait plus tôt en usant exactement du même mot, « *painting has no purpose*⁹⁶² », nous comprenons après cette analyse que la peinture en tant qu'activité a chez lui pour principale fonction de constituer, par les exigences de sa pratique même et avant tout contenu qu'on y inscrit, un véhicule privilégié de *singleness of purpose*. En ce sens, décelons-nous, la peinture (*painting*) ne serait pas encore chez lui la fin, mais le moyen d'un objectif mélioriste expérientiel que nous commençons à cerner.

Afin de poursuivre l'analyse de la soma-esthétique pragmatique, il importera maintenant de vérifier comment l'unité d'intention se traduit dans les consignes de travail que Milne élabore. Shusterman insiste sur le fait que la soma-esthétique pragmatique demeure toujours de l'ordre du discours; qu'elle est, malgré son nom, un effort de nature théorique, néanmoins différent de la soma-esthétique analytique et descriptive en ce qu'elle a pour but d'activer une modification de l'état actuel des choses. À la description, elle ajoute donc une *prescription*. Puisque un artiste expose presque toujours sa méthodologie alternativement en discours et en pratique – l'un permettant de clarifier l'autre puis d'être testé en retour – et que

⁹⁶¹ 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁶² D. B. Milne, « Six Mile Lake », notes autobiographiques, 16–24 janvier 1947, p. 37.

cela se fait plus criant encore lorsqu'il s'agit d'un artiste qui manifeste une attitude pragmatiste, les faits de langage ne sauraient, dans l'analyse qui suit, être complètement séparés de leur application de manière profitable. Les œuvres seront donc régulièrement convoquées afin de constituer l'argumentaire visuel de quatre prescriptions artistiques familières au modernisme mais nuancées par l'artiste à ses fins, qui pénètrent à tel point les différentes dimensions de l'approche milnienne de la création qu'elles ressortent de principes pragmatiques indispensables à l'atteinte de l'unité d'intention : la focalisation sur la forme, la simplification, l'expérimentation et le courage.



- 139 David B. Milne, *Waterlilies and the Sunday Paper*, août 1929, huile sur toile [208.31]
- 140 David B. Milne, *Still Life with Trilliums and Candle*, vers 1930, huile sur toile [302.14]
- 141 David B. Milne, *The Waterlily*, 1935, huile sur toile [304.39]
- 142 David B. Milne, *Trilliums and Coffee Cup*, 22–24 mai 1940, aquarelle sur papier [401.80]
- 143 David B. Milne, *Flowers from the Shore*, août 1936, huile sur toile [304.89]
- 144 David B. Milne, *Glass Jar I*, août 1946, aquarelle sur papier [406.44]

2.2.2 Focalisation

Le premier principe pragmatique qui traverse d'un bout à l'autre la démarche de David Milne et qui participe de l'unité d'intention est l'attention que celui-ci porte à la forme. Confronté aux dimensions esthétique et iconographique de sa peinture, qui restera jusqu'à la fin figurative, l'artiste semble en effet répéter la solution qui est la sienne devant toute situation à deux termes : il prend parti pour l'un et y soumet l'autre. Ainsi distingue-t-il clairement le sujet de ce qu'il appelle le « motif » ou « thème » formel de ses œuvres.

Sujet

Il suffit de catégoriser par leur représentation les œuvres produites par Milne au cours de sa vie pour constater que les mêmes sujets reviennent inlassablement (arbres, rochers, broussailles, fleurs, femmes lisant, femmes travaillant, montagnes, lacs, ciels, églises, villages, vues urbaines, bâtiments de ferme, objets quotidiens, scènes d'intérieur, campings), mais traités différemment, de sorte qu'on sent l'intérêt du peintre pour eux tout en concevant qu'ils apparaissent, en raison de leur modestie, comme des prétextes à la peinture issus de son environnement tel que le concevait à son époque l'esprit moderniste⁹⁶³. Milne affirme pour sa part qu'il peint ce qu'il voit de la fenêtre de son atelier « *in all seasons and lights*⁹⁶⁴ » pour en changer les conditions d'apparition visuelle et stimuler de nouveaux effets formels, ou bien, année après année, des fleurs fraîchement cueillies qui s'avèrent, affirme-t-il, « *merely [...] something to hang things on and are usually far from the heroes of the piece*⁹⁶⁵ » [fig. 139-144]. À ses yeux, les « héros » du tableau sont plutôt les agents plastiques eux-mêmes – lignes, formes, couleurs, valeurs, composition –, ainsi que le confirment les innombrables textes comme ceux-ci où il rapporte, sans ambivalence aucune, le moindre élément tiré du réel à une motivation formaliste :

⁹⁶³ Position résumée par l'adage de Maurice Denis dans « Définition du Néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 30 août 1890 : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

⁹⁶⁴ 1934-09-13, D. B. Milne à Alice Massey.

⁹⁶⁵ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke.

*These three observations led me to choose this subject [of snow covered evergreens]. In doing the shadow under the trees I have observed the length, width and flow of the shapes and set them down with decision; the softness, indefiniteness, shows only in the round character of the shapes; in the landscape the shapes faded out without any outline, in the picture the shapes are sharply outlined and the fading characteristic is translated into the roundness of the shapes. The next observation made (while working) had to do with the snow-laden branches of other trees coming in front of the trunks in the background; this was translated into horizontal stripes crossing the vertical stripes of the trunks...*⁹⁶⁶ [fig. 145]

*To the miner [the flooded shaft] may be a disappointment but to the painter in search of color it is a find. Everything in the way of color that there is and in all possible intensities and combinations. The pits are filled with water. Some apple green (milky) in the middle with yellow in the shallower parts. Another one is bottle green in the middle (clear) bordered with golden leaves. The sulphur in the water covers everything with a film of yellow [...] The shapes in the piles of rock and the blasted rock nearly all angular*⁹⁶⁷. [fig. 146]

*Subject—the real subject [of Lilies from the Bush] is concerned with (1) line (2) the separation of color into black and white values and hues (3) the arrangement—the use of the blank space, light in value, on the right. The last is the conscious motive of the picture*⁹⁶⁸. [fig. 147]

Cette position en ce qui concerne la mise à l'écart du sujet au profit de la forme est si catégorique qu'elle va jusqu'à contrecarrer les autres lectures possibles de ses œuvres. En entrevue avec Blair Laing, qui voit « *mostly red tissue paper, boxes and string, a Christmas package* » dans l'aquarelle *Christmas Morning* (1937) [fig. 148], l'artiste rétorque par un blâme à peine voilé de n'avoir ni bien regardé, ni perçu l'essentiel : « *No, if you want something more substantial, look again: there is the toe of a sock sticking out of a box in that one. But after all I can't claim very much for the subject matter, except that it provides line and colour and arrangement. Strong colour, varied line and a very simple arrangement*⁹⁶⁹. » On se demande alors pourquoi le titre qu'il donne à lire à son hôte indique le sujet tableau plutôt que de persister à indexer le travail de la forme⁹⁷⁰.

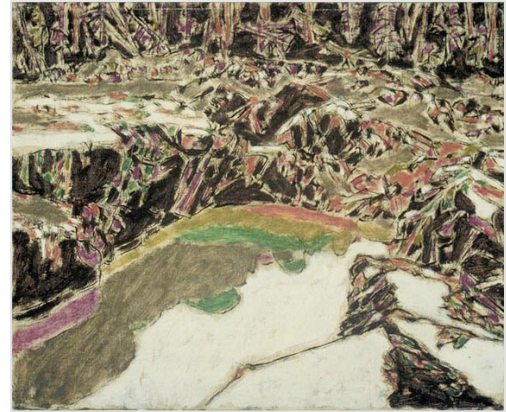
⁹⁶⁶ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 76, 20 mars 1920.

⁹⁶⁷ 1929-05-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁶⁸ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

⁹⁶⁹ B. Laing, suivi de D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

⁹⁷⁰ Sur l'attribution des titres, voir la note 607.



- 145 David B. Milne, *After Heavy Soft Snow*, 20 mars 1920, aquarelle sur papier [201.78]
- 146 David B. Milne, *Flooded Prospect Shaft II*, 1929, huile sur toile [208.6]
- 147 David B. Milne, *Framed Etching (Lilies from the Bush)*, 1931, huile sur toile [302.43]
- 148 David B. Milne, *Christmas Morning*, 25 décembre 1937, aquarelle sur papier [305.63]

Le développement de questions en peinture « *may start with barns and end—so far as they do end—with waterlilies or clouds*⁹⁷¹ », explique Milne pour justifier son indifférence, ou plus exactement son équanimité vis-à-vis des sujets. « *In my philosophy a paper bag is in exactly the same class as a lily as painting material*⁹⁷² », dit-il encore pour illustrer cette position qu'il nomme, dès les années 1920, « *the theory that one subject is as good as another*⁹⁷³ ». Afin de vérifier par lui-même qu'effectivement tous les sujets se valent, même les plus gratuits, Milne – faisant preuve ici de pragmatisme critique vis-à-vis de l'idéologie formaliste dont il est issu – se donnera, l'année suivant sa lecture du *Art* de Clive Bell, le défi personnel d'identifier « *the least promising subject, the emptiest I could find, and seeing what I could do with it*⁹⁷⁴ ». Peindre l'intérieur d'une maison vide est l'exemple qu'il donne de son projet et, lorsqu'il le réalise en juin 1921 avec *Corner of the Porch, Dart's Camp* [fig. 150], il en arrive au constat que le vide lui échappe complètement parce qu'il est immédiatement réinvesti :

*A small watercolor yesterday. I thought I was choosing an empty subject, close up view of the poles of a rustic porch, tree trunks beyond, a few branches, and lake and mountain beyond. It proved as full as any other. Empty subjects are scarce. The same sense of orderliness, legibility as in the others*⁹⁷⁵.

Ce bilan, vérifiable dans la séquence chronologique de ses œuvres [fig. 149–152], scelle sa conviction quant à l'égalité des sujets (tous finissent par s'équivaloir en efficacité et en intérêt), puis catalyse sa réalisation de la puissance du regard constructeur qu'il porte sur eux (quel que soit le sujet, l'artiste l'investira des problèmes qui le préoccupent, des qualités picturales qu'il recherche – et de ses affects, pensons-nous). Ayant ainsi soumis ses principes à l'expérience, il en viendra à la conclusion qu'il y a pour lui deux principales façons de sélectionner un sujet :

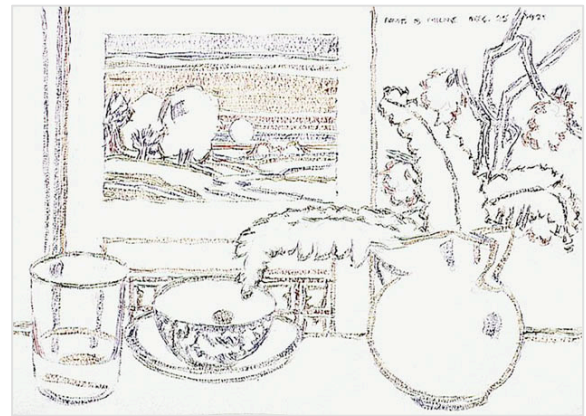
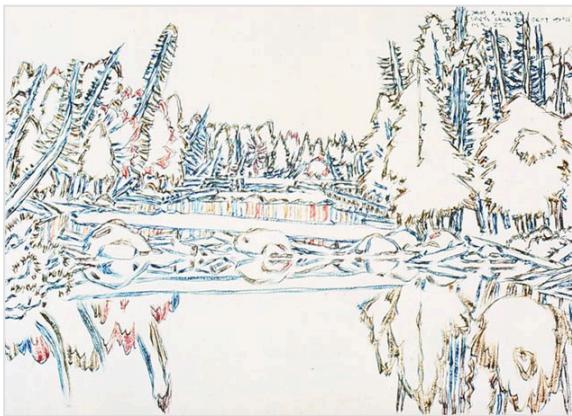
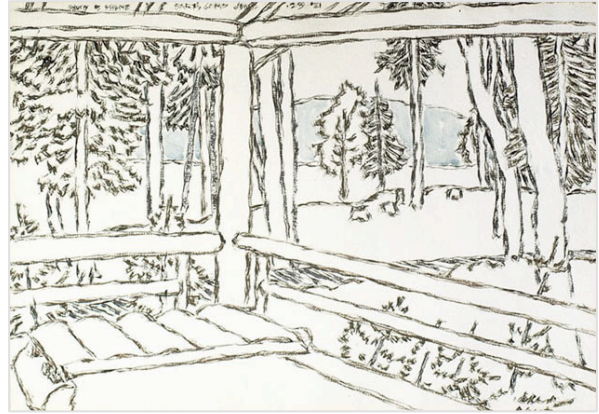
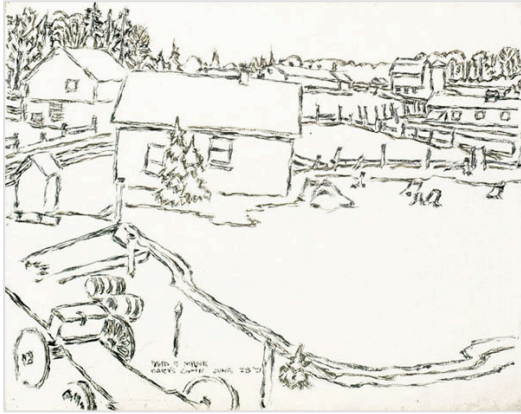
⁹⁷¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁹⁷² 1938-08-01, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

⁹⁷³ [1921-06-30?], D. B. Milne à James A. Clarke. Il réitère sa position dans d'autres lettres qu'il adresse à Clarke (1923-11-[21?], 1926-07-début+11+16, 1933-06-11) et lors de l'entrevue qu'il accorde à Blair Laing, le 16 janvier 1938 : « *BL : ... is subject of no importance? DBM : ... I would say any material might make a good subject for some painter.* »

⁹⁷⁴ [1921-06-26 et après], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁷⁵ [1921-06-30], D. B. Milne à James A. Clarke.



- 149 David B. Milne, *Farm Yard*, 28 juin 1921, aquarelle sur papier [203.10]
150 David B. Milne, *Corner of the Porch, Dart's Camp*, 29 juin 1921, aquarelle sur papier [203.11]
151 David B. Milne, *Reflections at Dart's Lake II*, 8 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.24]
152 David B. Milne, *Ferns and Calendar*, 25 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.32]

1) Wander round, gradually warming up until something definitely connects with the painting chapter you are in at the time [...].

2) Make no effort to see how your subject will connect with your painting thought before hand—simply plunge into it blind and see what can be done about it—one subject as good as another. No initial feat here. You start dead cold. This is bound to be harder slower work—usually a very long drawn out battle before you get anywhere. However it has one advantage—It keeps you from getting too narrowly into a net—makes you face new problems and occasionally starts a new view.

Often, of course, you start out with something in your mind and seem to find no subject that, even remotely hooks up with it [...] Then you are driven to the second start⁹⁷⁶.

Ou bien le sujet ajoute – par quelque aimantation consciente ou inconsciente – de l'énergie à l'élan pictural déjà enclenché, ou bien il ouvre le travail sur de nouvelles possibilités; dans tous les cas, insiste Milne, le sujet n'a qu'une valeur méthodologique de point de départ – « *Subjects—if by subjects you mean the impulse that sets a picture going*⁹⁷⁷ » – et jamais en lui-même de valeur iconographique ou symbolique – les images étant tout simplement « *what I have seen around me*⁹⁷⁸ ». Comme pour le prouver, il ajoute à sa liste une troisième et dernière méthode de sélection du sujet qui, très terre à terre, met en garde quiconque serait tenté de surinvestir son iconographie : « *... many a subject was painted because it was visible from the sheltered side of a stone wall*⁹⁷⁹ », explique-t-il au conservateur McCurry. Cette insistance à la diminuer nous avise surtout qu'il y aurait plus, dans l'impulsion produite par le sujet, qu'il ne veut bien l'avouer.

⁹⁷⁶ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁷⁷ 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

⁹⁷⁸ *Ibid.* Cette adaptabilité se vérifie notamment lorsqu'il quitte Six Mile Lake pour Toronto en 1939 : ses sujets deviennent alors des architectures, des vues urbaines et des scènes issues de la nouvelle vie domestique qu'il entreprend avec Kathleen Pavey.

⁹⁷⁹ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Il décrit une situation semblable ici : « *The painting house was a success. Made out of old boards, it was just big enough for me to crawl into [...] I had no fire and left the front open. The house just kept the wind off [...] Many pictures were painted from the same spot because there was a great variety of material in front of me and the whole thing changed with changes in seasons and the weather. Bare ground, snow, sunshine, falling snow, mist and cloud all made different pictures. The row of trees in front and near at hand, made good material, particularly in shape...* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 21.



- 153 David B. Milne, *Winter Carnival (Dominion Square III)*, vers août 1925, huile sur toile [207.41]
 154 David B. Milne, *Valley, Lake Placid III*, août–septembre 1925, huile sur toile [207.42]
 155 David B. Milne, *Red Boxes*, décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.85]
 156 David B. Milne, *Cracks in the New Ice*, janvier 1939, aquarelle sur papier [306.84]
 157 David B. Milne, *Coal Dock I*, février 1952, aquarelle sur papier [503.41]
 158 David B. Milne, *Paracutin IV*, avril 1952, aquarelle sur papier [503.49]

Le classement systématique du corpus au catalogue raisonné permet de confirmer facilement les propos de Milne : s'il s'y trouve certaines récurrences iconographiques, c'est en effet d'abord leur problématique picturale commune qui relie visuellement et conceptuellement les œuvres d'une même époque, quoi qu'elles représentent. On le perçoit facilement en rapprochant deux tableaux étrangers l'un à l'autre sur le plan de la figuration mais parents sur celui du traitement. À cet effet, de 1921, où Milne remarque que l'action des lignes colorées et des vides de *Ferns and Calendar*, une nature morte, découle directement du paysage *Reflections at Dart's Lake II*⁹⁸⁰ [fig. 151–152]; à 1925 où, pour expliquer l'influence d'un carnaval urbain sur un paysage alpin, il écrit : « *The problem was pretty much the same in both—using color with middle value as a matrix. A very subtle and difficult thing for me*⁹⁸¹ » [fig. 153–154]; à 1939, où il dit encore que *Cracks in the New Ice*, *Goodbye to a Teacher* et *Red Boxes* « *are very far apart in appearance as well as in subject, yet they have been working back and forward on one another*⁹⁸² » [fig. 155–156]; et jusqu'en 1952, sa dernière année de production, où leur traitement similaire à l'aquarelle sur support humide rapproche un site industriel et une fantaisie comico-apocalyptique qui s'indexent l'un l'autre à coup de passages fluides de la brosse [fig. 157–158], l'argumentaire pictural et verbal de l'artiste concernant le rôle accessoire du sujet de la représentation demeure extrêmement stable.

Tout cela confirme sans aucun doute l'accord de Milne avec l'idéologie moderniste du début du XX^e siècle, qui cherche à libérer le tableau du sujet pour en faire de la « pure peinture ». Mais alors pourquoi le peintre, qui avait rencontré *Improvisation 27 (Garden of Love II)* (1912) de Kandinsky à l'Armory Show et l'avait donc dans son horizon de possibilités artistiques, s'il s'est un moment intéressé aux limites de la représentation du paysage au milieu des années 1930 [fig. 159–164], n'a-t-il jamais résolument cheminé vers l'abstraction? Et comment expliquer, surtout, que tout au contraire de s'amenuiser avec le temps, le sujet revienne en force dans le dernier droit de son aventure artistique avec les *subject pictures* qui surgissent comme de vrais hiatus dans sa philosophie du détachement [fig. 165–170]? Voilà

⁹⁸⁰ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 30, entre les 20 et 29 décembre 1921. Dans la note M.R. 35 du 7 janvier 1922, il indique que le paysage *Sunset at Mount Riga* [204.36] est fortement influencé par la même nature morte.

⁹⁸¹ [1925-09-05], D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁸² 1939-01-15+22+30, D. B. Milne à Alan Jarvis.

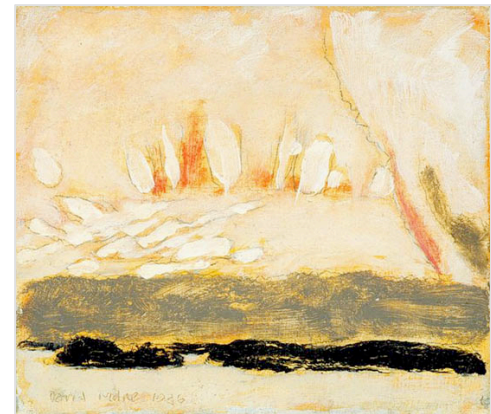
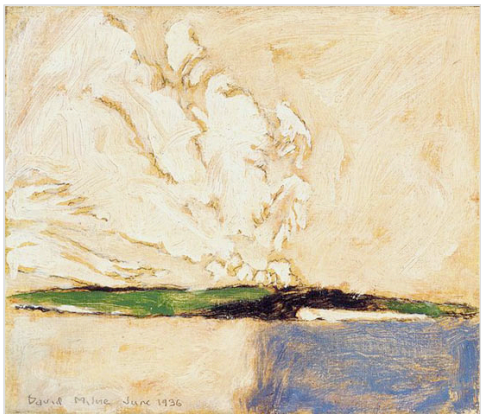
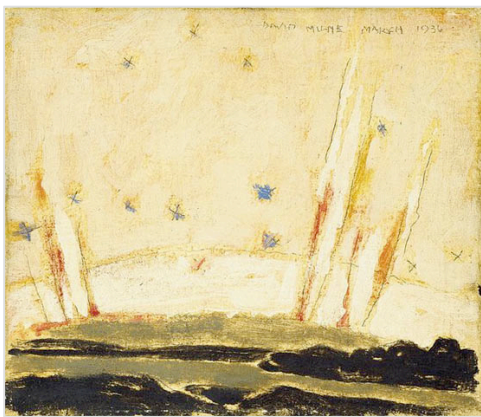
précisément ce qui « fait problème » dans l'œuvre de Milne : sa peinture figurative résiste au grand récit de la progression formaliste construit par l'histoire de l'art, tandis que son discours, lui, semble y adhérer parfaitement. Car le peintre rejetait sans hésitation les interprétations iconographiques de ses œuvres : il niait tout à l'heure le cadeau de Noël identifié par Blair Laing, il réfute ailleurs les fleurs que seraient tentés de voir les visiteurs d'une exposition – « *Do you like flowers? So do I, but I never paint them. I didn't even see the hepaticas*⁹⁸³ » –, puis il désapprouve encore la lecture sociopolitique ou religieuse qu'on pourrait faire de ses tableaux à sujet – « *Of course none of the subject pictures I tackle have any particular point—that is social or political point. They are not criticisms. They accept without criticism or purpose, a story or situation or appearance. Of course others might read something into them though it isn't there*⁹⁸⁴. » Dans son *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, John O'Brian confronte cette position milnienne trouble à une série d'excellentes questions qui méritent d'être rappelées ici :

*What [...] does it mean for Milne to assert that subject matter in painting is irrelevant? In paintings which are not fully abstract, is it reasonable to assert that subject matter is without importance? How did Milne explain his attachment to certain recurrent themes and motifs in his own work? Did he reject all critical interpretations dealing with subject matter in painting? Or was his stance strategical, that of the creator denying the external image in order to emphasize the vitality and validity of his own individual perceptions? From another point of view, does it make sense to ask whether Milne's insistence on the irrelevancy of subject matter bears a relationship to his understanding of the ethical content of the work of art? Did he believe that ethical content derived from the artist's commitment to recording his perceptions honestly and truthfully and, in turn, did he presuppose freedom, at least at the moment of creation, from external pressures in society? What was his response to the art institutions and the art market that so frequently ignored his endeavours? Did the rejections he experienced compromise his resolve to paint as he saw and felt, or did they strengthen his determination to pursue his own particular vision? There are few firm answers to these questions. However, unless they are asked we cannot hope to penetrate very far into the complexities of Milne's achievement, nor can we hope to say much that is useful about Milne's relationship to the modern tradition of painting*⁹⁸⁵.

⁹⁸³ D. B. Milne, note sur *Hepaticas*, dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*, op. cit., n. p.

⁹⁸⁴ 1944-04-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁹⁸⁵ J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 14.



- 159 David B. Milne, *Sunset over the Islands*, avril 1935, huile sur toile [304.18].
- 160 David B. Milne, *Setting Stars*, vers mai-juin 1935, huile sur toile [304.27]
- 161 David B. Milne, *The Big Dipper*, mars 1936, huile sur toile [304.64]
- 162 David B. Milne, *Lightning*, 1936, huile sur toile [304.78]
- 163 David B. Milne, *Summer Colours*, juin 1936, huile sur toile [304.81]
- 164 David B. Milne, *Storm Coming Up*, 1936, huile sur toile [304.85]



- 165 David B. Milne, *Goodbye to a Teacher IV*, décembre 1938–janvier 1939, aquarelle sur papier [306.81]
 166 David B. Milne, *King, Queen, and Jokers I*, 9 septembre 1941, aquarelle sur papier [403.73]
 167 David B. Milne, *Return from the Voyage I*, 1943, aquarelle sur papier [404.47]
 168 David B. Milne, *Sizes and Colours II*, 1944, aquarelle sur papier [404.102]
 169 David B. Milne, *The Saint IV*, juin–septembre 1942, aquarelle sur papier [403.121]
 170 David B. Milne, *Tempter with Cosmetics III*, vers le 9 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.29]

L'analyse de ces questions, on le sait, mènera l'historien de l'art à conclure que les paroles de l'artiste contredisaient ses faits picturaux – ses positions formalistes (Bell, Fry) donnant lieu, selon lui, à des œuvres toujours empreintes d'un atavisme victorien (Ruskin, Thoreau). Nous pensons pour notre part que la soma-esthétique peut offrir de nouvelles pistes de réponse à son interrogation effectivement cruciale à qui souhaite « pénétrer les complexités de l'œuvre de Milne ». Ce cadre nous a déjà permis de clarifier, au chapitre précédent, les apports spécifiques à la pensée milnienne des textes de Ruskin et de Bell, en plus d'identifier l'influence sous-estimée de la théorie formaliste de Roger Fry. Nous y avons notamment démontré que *Vision and Design* a eu une fonction de déclencheur dans l'avènement des mystérieux tableaux à sujet et que, compte tenu de cette source qui abordait de manière strictement formaliste les œuvres hautement figuratives des maîtres anciens en séparant les plans esthétique et iconographique sur la base des réactions somatiques et cognitives qu'ils suscitent respectivement, il n'y avait vraisemblablement pas pour Milne – qui mettait en pratique la théorie – de contradiction à affirmer la préséance de leur dimension esthétique. Cela n'explique toutefois pas pourquoi il a composé ces *images-là* et il nous faudra persévérer dans l'analyse pour les éclairer.

Considérée sous l'angle de la soma-esthétique pragmatique qui nous occupe ici, la position que Milne défend en ce qui concerne le sujet paraît tout aussi cohérente avec sa méthode de prédilection, l'unité d'intention. Sa théorie de l'équanimité des sujets et la fonction très secondaire qu'il leur attribue vis-à-vis des éléments plastiques affirment, en effet, haut et fort sa méthodologie générale : que faire en peinture pour atteindre cette sensation de vitalisation psychosomatique très spéciale qui donne lieu à l'unité esthétique? Il s'agit pour le peintre d'ignorer, autant que possible, le sujet de la représentation afin d'investir son unité d'intention sur la seule dimension formelle de son travail; l'attention divisée entre la forme et l'image ne peut que causer de la confusion dans son esprit, affecter en retour la qualité de sa concentration et l'intensité de son énergie, et mener en bout de piste à l'échec, c'est-à-dire à un tableau qui n'est qu'un collage de parties. À cette lumière, la mise à distance du sujet par Milne s'avérerait donc tout à fait « raisonnable », pour reprendre le mot employé par O'Brian,

puisque nous pouvons la comprendre comme une stratégie de compartimentation – au sens psychologique du terme⁹⁸⁶ – qu’il met en place pour parvenir à ses fins, cela après en avoir testé les effets sur le terrain. Comme le pressentait l’historien de l’art, le peintre affirmerait ainsi au sein d’un univers artistique figuratif la position fermement formaliste « du créateur niant l’image extérieure afin d’amplifier la vitalité et la validité de ses perceptions individuelles ». Mais cette explication est peut-être *trop* raisonnable, l’insistance du peintre dissimulant encore une fois le fait résistant que s’il recourt obstinément à la figuration, c’est qu’elle occupe dans sa pratique une fonction cruciale.

C’est ainsi son refus catégorique du sujet en tant qu’élément signifiant de l’œuvre, bien davantage que son adhésion à la forme, qui est difficile à expliquer et qui paraît de la part de Milne une obstination « déraisonnable ». Après plus d’un siècle de psychanalyse, en effet, la persistance de certains de ses sujets sous leur apparence changeante et la planification de l’iconographie singulière des *subject pictures* indiquent clairement que les objets qu’il choisissait de peindre ne lui étaient pas indifférents. La question est donc de savoir s’il niait ce fait en refusant qu’on se préoccupe de la représentation. Autrement dit : sa méthode de compartimentation équivalait-elle vraiment à un aveu de désaffection du sujet? Les archives nous permettent de vérifier que Milne a souvent de son propre chef et sans aucune équivoque reconnu le rôle névralgique de l’empreinte laissée sur un artiste par les protagonistes et les événements de sa petite enfance⁹⁸⁷. Il note aussi régulièrement, en cours de travail, les décisions prises *consciously, more or less consciously, subconsciously* ou *unconsciously*, ce qui suppose sa reconnaissance des processus sous-jacents qui tirent malgré lui le créateur dans des directions spécifiques⁹⁸⁸. « *Something drove you to seek this particular kind of experience in these things, and I have no doubt the same thing is still in*

⁹⁸⁶ « Le rôle de la compartimentation est de permettre que des conditions conflictuelles existent sans confusion, de honte, de culpabilité ou d’anxiété conscientes. Quand un individu compartimentalise, il soutient deux ou plusieurs idées, attitudes ou comportements qui sont essentiellement en conflit sans reconnaître la contradiction. » Site internet de Consulta Baekeland, psychologue, « Mécanismes de défense : défenses secondaires », <http://www.consultabaekeland.com/p/fr/psychologue-madrid-faqs/mecanismes-de-defense.php> (consulté le 7 juin 2017).

⁹⁸⁷ Il n’a pas encore intégré le vocabulaire psychanalytique, mais il parle de nombreuses reprises des valeurs héritées des parents qui le pétrissent et le guident malgré lui. Voir notre discussion du travail de la mémoire, *infra*, p. 514–515.

⁹⁸⁸ Cette famille de mots revient souvent dans ses écrits, notamment dans les Boston Corners Painting Notes, 1919–1920.

*existence driving you to similar experience in other things*⁹⁸⁹ », explique-t-il par exemple à Clarke; « ... *whatever in me dictated a decision then would dictate innumerable painting decisions later*⁹⁹⁰ », se rappelle-t-il ailleurs pour lui-même : comment comprendre autrement que comme une forme de *daïmon* ce « *something in you* », ce « *whatever in me* », cette force interne si irrésistible qu'au final « *you deserve no particular credit*⁹⁹¹ » pour les choses réalisées?

Sans lui concéder la transparence psychique, son attention fine à ces composantes intérieures montre que Milne avait très certainement par-devers lui-même quelque idée de la provenance et de la signification de ses images. Nous arrivons à le percevoir, à tout le moins, dans l'imaginaire biblique qui a bercé ses premières années⁹⁹² et auquel il puise des aquarelles comme *The Saint* ou *Snow in Bethlehem* « *where you start with subject and develop colour*⁹⁹³ »; dans l'attrait incontestable qu'il a pour les fleurs, étudiées d'abord dans le jardin de sa mère, horticultrice de talent, puis dans les livres, à l'école et en pleine nature⁹⁹⁴; dans sa vive émotion pour les paysages empreints du Saugeen County de sa jeunesse au sein desquels il vit, paysages qu'il peint, qu'il explore à fond et dont il s'informe tant sur les plans historique et humain que géologique⁹⁹⁵; et encore dans son intérêt très marqué pour les natures mortes et autres « *subjects that are mostly passed by—“Planting parsnips”—Clearing the yard in spring—Farmer looking over his fields on Sunday Morning etc.*⁹⁹⁶ », sujets qui

⁹⁸⁹ 1931-01-01, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁹⁰ 1934-12-19a, D. B. Milne à Alice Massey.

⁹⁹¹ 1931-01-01, D. B. Milne à James A. Clarke.

⁹⁹² Sur l'éducation religieuse de Milne, voir la note 1907.

⁹⁹³ 1944-04-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

⁹⁹⁴ Mary Milne était connue pour son amour des plantes et des fleurs, comme les recherches de Blodwen Davies ont permis de le vérifier (1955-12-22, Margaret Petrie à B. Davies; M. et Mme William John Pearson interviewés par B. Davies, septembre 1961; B. Davies, « It was strange that in a new country... », septembre 1963). Milne lui-même conserve un souvenir très vif du jardin de fleurs de sa mère : « *The orchard [...] the fields [...] a vegetable garden [...] left no trace. The flower garden though is clear, vivid, scented and dewy I remember [...] with photographic clearness.* » D. B. Milne, « In the 1880s », notes autobiographiques, [13 avril 1947], p. 2. Son propre intérêt pour la botanique a déjà été discuté; voir la note 617.

⁹⁹⁵ Sa vive émotion lors de la découverte de Boston Corners notamment – « *It was more like finding a star or an element* » – montre qu'il n'y a chez lui aucune indifférence réelle en ce qui concerne son choix de contexte artistique, et ainsi ses sujets (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 1). Ses lettres témoignent d'une observation fine de chaque lieu qu'il habite, souvent accompagnée de recherches dans les livres de la bibliothèque du comté; il y trace des cartes et s'y intéresse au nom du lieu, à la provenance des familles, à la composition du sol, aux caractéristiques de la flore, aux reliefs et limites naturelles du territoire, etc.

⁹⁹⁶ 1921-11-12+28+30 et 12-6+12, D. B. Milne à James A. Clarke. On en trouve une confirmation dans une lettre de Clarke à Milne (1919-02-05a) : « *I wonder which is the correct way to teach these subjects to minds which find*

renvoient sans doute au mode de vie rural simple duquel il provenait et qui comptaient, disait-il, parmi ses « *pet schemes*⁹⁹⁷ » – ses procédés favoris. Tout cela, en effet, laisse croire qu'il se savait profondément attaché à ses sujets, peut-être même à un point qui dépassait sa capacité à l'exprimer, comme le suggère ici le peintre John Hartman :

*I can only believe that Milne's subjects were important to him beyond their aesthetic possibilities. I know that he always selected his painting locales and subjects with great care and spent time coming to know them intimately. His paintings convince me that all of his work proceeded from this intimate love, which set him free to create paintings which feel spontaneous and have a precise inevitability*⁹⁹⁸.

Notre recherche montre également que Milne ne rechignait pas à reconnaître la prégnance du sujet lorsqu'elle s'imposait à lui en cours de travail; guidé par son attitude pragmatiste, il l'envisageait alors avec curiosité comme « *a welcome direction*⁹⁹⁹ » et la laissait se développer – éventuellement jusqu'aux *subject pictures* que l'on sait. Sa conviction quant à l'interchangeabilité du sujet n'est donc pas simplement assimilable à une adhésion aveugle à l'idéologie formaliste, ni à l'évitement rapide d'une dimension du tableau compliquant sa position¹⁰⁰⁰. Car nous savons aussi qu'il répond directement au moins à trois occasions à l'importante question de la représentation, et d'une manière très cohérente, même si elle peut a priori sembler obscure. En 1938, à son intervieweur qui lui demande : « *You must be fond of flowers—you paint them so often* », le peintre réplique : « *Not exactly that, Blair. Because I am fond of flowers I have them around when I can; and I paint them because I have them around.*

them uninteresting [...] What is your opinion as a one time teacher. I suppose your answer would be to make the uninteresting interesting. Yes but how did you solve it? »

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ John Hartman dans *Watercolours: An Overview: David Milne*, Toronto, Mira Godard Gallery, 1999, n. p.

⁹⁹⁹ « *Since [August] there has been what promises to be a rather curious development, for me. Subject—that is story—has played about as little a part with me as with anyone I know; yet this direction has to do with subject. More accurately, and stranger still, with titles. Titles for me have been handles, recognition marks for my own convenience, and fastened on after the pictures were painted, usually when they were sent out somewhere. Now here is one under way that is born with a title, "The Alder Branch." Nothing unusual in the title, nothing unusual in the subject [...] Absolutely no new motive, but a consciousness of subject or rather title. There are several others that I have in mind but haven't painted [...] I don't know what there will be in it but it is a welcome direction...* » [1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁰⁰ O'Brian l'insinue dans sa longue interrogation, puis il l'affirme ici : « *If Milne ever worried that his paintings were insufficiently abstract for the theory he espoused, the problem did not preoccupy him for long [...] He simply declared that the subject matter was irrelevant to aesthetic experience and in itself neither good nor bad. The intuitive observer would, he hoped react only to the formal elements in his paintings, experiencing them, effectively, as abstractions.* » *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 97.

*Is that clear?*¹⁰⁰¹ » Pas tout à fait clair, paraphrasons : je peins, voilà le véritable enjeu de mon tableau, dont la fleur est le déclencheur; j'aime l'acte plus que l'objet. En 1944, expliquant à Duncan en quoi les thématiques étonnantes des tableaux à sujet ne sont pas l'essentiel de ces œuvres, il emploie un argument similaire auquel il donne cette fois de l'envergure en l'inscrivant dans l'histoire de la peinture : « *The majority of painters probably had something of this attitude even the painters of church pictures. Whatever their religious views were, they probably had little bearing on their choice or handling of subject*¹⁰⁰². » En d'autres mots, les peintres peignent, sont engagés dans le fonctionnement créateur de leur art, voilà ce qui motive ultimement leurs décisions, de sorte que les symboles culturels qu'ils représentent – parce qu'ils sont partie prenante de leur environnement ou font l'objet de commandes – demeurent dans l'absolu accessoires. Enfin, dans les notes autobiographiques qu'il rédige en 1947 et qui se veulent une sorte de legs artistique, il donne un poids théorique au même raisonnement :

*Painting has no purpose, it is intransitive, has no object. Coming from the world around us it does not return to it. Call it abstract, though it need not be non-representational. It is quite natural that it should retain traces of its origin. I would have no interest either in representation or in eliminating representation. A loaf of bread, a jar of jam, a bunch of flowers and an apple on a table would be to me merely a collection of shapes to be ordered by arrangement, and colour, with no concern about whether the result suggested the objects they came from or not, representation would largely vanish through lack of interest in it, sentiment would vanish entirely for the same reason*¹⁰⁰³.

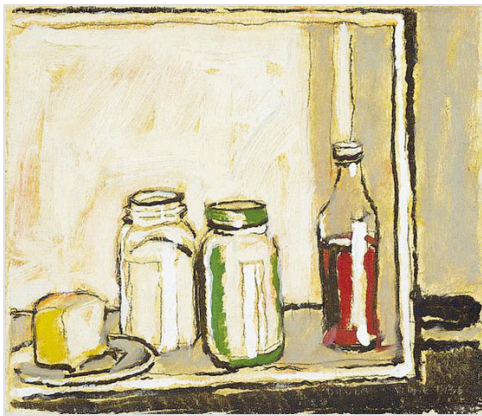
Les oiseaux volent. Le peintre peint. L'action du verbe peindre est limitée au sujet et n'admet pas de complément d'objet, de sorte que, d'où que cette action soit stimulée dans notre monde, de quelque image, objet, mot ou sensation qu'elle trouve son origine, son contenu véritable est toujours la peinture en tant qu'expérience créatrice pour l'émotion qu'elle procure – *painting*. Lorsqu'on y regarde bien d'ailleurs, les condiments les plus familiers ne sont plus dans *Shelf* [fig. 171] que tubes de couleurs sur une toile blanche encadrée et posée au centre de la vie quotidienne : l'artiste s'emparant de n'importe quel sujet ne fait encore et toujours que déclarer les instruments qui le mettent en joie. Voilà ce que signifie pour David

¹⁰⁰¹ B. Laing, suivi de D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

¹⁰⁰² 1944-04-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

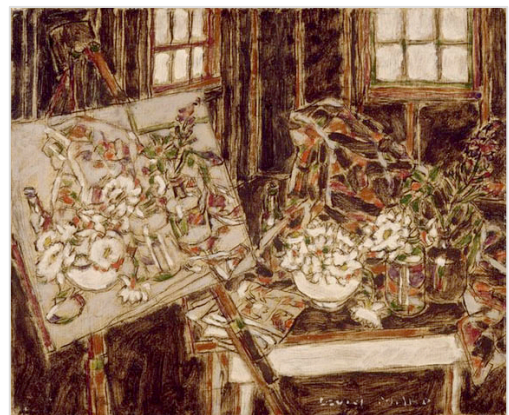
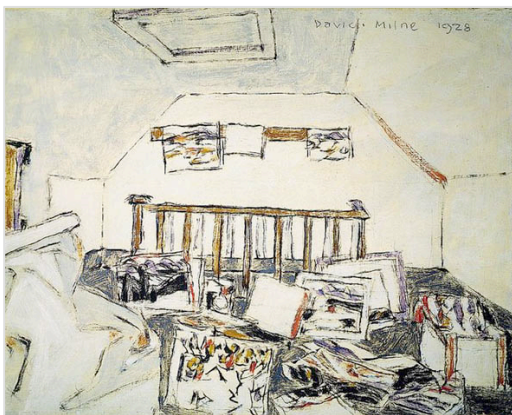
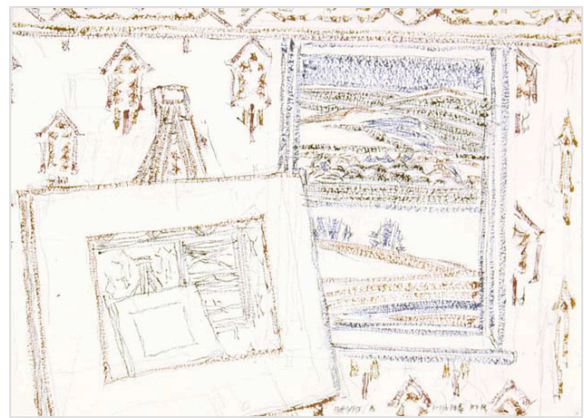
¹⁰⁰³ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 37–38.

Milne l'intransitivité de la peinture. Et s'il se montre si intransigeant dès qu'on s'arrête à la représentation d'un de ses tableaux pour en faire la peinture « de quelque chose », c'est moins, pensons-nous, qu'il refuse le sujet lui ayant bel et bien donné un *kick* ou un *thrill* assez puissant pour le mettre en mouvement – au contraire, écrit-il, « ... *the painter's feeling for his subject, for the colour, shape, texture and arrangement that he sees in it. If this initial impulse—this quickening, bringing to life—is strong, it will carry him through and reveal itself in his picture*¹⁰⁰⁴ » –, qu'il ne s'objecte à ce qu'on lise seulement le tout premier degré de l'image – boîte, beurre, lait, cornichons, ketchup – sans rien saisir de sa quête d'expérience esthétique. Milne se servirait donc du sujet comme d'un déclencheur émotif et de la figuration comme lieu de dissimulation d'une affirmation continue de l'acte de création.

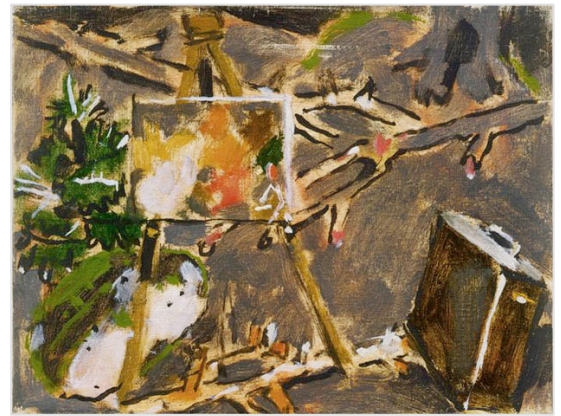
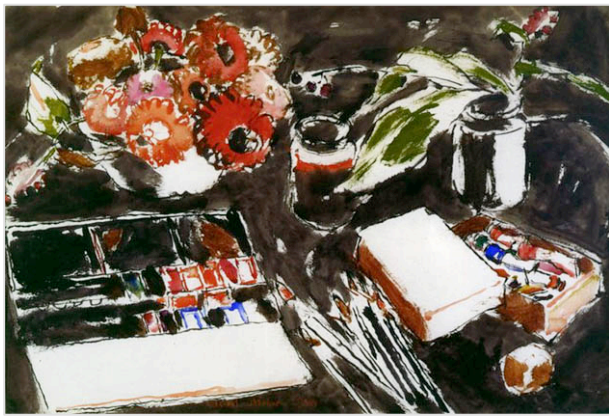
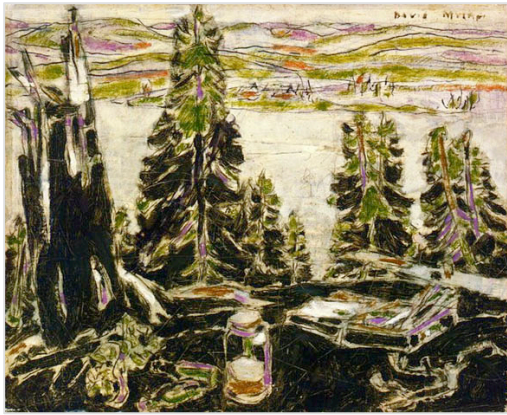


171 David B. Milne, *Shelf*, 1936, huile sur toile [304.96]

¹⁰⁰⁴ D. B. Milne, « From Spring Fever to Fantasy: Spring Fever, 1935 », *Canadian Art*, vol. 2, n° 4, avril–mai 1945, p. 162.



- 172 David B. Milne, *Woman Painting*, 20 juillet 1916, aquarelle sur papier [107.43]
- 173 David B. Milne, *Woman Standing at Easel*, 11 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.26]
- 174 David B. Milne, *Easel under an Archway*, 1^{er} décembre 1921, aquarelle sur papier [204.20]
- 175 David B. Milne, *Window and Easel*, 29 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.33]
- 176 David B. Milne, *Attic*, 1928, huile sur toile [207.125]
- 177 David B. Milne, *Flowers and Easel*, 1929, huile sur toile [208.28]



- 178 David B. Milne, *Painting Place II*, 1926, et possiblement 1930, huile sur toile [207.75]
 179 David B. Milne, *Paint Box, Easel, and Canvas*, vers août 1933, huile sur toile [303.13]
 180 David B. Milne, *Zinnias to Paint*, 1938, aquarelle sur papier [306.49]
 181 David B. Milne, *Paint Box*, 1940, aquarelle sur papier [401.43]
 182 David B. Milne, *Prints*, vers mars–avril 1942, aquarelle sur papier [403.108]
 183 David B. Milne, *Easel*, 1945, vers le 30 septembre 1945, huile sur toile [405.68]

C'est la récurrence d'un sujet produisant une autoréférentialité iconique en surcroît de l'autoréférentialité indicielle qui conforte pour nous cette interprétation. Trahissant l'amour intime qu'il éprouve pour sa propre activité créatrice, Milne réalisera sa vie durant des œuvres dans lesquelles il s'amuse à mettre en abyme tous les aspects de la réalisation de son travail [fig. 172–183]. S'installant en situation de simple « Peintre observant son mode de vie artistique¹⁰⁰⁵ » – situation équivalente à celle du fermier contemplant les champs qu'il cultive et vaquant à ses activités –, il montre tour à tour l'artiste en train de peindre sur le motif dans la nature, qui est aussi son cadre de vie quotidien; sa position tandis qu'il s'exerce à son art, dans l'ombre de l'arrière-scène avec ses outils face à un sujet-paysage qui se donne à voir comme un théâtre en pleine lumière; les tableaux en cours de production, s'emboîtant trois fois sur eux-mêmes de telle sorte qu'on ne puisse jamais oublier qu'ils sont de complètes constructions faites d'éléments domestiques; tout l'attirail technique nécessaire à la production d'une œuvre (chevalet, table, toile, papier, boîte, pinceaux, tubes de couleurs à l'huile, godets d'aquarelle, encres, palette, pot d'eau, pointes à graver et rouleaux); le dialogue vivant – par reproductions interposées – du travail en cours avec celui des maîtres anciens dont il assure la continuité; la maison encombrée des œuvres achevées bien matérielles qu'il faut par le corps contourner et manipuler; tout cela sans compter un nombre important de vues d'atelier, de scènes d'intérieur comprenant des tableaux dans le tableau et de natures mortes intégrant des brosses et des pigments, qui inscrivent chaque fois dans une boucle sans fin ce que nous voyons comme regardeurs et ce qui a été effectué par l'artiste.

Que fait le peintre lorsqu'il représente de tels sujets? Il peint simplement son environnement parce qu'il y trouve de quoi stimuler son activité artistique du moment, répondrait sûrement Milne, qui pointerait dans notre sélection de tableaux autoréférentiels une pensée picturale qui se développe en passant de la compréhension du contraste noir/blanc à une rationalisation des lignes et des couleurs, du travail actif de la composition à des questions liées à la fluidité du geste artistique. Mais en rendant régulièrement visible l'outillage, les gestes et les conditions qui donnent lieu à ses images, le peintre signale néanmoins clairement au spectateur qu'il n'y a pas de transparence iconographique et surtout –

¹⁰⁰⁵ « *I think of [art], rather, as a way of life...* » 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

apportant ici une nuance essentielle par rapport à l'affirmation de la planéité du support et des éléments plastiques du formalisme classique – que son intérêt artistique est tout entier tourné vers la *pratique* très concrète de la peinture, vers le *processus* de création, et qu'il s'agit bien là de son sujet continu et ultime. Milne était, avant tout autre chose, épris de son activité créatrice. Cela n'explique pas encore tout à fait pourquoi il choisit de passer par la figuration pour présenter cet intérêt, ni surtout pourquoi il continue de s'intéresser à d'autres sujets que les éléments picturaux. Toutefois en dissimulant la création dans des conserves et en montrant ses œuvres et ses instruments de travail en pleine nature, sur un coin de table, dans le hall d'entrée ou pêle-mêle au grenier, c'est-à-dire au cœur de son quotidien, le peintre génère par déplacement une forme d'autoportrait autobiographique indiquant qu'il n'y a pas, dans son activité créatrice, de distinction véritable entre l'art et la vie, entre la pratique de la peinture et l'existence de l'artiste, entre la *poïesis* et la *praxis* que la philosophie s'entête à séparer depuis l'Antiquité¹⁰⁰⁶. La question du sujet milnien ne saura selon nous s'éclairer qu'à l'aune de cette idée d'une mise en représentation autoréférentielle non du tableau-objet, mais de la vie esthétique de l'artiste.

Motif ou thème

« *Freedom, freedom from checks and distractions and delays seems to be essential in painting, with that, the painter may suit himself about what goes into his pictures*¹⁰⁰⁷ », insistait Milne pour bien faire comprendre que le sujet, quel qu'il soit et de quoi que le peintre l'investisse, ne donnera absolument rien picturalement s'il n'est pas reconduit dans une forme forte d'unité esthétique, alors même que cette unité aurait des chances d'advenir et de produire un bon tableau si le peintre mettait sa pleine attention sur à peu près n'importe quel sujet. Pour arriver à l'unité esthétique telle qu'il la conçoit, l'artiste doit en effet atteindre en travaillant l'émotion ou l'accélération esthétique (*aesthetic quickening*), qui elle dépend essentiellement de son unité d'intention. La première prescription artistique que Milne se

¹⁰⁰⁶ Sur la séparation de l'art (*poïesis*, œuvre) et de la vie de l'artiste (*praxis*, éthique) par Aristote, en réponse à la corruption éthique que Platon identifie à l'art, voir R. Shusterman, *Performing Live, op. cit.*, p. 201–202.

¹⁰⁰⁷ D. B. Milne, « *Aesthetic Agents* », 27 février et 1^{er} mars 1947.

donne pour l'augmenter est donc, une fois identifié le sujet-déclencheur, de focaliser son attention entièrement sur la forme, et de faire ainsi de la résolution plastique de l'œuvre sa seule intention. L'intérêt qu'il refuse de toutes ses forces à l'iconographie, il le reporte en effet sans réticence aucune sur ce qu'il appelle indifféremment ses motifs (*motives*) ou ses thèmes (*themes*) picturaux¹⁰⁰⁸, et qui constituent non seulement le glossaire des problèmes esthétiques l'ayant occupé au cours de sa vie, mais plus fondamentalement la pragmatique par laquelle il canalise, maintient, oriente et renouvelle sans cesse son unité d'intention.

Motif et thème ont ceci en commun sur le plan sémantique qu'ils convoquent tous les deux un effet esthétique visible (une forme récurrente perceptible) et une motivation sous-jacente (une intention, un leitmotiv, un mobile pour l'action). Ils sont synonymes dans le vocabulaire milnien et dépourvus des équivalences forme et contenu qui les opposent souvent dans les arts visuels, parce qu'ici le motif formel est le thème-contenu du tableau, et inversement. Ainsi le motif ou le thème évoque la forme, mais il n'est pas qu'un simple effet de surface. Dans l'univers formaliste de Milne qui travaillait, disait-il, jusqu'à ce qu'il se mette à *penser en peinture* ou en gravure¹⁰⁰⁹, il faut plutôt l'entendre, croyons-nous, au sens fort d'un instrument de pensée plastique comparable pour le peintre à ce que représente le concept pour un intellectuel – nous pensons ici en particulier à Gilles Deleuze pour qui le rôle du philosophe était la fabrication de concepts ayant pour fonction d'intensifier la vie en y dégageant des événements¹⁰¹⁰. Milne s'en explique ici à Clarke, en juin 1934 :

My pictures are mostly small, and run in series very often—the development of a theme or motive. The dazzle spot or area is one such theme, the texture motive in the water of many of the watercolors at Boston Corners another. There are perhaps 8 or 10 such motives in all. Any one of

¹⁰⁰⁸ Afin de rendre justice à la pensée artistique de Milne que nous cherchons ici à circonscrire, nous emploierons ces termes choisis par lui – *motive* dès 1919, le synonyme *theme* à partir de 1934 –, en y attachant la définition qu'il leur donne, cela en dépit de la confusion que la terminologie d'Erwin Panofsky, qui distingue la forme du motif (sémantique) et du thème (ou concept) dans ses *Essais d'iconologie* (1939), peut aujourd'hui susciter dans notre esprit.

¹⁰⁰⁹ « *Now I can think in drypoint...* » 1935-02-11+21, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal]. Dans une lettre qu'il adresse à Milne (1935-04), Clarke emploie la même expression et confirme que cette manière de « penser en médium » appartient bien à leur conception artistique commune : « *Just like the painting thing you have to learn to do it before you can think in the medium and thinking is all that counts, I guess.* »

¹⁰¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'un concept? », dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Minuit, 2005, p. 21–37.

*these small pictures is pretty much lost by itself, but the whole series, development is, or should be, interesting*¹⁰¹¹.

Comme le *dazzle spot* et le *texture motive* cités ici, la plupart de ces motifs ou thèmes ont leur nom propre : *Scotch motive*, *open/shut motive*, *interrupted vision*, *foil*, *separation of hues and values*, *bright blue theme*, *hellish color*, *serenity motive*, *progression*, etc. Ils ont chacun pour fonction de stimuler un aspect précis de la perception en produisant une expérience sensorielle tendue qui tienne volontairement le spectateur sur le qui-vive et le mette idéalement en émoi esthétique. Reprenons les exemples donnés par le peintre afin de mieux saisir de quoi il en retourne.

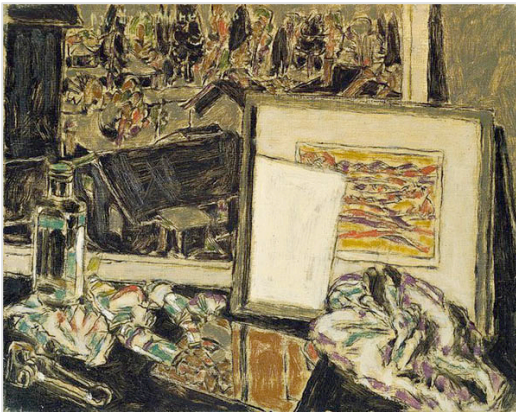
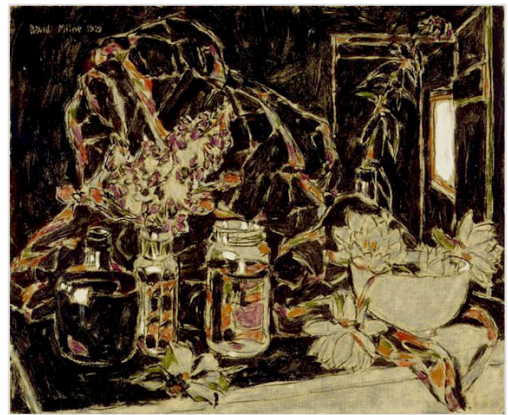
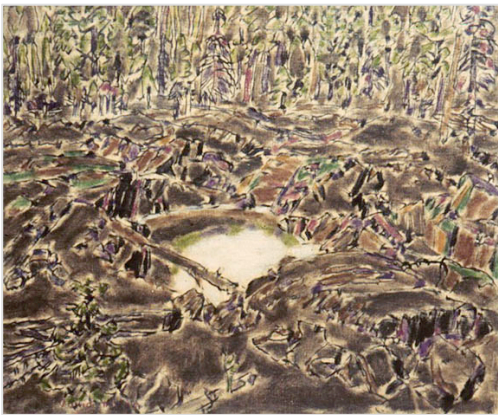
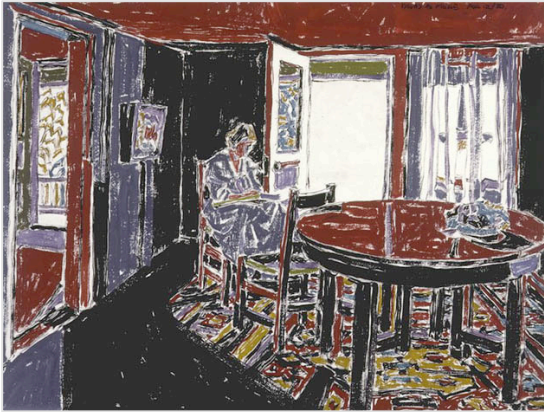
Le motif du *dazzle spot* ou point d'éblouissement consiste en l'insertion dans l'image d'une zone d'une blancheur aveuglante – le plus souvent une forme angulaire qui représente une fenêtre ou une paroi réfléchissant la lumière – qu'on associe à une surcharge de signaux lumineux sur la rétine, à la surexposition de la pellicule photographique ou, de manière plus générale, à ce qui porte la perception aux limites de la vision [fig. 184–189]. Le peintre utilise cette blancheur dans son tableau par fort contraste avec une masse plus sombre dans le but d'aimer irrésistiblement le regard, puis, parce que l'œil n'y trouve aucune information, de le repousser ensuite vers le reste de la surface colorée et lisible. « *This contrast mass or dazzle spot is the most powerful painting weapon I know*¹⁰¹² », écrit Milne :

*It is a blow, a push, violence, but with a purpose. It must be the first thing to be grasped in the picture and so must be in strong contrast, violent. But once it has strongly engaged the attention its purpose has been served, the quicker it is left for the rest of the picture the better. Hence it must have nothing in itself to hold the interest*¹⁰¹³.

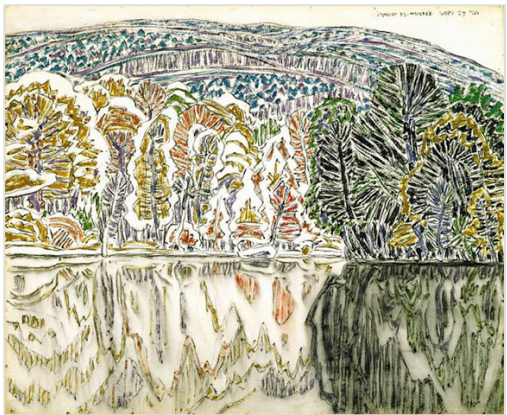
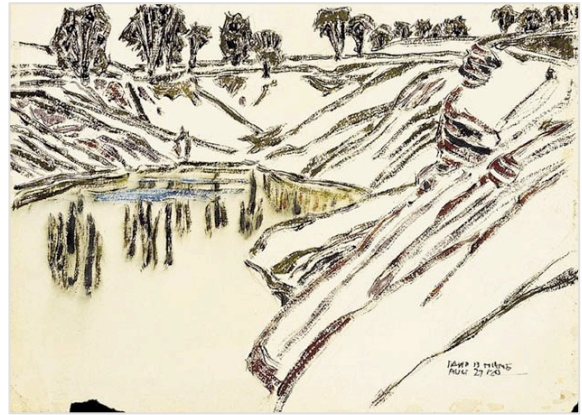
¹⁰¹¹ 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰¹² [1928-01-04+08+11?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰¹³ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.



- 184 David B. Milne, *Interior with Table*, 12 août et 9 septembre 1920, aquarelle sur papier [201.105]
 185 David B. Milne, *Inside Clarke's House*, 1922, huile sur toile [204.71]
 186 David B. Milne, *Pool, Temagami*, 1929, huile sur toile [208.16]
 187 David B. Milne, *White Waterlilies in a Prospector's Cabin*, 1929, huile sur toile [208.27]
 188 David B. Milne, *Corner of the Etching Table*, 1930, huile sur toile [301.8]
 189 David B. Milne, *The Cabin Table*, vers octobre 1950, aquarelle sur papier [502.51]



- 190 David B. Milne, *Bishop's Pond*, 4 octobre 1916, aquarelle sur papier [107.67]
 191 David B. Milne, *Pool and Contours (The Pool, Contours)*, 27 août 1920, aquarelle sur papier [201.116]
 192 David B. Milne, *Pink Reflections, Bishop's Pond*, 24 août 1920, aquarelle sur papier [201.113]
 193 David B. Milne, *Black Reflections, Bishop's Pond*, 24 août 1920, aquarelle sur papier [201.114]
 194 David B. Milne, *Hill Reflected, Bishop's Pond*, 27 septembre 1920, aquarelle sur papier [201.128]
 195 David B. Milne, *Dark Shore Reflected, Bishop's Pond*, vers octobre 1920, aquarelle sur papier [201.130]

Le contraste de textures qu'il évoque ensuite travaille à l'inverse tout en douceur, mais avec une égale efficacité esthétique [fig. 190–195]. Obtenu par la simple application d'un lavis à l'eau claire sur des traits d'abord peints à l'aquarelle sèche, ce « *motif depending on the variations in the texture of line*¹⁰¹⁴ » est caractéristique des œuvres réalisées à Boston Corners, et utilisé principalement pour représenter le reflet de la forêt sur des étangs calmes comme des miroirs. « *When you look at reflections in a quiet pool you have before you nature's version of a colour drypoint; lines are softened, colours intensified and, over all, is a faint film*¹⁰¹⁵ », explique Milne. Le filtre plastique qu'il invente pour rendre cette impression aqueuse offre, grâce à l'effet comparatif de la composition le plus souvent divisée en deux parties haut/bas presque égales, une coïncidence si parfaite du sujet (arbres/eau), du traitement de l'aquarelle (à sec/au lavis), des effets formels (lignes et couleurs séparées/lignes et couleurs liées) et des textures perçues (sèche/mouillée, râpeuse/veloutée), qu'il deviendra un des motifs milniens les plus puissants visuellement.

S'ils sont ici très bien circonscrits et, pour ainsi dire, présentés à leur paroxysme, de tels motifs ou thèmes n'apparaissent pourtant jamais pleinement formés au peintre, telle une idée qu'il mettrait simplement à exécution. Ils se manifestent le plus souvent sur la toile par accident ou de manière inconsciente, procèdent parfois pendant plusieurs années suivant un sentiment plutôt qu'un plan, et sont donc perçus dans un premier temps comme une aspérité ou une étrangeté dans laquelle l'artiste reconnaît une possibilité esthétique, qu'il se met ensuite en frais de développer consciemment en la faisant émerger d'un tableau à l'autre de plus en plus clairement jusqu'à ce que le motif devienne, pendant une période précise, un instrument pictural défini dont l'usage est cette fois soutenu et volontaire. Une partie essentielle du travail de Milne consiste d'ailleurs à guetter le surgissement de nouvelles pistes :

Painting—all oil—has been along the familiar lines of line, and the separation of color into value and hue. In addition this summer there has been the composition motive that I spoke of—the consideration of blank space to simplify and give serenity. There has been the appearance of one other motive but it has not been given much time. It appeared in a landscape with a water tank. In this division of color into hue and value I use the values for large areas as the powerful

¹⁰¹⁴ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁰¹⁵ D. B. Milne, « Colour Drypoints » [texte final], 27–29 avril 1947.

*emphasis, and hue in small lines and spots as the minor emphasis [...] For some reason rather interesting. I don't quite reason the thing out yet, but I think there is something there.*¹⁰¹⁶.

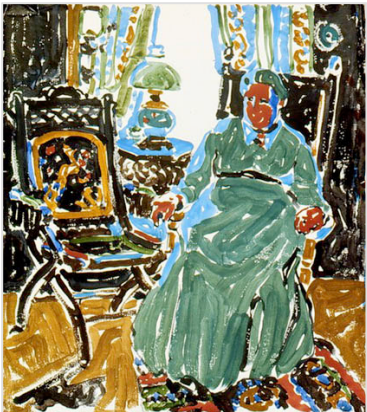
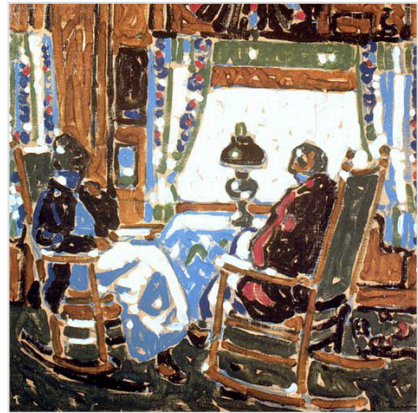
Lorsqu'il raconte *a posteriori* l'apparition du point d'éblouissement dans sa peinture dans les années 1920, Milne l'appuie par exemple sur *Back Porch, the White Post* (1916) [fig. 201] : « *Either then or later the realization forced itself on me that it was interesting not in spite of the blank area but because of it. That is the dazzle spot*¹⁰¹⁷ », se souvient-il. Dans les faits toutefois, sa production de 1914 – plus exacte que sa mémoire – montre que ce thème mettant en vedette « *the terrific power of white*¹⁰¹⁸ » se profilait dans son travail à l'huile bien avant qu'il se trouve pressé d'en prendre conscience par le poteau blanc, et déjà sous la forme de fenêtres et de carreaux [fig. 196–200].

Le contraste de textures linéaires apparaît quant à lui dès 1916–1918, dans un important ensemble de paysages dont Milne cherche à dynamiser la composition en traduisant les différentes essences d'arbres ou l'effet atmosphérique de lointaines montagnes par l'application d'un lavis coloré sur des lignes tracées à l'aquarelle sèche [fig. 202–207]; ce n'est que beaucoup plus tard, à son retour de la guerre en 1920, que ce motif formel s'attachera à la représentation du reflet. Notons au passage que ce rapport de convenance entre un motif et un sujet spécifique lui permettant d'atteindre sa force maximale est la meilleure illustration qu'on puisse donner de la première façon de choisir un sujet identifiée par Milne, à savoir de chercher une chose à peindre dans laquelle l'artiste reconnaît sans hésiter la question picturale sur laquelle il se penche. Si ce rapport n'est pas pour tous les motifs aussi nécessaire que ne le sont ici la fenêtre au point d'éblouissement et l'étang au contraste de textures linéaires, il indique néanmoins une motivation très consciente et assumée quant au choix des sujets. Cela confirme en outre la position que Milne affirme : s'il aime sans aucun doute les étendues d'eau calmes et les scènes de sa vie quotidienne frugale, il les élit dans ces cas-ci surtout parce qu'elles servent mieux que d'autres la sensation esthétique qu'il recherche.

¹⁰¹⁶ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰¹⁷ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁰¹⁸ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.



- 196 David B. Milne, *Bright Curtains*, 1914, huile sur toile [105.53]
197 David B. Milne, *Red*, 1914, huile sur toile [105.92]
198 David B. Milne, *Three Women*, 1914, huile sur toile [105.93]
199 David B. Milne, *Two Women with a Lamp*, 1914, huile sur toile [105.102]
200 David B. Milne, *Mrs Myers*, 1914, aquarelle sur papier [105.104]
201 David B. Milne, *Back Porch, the White Post*, vers 1916, aquarelle sur papier [107.16]



- 202 David B. Milne, *Flowing Waterfall*, vers juin 1916, aquarelle sur papier [107.23]
 203 David B. Milne, *Trees in Gray Wash*, vers 1916, aquarelle sur papier [107.71]
 204 David B. Milne, *Lee's Farm*, 16 décembre 1916, aquarelle sur papier [107.73]
 205 David B. Milne, *Two Houses with Hill in Gray Wash*, 1916 [107.75]
 206 David B. Milne, *Autumn Texture III*, 12 octobre 1917, aquarelle sur papier [107.103]
 207 David B. Milne, *Soft and Sharp Textures II*, 1918, aquarelle sur papier [107.132]

Rappelant leur rôle dans la culture musicale, les motifs et thèmes chez Milne représentent ainsi une saillie formelle dont le rôle structurel, présent mais difficilement décelable à l'œil non avisé dans un tableau isolé, devient perceptible par répétition, variation et transformation dans le long cours de l'œuvre. Lorsqu'on observe le corpus avec attention – tel que nous l'avons fait à l'aide d'une analyse formelle approfondie –, on voit en effet le motif poindre, se développer, trouver sa pleine maturité, puis réapparaître de manière occasionnelle ou bien se délier dans de nouvelles itérations. Le point d'éblouissement se manifeste tel quel jusqu'en 1950 dans *The Cabin Table* [fig. 189], tandis que le contraste de textures douces et dures par lavis à l'eau se sépare de la représentation des reflets : le motif sera exceptionnellement appliqué à d'autres sujets [fig. 208¹⁰¹⁹, le reflet, lui, s'appuiera, dès après ce pic, sur de nouvelles techniques ne recourant pas au lavis [fig. 209]¹⁰²⁰. « *When the adventure passed its height it didn't end, merely changed over to kindred adventures that developed from it*¹⁰²¹ », résume Milne, qui concevait ainsi son œuvre comme le produit de motifs et thèmes s'enchaînant les uns aux autres, de formes solidement acquises en appels sourds et encore incertains, dans un continuum sans fin qui le fascinait :

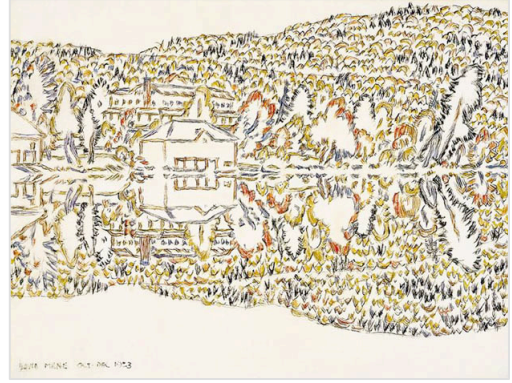
*... motives interlock, and merge, and continue indefinitely. These developments are not planned, there is no definite end, and, often, no clear-cut beginning. I have thought of cataloguing the whole collection from the first picture on, not merely fixing dates and titles, but tracing sources and development from motive to motive...*¹⁰²²

¹⁰¹⁹ « *I seem to have a weakness for textures, not imitative textures but such things as contrasts of harsh and soft lines as in this [Still Water, 1941] [...] I used to use much the same thing many years ago at Boston Corners [...] I have tried this method lately without result. I know now that it worked then only because I was using very dry color which dissolved and spread a little when wet. The line I use now won't do that, hence the color added to the wet paper.* » 1941-01-13+14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁰²⁰ « *Since then, often, I have been interested in reflections, and occasionally have tried to use the same method—but without the same result. There was no secret about it, not even to me when I was making the attempt. I had got away from the use of thick watercolour that would expand and soften and become enriched when washed over with clear water. Over the thinner colour I used later the wash produced no effect at all. Nowadays, when I paint reflections or when I want a drypoint texture, I put on the clear water first, then paint the shapes into it while it is still wet. That doesn't sound like much of a difference. It is, not only in effect, but in procedure. The first method is deliberate, the underneath painting may be done without great speed. The second must be very rapid. The soft textured paper must be painted in the minute, or two, or at most three when the paper is wet. The deliberation must come in advance in one's mind, after that, speed and sureness govern the painting.* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 20–21.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰²² 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.



- 208 David B. Milne, *Window on Main Street*, novembre–décembre 1940, aquarelle sur papier [403.1]
 209 David B. Milne, *Reflected Pattern I*, novembre–décembre 1923, aquarelle sur papier [206.6]

Cette collection de motifs, que le peintre appelait avec légèreté son « *bag of tricks*¹⁰²³ », représentait dans les faits rien de moins que la somme des inventions picturales qu’il avait mis sa vie à forger. S’il en tirait assez de fierté pour leur donner préséance sur les sujets, sur la chronologie et même sur les tableaux unitaires, c’est que le déploiement de cette entreprise artistique par thèmes successifs et arborescents relevait d’une forme d’entraînement du regard qui exigeait de sa part un effort continu de discernement dans son expérience somatique globale, accompagné par une vigilance rationnelle considérable, ayant pour but d’identifier ses sensations, de catégoriser ses perceptions, puis de clarifier ses intentions. Milne rend très bien compte de ce travail lorsqu’il se remémore les étapes de recherche qui l’ont mené à la représentation des reflets par contraste de textures :

I changed my subject again but not my motive. A little closer to it this time. I had been in pursuit for several weeks and had got things sifted out a little. I came to feel that my thrill came neither from the emphasis of any large shape or the colored tint. In the next attempt I abandoned the colored tint, washed the reflections over with pure water. That was it. Not fully developed for many a week, but the heart of it. And what was it, this hard to grasp thrill I had been getting from all three subjects? Merely a contrast in the texture of lines¹⁰²⁴.

¹⁰²³ 1938-06-13+15, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

¹⁰²⁴ D. B. Milne, « Something within the shape », [années 1940].

I was beginning to realize that my interest was in texture contrasts, not in colour change. And so [the transition from the mountain side with misty bands of trees] to the pools that same summer and fall¹⁰²⁵.

At first I was confused by the colour of the pools. I applied a blue green wash over the underlying painting. That didn't work, the result was muddy, confused, due to the division of interest. Then I eliminated the colour from the wash, used pure water [...] The clear water wash widened the lines underneath, closing them up leaving less blank paper between. The reflection area was overcrowded without the spacious feeling of the rest of the picture. The solution was simple—to provide for this in the underneath painting. This I did, but it was a long time before I went far enough, eliminated enough¹⁰²⁶.

C'est sûrement en raison de cet effort de dégagement de la perception par tamisage, élagage, abandon et élimination que Milne se savait faire pour réussir à extirper un motif de quelques titillements sensoriels, l'amener à sa conscience, l'y tenir, puis le développer par essais et erreurs jusqu'au maximum de sa puissance esthétique, que ce motif lui devenait éventuellement aussi précieux qu'une progéniture. Car nous savons par sa longue lettre autobiographique d'août 1934 que le peintre était attaché à ses motifs et à ses thèmes au point de leur conférer une valeur affective pour le moins étonnante en regard du détachement qu'il affiche pour ses sujets. Lorsqu'il explique aux Massey ce que représente pour lui un motif, il use en effet de métaphores relationnelles qui passent de l'intégration identitaire – « *A motive [...] becomes part of the painter's life...*¹⁰²⁷ » – au lien générationnel – « *... this searching out of motives is a long range development. To engage in it, work must be continuous; some assurance of security is as necessary for the artist as it is for the mother in the bearing and rearing of children*¹⁰²⁸. » Si bien, ajoute-t-il après en avoir décrit le fonctionnement, que le point d'éblouissement est « *My favorite child, and, like many favorite children, a brat, no one loves it except its parents*¹⁰²⁹. »

Il s'agit là de métaphores extrêmement révélatrices chez un homme aussi réservé que l'était David Milne. Par leur animisme qui excède le discours formaliste officiel, elles témoignent déjà clairement de l'énergie psychique réelle dont le peintre investissait ses motifs et thèmes,

¹⁰²⁵ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 20.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰²⁷ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ *Ibid.*

et donc de sa motivation profonde : enfanter par son corps une forme vivante inédite. Car sa comparaison, il faut le noter, n'est pas généralement parentale, non plus que paternelle comme le voudrait le genre de l'artiste¹⁰³⁰, mais bien maternelle, de la mère qui porte en son sein et élève elle-même ses enfants. Un motif ou un thème représente donc, dans l'univers milnien, un élément formel bien tangible issu du corps-esprit créateur du peintre et qui demande de sa part une attention fine et constante ainsi que des soins concrets et très précis – des pratiques – pour parvenir à se développer jusqu'à son plein potentiel; ensuite et pour toujours, il est désigné de son nom propre et fait partie intégrante de la vie de l'artiste, qui en tire une fierté certaine. En leur qualité d'agents visuels inédits qu'il avait réussi à ajouter au monde connu, la vingtaine de motifs et de thèmes qu'il aura finalement façonnés constituait ainsi pour Milne sa contribution véritable et nommable à l'histoire de la peinture. S'il les considérait parfois aussi comme des « armes picturales » (*painting weapons*¹⁰³¹) – une autre image fort révélatrice sur le plan psychanalytique –, c'est sûrement en partie parce qu'il avait dû se faire lui-même guerrier de son monde de sensations pour les conquérir. Voilà, du moins, qui justifierait amplement la valeur affective particulière qu'il leur accordait.

À la lumière de l'analyse qui précède, nous pensons cependant qu'en deçà des saillies produites par chaque motif identifié à son état de résolution maximal, la poursuite du motif en tant que telle constituait un principe régulateur fondamental de la pragmatique artistique milnienne et ajoutait à cette valeur affective. Force est de constater, en effet, que le motif « à venir, en promesse, restant à développer » agit sa vie durant comme un propulseur de la démarche de Milne et, conséquemment, comme un moyen extrêmement efficace pour mobiliser et retenir, grâce à un travail continu et discipliné, son unité d'intention sur sa peinture, l'engager dans un mouvement qui ouvre de lui-même sa direction et, ce faisant, remanie sans cesse les éléments nécessaires au défi d'unité esthétique – toutes choses qui définissent avec plus de précision ce qu'il entend par une peinture qui travaille par

¹⁰³⁰ Il parle une fois d'un enfantement paternel au sujet des tableaux, non des motifs : « *Well, that's the way it is, we never know just exactly what pictures, or children, we may have fathered...* » 1936-10-26, D. B. Milne à Alan Jarvis.

¹⁰³¹ Il utilise le mot *weapon* pour qualifier ici le point d'éblouissement ([1928-01-04+08+11?], D. B. Milne à James A. Clarke); mais aussi la séparation des couleurs et des valeurs ([1922-11-21], D. B. Milne à James A. Clarke) ou l'usage de la couleur dans *The Solemn Land* de J. E. H. MacDonald (1932-04-01b, D. B. Milne à Harry O. McCurry); il emploie des termes similaires – *provoking, aggressive* – pour définir l'action du thème bleu vif (1936-09-22, D. B. Milne à Donald W. Buchanan).

« développement interne » (*development within*¹⁰³²). Cette transformation continue de l'œuvre exposerait de surcroît une impulsion mélioriste sous-jacente, puisque l'énergie investie par l'artiste dans un motif, une fois son travail d'affinage de la perception accompli, se déplace dans la recherche et l'élaboration d'un nouveau thème offrant soudain des *conditions d'exercice inédites*. Il faudra éventuellement vérifier dans la pratique de Milne cette motivation de sa démarche artistique que nous sentons déterminante. Pour le moment, elle nuance déjà la visée formaliste classique en la métissant d'une poursuite d'expérience somatique, cela tout en donnant à la soumission du sujet à la forme tout son sens.

2.2.3 Simplification

Le second principe pragmatique qui caractérise la démarche artistique milnienne et qui participe de l'unité d'intention est la procédure de simplification, que le peintre applique tant à ses œuvres et à ses actions qu'à lui-même. À la prescription de simplification formelle et matérielle caractéristique du modernisme, Milne associe en effet, et d'une manière qui les rend indissociables, une prescription de simplification personnelle et une prescription de simplification gestuelle.

Simplification formelle et matérielle

Dès 1914–1916, après qu'il ait « avalé d'un coup » les approches des premiers artistes modernes, la peinture de Milne commence à se personnaliser grâce à un effort marqué de rationalisation du nombre des éléments qui constituent ses tableaux [fig. 210–213]. Leur grande simplification sur le plan chromatique – la palette descend à sept, puis à six et jusqu'à cinq couleurs seulement, qui composent toutes les formes – se voit combinée à un usage de plus en plus fréquent de la blancheur du support – du vide – comme valeur plastique à part entière. À cette nouvelle économie de matériaux et de gestes s'ajoute encore cet arbre à structure apparente inspiré des fresques égyptiennes du Metropolitan que le peintre nomme

¹⁰³² 1936-01-17a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

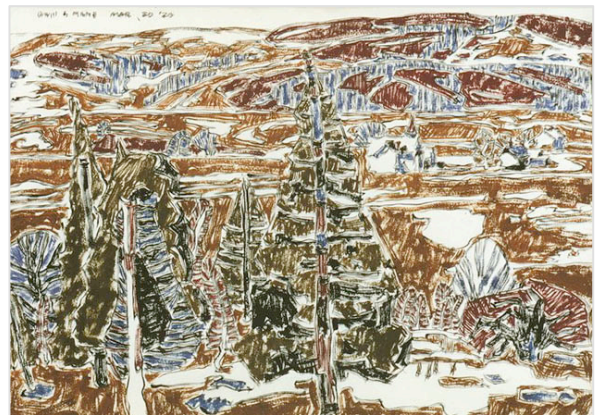
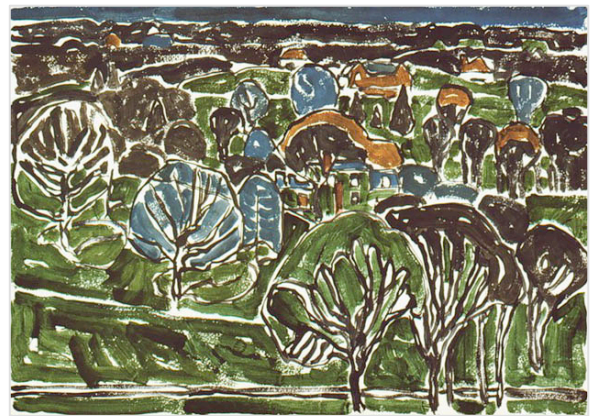
« *the black core convention*¹⁰³³ » et qui a pour fonction de systématiser la représentation. Ce qui se produit alors dans l'œuvre s'avérera extrêmement important pour la suite de son développement; il s'agit d'une prise de conscience claire par l'artiste de l'efficacité esthétique de la réduction plastique et, surtout, d'une nouvelle identification de sa démarche à cette économie de moyens.

Sur cette stratégie de simplification familière au modernisme repose, en effet, le tout premier motif que Milne formalise de manière explicite, au printemps 1919, à partir des aquarelles qu'il réalise alors en Europe pour témoigner de la Première Guerre mondiale [fig. 33–38]. Ce motif, qui établit une relation directe entre la simplification matérielle, la rationalisation des gestes et la préservation d'une unité de surface, il l'appellera, du fait de son éducation au sein d'une communauté d'immigrants écossais où prévalaient la frugalité et la débrouillardise, le *Scotch motive* – le motif écossais [fig. 214–215] :

*The whole thing (scratching on the color in this dry way and making it do the work without lightening it or darkening it) is a Scotch Motive. Getting the result with the slightest possible means. I have found an outlet for the same feeling before by leaving a great part of the paper white. This development doesn't necessarily need white paper—the drawing may be quite detailed and cover the whole sheet [...] I started out with nothing more than that canny feeling that was I suppose beghethed me by my ancestors*¹⁰³⁴.

¹⁰³³ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 118, 27 août 1920; D. B. Milne, « Suggestions for an article / Suggestion for book », [années 1930?]; et 1925-01-[18?]+20+25+27, D. B. Milne à James A. Clarke. Motif avant la lettre, cette convention de l'arbre deviendra vite une marque très distinctive et innovante de son travail de l'époque. À notre connaissance, elle ne doit rien aux arbres que Piet Mondrian rationalise de son côté au cours de la période 1908–1912 puisque le travail du Néerlandais est encore inconnu en Amérique : aucune de ses œuvres n'est incluse dans l'Armory Show de 1913 et il n'obtiendra qu'en 1942 sa première exposition individuelle à New York, à la Valentine Dudensing Gallery. Il n'y a aucune mention de Mondrian dans les écrits et propos de Milne.

¹⁰³⁴ 1919-04-09a, D. B. Milne à James A. Clarke. La même association est faite ici : « *I have a very fine idea, it could occur only to a Scotchman, it is so economical.* » 1938-11-27, D. B. Milne à Carson et Kay Mark et Kathleen Pavey. Sa perception identitaire était pénétrée de sa généalogie écossaise : « *I see no reason to believe that I sprung into life as a full fledged scotchman, though both my parents were Scotch and the first memory I have of myself I was wearing kilts and proud of them* », et celle-ci était étroitement liée à la simplicité : « *My ancestors were, for the most part, peasants, [...] close to the soil [...] mostly millers [...] I rather pride myself on the plowmen and the millers. I have never done much manual labor, yet I have the broad, short fingers of the peasant. I have, too, the taste for few and simple things, extending to an almost abnormal impatience with possessions that go beyond necessities. I like to think that my leaning toward simplicity in art is a translation of hereditary thrift, or stinginess, into a more attractive medium. Anyway, I am convinced that [...] race and family go very deep.* » Respectivement D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », notes autobiographiques, vers 1947, et 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.



- 210 David B. Milne, *New Streets in the Bronx (Blues and Greens)*, 1915, aquarelle sur papier [106.15]
 211 David B. Milne, *Houses in the Bronx*, 1915, huile sur toile [106.32]
 212 David B. Milne, *Jerome Avenue, the Bronx (Black Hill)*, 1915, aquarelle et encre noire sur papier [106.51]
 213 David B. Milne, *Panorama II*, 1916, aquarelle sur papier [106.63]
 214 David B. Milne, *Ripon: The Camps on a Misty Day*, 12 mars 1919, aquarelle sur papier [108.21]
 215 David B. Milne, *Cedars and Red Hills*, 30 mars 1920, aquarelle sur toile [201.81]

Sans doute parce qu'il établit d'emblée une association entre la simplification des formes et la simplification du mode de vie, ce premier motif sera aussi le plus fondamental : il dépassera très rapidement l'exercice de réduction formelle pour devenir chez Milne une véritable posture artistique. À partir de ce moment, en effet, toute forme qui ne joue pas un rôle absolument nécessaire à la résolution du tableau, tout élément qui n'y a pas une fonction structurelle, toute action qui mène le regard au-delà du problème sur lequel repose l'œuvre est considéré par le peintre tantôt comme du « travail perdu » (*wasted labor*¹⁰³⁵), tantôt comme une « faiblesse » (*weakness*) :

*... Aesthetic Economy. Easier to understand by forgetting all about material economy [...] In my mind the thing mostly runs this way "everything in a picture must work or it is weakness." [...] This would be a clearer statement—"The less the expenditure of aesthetic means (color and line) the greatest the power of the picture." The reason is simple. Anything in a picture that doesn't stir aesthetic feeling and takes the attention slows you up and so weakens the aesthetic quickening otherwise gained from it [...] Anything that tempts or distracts you from the main motive is weakness*¹⁰³⁶.

*Everything in a picture must work, if it doesn't it is a weakness, just as much as mounds of rocks or corners to turn in the course for the 100 [yards] dash would be, it slows you up and so exhausts your emotions*¹⁰³⁷.

La perte paradoxalement occasionnée par un surplus – ce qui la rend étrangère à notre conception habituelle de l'économie – est ici évidemment à saisir sur le plan de la qualité de l'expérience. Tout excédent de forme ou de représentation, plutôt que d'augmenter la sensation, devient une nuisance à l'efficacité esthétique de l'œuvre parce qu'il éparpille l'attention, ralentit la perception et fait obstacle à la possibilité d'accélération esthétique – « *the tendency of all apparent effort, all detail is to increase interest in parts of the picture and so distract from the thrill of the whole*¹⁰³⁸ ». La simplification maximale des effectifs – qui correspond ici à un passage de l'huile à l'aquarelle, c'est-à-dire à l'équipement le plus léger de la peinture (eau, pigment, papier) et à son mode dit mineur¹⁰³⁹ – contribue au contraire à

¹⁰³⁵ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, notes n° 31, 27 janvier 1920.

¹⁰³⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰³⁷ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁰³⁸ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰³⁹ Milne est très conscient de cette hiérarchie dans la peinture : « *It didn't take many years of rejected or accepted but not hung [oil paintings] to drive us to watercolour. Watercolour exhibitions were less rigid, the idea still prevailed*

une appréhension vitalisée de l'œuvre, la réduction produisant une compression du contenu dans quelques éléments bien ciblés, qui sont dès lors plus susceptibles de produire par contrastes ou résonances formelles l'émotion esthétique recherchée. Nous connaissons désormais ce procédé sous l'adage moderniste par excellence, « *less is more*¹⁰⁴⁰ », formulé en architecture par Peter Behrens dans les années 1910 – à l'époque même où Milne s'y exerce – et popularisé plus tard par Mies van der Rohe. Dans l'univers de Milne, le gain produit par cette économie de moyens se calcule, comme on le sait, en puissance, en vitesse, en excitation sensorielle et en ouverture émotionnelle : « *The things that makes a picture is the thing that makes dynamite—compression*¹⁰⁴¹ », résumait-il.

Le peintre se tient donc volontairement le plus près possible du minimum requis. Pour y arriver, il fait cependant plus que retirer à ses tableaux quelques ornements et descriptions inutiles afin de clarifier la forme; il conceptualise son action et se donne pour règle de la limiter à « *one change—which according to my theory [of the Scotch Motive] is all that is allowed for separating things*¹⁰⁴². » Son motif écossais prolonge de la sorte, explique-t-il, l'économie matérielle en une économie de méthode :

*When the color is scratched on so slightly as to make the white streaks and spots prominent, this economy of material principle is extended to an economy of method; there is a desire (quite aside from the effort or the material involved) to separate the shapes just enough to make them distinguishable [...] to put just enough labour and color on the paper to tell what is to be told. To break the area up as little as possible, to leave to it as much as possible of its original [...] smoothness, unbrokenness, oneness*¹⁰⁴³.

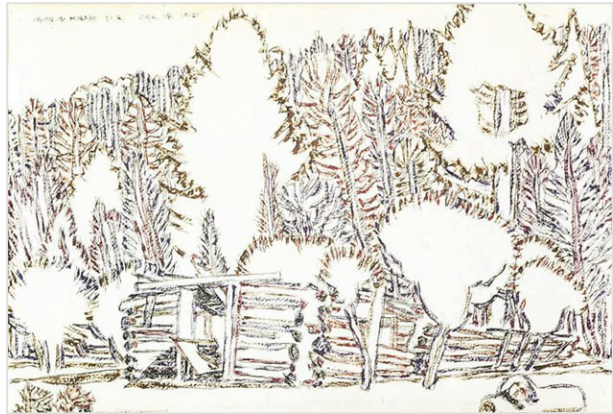
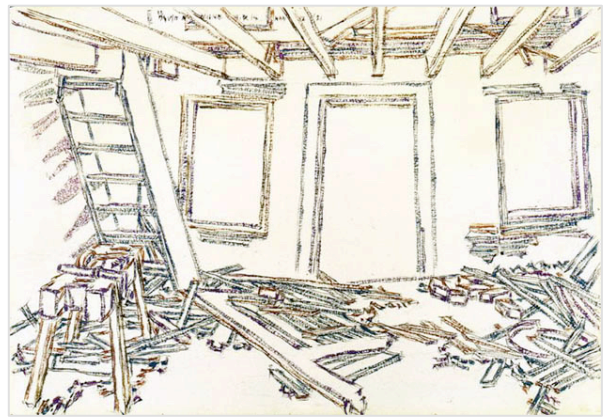
that watercolour wasn't a serious medium. » Cité dans Paul Caulfield, *A Path of His Own: The Story of David B. Milne*, Toronto : Film Arts; Brampton : Mirus Films, 1979.

¹⁰⁴⁰ Detlef Mertins, « What did Mies van der Rohe mean by less is more? », Phaidon, <http://ca.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/april/02/what-did-mies-van-der-rohe-mean-by-less-is-more/> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁰⁴¹ D. B., Milne, « From Spring Fever to Fantasy: Spring Fever, 1935 », *loc. cit.*, p. 162.

¹⁰⁴² 1923-11-[21?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁴³ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 78, 30 mars 1920.



- 216 David B. Milne, *Attic Room*, 10 août 1921, aquarelle sur papier [203.19]
 217 David B. Milne, *The White Cabinet*, 11 octobre 1922, aquarelle sur papier [204.88]
 218 David B. Milne, *Beaver Hut*, 22 juillet 1921, aquarelle sur papier [203.15]
 219 David B. Milne, *Wreckage*, 12 novembre 1921, aquarelle sur papier [204.14]
 220 David B. Milne, *Water Tank, Trees*, 20 juillet 1921, aquarelle sur papier [203.14]
 221 David B. Milne, *Ruin in the Wood*, 18 décembre 1921, aquarelle sur papier [204.30]

Ce calcul des actions se voit de manière exemplaire dans *Reflected Pattern I* (1923) [fig. 209] où une simple opération d'inversion produit la représentation du reflet. Cela trouve aussi une application assez radicale dans les tableaux au trait qu'il réalise entre 1919 et 1923, où la ligne d'aquarelle fait triple fonction de contour des formes, de couleur et de valeur, et où l'image plus dessinée que peinte est composée, grâce à un habile jeu de pleins et de vides, par le papier laissé vierge autant sinon plus que par la couleur appliquée [fig. 216–217]. Le motif *open/shut* (ouvert/fermé) qui en découle tient sur l'encastrement de ces parties intouchées dans des sections très travaillées de la surface et montre bien l'effet de compression de la simplification évoqué plus tôt : l'élément central de la représentation, défini par l'unique action des lignes et hachures environnantes sur une zone blanche, s'y trouve littéralement évidé; ce procédé tout simple de renversement augmente au maximum le contraste vide/plein et, parce qu'il contredit nos attentes visuelles, produit à peu de frais une sensation trouble d'absence/présence, attraction/réfraction, ouverture/fermeture excitante sur le plan de la perception [fig. 218–221]. L'espace vide dans un tableau, explique Milne, agit comme « *a slap, a sting, to stir you to life. Unpleasant? No [...] it merely [gives] life sparkle, richness to the picture*¹⁰⁴⁴. »

Cette manière qu'a le peintre de travailler avec un nombre très limité d'éléments plastiques et de s'astreindre à un seul changement à la fois constitue une déclinaison claire, dans sa méthode picturale proprement dite, de la méthodologie générale de l'unité d'intention. Cette ligne de conduite simplificatrice est en effet un moyen évident de maintenir toute son attention sur un problème spécifique, sans errements dans d'autres considérations picturales : « *Once, I had a hold on the emotion the job was to intensify it—by cutting out all unnecessary, interfering, matter*¹⁰⁴⁵. » Milne évoquait déjà sous différents noms ce principe opératoire fondamental de sa pragmatique lorsqu'il s'est agi de définir l'unité esthétique : « *the only way to improve a single sitting picture is to make it simpler, [...] more of a unit*¹⁰⁴⁶ », « *the artist should move from detail to unity, should sacrifice*¹⁰⁴⁷ » et il doit même consentir

¹⁰⁴⁴ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁰⁴⁵ D. B. Milne, « *Something within the shape* », [années 1940].

¹⁰⁴⁶ 1936-01-23b, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁴⁷ 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

« *to sacrifice everything*¹⁰⁴⁸ ». Lui-même ne ménage, au cours de sa vie, aucun effort afin de dégager, de comprendre et de ciseler les différents agents qui, rapprochés dans une proposition visuelle, engendrent cette émotion esthétique tant recherchée. Conscient que seule la rationalisation permet que le tableau « *can be grasped complete, and quickly enough to give an aesthetic kick*¹⁰⁴⁹ », il cherche à ce que ses œuvres soient « *hammered into simplicity and order*¹⁰⁵⁰ » et il emploie à cet effet un ensemble de « *sharpening means*¹⁰⁵¹ », « *simplifying instrument[s]*¹⁰⁵² » ou « *economical means*¹⁰⁵³ » qui vont jusqu'à la retenue complète de son geste afin d'user du papier vierge et de la toile nue au titre de « *very simple and powerful means of simplification*¹⁰⁵⁴ ». Il confie d'ailleurs qu'il est porté « *in the nothing direction*¹⁰⁵⁵ », guidé par « *a desire to set things down with as little expenditure of aesthetic means as possible, to just touch the canvas or paper, even to just wish them on without any material agent, if that were possible*¹⁰⁵⁶. » Voulant s'en approcher, ses actions passent de « *minor pruning to allow the shapes to be read more easily*¹⁰⁵⁷ » à la décision « *to cut out entirely the color*¹⁰⁵⁸ », et il les exécute, dit-il, jusqu'à l'« *extreme simplification*¹⁰⁵⁹ ». Son exigence à cet égard ne tolère pas de demi-mesures : n'est jugée positivement que l'œuvre qui présente « *the reserve, the concentration*¹⁰⁶⁰ » qu'il recherche, chaque élément formel n'est utile que s'il accomplit « *anything—that is anything in simplifying, defining, emphasising shape*¹⁰⁶¹ » et le tableau se trouve donc dépouillé jusqu'à ce que le peintre ne puisse plus rien

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ 1934-09-13, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁵⁰ [1921-04-21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² 1929-05-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁵³ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 11, 2 novembre 1921.

¹⁰⁵⁴ 1929-05-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁵⁵ [1933]-09-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Il écrit similairement à propos de *The Pole Line* [306.17] : « *The most interesting thing about this is its simplicity and the arrangement, the peculiar concentration on the poles which are very slight—that is a concentration on almost nothing.* » 1938-08-01, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁰⁵⁶ [1934-10-fin], D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁰⁵⁷ [1921-04-21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁵⁸ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 62, 2 mars 1920.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ 1935-05-30a, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁶¹ 1924-10-29+30, D. B. Milne à James A. Clarke; une longue description formelle de sa méthode de simplification s'ensuit. Milne juge jusqu'en 1952 ses dernières aquarelles suivant le même critère de simplicité, que son évaluation soit positive – « *Did a slight picture of the lake and the island yesterday and did it over today, finished with it, very simple and not bad, not unusual.* » – ou négative – « *Did the one of the two angels and make-up [...] Much improved, but I will do it over tomorrow. Still some confusion.* » D. B. Milne, Journal, respectivement 1^{er} mai et 14 janvier 1952.

lui enlever, tel qu'il le raconte ici à propos de *Valley, Lake Placid III* [fig. 154] : « *Mt. Marcy has been looked at from every angle [...] but needs the final push. It has been simplified reasonably, but still lacks the extreme simplification [...] I will throw overboard about a third of the cargo I am carrying in it and I think will arrive*¹⁰⁶². »

Simplification personnelle

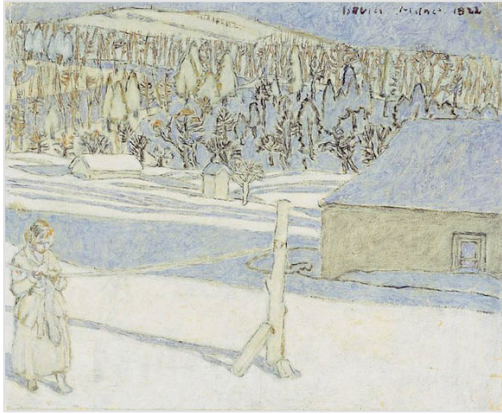
La grande efficacité picturale qui résultait de cette rencontre bien concrète du peintre avec les agents plastiques et qui donnait lieu à une esthétique dont Milne se réjouissait qu'on la qualifie d'anémique¹⁰⁶³, était de son propre aveu « *ridiculously simple, but very difficult for me to get*¹⁰⁶⁴ ». Car le gain esthétique de la simplification a un prix poétique : il requiert un effort de fréquentation des émotions-perceptions jusqu'à comprendre ce qui doit faire l'objet de la coupure, puis il exige ensuite et surtout que le peintre consente à cet abandon d'effets visuels qui sont ancrés dans ses habitudes, reflètent son savoir-faire et ont souvent pris une valeur identitaire avec le temps. La simplification esthétique est donc directement liée à un dépouillement de l'artiste, qui s'engage ainsi à se transformer dans le processus – il n'est cependant pas encore clair s'il s'altère volontairement au profit de sa peinture ou s'il emploie au contraire le procédé pictural de simplification dans le but de produire sa propre transformation. Ce qui est certain, c'est que cet effort personnel est bien réel, car Milne n'exprime nulle part mieux qu'au cours de la réalisation de *North Elba II* et *Corner of the House II* [fig. 222–223], en 1926, combien les retraits matériels, formels et gestuels paraissent coûteux et douloureux à celui qui les opère, et quelle énergie révoltée et guerrière ils exigent qu'il puise en lui-même :

How easy these things come up to a certain point, and then what effort it takes to carry them the last quarter of the way to readability, and all the time there is nothing in it except working yourself up to the sticking point. To force yourself to see, that is to admit things [...] to sacrifice enough [...] is as hard as convincing a man that he ought to cut off his ears to improve his appearance.

¹⁰⁶² [1925]-08-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁶³ « *I don't know how much credit should go to the writer, but in using the word anemic he gets very close to the heart of things. The word is a little startling in this connection but it is apt.* » 1935-02-10, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁶⁴ 1937-08-02, D. B. Milne à Alice Massey.



222 David B. Milne, *Corner of the House II*, janvier 1922–janvier 1926, huile sur toile [207.48]
 223 David B. Milne, *North Elba II*, vers janvier–février 1926, huile sur toile [207.47]

[...] The decision to eliminate the color from the midvalue of the Mt. Riga-blue shadow picture is one of these bringing to life event—at least has that possibility. Unfortunately visitors have come for lunch both yesterday and today just when I had got my sleeves rolled up and started the slaughter. When I start in again tomorrow morning I may have cooled down and lost some of the valuable gory mindedness¹⁰⁶⁵.

Ce passage émaillé de métaphores étonnamment crues – coupure d’oreille, affrontement aux poings, boucherie, état d’esprit d’éventreur – pour une scène en définitive si paisible, réveille la figure admirablement courageuse de Van Gogh¹⁰⁶⁶ et n’est pas sans faire écho à un autre commentaire de Milne à l’effet que Turner a « travaillé comme un forçat » pour parvenir à voir ses couchers de soleil (*Turner slaved to see them*¹⁰⁶⁷), que Constable a gagné « au pic et à la pelle » les merveilleux tons pastels du paysage moderne (*Constable hammered them out*¹⁰⁶⁸), que Cézanne s’est « fendu en deux pour voir » les lignes à la fois fermes et souples du tronc des arbres (*Cézanne split himself apart to see it*¹⁰⁶⁹), et qu’en général les êtres doivent « littéralement forcer l’ouverture de leur esprit » s’ils veulent se faire créateurs (*literally pry*

¹⁰⁶⁵ [1926-01-25+26], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁶⁶ Voir l’appréciation de Milne, *infra*, p. 364–365.

¹⁰⁶⁷ D. B. Milne, « The usual idea of seeing », [vers 1921–1923].

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

*their minds open with their will—and create*¹⁰⁷⁰). Identifier et imiter sont des actions visuelles relativement faciles et accessibles au plus grand nombre, explique Milne, mais « te forcer à voir, c'est-à-dire à admettre les choses telles qu'elles sont [...] sacrifier assez » jusqu'à atteindre, à l'instar de ces maîtres du XIX^e siècle, la « vision créatrice » (*creative seeing*¹⁰⁷¹) exige de l'artiste un brûlant effort de simplification et de clarification qui le conduit jusqu'à la cession des choses qui lui sont les plus chères, familières et gratifiantes. Voilà ce que voudrait dire « tout sacrifier » et qui double chez lui le travail formel d'une véritable démarche somatique, psychologique et peut-être même spirituelle.

Du moins, lorsqu'il confie : « *My own direction, particularly in the last two years has been away from detail and from the worked over sure look that makes some pictures very convincing, at least superficially*¹⁰⁷² », Milne se dit-il engagé dans un mouvement qui procède de la sécurité que lui confère son talent vers des zones plus vulnérables de sa créativité – là où se trouverait une force de conviction esthétique moins évidente mais plus profonde –, et prêt pour y accéder à troquer la reconnaissance extérieure immédiate pour les bénéfices qu'entraîne la transformation de soi. En parallèle, son œuvre expose ce déplacement par renoncements successives : dès qu'il maîtrise un motif ou un thème, le peintre délaisse volontairement cette forme achevée très plaisante pour s'avancer vers l'univers bancal du problème nouveau, de la piste irrésolue, de l'apprentissage, avec tout ce que cette ouverture à la peinture en devenir implique d'effondrement potentiel et de dépossession de l'ego. Cette dimension insuffisamment expliquée de la procédure de simplification milnienne trouve une origine probable dans le premier tome de *Modern Painters* où Ruskin fait une « loi » artistique de ne jamais se répéter – « *All copyists are contemptible, but the copyist of himself the most so*¹⁰⁷³ » –, et où il prône l'élimination des ornements au profit des éléments expressifs du

¹⁰⁷⁰ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke. Les métaphores sont nombreuses et vont toutes dans le même sens que les précédentes : « *to hammer out her own [creative work]* » ([1932-01-début], D. B. Milne à Harry O. McCurry), « *carving out a path for ourselves* » (1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry), « *the great difficulty of following his own thought* » (D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923]), « *to hew a path of his own* » (1934-11-20b, D. B. Milne à Alice Massey).

¹⁰⁷¹ D. B. Milne, « The usual idea of seeing », [vers 1921–1923].

¹⁰⁷² 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁷³ « *And therefore I would earnestly plead with all our artists, that they should make it a law never to repeat themselves; [...] all repetition is degradation of the art; it reduces it from headwork to handwork; and indicates something like a persuasion on the part of the artist that nature is exhaustible or art perfectible; perhaps, even, by*

tableau, cela en insistant sur l'effort qu'il en coûte à l'artiste : « *the beauty of mere language in painting [...] requires for its attainment no small exertion of mind and devotion of time by the artist*¹⁰⁷⁴ », écrit-il. On trouve plus loin dans son esthétique moraliste l'explicitation de cet important « exercice de l'esprit » sous la forme d'un encouragement au créateur à se simplifier lui-même et à clarifier sa position sur le plan éthique en se défaisant non seulement de ses ornements visuels, mais de toute interférence narcissique inutile. Au peintre qui veut se montrer « *graceful, imaginative*¹⁰⁷⁵ », faire preuve de « *true vigor and brilliancy*¹⁰⁷⁶ » et apparaître à l'instar de Turner « *thoroughly original, thoroughly honest, free from affectation*¹⁰⁷⁷ », Ruskin indique en effet qu'il lui faut avoir le courage d'être discipliné, vrai, honnête, simple et sincère jusqu'à voir clair dans ses propres motivations :

*Works of art are indeed always of mixed kind, their honesty being more or less corrupted by the various weaknesses of the painter, by his vanity, his idleness, or his cowardice; (the fear of doing right has far more influence on art than is commonly thought,) that only is altogether to be rejected which is altogether vain, idle, and cowardly*¹⁰⁷⁸.

Lorsque la compétition, l'étalement des savoir-faire, le style alambiqué, la répétition, la paresse, la lâcheté ou toute autre forme de la peur et de la vanité se pointe en cours de travail, dit le critique victorien en s'adressant aux artistes, vous n'avez qu'une chose à faire : « *Cast it out*¹⁰⁷⁹ » – chassez-la.

him exhausted and perfected. » J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section VI, chapitre III « Conclusion.—Modern Art and Modern Criticism », § 22. Necessity among our greater artists of more singleness of aim.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, partie 1, section I, chapitre II « Definition of Greatness in Art », § 6. Distinction between decorative and expressive language.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre I « Of Ideas of Truth in their Connection with those of Beauty and Relation », § 9. Coldness or want of beauty no sign of truth.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, *idem*.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre VII « General Application of the Foregoing Principles », § 18. Constable, Calcott.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre VII « General Application of the Foregoing Principles », § 8. The value of inferior works of art how to be estimated. Il écrit aussi dans le même esprit (partie 2, section VI, chapitre III) : « ... *the imagination, strengthened by discipline and fed with truth, will achieve the utmost of creation that is possible to finite mind. The artist who thus works will soon find that he cannot repeat himself if he would; that new fields of exertion, new subjects of contemplation open to him in nature day by day, and that, while others lament the weakness of their invention, he has nothing to lament but the shortness of life.* »

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, partie 2, section I, chapitre VII « General Application of the Foregoing Principles », § 8. The value of inferior works of art how to be estimated.

Ce dépouillement interne sous-jacent à l'exécution expliquerait que, si elle a bien été catalysée par la prescription formaliste de Clive Bell de réduire l'information visuelle de l'œuvre jusqu'à l'ascétisme, la simplification dans le système milnien n'ait pas l'effet escompté d'une déduction matérielle constante et graduelle, telle qu'elle est promue par l'idéologie moderniste historiciste qui interprète toute démarche à l'aune d'un cheminement inévitable vers le minimalisme, l'abstraction et l'essence de l'art. Milne ne poursuit pas une essence, mais une qualité d'expérience en cours de travail, de sorte que l'exigence éthique d'abandonner ce qu'il sait et de remobiliser son unité d'intention pour affronter l'inconnu des nouveaux problèmes est fondamentalement plus importante chez lui que la poursuite d'une forme esthétiquement raréfiée, qu'il a de toute façon tôt fait de maîtriser. Si la simplification est une procédure nécessaire pour clarifier son problème, voir clair en lui-même et atteindre la puissance esthétique, il précise sans ambages qu'elle « n'a pas nécessairement besoin du papier blanc ». Son œuvre, qui voit périodiquement à partir de 1925 les surfaces se remplir et l'iconographie se recomplexifier dans une longue séquence de thèmes très variés, montre à l'évidence que le peintre vise bien davantage une rationalisation de la forme jusqu'à la rudesse et la précarité qui ne saurait advenir sans une traque constante de toute forme de complaisance.

Simplification gestuelle

La réduction formelle que Milne conduit jusqu'à l'ossature avec son *Scotch motive* a pour troisième effet de rendre le repentir du peintre impossible et de produire sur le papier une exposition complète de ses modalités matérielles et techniques. La simplification s'oppose ainsi chez lui à la dissimulation de l'artiste derrière un savoir-faire, elle exige que son dépouillement personnel aille jusqu'à l'intégrité, et elle permet en retour au regardeur de suivre un à un ses faits et gestes, voire de les répéter visuellement et mentalement puisque tous les marqueurs déictiques du travail lui demeurent accessibles¹⁰⁸⁰. Milne adopte en cela la posture artistique modeste qu'il a repérée dans le travail des maçons des South Downs,

¹⁰⁸⁰ Voir N. Bryson, *Vision and Painting, loc. cit.*, 1983.

qui laissent toutes les étapes de production à vue dans leurs constructions achevées de telle sorte qu'elles stimulent chez qui les voit la capacité de fabriquer [fig. 112]. Il appuie conséquemment son art sur le principe tout à fait fondamental d'une esthétique découlant d'une position éthique : la simplification picturale a certes pour but de produire une impression de vitalité esthétique aussi forte qu'« une gifle, une piqûre, un éveil à la vie », mais cet éveil doit avoir lieu sans manipulation de la part de l'artiste et en donnant chaque fois à celui ou celle qui regarde les clés de sa perception et de sa capacité d'action.

Dès 1924 et tout au long de sa vie, Milne défendra pour cette raison la facture rudimentaire de ses œuvres, qu'on perçoit souvent comme des esquisses : « *This is very far from their intention [...] The simplicity of them is not the result of sketchy, hurried work, but deliberate simplifying, often by redrawing a number of times*¹⁰⁸¹ », « *[T]hat deceptively easy, casual air [...] comes, not from lack of thought, but from untiring thought and attention to every detail that only enthusiasm can sustain*¹⁰⁸² », « *I think the present pictures are freer, looser, have more unity [...] They may look careless but [they are] endlessly worked on, done over two, three or maybe more than six times*¹⁰⁸³. » Cette mesure d'aisance jusqu'à l'insouciance s'avérera d'ailleurs aussi importante que l'ordre et la simplicité dans l'évaluation qu'il fait de la réussite ou de l'échec d'un tableau. Tout ce qui est exécuté *labouriously*¹⁰⁸⁴, *heavily*¹⁰⁸⁵, *painstakingly*¹⁰⁸⁶, tout ce qui s'avère « *carefully wrought and painfully conscientious*¹⁰⁸⁷ », tout ce qui ne réussit pas à éviter « *the set, rigid, worked over look that takes away from the power of the thing*¹⁰⁸⁸ » est à rejeter pour cause de maladresse, peu importe la valeur du projet initial¹⁰⁸⁹. À l'inverse, est prisée une œuvre dont le « *drawing and simplifying [...] is done with*

¹⁰⁸¹ 1924-01-06, D. B. Milne à J. B. Abbott. Il adresse une note semblables à la galerie Mellors en 1936 : « *Dear Sirs, I am sending you some little pictures. These are not sketches made to use in later painting; each little picture is complete, finished, and done with.* » Dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne, op. cit.*, n. p.)

¹⁰⁸² 1934-12-05b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁸³ [1938]-05-24 et 06-26+27, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁸⁴ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 19, 7 janvier 1920.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, note n° 72, 15 mars 1920.

¹⁰⁸⁶ D. B., Milne, « From Spring Fever to Fantasy », *loc. cit.*, p. 162.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ 1931-12-07+08, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁸⁹ « *The plan is rigorously adhered to and the failure of the picture arises from the lack of freedom in carrying it out* », remarque-t-il par exemple au sujet de *Figure in the House I* (1920). D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 80, 5 avril 1920.

*unusual decision and ease*¹⁰⁹⁰ » et dont le rendu final est « *apparently careless and easy*¹⁰⁹¹ », « *almost accidental*¹⁰⁹² », cela parce qu'une telle œuvre demeure vive : l'attention du peintre s'y trouve comprimée dans quelques gestes non calculés et prestement exécutés qui deviennent peu à peu, dans l'esprit de David Milne, la preuve tangible de son unité d'intention et de son intégrité.

Décontracter ainsi le geste relève toutefois d'un très important travail de simplification des opérations – afin d'y arriver, insiste-t-il, il faut consacrer « une réflexion et une attention infatigables à chaque détail ». Il s'agit donc essentiellement pour lui d'éliminer dans l'acte de peindre tout ce qui peut faire obstacle à l'intense coordination qu'il recherche – les contrariétés environnementales, les problèmes secondaires, les détails inutiles, les procédés compliqués, les conflits corps/esprit, le perfectionnisme, le doute, la vanité – jusqu'à ce que son mouvement gagne en aisance et que le tableau devienne « *clear cut yet loose and free, what people would call a sketch*¹⁰⁹³ ». Milne restera pour cette raison toute sa vie attaché à une méthode de travail dite « directe » qui représente, sur le plan temporel, l'unité d'intention sans perte d'attention. À partir d'un premier dessin sténographique lui permettant d'inscrire ce qui excite son émotion et de noter sa planification¹⁰⁹⁴, le tableau est réalisé rapidement – habituellement sur le motif en une seule séance intensive, mais dans certains cas « *apparently without even stopping, just between breaths*¹⁰⁹⁵ ». Il poursuit parallèlement comme un graal – peut-être par désir orgueilleux d'inscrire sa peinture à l'huile dans l'histoire – une méthode « indirecte » qui lui permettrait de continuer ses travaux après la première saisie tout en conservant la même souplesse gestuelle et la même unité esthétique. Il n'y trouve cependant que de très rares satisfactions, comme *White, the Waterfall* (1921) [fig. 224]; de manière générale, son action s'égaré dans la division du temps et le laisse avec la sensation déplaisante d'avoir dû tout retoucher – d'avoir dû manipuler – pour arriver à ses

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, note n° 74, 19 mars 1920.

¹⁰⁹¹ D. B., Milne, « From Spring Fever to Fantasy », *loc. cit.*, p. 162.

¹⁰⁹² 1931-12-07+08, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁹³ [1929-02-18+20+21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁰⁹⁴ « *Some people's drawings have an interest of their own, but mine are mostly shorthand, unintelligible until they are translated into colour—and often not then.* » 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁰⁹⁵ Milne explique ici la réalisation de *The 'Blow Hole' Trail* (1920), dont il conclut qu'elle a la qualité gestuelle recherchée : « *the little picture is simple and direct* ». 1938-12-14, D. B. Milne à Vera L. Parsons.

fins¹⁰⁹⁶. La multiplication des versions d'un même sujet, Milne le souligne souvent, vient au contraire en aide au dégagement gestuel, car en répétant des opérations le corps-esprit se réchauffe littéralement, se familiarise avec les données en jeu et enregistre tout un ensemble de sensations et de réflexions que le peintre peut ensuite laisser s'exécuter dans une forme d'automatisme. Le médium choisi joue aussi un rôle crucial sur la spontanéité du geste, parce qu'il influe directement sur la vitesse d'exécution et sur l'importance symbolique que l'artiste accorde à sa tâche. À ce titre l'aquarelle, parce qu'elle est fluide et perçue comme mineure, offre une permission qui l'emporte souvent sur la lenteur caractéristique de la pâte d'huile et sur le poids inhibant de sa tradition :

One is rather inclined to feel a little stage-fright with oil, to yield to its slowness and work in a soggy, painstaking way. Possibly that is a survival of the academy course of "finished" pictures. I seem to do better when I use it more rapidly and freely, call it by its first name and slap it on the back¹⁰⁹⁷.



224 David B. Milne, *White, the Waterfall (The White Waterfall)*, 28 mars 1921, huile sur toile [202.22]

¹⁰⁹⁶ Nous paraphrasons la réaction de Milne à la première exposition de ses œuvres chez Mellors : « *Even the inclusion of pictures that I considered failures doesn't detract from the thing, it avoids the strained show feeling, the sometimes painful conviction that the exhibitor has touched up everything he had to make the exhibition.* » 1934-12-05b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁰⁹⁷ 1920-01-09+10, D. B. Milne à James A. Clarke. Il note dans le même esprit : « *Suggest doing oil more freely, less laboriously. Tendency in oil to be over awed by slower medium and so work more feebly.* » D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 19, 7 janvier 1920.

Simplifier l'acte de peindre équivaudrait ainsi à se défaire sur tous les plans de la recherche de perfection au profit de la justesse d'un geste accueillant les imperfections : « *The fast, "let the chips fall where they may" method sounds good for [...] any conditions. I continually find myself being merely conscientious and painstaking which isn't good enough*¹⁰⁹⁸ », résume Milne. Si sa démarche gestuelle s'inscrit incontestablement dans la quête d'immédiateté qui a caractérisé la peinture moderniste¹⁰⁹⁹, son « *myself being [...] not good enough* » laisse ici de nouveau entrevoir, sous la spontanéité esthétique recherchée, un effort d'amélioration personnelle guidé par l'exigence éthique d'être soi-même simple, direct, imparfait et capable de l'assumer.

À partir du milieu des années 1930 et jusqu'à la fin de son parcours, la simplification gestuelle occupera d'ailleurs une place centrale dans la peinture de Milne. Le peintre s'intéresse alors intensément à la manière dont il peut comprimer la représentation dans le plus petit nombre d'actions possible, de façon à ce que le tableau, grâce à une dynamique qu'il appelle « *now you see it, now you don't*¹¹⁰⁰ », se tienne toujours à la frontière de la forme et de l'informe, et ainsi à la limite de l'identification. Il s'exerce d'abord à cette économie de gestes et au problème de formation-apparition-déformation de l'image sur un nombre considérable de sujets éphémères tirés de l'espace céleste – « *the skies*¹¹⁰¹ » – qui forcent par leur nature même sa rapidité de saisie et d'exécution : la forme changeante des nuages, par exemple, ou des phénomènes fugitifs tels que le coucher du soleil, le clair de lune, un halo à l'horizon, un arc-en-ciel, des aurores boréales, la foudre ou la disparition des étoiles à l'aube [fig. 155–160]. Puis il éprouve la même métamorphose matérielle sur des objets inanimés : la représentation de quelques fleurs menace à tout instant d'être résorbée par la pâte d'huile ou le fond de papier; une ville sous la pluie demeure en tout temps un ensemble de traces et taches d'aquarelle bien visibles; l'activité d'un port est évoquée avec grande clarté par

¹⁰⁹⁸ 1944-04-14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁰⁹⁹ Deux occurrences de cette notion importante chez ses correspondants les mieux informés : « ... *it is so hard to find any sort of immediate expression in terms of stone or clay or wood.* » (1936-05-17, Alan Jarvis à D. B. Milne); « ... *about Glowing Maples. For me the kick lies in the spontaneity which shines through the color and [theme]. I mean that we get a thrill of immediacy without having to intellectualise first—though that adds to it afterwards.* » (1936-06-24, Graham C. McInnes à D. B. Milne).

¹¹⁰⁰ [1930-08-26], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁰¹ [1933-10-17+18], D. B. Milne à James A. Clarke. Le ciel lui semble un des éléments les plus excitants du matériel de peinture à sa disposition dès son arrivée à Six Mile Lake.

seulement quelques lignes jaunes, rouges, noires rapidement esquissées; la forme d'une boîte est discernable au moins autant par les masses colorées que par l'absence de tout geste [fig. 225–230]. Ce travail, qui génère sur le plan de la perception un vacillement fort entre le dévoilement matériel et gestuel complet et la faculté d'imagination du regardeur, réitère la posture éthique qui singularise à notre avis le modernisme milnien.

Sur le plan technique, cette affirmation de la gestualité est soutenue par un mode d'application de la peinture dont le degré de difficulté et d'imprévisibilité ne fait qu'augmenter d'année en année, requérant ainsi de la part du peintre une vigilance accrue. Au cours des années 1940, Milne rappelle à cet effet le lavis à l'eau de ses reflets, qu'il emploie cette fois pour s'entraîner sur des surfaces toujours plus grandes à la technique très exigeante de l'aquarelle sur papier humide [fig. 231–236]. Ce travail en milieu fluide – milieu par excellence de la transformation¹¹⁰² – s'impose graduellement à lui comme l'activité idéale pour maintenir durant toute la durée de l'exécution du tableau une unité d'intention maximale. L'application extrêmement rapide et sans repentir possible de la couleur liquide glissant sur la surface aqueuse exige en effet de sa part une énorme préparation technique et mentale, suivie d'une qualité de présence à ce qu'il fait qui engage tout son système nerveux¹¹⁰³. « *The thing has to be done quickly and that may be the reason for doing it this way. It has to be planned fully before touching it*¹¹⁰⁴ », explique-t-il. « *If I can do that the painting will come out all right*¹¹⁰⁵. » Le peintre établit donc avec le temps une relation directe entre sa très grande concentration alors qu'il se met en situation de « *no time for second impressions*¹¹⁰⁶ », la compression de l'exécution entière de l'œuvre dans un temps extrêmement court – si court qu'il lui faut parfois refaire son tableau simplement pour apprivoiser sa tâche¹¹⁰⁷ – et la simplification maximale qu'il cherche à constater dans son geste :

¹¹⁰² « On ne sort jamais d'un milieu fluide : on ne fait que s'y transformer », écrit Didi-Huberman à propos des lavis d'encres de Victor Hugo, dans *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente*, Paris : Gallimard, 2017, p. 57.

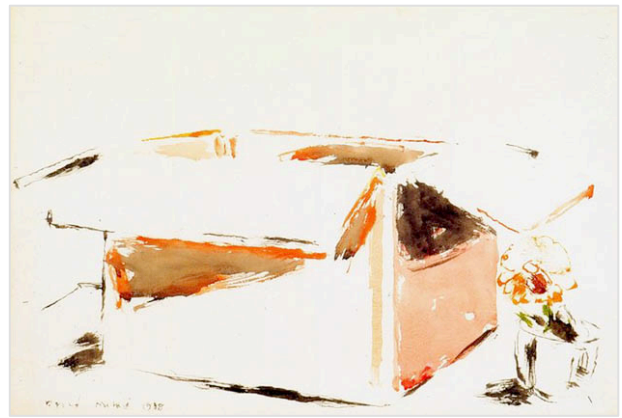
¹¹⁰³ On le déduit de son commentaire sur le travail lent et par étapes de la pointe sèche : « *One of the things that I value this process for is that it is slow, restful, easy on the nerves.* » 1941-01-13+14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹¹⁰⁴ 1943-04-24, D. B. Milne à James A. Clarke.

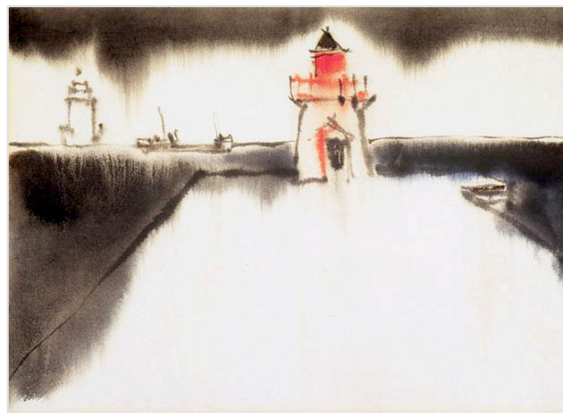
¹¹⁰⁵ 1949-09-29a, D. B. Milne à Kathleen Milne. Voir aussi 1952-11-03+04, D. B. Milne à Kathleen Milne, et D. B. Milne, *Journal*, 8 novembre 1951.

¹¹⁰⁶ D. B. Milne, *Journal*, 10 novembre 1951.

¹¹⁰⁷ D. B. Milne, *Journal*, 8 mars 1943 et 10 novembre 1951.



- 225 David B. Milne, *Salmon Can*, 1936, huile sur toile [304.74]
- 226 David B. Milne, *Sun Sets beyond the Islands*, 1936, huile sur toile [304.79]
- 227 David B. Milne, *Petunias*, 1937, aquarelle sur papier [305.44]
- 228 David B. Milne, *Empty Box*, 1938, aquarelle sur papier [306.52]
- 229 David B. Milne, *Ferryboat*, 1940, aquarelle sur papier [401.96]
- 230 David B. Milne, *City Lights*, 1941, février–mars 1941, aquarelle sur papier [403.26]



- 231 David B. Milne, *Bay Street at Night*, 4 novembre 1941, aquarelle sur papier [403.91]
 232 David B. Milne, *Rain on the Pier I*, 1942, aquarelle sur papier [403.124]
 233 David B. Milne, *Portraits from a Catalogue II*, février 1943, aquarelle sur papier [404.5]
 234 David B. Milne, *Oil Can I*, printemps 1948, aquarelle sur papier [501.44]
 235 David B. Milne, *Storm on the River*, vers octobre 1945, aquarelle sur papier [405.73]
 236 David B. Milne, *Points and Islands II*, décembre 1951, aquarelle sur papier [502.67]

*Each is done in a single operation. Everything is planned and the colour prepared, brushes charged; then the paper is wet all over with a large brush. The painting is all done before the paper dries, 3 or 4 minutes, and not touched again. That doesn't make it any easier. The planning has to be done before hand in great detail; the order in which the colours are to be applied, what brushes are to be fully charged and what with only the slightest amount of paint on them, what the effect of the diffusion, spreading and overlapping, due to the wetness of the paper. Strangely enough that doesn't make the pictures rigid, just the opposite, the whole thing is fluid, easy looking, when completely successful it looks effortless, easy*¹¹⁰⁸.

Lighted Streets I-V [fig. 237–238] et *Storm over the Islands I-IV* [fig. 239–242] sont les deux séries que Milne évoque ici et qui lui paraissent exemplaires de la liberté (*freedom*¹¹⁰⁹) et de la vigueur (*forceful*¹¹¹⁰) du geste simple. Alors que le peintre s'avance dans la dernière partie de sa vie, ces œuvres se tenant à la limite critique de la figuration présentent, en effet, une synthèse très accomplie des trois modes de simplification qu'il s'est prescrit afin d'intensifier son unité d'intention et d'atteindre l'accélération esthétique qu'il place au cœur de son approche artistique. Se modifiant l'une l'autre graduellement comme tantôt les motifs, ces aquarelles continuent de surcroît de développer « de l'intérieur » sa démarche formaliste¹¹¹¹, en plus de rencontrer par leur matière même l'objectif d'immédiateté moderniste : « *I am surprised that [watercolour] hasn't been used more by the modernists. It is so direct and [...] so powerful, even brutal, that it would seem an ideal medium. Theoretically it should be the painting medium because it is faster, and painting is the instantaneous art*¹¹¹²... », réfléchit Milne. Il suffirait ainsi de bien peu de choses pour qu'il cède aux effets qui se produisent en cours de travail dans l'eau colorée et que son aventure picturale se conclue par des séries d'abstractions.

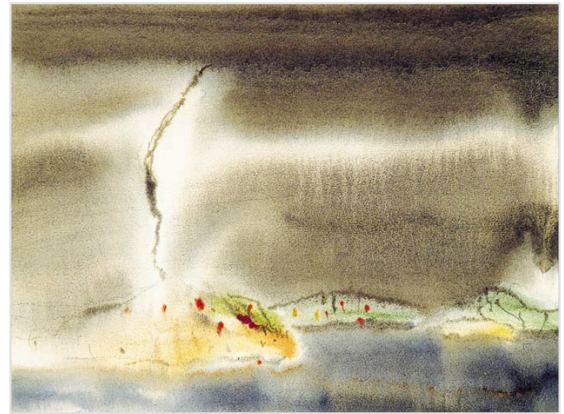
¹¹⁰⁸ D. B. Milne, Journal, 16–17 novembre 1951.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

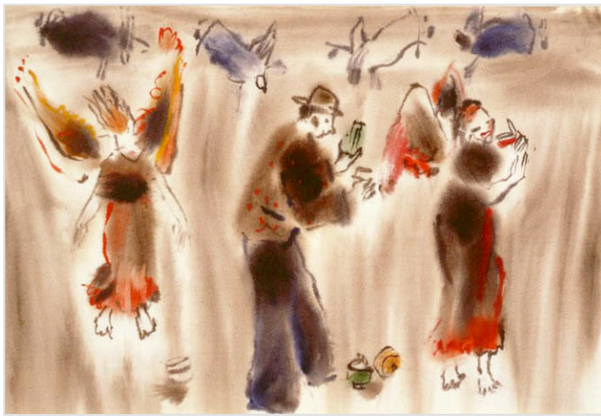
¹¹¹⁰ D. B. Milne, Journal, 10 novembre 1951.

¹¹¹¹ « ... when one of them is done over a number of times there is very little difference between one version and the next—unless it is deliberate. Yet, if 6 or 8 versions are painted, and set up beside each other a development is quite noticeable from one to the other. Though each repainting is fully planned in advance, the subject is developed as you go along, each version suggests a modification of the plan in the next. » D. B. Milne, Journal, 16–17 novembre 1951.

¹¹¹² 1938-02-16b, D. B. Milne à Carl Schaefer.



- 237 David B. Milne, *Lighted Streets II*, novembre 1951, aquarelle sur papier [503.17]
 238 David B. Milne, *City Lights II (Lighted Streets v)*, 18–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.20]
 239 David B. Milne, *Storm over the Islands I*, 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.21]
 240 David B. Milne, *Storm over the Islands II*, 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.22]
 241 David B. Milne, *Storm over the Islands III*, 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.23]
 242 David B. Milne, *Storm over the Islands IV*, 10–20 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.24]



- 243 David B. Milne, *Sketches from the Abstract*, 29 novembre 1951, aquarelle sur papier [503.25]
 244 David B. Milne, *Tempter with Cosmetics I*, probablement 1^{er}-2 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.27]
 245 David B. Milne, *Tempter with Cosmetics IV*, vers le 15 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.30]
 246 David B. Milne, *Lipstick III*, 18-25 janvier 1952, aquarelle sur papier [503.33]
 247 David B. Milne, *Paracutin V*, avril 1952, aquarelle sur papier [503.55]
 248 David B. Milne, *Fruit of the Tree IV*, octobre-novembre 1952, aquarelle sur papier [503.72]

Or, il fait exactement l'inverse. Dans les jours suivant la réalisation des semi-abstraites *Lighted Streets* et *Storm over the Islands*, en décembre 1951, il s'empresse plutôt de recommencer à peindre des tableaux à sujet après une pause de quatre ans et demi. Il se trouve probablement mis en confiance par la sensation d'avoir atteint le geste direct qu'il cherchait, car ce long hiatus dans une production qui lui tient vivement à cœur ne s'explique que par sa frustration de ne pas parvenir à rendre ses scènes d'imagination avec la même aisance que ses travaux d'observation. Donnant, dans les années 1940, des nouvelles de l'avancement des tableaux à sujet, il avait en effet confié son problème à Clarke : « ... *there is a freedom and ease [...] that is sometimes missing from indirect compositions, not always missing though*¹¹¹³ », puis à Schaefer : « *There seems to be no difficulty about ideas or planning the [subject] pictures. The trouble comes in execution*¹¹¹⁴. » Plus étonnant encore est donc le fait que cette résurgence de l'iconographie narrative ait été stimulée par *Sketches from the Abstract* [fig. 243]. Cette œuvre, que Milne réalise immédiatement après sa série d'orages, inverse complètement les priorités modernistes : de formes abstraites accidentelles laissées sur un papier vide-pinceau en travaillant, Milne tire des figures humaines et des têtes animales par un travail de projection imaginaire inédit chez lui. Son journal montre clairement que cette figuration issue de taches ravive les tableaux à sujet, tandis que la proximité technique et formelle des œuvres successives en fait la preuve [fig. 243–244] :

Finished the small [watercolour] of heads. The colour is rather nice, black, blue black, warm gray and dull red. Only one painting, which is unusual these days. [...]

Hope to start one of the larger [watercolours] tomorrow, either "Return from a Voyage" (Jonah in Toronto Union Station) or "Angel and Lipstick". The Jonah was started years ago, painted over several times but never finished. The angel one new, that is not painted at all yet, but fully planned, and numerous pencil sketches made. Feel like working on these now. The small one done today may have some bearing on the colour of either or both.

That freak picture! The picture itself is no freak, much like others I have done. It is the way of arriving at it that is unusual. Starting at the top left. What made me think of a standing figure, woman I am not sure whether back or front view. Next to the right, looks like a long dog with big wing-like ears. Next a head, might be a man with tall hat—or a monkey. Another head with big hat and goatee, Dutch or Western. At the right a short figure, derby hat and windbreaker. The largest shape at the foot left. A moonlike face or mask with tufts, sideburns or side-whiskers. Might be the head of one of these Autralian bears [koalas]¹¹¹⁵.

¹¹¹³ 1941-12-10b, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹¹⁴ 1944-04-14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹¹¹⁵ D. B. Milne, Journal, 29 novembre 1951.

Tout en poursuivant sa peinture de paysages à l'aquarelle fluide, Milne consacra ainsi les deux dernières années de sa vie aux séries *Tempter with Cosmetics* [fig. 244–245], *Lipstick* [fig. 246], *Parícutin*¹¹¹⁶ [fig. 247] et *Fruit of the Tree* [fig. 248]. S'ils conservent de *Sketches from the Abstract* le rôle structurel de la tache et si l'artiste y décontracte autrement l'acte de peindre par un recours aux procédures subconscientes de son « moulin à peinture » – « *About the only advantage of these things is that they allow great freedom in arrangement*¹¹¹⁷ », écrit-il –, force est de constater que ces tableaux à sujet sont vite compliqués par une iconographie et une temporalité apparemment irréconciliables avec la très stricte prescription milnienne de simplification. Pourtant, sans jamais amender son discours, le peintre fait de ces œuvres le centre de sa production tardive. Car loin d'être des réminiscences amusantes qu'il réaliserait en aparté, ces tableaux à sujet sont longuement mûris, leur iconographie est planifiée avec un soin minutieux¹¹¹⁸ et le désir de Milne de les voir réalisés est tel qu'il en parle comme si sa vie en dépendait : « *... I started one of the subject ones, but didn't get to the painting stage. I hope to go on [...] The only live interest is there*¹¹¹⁹ », « *... I am disappointed that I haven't done any of the subject ones. They are the important thing now*¹¹²⁰ », désespère-t-il pendant la période de jachère. Cette bifurcation tout à fait consciente de Milne par rapport à la simplification attendue d'un moderniste, conjuguée à son obstination à l'articuler à l'intérieur même des paramètres de la peinture formaliste et de la prescription d'unité d'intention, est signe selon nous que quelque chose de crucial dans son œuvre et dans la visée mélioriste qu'il donne à sa vie esthétique échappe à nos outils d'analyse habituels.

¹¹¹⁶ Il s'agit du nom d'un volcan mexicain qui a connu une éruption en 1952. La série d'œuvres est intitulée *Paracutin* au catalogue raisonné, d'après une erreur faite par Milne lui-même dans ses notes. Nous avons choisi de la corriger.

¹¹¹⁷ 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹¹⁸ Par exemple la planification d'*Another Generation* [503.68] : « *No painting, but some preparation for a subject picture, no name yet—no picture yet of course, but pretty fully planned. A resurrection. Across two angels blowing horns. Below from left to right, angel with horn lighting and peering curiously at figure on right. Next to the angel a man, then a woman, then a woman, present day, using opened compact and lipstick as she rises and this is what interests the angels. Grave stones and vague rising figures above and in between colour [...] This [the colour] comes from a small landscape done several years ago at Uxbridge.* » D. B. Milne, *Journal*, 8 novembre 1951.

¹¹¹⁹ 1950-11-03+04, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹¹²⁰ 1951-02-26+27, D. B. Milne à Kathleen Milne.

2.2.4 Expérimentation

Pour le chercheur David Galenson, la manifestation d'une telle unité d'intention – et non les manipulations matérielles exploratoires – constitue la caractéristique centrale d'une approche expérimentale de la pratique de l'art. La thèse qu'il défend, dans *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, oppose en effet l'approche *conceptuelle* de l'innovation artistique – où le créateur, motivé par le désir de communiquer une intention précise, cherche à mettre le doigt sur une idée inédite dans son champ disciplinaire afin d'y faire une avancée individuelle claire –, à l'approche *expérimentale* qui voit l'artiste, guidé par la dimension esthétique (c'est-à-dire sensorielle, visuelle, poétique) de son travail, s'engager plutôt par la création dans une aventure « *dominated by the pursuit of a single objective*¹¹²¹ ».

Si elle prend ancrage dans une analyse statistique de la peinture moderne et souffre d'un manque d'études de cas approfondies, la comparaison de Galenson – qui fait de Picasso l'archétype de l'artiste conceptuel et de Cézanne le cas exemplaire du créateur expérimental – a néanmoins pour mérite d'être mise à l'épreuve d'autres périodes de l'histoire de la peinture (de Masaccio au xv^e siècle à Vermeer au xvii^e), d'autres pratiques artistiques (sculpture, poésie, roman et cinéma), ainsi que de certaines activités extra-artistiques (la science économique et « *virtually all intellectual activities*¹¹²² » pratiquées similairement par déduction ou par induction), de sorte que sa proposition concernant l'art occidental depuis la Renaissance¹¹²³ offre la base d'une description générale des profils d'innovateurs qui transcenderait les circonstances personnelles, disciplinaires et historiques. Les termes *conceptuel* et *expérimental*, explique l'auteur, indiqueraient plutôt des dispositions psychocognitives récurrentes et transversales qui varieraient en degré d'intensité (d'extrême à modéré) selon les individus, et qui se trouveraient inévitablement affectées par le contexte et

¹¹²¹ D. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses*, *op. cit.*, p. 4. Il évoque similairement « *the total absorption [of the artist] in the pursuit of an ambitious, vague, and elusive goal* », p. 6.

¹¹²² *Ibid.*, p. 178.

¹¹²³ L'auteur ne donne en exemple aucune pratique provenant de pays hors de l'Europe et de l'Amérique du Nord, ni ne fait allusion à la possible vérification de sa théorie dans d'autres contextes culturels. Si cela s'explique par la méthode d'analyse qu'il a choisie et l'échantillon qui en découle, il s'agit d'un angle qui demanderait à être exploré, surtout pour vérifier quelle part des comportements qu'il décrit relève de la psychologie humaine, et quelle part relève de mêmes culturels occidentaux.

les idéologies dominantes se faisant tour à tour plus accueillants pour un mode de pensée au détriment de l'autre¹¹²⁴.

En insistant ainsi sur la coexistence de ces approches de la création contrastées dans l'histoire, dans les disciplines et même au sein des écoles de pensée, Galenson oppose une certaine résistance pragmatique aux catégories traditionnellement proposées par l'histoire, la théorie et la sociologie de l'art, qui tendent à subsumer les aventures individuelles sous une recherche esthétique commune, une problématique englobante, voire sous un régime sociohistorique unique. D'une manière à notre avis salutaire, il entrouvre de la sorte de nouvelles circulations historiques et il forme des familles inédites de chercheurs, cela sur la base non des résultats, des enjeux ou des provenances, mais des *pratiques* en tant qu'elles révèlent des convictions individuelles fondamentales concernant la création. À cette lumière, par exemple, l'unité d'intention par focalisation et simplification est-elle vraiment, chez David Milne, une adhésion au discours moderniste, ou ne témoigne-t-elle pas davantage d'une conception expérimentale de la création? Un tel changement de perspective nous aiderait-il à dénouer ce qui résiste à l'analyse et continue de « faire problème » dans son œuvre? C'est dans un but de vigilance quant à nos présupposés et pour faire ressortir les dimensions de la pragmatique artistique qu'ils obscurcissent que nous faisons ici appel à la théorie de Galenson, en toute conscience des nombreuses questions que pose encore sa distinction.

Dans le cadre d'une analyse de la soma-esthétique artistique, il est très intéressant en effet que Galenson insiste, afin d'étayer sa position, sur les *méthodes de travail spécifiques* qui distinguent les deux profils d'innovateurs, sans égard à leur période, leur provenance, leur genre ou leur objet de prédilection. De manière générale, explique l'auteur, *le créateur conceptuel* trouve sa satisfaction dans la résolution d'un problème qui peut être formulé avec précision avant la production; il réalise donc des plans et des esquisses préparatoires détaillés, considère la réalisation comme un simple transfert de l'idée à l'objet, et approche l'exécution de manière technique et systématique. Il produit souvent de la sorte un corpus d'œuvres très distinctes les unes des autres et considère chacune de ses innovations comme

¹¹²⁴ D. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses*, *op. cit.*, p. 87–93.

des succès, auxquels il s'identifie. Il s'agit fréquemment, constate l'auteur grâce à une compilation de dates, d'un « jeune génie ». À l'inverse, *le créateur expérimental*, dont les objectifs sont souvent imprécis et difficiles à énoncer, s'appuie moins sur des plans et de la préparation élaborée qu'il ne trouve en travaillant, par essais, erreurs, perceptions et répétitions, guidé dans ce continuum ininterrompu par les discrètes avancées d'une œuvre qui le mènent à la suivante. Pour cette raison, il considère son processus de recherche plus important que ses résultats, dont il se montre rarement satisfait, et il compte sur une amélioration de sa compétence avec le temps, l'accumulation de connaissances et l'expérience¹¹²⁵. L'expérimental s'avère souvent un « vieux maître ». Les tenants de ces deux grands modes de pensée et d'apprentissage, conclut Galenson, se retrouvent souvent en tension, voire dans une relation mutuellement hostile et pleine de méfiance « *because they differ not only in the methods by which they make their work, but in their conceptions of their disciplines*¹¹²⁶. »

À la lumière de ces définitions, l'objectif sensoriel d'unité esthétique qu'il tente d'atteindre par voie d'unité d'intention – littéralement : la poursuite d'un objectif unique – place très clairement David Milne parmi les créateurs expérimentaux. Cela replace, par le fait même, son objectif esthétique sur un plan existentiel, tel qu'en témoigne son appréciation typiquement expérimentale des parcours artistiques qui mènent à une puissance créatrice maximale en fin de vie¹¹²⁷, sinon ce commentaire sur l'importance absolument vitale d'avoir un « intérêt principal » pour orienter, donner sens et unifier esthétiquement son existence :

*I am always a little doubtful about sudden change in the main interest of anyone's life. Even retiring [...] doesn't often work out [...] You might as well take a man's heart out and tell him to go ahead and enjoy life as to take him away from the thing he has spent his life at, no matter what it is*¹¹²⁸.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 4–15 et 177–186.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹¹²⁷ « *It is remarkable that many of the [artists] we place at the top lived long—in other words had time to live a preparatory life of training in the useful and a further one as creative artists.* » 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹²⁸ 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke.

La méfiance de Milne à l'égard des changements de cap est explicite dans ce dernier commentaire, et caractéristique elle aussi du profil expérimental tel que le décrit Galenson. Le meilleur indice que la méthode de travail milnienne relève de ce profil est d'ailleurs le mode de développement continu qui s'installe dans l'œuvre dès que le peintre a terminé ses années d'apprentissage à New York et que son travail se stabilise vers 1914–1916. Sa peinture se transforme, bien sûr, mais cette transformation se fait dorénavant lente, progressive, constante, pour l'essentiel sans grands heurts et, surtout, elle est maintenant produite « de l'intérieur ». Ce sont désormais les problèmes picturaux reconnus par le peintre aux aguets et les solutions trouvées à même la réalisation de ses tableaux qui stimulent la modification de l'œuvre, créant ainsi d'un motif à l'autre et d'une étape artistique à la suivante un enchaînement indissociable d'essais et d'erreurs qui représente aux yeux de Milne le critère essentiel de la vraie création. « *Development, each phase may be traced to a source within the painter's own work, has an emerging, a fulfilment and decline*¹¹²⁹ »; ce n'est qu'à observer une telle liaison organique de ses enjeux artistiques qu'on peut saisir la démarche d'un artiste, pensera-t-il toute sa vie, au point qu'il nomme cette conviction « *my pet theory of the interrelation of the pictures*¹¹³⁰ ». Lorsque cette liaison est illisible dans une œuvre, même chez les plus grands créateurs, cela le laisse d'ailleurs profondément perplexe : « *Picasso is a puzzle, very interesting and very capable. The clear cut and apparently sudden changes in his work are hard to explain. Unless they come from within they would indicate a weakness that he is unduly influenced by outside sources*¹¹³¹ », confie-t-il, confirmant la thèse de Galenson à l'effet qu'il est extrêmement difficile pour un artiste expérimental de saisir les motivations de ses collègues conceptuels; ceux-ci, explique l'auteur, parce que leurs travaux se développent

¹¹²⁹ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923]. Dans son esprit, le phénomène en est clairement un de croissance au sens biologique du terme, puisqu'il parle ailleurs de la généalogie de ses tableaux – « *All paintings have ancestors and inherit characteristics from them...* » (D. B. Milne, Journal, 11 mars 1943) –, du « *germ of an etching idea* » (1944-04-07, D. B. Milne à Douglas M. Duncan), des conditions qui influent sur la « croissance » (*growth*) de ses formats (1938-01-26, D. B. Milne à James A. Clarke), ainsi que du caractère continu et irréversible de la transformation créatrice : « *... motives interlock, and merge, and continue indefinitely. These developments are not planned, there is no definite end, and, often, no clear-cut beginning* »; « *You can't turn back the clock in this sort of thing.* » (1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey; 1941-02-10+24, D. B. Milne à James A. Clarke).

¹¹³⁰ 1934-10-10, D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹³¹ 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

à coup de sauts qui n'ont pas de rapports évidents avec leur production antérieure¹¹³², lui apparaissent souvent comme des « *intellectual tricksters, lacking in artistic ability and integrity*¹¹³³ ».

On objectera que le développement interne de l'œuvre et le rejet des influences extérieures sont aussi des thèmes très familiers au régime de singularité moderniste, mais Galenson met le doigt sur quelque chose de différent et de très pertinent avec sa mesure d'intégrité. Car c'est bien pour faire la preuve à la fois de sa continuité de pensée et de l'intégrité de sa démarche – qualité qu'il tient, comme on le sait, pour plus importante que son talent – que Milne demande à de nombreuses reprises que ses œuvres soient présentées en séquences lors d'expositions ou conservées en quantité critique dans les collections, « *as a sort of serial in paint*¹¹³⁴ » qui témoignerait intégralement des efforts de simplification investis dans sa vision créatrice. « *The sort of exhibition you speak of has for a long time been at the back of my mind [...] almost all the pictures—done in a limited period, so that the inner life of one painter—without regard to his quality—might be traced from picture to picture*¹¹³⁵ », écrit-il au directeur de la Galerie nationale. Sa proposition d'acquisition aux Massey est tout aussi explicite :

*It may appear foolish to offer failures, as well as what I call successes, for sale. Everything worthwhile could be included in a hundred, or possibly fifty, of the pictures. The others merely serve as a certificate of merit for them, show that the motives in them have been struggled over, fought out, and not pulled out of thin air—that is “lifted” whole from the work of other artists. To those able to read such things they show the sources and the worm-like development of each theme*¹¹³⁶.

¹¹³² D. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses*, op. cit., p. 179.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 83.

¹¹³⁴ « *[The Masseys] didn't adopt my plan entirely [...], that is they are not keeping them all together, as a sort of serial in paint, making possible a tracing of themes from picture to picture, in failures as well as what I get into the habit of thinking of as successes.* » 1934-11-22, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹³⁵ 1939-04-20a, D. B. Milne à Eric Brown. Il écrit semblablement à Donald W. Buchanan (1936-09-22) : « *My idea of an exhibition—so far as my own work is concerned—is one in which all these things [I write about] can be traced, starting with the first picture (rather the second, the first didn't make much impression)...* »

¹¹³⁶ 1934-09-19, D. B. Milne à Alice Massey. Dans la lettre où il explique à Clarke son projet de vente aux Massey (1934-06-14+18+28), sa toute première motivation à se départir de son œuvre entier, outre subvenir à ses besoins financiers, est très explicitement de faire apparaître la transformation graduelle de son œuvre. Il regrette immédiatement que les collectionneurs ne respectent pas son souhait (1934-11-22, à James A. Clarke), et s'en plaint d'ailleurs directement à eux des années plus tard : « *You may remember that, in the first letter I wrote to Mr. and Mrs. Massey proposing the sale that later took place, I wasn't thinking of exhibitions of sales at all [...] But what I wanted was 1) money to carry on the painting 2) to have the pictures kept together so that the way one painter worked (a poor one it is true) could be traced in these pictures, the influences he came under, what he did in*

Son évaluation du faible ratio des succès par rapport aux échecs – cinquante à cent tableaux sur environ mille tableaux produits –, son sentiment que la formation d'un élément pictural inédit tient d'un combat ou d'une lutte, puis le dénigrement de sa progression artistique, qu'il compare au déplacement désespérément lent d'un modeste ver¹¹³⁷ – mais aussi à son travail acharné dans le bois ou le fruit? –, sont autant de signes supplémentaires d'une pragmatique fortement expérimentale. Selon Galenson, en effet, comme Milne les artistes qui participent d'une telle attitude artistique « *rarely feel they have succeeded, [...] are perfectionists and are typically plagued by frustration at their inability to achieve their goals*¹¹³⁸ ».

La transversalité historique et disciplinaire des deux profils de créateurs théorisés par Galenson nous permettrait ainsi de distinguer, dans la démarche milnienne, d'une part les exigences de la pensée moderniste, de l'autre la pragmatique expérimentale de l'artiste, difficiles à séparer parce qu'elles visent toutes les deux un objectif d'unification esthétique et tendent à se confondre. Parmi les premiers modernistes, Milne approchait la peinture de manière expérimentale. Pour clarifier, nous dirons donc : le problème de l'affirmation de la surface du formalisme artistique est la question qu'il emprunte sans équivoque à son époque et qu'il a à résoudre avec nombre de ses contemporains, expérimentaux comme conceptuels, alors que la quête d'une unité esthétique *expérientielle*, quête d'une émotion ou accélération esthétique qui guide unilatéralement son appétit spirituel – et qu'il pressent avoir

following or resisting them and how later phases of his painting came out of earlier. » 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey). Dans cette même lettre, il fait une distinction entre les tableaux « *suitable for exhibitions* » et les études; il désire que les dernières soient offertes à la Galerie nationale, preuve supplémentaire qu'il souhaite qu'on puisse suivre l'intégralité de son cheminement.

¹¹³⁷ Ses avancées lui paraissent lentes dès 1909 – « *my own work is progressing, though slowly* » (1909-07-28, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty) – et jusque dans les années 1950 – « *Painting going steadily but very slowly. However it is probably back to about normal. It has always been slow and irregular—but there have been some sprints in between.* » (1951-11-12+13, D. B. Milne à Kathleen Milne). Entre les deux pourtant, sauf pour quelques faibles pointes d'enthousiasme (1929-07-14, 1929-été, [1933-été], 1937-08-29c, D. B. Milne à May « Patsy » Milne; 1950-02-16, D. B. Milne à Kathleen Milne), il ne rapporte par écrit aucun sprint. Bien au contraire, alors même qu'il espère vivement « *a more productive streak* » (1938-03-03, D. B. Milne à Douglas M. Duncan), il se qualifie de « *slow progressor* » ([1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke) et se plaint d'une lettre à l'autre du rythme de développement de son travail, qu'il trouve habituellement si décevant – *slow, very slowly, no faster, a crawl, feebly, painfully* sont les mots qu'il emploie – qu'il le compare régulièrement à la vitesse du ver de terre ou de l'escargot (1935-09-05, 1937-08-02, D. B. Milne à Alice Massey; 1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes; 1941-12-14, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹¹³⁸ D. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses*, op. cit., p. 4.

en commun avec Claude Monet¹¹³⁹ – révélerait plutôt sa conception expérimentale de la création et pourrait, attendu de nouvelles données circonstancielles, tout aussi bien s'appliquer à une autre question. Milne lui-même avait la conviction intime d'une telle différence entre la problématique artistique ponctuelle et la pragmatique créative de fond, puisqu'il l'exposait clairement dans sa réflexion sur son *alter ego* Monet : « *These [impressionist, pointillist, open air] practices were used by him but were no key to his [purely aesthetic, abstract] work. In another age he would have used other methods and with as impressive results*¹¹⁴⁰. » Cette distinction, croyons-nous, expliquerait son propre détachement face à l'étiquette « moderniste » en dépit du terrain d'exercice formaliste qu'il revendiquait pour lui-même, car il indique très clairement ici que la clé de sa propre démarche picturale est de l'ordre d'un « travail purement esthétique, abstrait » qui s'accommode des conditions disponibles. Il nous reste évidemment à comprendre ce que cela veut dire exactement dans son expérience.

Les artistes expérimentaux sont épris de leur poïétique; ils sont avant toute chose intéressés par la « faisance de l'œuvre d'art¹¹⁴¹ », par son mouvement même, et non par son point de départ ou son résultat. Cela est manifeste chez Milne lorsqu'il distingue le tableau de l'acte de peindre, par exemple, ou encore les techniques proprement impressionnistes du travail purement esthétique (qui est chez lui expérientiel). L'expérience et la pratique ont donc aux yeux des expérimentaux priorité sur l'explication, la théorie et la spéculation rationnelle, qu'ils conçoivent essentiellement comme de la conceptualisation rétrospective ayant un statut secondaire. Un tel « *distrust of theoretical propositions as facile and unsubstantiated*¹¹⁴² » constitue la dernière des caractéristiques claires du mode de création expérimental tel que le formule Galenson, et Milne apparaît à cet égard encore un cas type. S'il a beaucoup écrit et

¹¹³⁹ Galenson confirme une approche expérimentale commune : « ... *Claude Monet was an experimental innovator. Monet believed that progress in art was possible only with total commitment to the study of nature and long hours of work.* » Monet, explique-t-il encore, est « *an example of a moderate experimental artist* » parce qu'il prépare son travail à l'aide de quelques notations, mais résout ses tableaux en cours de réalisation – ce qui est aussi la manière de procéder de Milne. *Ibid.*, p. 62 et 51.

¹¹⁴⁰ D. B. Milne, « Art. Monet », 20 janvier 1947, p. 1.

¹¹⁴¹ Cécile Cloutier citée dans Laurent Giroux, « La poïétique à ses origines : Aristote, Heidegger », *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 5, automne 2000 (consulté le 7 juin 2017), http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Giroux/Giroux.htm.

¹¹⁴² D. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses*, *op. cit.*, p. 6.

s'il qualifiait de « *theory*¹¹⁴³ » une idée qui avait dans sa pensée une certaine constance, le peintre a effectivement maintenu sa vie durant une hiérarchie nette entre la théorie de l'art – utile, stimulante, voire divertissante¹¹⁴⁴ – et la pratique de l'art – le fin mot pour lui de toute affaire artistique. « *Of course I needn't remind you that all this theorizing is a post-mortem— not a plan [...] The only theories that are deem to work are the ones that come after the thing is done*¹¹⁴⁵ », écrivait-il à Clarke; « *For the artist—“feeling first, understanding after, if at all”*¹¹⁴⁶ », disait-il autrement aux Massey, et il l'expliquait encore ici à Buchanan, réitérant au passage la distinction entre problématique artistique et pragmatique créative :

*Even the artists fall into the way of trying to make their pictures understandable instead of felt. Very often pictures are good in spite of the theories. The impressionists, even now, can hardly be mentioned without dragging in complimentary colors and the vibration of light. Probably science had nothing to do with it. They painted first and tried to explain it afterwards. Never believe what an artist says, except on canvas—not even on canvas. He probably isn't making statements he is just feeling and mumbling to himself. Probably he can't whistle, so he theorizes*¹¹⁴⁷.

En résumé, l'expérience de la création serait première et se passerait à tout prendre de consignes verbales. Il serait donc impensable pour Milne d'étayer une théorie existante (comme celles de Fry ou de Bell, par exemple) ou de s'aligner sur elle. Il ne serait pas même envisageable pour le peintre de s'en tenir à ses propres idées et convictions déjà formées,

¹¹⁴³ Voir notamment 1923-11-[21?], D. B. Milne à James A. Clarke, et 1934-10-10, D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹⁴⁴ « *Still this art criticism is a fine indoor sport particularly when sports of any kind are scarce as they are with me.* » ([1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry); « *Lots of fun for me, this dissecting.* » ([1934-11-15+16], D. B. Milne à Alice Massey); « *Do these post-mortems interest you at all? Rather a ponderous mass of speculating to hang on a few skinny little pictures, but I get quite a kick out of it.* » (1936-09-22, D. B. Milne à Donald W. Buchanan).

¹¹⁴⁵ 1919-04-09a, D. B. Milne à James A. Clarke. La même idée de théorie comme *post-mortem* revient dans toutes les lettres citées à la note précédente ainsi que dans 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey; remarquons au passage que l'image de l'autopsie est une autre manière d'affirmer le caractère résiduel des tableaux en regard de la vitalité mobilisée par l'acte artistique.

¹¹⁴⁶ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey, dans laquelle il répète : « *The picture is felt when painted, it is understood—if at all—afterward.* »

¹¹⁴⁷ [1934-11-début], D. B. Milne à Donald W. Buchanan, qui confirmera plus tard cette position : « *Despite his own long and often penetratingly worder analysis of the works [...], he was usually critical of too much theorizing in art. So, after outlining some aesthetic opinions of his own, his sense of humour would come to his rescue and he would caution his friends against taking too much stock in the intellectual approach to painting.* » « David Milne as I Knew Him », *Canadian Art*, vol. xi, n° 3, printemps 1954, p. 90.

parce qu'elles deviendraient alors une théorie milnienne : « *the thing to do in painting when you see a rule, crack it if you can*¹¹⁴⁸ », conseille-t-il.

Sa position d'expérimental convaincu donne lieu à des formulations très détachées qui sont bien sûr à comprendre à la fois comme un bouclier dont Milne se sert pour protéger de l'hégémonie de la pensée sa liberté poétique, et comme une déclaration de principe pragmatiste très ferme : en situation de création, toujours faire confiance aux émotions-perceptions issues de l'expérience avant la raison. Il s'agit donc toujours de recentrer l'unité d'intention sur son objectif expérientiel. Le peintre nous invite toutefois à « ne pas croire ce qu'il dit » et à mettre au jour les problèmes contenu dans sa prémisse : elle sous-entend qu'un artiste pourrait n'avoir pas été en contact avec les idées et le langage (une posture idéaliste intenable), cependant qu'elle ignore le fait que, dans tout continuum, ce qui vient « après » se trouve forcément à relancer le mouvement et prend donc aussi bien place « avant » le prochain événement (une posture réaliste irréfutable). Lui-même n'y croit pas vraiment, puisque les efforts d'analyse et de synthèse remarquables qui accompagnent chaque maillon de son processus pictural – ainsi qu'un aveu de « *No theory at all*¹¹⁴⁹ » concernant *Sketches from the Abstract* advenue par accident – témoignent de la place importante qu'il accordait à la théorisation en l'imbriquant en plein dans son activité artistique quotidienne. Cette position trouble concernant la théorie était d'ailleurs de son vivant sujette à discussion, notamment par le critique Graham McInnes qui tantôt la soutient : « *Your theory about values and hues, though very stimulating, interests me less than the fact that it grew out of your experience, and that you don't allow it to ride you, at least not in your painting*¹¹⁵⁰ », et tantôt en doute : « *You have theories—admit it. You override them because you are a fine artist. Don't you think that's the truth?*¹¹⁵¹ »

La vérité, en ce qui nous concerne, émane de la mise à plat de l'ensemble de l'information dont nous disposons, exercice qui montre que Milne, dès qu'il met le doigt sur des problèmes artistiques plus personnels au milieu des années 1910 et jusqu'à son grand bilan

¹¹⁴⁸ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁴⁹ D. B. Milne, *Journal*, 26–28 novembre 1951.

¹¹⁵⁰ 1936-01-23a, Graham C. McInnes à D. B. Milne.

¹¹⁵¹ 1937-01-12c, Graham C. McInnes à D. B. Milne.

autobiographique de 1947, conduit de manière soutenue une réflexion sur l'art qui passe *alternativement* par une pratique de la peinture et par une pratique de l'écriture. Si les 2 638 tableaux qui nous sont connus rendent le lent enchaînement d'essais et d'erreurs dont il se réclame tout à fait évident, les milliers de pages qu'il consacre parallèlement à analyser ses œuvres et celles des autres, à définir l'art et la création, ou à explorer l'ensemble de ses gestes, décisions et positions artistiques font pour leur part la preuve – quoi qu'il en dise – que sa méthodologie artistique globale reposait sur *une approche expérimentale de la peinture articulée, clarifiée et remise en mouvement par le langage*.

2.2.5 Courage

C'est d'ailleurs en réfléchissant par écrit au but de l'art, à la fin de 1930, que Milne en vient à cette conclusion : la pratique artistique relève pour lui de la recherche fondamentale, au même titre que la science, et sa seule fonction, s'il en est une, est de « développer le tempérament de l'homme conduisant l'expérience ». Il explique en effet que

*... pictures are merely a by product of the painter's effort. The striving itself is the important [thing]. Such work is not in itself an expression of contemporary life. It is pure research. It has no real existence until its inventions and discoveries have been applied to practical problems. In its abstract form the work of such scientists as Faraday and Lister is pure research. As long as it continues thus it has small human value, except as it develops the character of the man making the experiment and even that character has little value until it is brought into relation with some form of human experience*¹¹⁵².

Très semblablement, il écrit ailleurs de Turner, Ford, les frères Wright et Euclide qu'en créant « *their minds had expanded, and that was all there was to it*¹¹⁵³ », valeur première qu'il reconnaissait dès 1923 à la création artistique :

*Value of creative painting—
Major—to the painter, it develops imagination (courageous thought)*

¹¹⁵² [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg; passage n'incluant pas les ratures et augmenté de ponctuation. Michael Faraday (Angleterre, 1791–1867), physicien connu pour ses découvertes en électromagnétisme et électrochimie; Joseph Lister (Angleterre, 1827–1912), chirurgien pionnier de l'antisepsie.

¹¹⁵³ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

Tout discrètement, Milne fait ainsi la déclaration mélioriste la plus claire qui soit : l'objectif unique qu'il poursuit en peignant est le *développement de son esprit*, qu'il circonscrit ici par les mots *character, mind, imagination, thought*. Ce développement interne se reconnaît, dit-il, au simple signe « *of anyone hammering at things for himself, trying, failing, once in a while seeing just a glimmer of something no one else had ever seen*¹¹⁵⁵ », mais il demande du courage et même « *the one great thing, creative courage*¹¹⁵⁶ ». « *There is no doubt in my mind that this creative courage is the highest quality that man has, it is the farther from our beginnings and there is evidence of it in fewer beings than any other quality*¹¹⁵⁷ », explique-t-il.

Si Milne refuse d'accorder une valeur intrinsèque à l'expansion intérieure qui résulte de la pensée courageuse – car toute ouverture de la conscience doit encore être mise à l'épreuve de l'expérience, précise-t-il en réitérant son exigence d'intégrité –, il semble néanmoins que cet attrait pour le développement personnel et le dépassement se soit présenté très tôt chez lui et qu'il ait eu suffisamment de puissance pour qu'il l'entretienne sa vie durant. En pas moins de quatre endroits de ses notes autobiographiques, en effet, le peintre insiste sur sa détermination, dès l'enfance et l'adolescence, à ne pas s'enliser dans l'existence matérielle attendue des jeunes hommes ruraux et à faire mûrir au maximum ses facultés intellectuelles : « *High School [...] The desire to excel. Habits of work. Confidence a bulwark. The disappointment of friends' slow development. Resistance to this influence*¹¹⁵⁸. » Pour arriver à

¹¹⁵⁴ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923].

¹¹⁵⁵ [1934-12-07], D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁵⁸ D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947. Il note aussi dans « Six? Ambition, first show of excellence just before end of public school » (notes autobiographiques, vers 1947) : « *Walkerton [high school], away from home, no thrill to get home week-ends. M.M.—breaking with friends who expect too much the regular way, too soon—slow ripener...* » ; la même phrase se retrouve dans « Walkerton », notes autobiographiques, vers 1947. On dira que ces remarques sont faites en 1947, *a posteriori* donc, et pourraient bien être à ce titre un souvenir embelli de manière à convenir au fantasme psychique puissant du jeune prodige qui s'extrait par son talent de ses modestes conditions d'origine; rien ne nous permet de croire, en effet, que Milne était à cet égard plus qu'un autre à l'abri d'une relecture favorable de sa biographie (voir Ernst Kris, « L'image de l'artiste », *Psychanalyse de l'art*, Paris : Presses universitaires de France, 1978, p. 78–103). Néanmoins son appel au thème du « développement » et du « mûrissement » jusqu'à l'excellence, son désir répété de vivre une vie faisant appel à l'ensemble de ses facultés, sa tendance à l'effort souvent rapportée et surtout la manifestation de ces traits dans la

ses fins en dépit des pressions de l'environnement, affirme-t-il, on doit savoir leur résister, donner le meilleur de soi « *'till it hurt[s]*¹¹⁵⁹ » et garder le cap sur sa décision en se munissant d'un véritable « rempart de confiance ».

L'unité d'intention est le nom donné par Milne au rempart qui accompagne cette démarche. Mais au peintre qui aspire par-dessus tout à se développer grâce à une intensité d'expérience se présentent des pressions plus discrètes, tout intérieures, qui le mènent parfois jusqu'au combat avec soi et qui l'appellent aussi à installer des remparts contre ses propres inclinations de manière à pousser la confiance en son objectif jusqu'à la foi (*faith*). Le mot paraît exagéré en raison de sa connotation religieuse, il a d'ailleurs chez un moderniste quelque chose d'incongru qui nous le fait lire comme une simple métaphore, mais il implique pourtant un geste de l'esprit qui relève toujours de la même consigne d'unité d'intention : devant le moindre doute ou découragement, soumettre son réflexe d'autoconservation égotique et choisir de se déposer dans ce qu'on entrevoit. Ce règne de la confiance, favorisé par la posture expérimentale qui induit un déplacement continu du connu vers l'inconnu, est la condition première de la simplification de soi, qui va chez Milne de pair avec l'expansion du caractère. La capacité répétée de faire artistiquement « acte de foi » dans le cadre d'une détermination intérieure au dépassement serait donc ce que Milne appelle « *creative courage*¹¹⁶⁰ ».

vie artistique sans concession qu'il se choisit, tout cela laisse penser qu'il était véritablement guidé par un pressant désir de se transformer et même de s'améliorer.

¹¹⁵⁹ 1919-02-11+28 et 03-01, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁶⁰ La notion de courage créateur a été discutée par deux autres historiennes de l'art. Dès 1980, Rosemarie Tovell en fait, avec l'émotion esthétique, un des deux éléments centraux de la pensée artistique milnienne, mais cela en deux paragraphes seulement, s'appuyant sur quelques citations de l'artiste et sans s'engager dans une discussion vigoureuse du terme (*Reflections in a Quiet Pool, op. cit.*, p. 118). Dix ans plus tard, au catalogue *David Milne* dirigé par Ian Thom, Megan Bice consacre à cette notion un long essai intitulé « Creative Courage » (*op. cit.*). Le texte s'annonce prometteur sur le plan mélioriste puisque l'auteure y évoque toutes ces pratiques que nous étudierons bientôt – économie plastique, emploi croisé des médiums, recherche de l'accident et de l'inconnu, pratique de l'écriture, observation intensive, méthode de l'inventaire, retraite solitaire, économie domestique, marche, sieste, relation à la nature, spiritualité, etc. Sautillant de l'une à l'autre, Bice se contente toutefois de nommer ces pratiques qu'elle effleure sans jamais rendre explicite leur lien entre elles et avec le courage créateur; elle perd même de vue pour un long moment le courage créateur pour plutôt suivre un fil biographique classique marqué par les avancées esthétiques de l'œuvre et les citations de l'artiste, dont il est sous-entendu qu'elles affirment le courage en question. Bien au contraire d'arriver à montrer comment une vision artistique se reconnaît, s'installe, se cultive, puis se manifeste dans l'exercice de l'art comme de la vie, son texte qui conclut : « *For David Milne, art was the essence of life itself* » (p. 115), établit de manière assez essentialiste et tautologique que la

Cherchant à définir les fondements de sa pratique picturale au cours de l'année 1932, il les résumait à deux éléments principaux, l'« émotion esthétique » et le « courage créateur », qu'on associerait facilement au plaidoyer romantique de l'art pour l'art :

I have often mumbled our art definitions, a few of them, but it seems to me that there are only two that keep coming back perpetually and are really important. Aesthetic emotion is one and Creative painting is the other. I don't know what the dictionary says—(probably “aesthetic—see art”, and “creative—see God”) but my definitions wouldn't suit the dictionary anyway [...] Reason—intelligence—logic isn't the only quality that marks man (higher man). I know two more—aesthetic feeling and creative courage. Neither is in itself useful—isn't exercised for the sake of survival, but for delight in the thing in itself¹¹⁶¹.

Interested in your comment on the art definitions. The sticking points seem to be courage as the creative mark and speed as the aesthetic¹¹⁶².

We have come to realize that great art is valued [...] for its aesthetic and creative power¹¹⁶³.

Nous connaissons bien désormais le premier pôle, celui de l'émotion esthétique, qui recouvre chez Milne tout le spectre des sensations émotives, proprioceptives et perceptuelles fines, c'est-à-dire toutes les formes d'accélération physiologique (*quickenning*) par voie de contact avec le monde phénoménal, qu'elle advienne lors de la stimulation visuelle offerte par le motif initial, en plein travail des éléments formels sur la toile ou encore lors de la réception excitante des œuvres achevées. Il l'affirme lui-même : « *aesthetic emotion, is easier. I am quite familiar with it, so are you, so are a good many people¹¹⁶⁴* ». Mais qu'en est-il du courage créateur? « *Well this creative idea is pretty difficult for one to grasp, let alone write about¹¹⁶⁵* », avoue-t-il humblement.

Afin de saisir la nature de ce courage à la fois incontournable et insaisissable qu'il considère comme une qualité rare même dans le champ artistique¹¹⁶⁶, il est donc nécessaire de

vision unique et inventive de l'artiste est la preuve de son courage créateur, et retombe de la sorte dans les ornières vocationnelles de l'originalité artistique moderne.

¹¹⁶¹ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁶² 1932-11-27 et 12-04, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁶³ D. B. Milne, « Art and Artists: To the Editor of The Mail and Empire », *The Mail and Empire* (Toronto), 14 février 1933.

¹¹⁶⁴ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ « *Did I tell you that the last time I was in London I [...] found just one work that was of any interest at all. All the creative art that I could see in the rest [...] could have been put inside one picture frame—with its face turned to the wall.* » (1919-05-07+10+15, D. B. Milne à James A. Clarke); « *The thing that distinguishes art from our everyday*

remonter jusqu'aux artistes chez qui le peintre l'a d'abord reconnu. Le mot *courage* apparaît pour la première fois dans la note des années 1920 déjà citée au sujet de Turner, Constable et Cézanne, note où Milne explique qu'ils ont tous trois eu la force de pourfendre leur vision conventionnelle afin de se forcer à voir – et éventuellement nous faire voir – les choses telles qu'elles se présentaient : « *[That] kind of seeing is creative seeing, with effort, work, against one's will, takes courage*¹¹⁶⁷ », écrit-il. Créer exige donc de l'artiste qu'il travaille « contre son gré », c'est-à-dire à contresens de ses a priori et habitudes perceptives. Dans une lettre de 1930, le courage est de nouveau associé aux esquisses de Constable. L'artiste anglais avait la force extraordinaire de savoir traduire sa vision des ciels et des nuages dans une esthétique vivante et vitale, explique Milne, mais il en manquait lorsqu'il s'agissait d'imposer cette vision à la tradition : dès qu'il retravaillait ses esquisses peintes dans de grands tableaux plus achevés, cédant ainsi à la norme artistique en vigueur, « *his magnificent courage faded and he lost them*¹¹⁶⁸ ». En effet, si ailleurs Henri Rousseau paraît à Milne artistiquement courageux, c'est précisément parce qu'il conserve, au contraire de Constable, la pleine capacité d'assumer ses désirs face aux conventions artistiques : « *His simplicity came not because he was unsophisticated but because he had courage*¹¹⁶⁹ », écrit-il. Au cours des mêmes années 1932–1934, Milne classe encore dans cette catégorie Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso et Brancusi, vus à l'Armory Show en 1913 et reconnus pour leur « *courage and imagination bare, not sweetened by sentiment and smothered in technical skill*¹¹⁷⁰ » – toujours, donc, pour leur détermination à poursuivre leur voie sans égard aux attentes extérieures. L'intensité créatrice dévorante de Vincent Van Gogh est telle, dit enfin Milne après sa lecture des lettres à Théo en 1935, qu'en cherchant bien dans l'histoire on

experiences is that it is aesthetic and creative—spiritual, and the average man is incapable of this. In twenty-five years or so of painting life I cannot remember meeting anyone rich or poor, farmer, preacher or big business man who gave any indication that he got an aesthetic thrill from art. » [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Voir aussi [1925-07-26?], D. B. Milne à J. A. Clarke, et 1921-08-30, J. A. Clarke à D. B. Milne : « *... it is this inability to think which keeps the most of us in bondage and produces the reams of 99% imitative art that we have spoken of before.* »

¹¹⁶⁷ D. B. Milne, « The usual idea of seeing », [vers 1921–1923]. Les passages soulignés dans les citations reproduisent les marques de soulignement apportées par David B. Milne lui-même dans ses documents manuscrits.

¹¹⁶⁸ 1930-03-28, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹¹⁶⁹ 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹¹⁷⁰ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

trouve « *no one so courageous and so pitiful*¹¹⁷¹ » depuis Jésus-Christ. Ce à quoi il ajoute, sortant de la lecture mythique de Vincent pour indiquer plutôt le courage et la foi en tant qu'agents puissants et nécessaires à toute création digne de ce nom :

*Well, we read these letters, and say, "terrible", "pitiful", we must do something about it, something big to end this agonizing way of making art. We'll start endowments, projects. Useless! There is no system, never will be. This is the way, and it's a terrifying way. We shrink from it. We haven't Vincent's courage or Theo's faith*¹¹⁷².

Détermination à poursuivre sans relâche une vision, à travailler comme un forçat pour la faire advenir dans une forme. Capacité de résister aux attentes d'un milieu, d'exprimer sans dissimulation ni enrobage ce qu'on a à dire et ce que son cœur désire. Courage d'envisager le vertige immense et terrifiant de la vie créatrice et d'y plonger sans filet de sécurité, en toute confiance. Nous commençons à circonscrire la notion.

Continuons notre enquête, en procédant cette fois par la négative, c'est-à-dire en regardant là où Milne considère que ce courage fait défaut. Car s'il le repère chez plusieurs des modernes européens qu'il a assidûment fréquentés à New York au début du siècle, il en trouve bien peu dans son pays d'origine lorsqu'il y rentre en 1929. Au Canada, écrit-il vers la fin d'octobre 1934, s'offusquant du piètre accueil réservé à l'œuvre de James Wilson Morrice :

*... we like our heroes made to order, and in our own image [...] Canada's ideal is low; family, possessions, amusement, the life of an animal that is about it. No painting, music or literature as aesthetic experience, no quickening of life, no creative courage! Everything must contribute directly to survival or we lose interest*¹¹⁷³.

Que de la conservation et de la survie, aucune force d'expansion ni pulsion de vie. Et cette observation n'épargne pas les arts visuels, parce que la majorité des artistes canadiens souffrent d'un perfectionnisme technique qui confine à l'imitation, pense Milne : « *Canadian Art has been purely provincial, immature and conventional, all too easy to understand. Morrice*

¹¹⁷¹ 1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball.

¹¹⁷² *Ibid.*

¹¹⁷³ [1934-10-fin], D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

*is the first to offer any problem at all*¹¹⁷⁴. » S'il concède que certains de ses contemporains – notamment les membres du Groupe des Sept et leur entourage – savent comme Morrice éviter les écueils sentimentaux de la peinture paysagiste et s'inscrire dans une pensée artistique autoréférentielle, ceux-ci demeurent pour l'essentiel des « artisans¹¹⁷⁵ », fussent-ils de style moderne. Les œuvres de Lawren Harris, A. Y. Jackson et Emily Carr échappent à l'occasion à ce dur jugement milnien; l'art de Tom Thomson, « *harsh, brilliant, brittle, uncouth, not only most Canadian but most creative*¹¹⁷⁶ », est le seul au sujet duquel il n'émet aucune réserve. Milne résume ici sa position, qui s'avère à la fois moins impitoyable et plus exigeante qu'il n'y paraît :

*All of the Seven are mostly craftsmen. Have they more than this? After all craftsmanship is a low measure to judge artists by. Have they courage—that highest quality of the human race, creative courage? Have they anything to say on their own authority or is it all borrowed? This is the highest of standards [...] This courage business is important because I think we, as a people, even more than the Americans, lack it. We are clever, imitative, but we seem to wait for someone else to show us the way, then we follow him instead of carving out a path for ourselves. Just at the moment I can't think of a single creative work that can be credited to a Canadian—in art, architecture, literature, engineering or anything else. No doubt there are some, but nothing sticks out very strongly when measured by the old country, Europe or even the United States [...] whatever the value of the Group of Seven in art, there is no doubt about their value to Canada. Mr. Bennett could very nicely vote the seven a million dollars each, and the country would still be in their debt*¹¹⁷⁷.

Tout en reconnaissant à ses compatriotes une contribution culturelle inestimable, Milne continue de les enjoindre à faire encore davantage pour atteindre « cette qualité la plus élevée de la race humaine, le courage créateur ». Le cas de James Wilson Morrice est un exemple très éloquent de ce double mouvement. Bien qu'il réitère son admiration pour l'œuvre avant-gardiste de Morrice dès qu'il s'agit de discuter de culture canadienne, Milne affirme par ailleurs, lorsqu'il analyse pour elle-même la démarche artistique de son prédécesseur : « *Morrice's greatest weakness is lack of courage—everyone else too of*

¹¹⁷⁴ 1936-09-22, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹¹⁷⁵ Pour Milne, l'artisanat est le contraire de la pensée créatrice et courageuse : « *Learn to do it as it has been done—craftsmanship—not as it has not been done—thought. Craftsmanship is just second hand (many times over) thought. Every detail of it has at some time been born of conscious thought on the part of some artist.* » [1922-11-21], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁷⁶ [1932-01-début], D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹¹⁷⁷ 1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Richard Bedford Bennett (1870–1947), Premier ministre du Canada de 1930 à 1935.

course—switching from one influence to another instead of developing from his own work¹¹⁷⁸ ». Et encore : « *He is weakest in his creative side, pure painting but not great painting*¹¹⁷⁹ ». Là où l'on serait tenté de voir une contradiction, une indécision ou un revirement d'opinion, se profile au contraire, croyons-nous, la distinction que Milne établit (comme tantôt chez Monet) entre *la position formaliste* de Morrice – la « peinture pure », qu'il juge historiquement tout à fait pertinente – et *la vision créatrice* – la « grande peinture », conduite par l'artiste de sa propre autorité, qui subsume à ses yeux la catégorie historique moderniste pour plutôt relever d'un fait existentiel. Deux derniers commentaires nuancent son jugement concernant Morrice et confirment cette distinction. L'un montre qu'il touchait parfois à l'expérience d'accélération esthétique visée par Milne; en visite à l'Art Gallery of Toronto, celui-ci a effectivement remarqué « *the little green Morrice, done when he forgot about everything except the thrill of the thing*¹¹⁸⁰ ». L'autre explique pourquoi, malgré cette capacité ponctuelle, Morrice manquait à son avis de courage créateur. Trop souvent, pense Milne, son aîné se dérobe à l'intense investissement émotif que requiert sa tâche artistique :

*The pictures tell much, not only where he was but something of his working habits and a great deal about his inner life, more, perhaps. Then his doings outside the painting. His letters seem trivial, revealing nothing below the surface; his interminable yammering, his dining and drinking [...] no more than an escape, a rest from the deeper emotions of painting, which he hadn't the strength to sustain without the relief of trifling daily engagements [...] It is possible that toward the end of his life, probably inspired by Matisse, he found strength to break away from his fussy daily round and pitch himself headlong into painting*¹¹⁸¹.

Le courage créateur dont il parle ici est donc toujours le courage de « trouver la force de se détacher » et de choisir son art jusqu'à l'unité d'intention, le courage aussi de fréquenter les « émotions profondes de la peinture » et de faire face au terrifiant désir de créer en s'y jetant « tête première ». Cette exigence de Milne vis-à-vis de Morrice, comme de « tous les autres aussi, bien sûr », vaut pareillement pour les modernes que pour les maîtres anciens. Van Gogh pour lui l'exemplifiait; Monet aussi sûrement, qui concluait que piocher sans relâche

¹¹⁷⁸ [1932-01-début], D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹¹⁷⁹ 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹¹⁸⁰ [1934-12-07], D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹⁸¹ 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

seul avec soi-même « tout cela est terrible, et c'est une rude tâche¹¹⁸² ». Mais c'est sans ambages qu'il mesure même le Greco à l'aune de sa conception du courage. « *What did [the masters] have that we haven't got?*¹¹⁸³ », demande-t-il :

Just one thing—courage. Not merely the courage to expose their bodies to pain and destruction, or the courage that enables men to withstand the opposition and disapproval of their fellow men, but the kind of courage that makes men face the unknown—find their own paths instead of following others. I would say that is the top in art, as it is in any way of life. El Greco had it, and Van Gogh, too, though probably not in nearly so high a degree¹¹⁸⁴.

Les noms cités ici sont sans doute importants pour l'histoire de l'art, mais ils agissent surtout, dans la pensée de Milne, comme des repoussoirs qui l'aident à définir ses propres repères et trahissent, derrière toute évaluation de l'autre, son exigence extrême vis-à-vis de lui-même : développer au maximum son esprit humain grâce à la pratique la plus intègre possible de la peinture. Car on le voit bien ici – et c'est en cela que son œuvre résiste à toute application trop stricte des préceptes modernistes –, la création courageuse n'est jamais pour Milne l'apanage de l'art, non plus que le fait d'une position esthétique définie, mais bien une capacité humaine distincte et ouvrable « dans tout mode de vie » en autant qu'elle s'accompagne d'une pragmatique bien définie.

Ainsi la méthodologie milnienne suggère-t-elle, à qui veut faire d'une vie artistique le terrain d'exercice de l'expansion de son esprit, de mobiliser en soi-même, devant chaque nouvelle réalisation, l'énergie nécessaire pour passer de sa position actuelle à une position nouvelle, non maîtrisée. Pour cela, indique Milne, l'artiste doit ignorer autant que possible ce qui le distraie de son expérience. Il doit aussi se munir d'un problème à résoudre, qu'il formulera en absorbant ou en refusant les éléments provenant de son contexte socioculturel¹¹⁸⁵. C'est l'émotion esthétique, à savoir une sensation d'accélération physique (*thrill, kick, quickening*), qui l'aidera à choisir dans l'ensemble des éléments disponibles, le guidant progressivement vers ce qui le concerne jusqu'à ce qu'il suive une orientation intérieure plutôt que les

¹¹⁸² C. Monet à Frédéric Bazille, 15 juillet [1864], cité dans R. Kendall, *Claude Monet par lui-même, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁸³ D. B. Milne dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*

¹¹⁸⁵ Réaliste quant à son expérience, Milne ne cède pas au rejet des influences caractéristique du régime de singularité moderniste : « ... *could be traced in these pictures, the influences [the painter] came under, what he did in following or resisting them...* » 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

pressions extérieures. Cette émotion esthétique sera à la fois son compas et sa destination, car elle est poursuivie pour elle-même. Pénétrant à cette fin dans l'antré inquiétant du travail à venir, l'artiste vainc ensuite sa peur existentielle en faisant preuve d'un courage créateur qui s'articule à quatre « remparts de confiance » intérieurs. La détermination de se donner une autorité sur sa vie et sur son esprit. La confiance jusqu'à la foi en une puissance outrepassant ses compétences actuelles. L'accueil de la modification graduelle de son œuvre suivant une logique consciente-inconsciente qui lui est propre. Et la capacité d'éliminer toute trace de joliesse ou de sentimentalisme inutile pour atteindre la simplification jusqu'au caractère cru, cela moins par principe formaliste que parce qu'une telle simplification esthétique est l'expression éthique de l'être intègre qui a le courage, à l'image de l'art de Thomson, d'apparaître au monde « dur, brillant, fragile, rustre ».

2.3 Soma-esthétique pratique : conduites de vie spécifiques

2.3.1 Choisir de peindre

La nécessité de poursuivre un but clair – sans qu'elle soit encore liée à l'unité esthétique ni nommée unité d'intention – se manifeste tôt chez Milne, par son engagement dans son activité de peintre. Déjà, il avait eu la hardiesse de quitter sa famille et son travail d'enseignant au Canada pour se rendre à New York afin de suivre son aspiration artistique¹¹⁸⁶. Une fois dans la métropole, cette aspiration se précise et c'est alors la division de son temps et de son énergie entre sa peinture – « *my own work*¹¹⁸⁷ » – et son travail lucratif d'illustration de revues et de production d'enseignes qui commence à le tarauder. Dès 1908, il compte les heures consacrées à l'une et l'autre de ces activités et se sent frustré de ne pouvoir se plonger dans sa démarche personnelle plus d'une demi-journée ici ou là¹¹⁸⁸. En 1909, il abandonne pour cette raison les enseignes commerciales au profit des revues – « *I do not want to get mixed up in commercial work at all. One can not do both, and I am going to stick to the magazines*¹¹⁸⁹ » –, mais il se rend vite compte que cela n'est toujours pas suffisant et que la division de sa vie entre peinture et illustration lui est même dommageable parce que ces deux pratiques le tirent dans des directions artistiquement opposées tout en puisant aux mêmes ressources créatives¹¹⁹⁰. Lorsqu'il s'agit d'expliquer cette période de sa vie, il évoque en effet toujours un écartèlement qui l'épuise et au sein duquel il s'entête à poursuivre de toutes ses forces disponibles la peinture : « *I found that painting and illustrating were quite different things. I wasn't adaptable enough to jump from one to the other—nobody is, to do it*

¹¹⁸⁶ Ce mouvement loin des siens et de ce qu'il connaît ne lui a pas été facile puisqu'il en parle comme d'un « *sharp stab* », une douloureuse coupure. [1921-05-23], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹¹⁸⁷ 1909-07-18, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹¹⁸⁸ Voir 1909-08-08, 1909-08-15, 1909-08-20+22, 1908-08-31 et 1909-07-18, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹¹⁸⁹ 1909-08-27, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹¹⁹⁰ « *I found that painting and illustrating were quite different things. I wasn't adaptable enough to jump from one to the other—nobody is, to do it permanently and successfully.* » 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Pour cette raison, il délaisse éventuellement l'illustration et revient aux enseignes qu'il maîtrise pourtant moins bien : « *The two were far apart, and deliberately kept that way. My window cards were the more ordinary kind. I never became highly skilled, as Engle did. That was the chief reason for keeping on with window cards as a part time job, and giving up any attempt to carry on with illustration—which would have paid better but would have been too close to painting and had an effect on it.* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 8–9.

*permanently and successfully*¹¹⁹¹ », « *Painting half the time and making a living in the other seemed a little too much for me, I thought it was effecting my health, so it was*¹¹⁹²... », « ... my persistence in sticking to painting nearly finished me. I was married by this time, and found that keeping an apartment, painting in the morning, doing showcards in the afternoon and sending pictures to fruitless exhibitions was rather too much for one human being¹¹⁹³ », « ... the pressure got too heavy for me—too many directions¹¹⁹⁴... ».

Aucun arrangement n'y faisant et ses souffrances somatiques perçues comme « nerveuses¹¹⁹⁵ » augmentant au point de devenir physiquement et mentalement intolérables, il décide en mai 1916 de simplifier son existence et de s'installer dans la petite communauté rurale de Boston Corners dans le but de se consacrer entièrement à son art. Certes, le peintre cède ainsi à un désir de longue date de vivre près de la nature¹¹⁹⁶ et de travailler dans une plus grande quiétude, mais en toute connaissance de l'immense prix professionnel qu'il aura à payer pour satisfaire cet impératif de santé – « ... *the final break with the city, a tragedy, it meant pretty much the end of exhibiting, and so making the painting an independent enterprise in any reasonable time*¹¹⁹⁷. » Car Milne à cette époque est un jeune homme ambitieux qui n'aspire pas du tout à une existence retirée et austère. Bien au contraire : il aime les échanges avec sa communauté, cherche à connaître le succès critique et

¹¹⁹¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹¹⁹² D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 1. Il importe de comprendre que, même en travaillant tout ce qu'il peut, l'artiste peine alors à joindre les deux bouts: « *I was living in the front ground floor of a tenement—and when I say tenement, I mean tenement, toilets in the yard, water taps in the halls—[...] living out of very poorly done window cards [...] Besides that food wasn't regular, often we had no money at all, we weren't even passable letterers in those days.* » 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹⁹³ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹¹⁹⁴ 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹¹⁹⁵ « *Nerves caused some trouble [...] We went back to the city in the fall, to the same feverish division of time and energy, and with the same effect on health.* » (1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey); « *The double work nerves—their use and handicap.* » (D. B. Milne, « Painting first pictures », notes autobiographiques, vers 1947); « ... *my painting, before I left New York, had taken an unfortunate turn, maybe reflecting a troubled frame of mind.* » (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 8). De manière générale, *nervous* est le terme que Milne emploie à partir de cette période et tout au long de sa vie pour qualifier son état psychosomatique dès qu'il se sent anxieux et désorienté.

¹¹⁹⁶ Il rêve alors depuis sept ans au moins de vivre à la campagne ([1909-04-27?], D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty). Ce déménagement était une décision prise par le couple, Patsy affirmant elle aussi son désir de quitter New York : « *I disliked the city thoroughly...* » May Milne, « Memoir », [vers 1958].

¹¹⁹⁷ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

financier¹¹⁹⁸, fait tout ce qu'il peut pour avancer à New York sa carrière, et la décision longue et très difficile à prendre de quitter ce milieu est donc pour lui de l'ordre d'un arrachement. Pour reprendre l'image forte dont il use afin d'évoquer le courage personnel immense qu'il faut parfois déployer pour simplement simplifier : elle équivaut à s'amputer soi-même d'un membre. Avec le recul, il explique ainsi son choix :

I resigned myself to making a living at whatever work I could do, that wouldn't influence the painting, in order to follow the painting wherever it led in half time, always hoping that the living end would get some help from the painting end. It has a little but, so slowly that I would have been discouraged if I had known it at the time. One doesn't take vows of poverty willingly¹¹⁹⁹.

Ce n'était pourtant pas faute d'avoir rigoureusement pesé les risques et bénéfices d'une vie consacrée à la peinture, puisque Clarke et Milne se souviennent tous les deux que la question du mode de vie artistique était entre eux déjà très ouvertement débattue avant le déménagement des Milne à la campagne. « *[W]e always discussed the economy of a painter's life and [Milne] felt that painting came first and you could have any modicum of luxury or well-being or comfort, or anything, that was just an accident that came along with it, but the painting was the first thing and the only thing¹²⁰⁰* », explique Clarke qui allait devenir un publicitaire accompli, tandis que Milne rapporte :

We often talked over our differences of outlook, particularly about painting and the painting way of life. Clarke had foresight, he saw that painting couldn't possibly provide a way of making a living, yet he wanted to paint. First though came the plan for living [...] He had to make a

¹¹⁹⁸ C'est en considérant sa quête d'une certaine aisance matérielle au cours des années précédentes que nous pouvons prendre la mesure de l'exercice de détachement dont il a dû faire preuve : il a très envie d'offrir à sa fiancée Patsy tout ce qu'elle désire et pense qu'il y parviendra bientôt (1908-12-31, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty); il est convaincu qu'elle n'aura plus jamais à travailler à l'extérieur (1909-08-04, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty); il est confiant d'arriver à gagner suffisamment d'argent pour vivre confortablement et même jouir des excédents (1909-05-12, 1909-05-27b, 1909-08-17 et 1909-08-27, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty); il rêve de posséder des résidences à la ville et à la campagne (1909-09-07, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty) et se promet même d'acheter dès qu'il le pourra un bateau à moteur (1909-05-27b et 1909-07-18, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty).

¹¹⁹⁹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹²⁰⁰ James A. Clarke interviewé par Blodwen Davies, bobine 3, mai 1961. Les témoignages d'autres personnes qui ont connu l'artiste à l'époque, quoiqu'à prendre avec grande prudence en raison de leur caractère rétrospectif idéalisant, font foi de la même urgence de peindre : « ... *we were sitting on a small hill in Central Park talking, and Dave said "I would rather be dead than not paint." I realized what it meant to him and knew it had to be carried on regardless of anything else* », se rappelle Patsy (May Milne, « Memoir », [vers 1958]); « *Dave didn't seem to have any interest in commercializing his art. He just seem to want to paint to satisfy an inner urge* », se souvient la tante de cette dernière chez qui, au cours des années 1910, il se réfugie dans les Catskills pour peindre et retrouver son équilibre (Geraldine Ryan, « Dave », [vers 1961]).

decision, and made it. He decided that he wasn't prepared to sacrifice his family and his way of life and launch on an uncertain career as a painter. That decision wasn't made without a struggle, without some bitterness.

I too got my bitterness, but from the other side. I am not sure that I entirely lacked foresight. I had a pretty good idea by that time that painting offered very little in the way of security. But for me there was no decision to make. I had no other way of life, all I had to do was to follow the painting wherever it led, and trouble as little as possible about coming difficulties or sacrifices¹²⁰¹.

On voit habituellement une simple transition biographique dans ce mouvement « au gré de la peinture » de New York vers la campagne, car il représente bien le passage de l'artiste d'un lieu à un autre par préférence personnelle, par commodité économique, voire par nécessité psychique comme l'énonce ici Milne – ce déplacement est, autrement dit, l'effet causal d'un jeu de forces externes et internes dont certaines sont volontaires et d'autres, incontrôlables. Le recul nous permet toutefois d'y percevoir également ceci : ayant fait, au moins à court terme, le deuil déchirant de la sécurité matérielle et de la réussite sociale dans l'espoir de calmer son anxiété et de favoriser sa créativité, s'étant lui-même finalement soumis à l'impérieux désir de peindre qui se manifestait dans son corps-esprit par un désordre « nerveux », Milne faisait le geste de choisir¹²⁰² et l'établissait en quelque sorte comme le geste fondateur de sa *pratique* de l'unité d'intention. Son activité de création allait désormais être à tous égards le facteur déterminant de ses décisions.

Une fois établi en Nouvelle-Angleterre, il oriente en effet son existence le plus exclusivement possible vers la peinture. Elle devient tel que prévu son activité principale : il la pratique tous les jours¹²⁰³, rapporte-t-il peu après son arrivée, et dans des conditions de tranquillité, de

¹²⁰¹ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 26–27. Les positions des deux amis n'étaient pas pour autant exclusives, mais bien complémentaires, comme l'histoire de leur dépendance mutuelle le montrerait. Clarke, s'il a effectivement mené une vie prospère et connu plusieurs avancements professionnels à titre de créatif dans le monde publicitaire, a toujours eu besoin du choix de Milne pour vivre par procuration la vie pleinement créatrice qu'il s'était refusé ; ses lettres sont nombreuses à témoigner de ses regrets. Milne de son côté a souvent dû s'appuyer sur les ressources financières et la stabilité de Clarke afin de réussir à mener sa vie d'artiste comme il l'entendait ; quoiqu'il n'ait jamais douté de sa décision, ses lettres témoignent à l'occasion d'un grand découragement face aux écueils monétaires et matériels qu'il doit affronter.

¹²⁰² Percevant la manifestation de ses décisions, nous n'entendons pas pour autant que l'artiste agissait en toute transparence cognitive à partir de sa seule volonté ; notre conception du « geste de choisir » embrasse plutôt la complexité des agents (biologiques, environnementaux, inconscients, etc.) qui constituent la sensation de choix et de libre arbitre et qui préparent nos élections. Voir à ce sujet Raymond J. Dolan et Tali Sharit, dir., *Neuroscience of Preference and Choice*, Londres, Waltham (Mass.) et San Diego : Academic Press, 2012.

¹²⁰³ [1917-03?], D. B. Milne à James A. Clarke.

contact avec la nature et de continuité de pensée s'avérant idéales pour sa santé¹²⁰⁴ comme pour son œuvre, qui double en production, s'ouvre sur de nouveaux problèmes picturaux et gagne éventuellement en souplesse – en « *sensitiveness or subtlety*¹²⁰⁵ » selon ses mots. La canalisation des actions est la caractéristique principale de cette nouvelle existence plus retirée. Parce que ses frais sont diminués et les sources de distraction éloignées, « *demands are fewer than in any other place*¹²⁰⁶ » explique l'artiste, qui arrive ainsi à se concentrer de manière stable et régulière sur son activité artistique jusqu'à atteindre « *the ease and steadiness of life*¹²⁰⁷ » nécessaires à sa création. Grâce à ces conditions objectives, se rappelle Milne, sa peinture se trouve éventuellement déliée parce qu'elle se développe « *naturally, without outside pressure, or any conflict in my mind between my own opinions and feelings and anything outside*¹²⁰⁸ ». L'expérience de non-division du temps, de l'énergie et des actions physiques produit ainsi une réciprocité sur le plan subjectif, puisque les gestes de la pensée et de l'esprit convergent eux aussi de manière continue et sans tiraillements sur l'objectif artistique, qui – les expositions et les ventes devenant rares – n'est plus poursuivi que pour son propre profit : « *Painting [in Boston Corners] was almost entirely for the delight of doing it, and that seemed incentive enough*¹²⁰⁹. »

Afin de subvenir aux besoins matériels de son ménage, Milne doit néanmoins consentir à faire quelques tâches périphériques qui rapportent peu, consomment plus de temps et d'énergie qu'il ne le voudrait et réintègrent graduellement du « conflit » dans son quotidien et par conséquent dans son corps-esprit; pendant qu'il peint de la main droite, raconte-t-il, il réalise de la gauche des enseignes pour les commerces new-yorkais¹²¹⁰ ou cultive des céleris

¹²⁰⁴ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹²⁰⁵ À son avis sa peinture des dernières années new-yorkaises était à dépourvue de ces qualités. D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 8.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁰⁷ « *I don't remember how long it took for the ease and steadiness of life at Boston Corners to have a noticeable effect on painting. A few months, perhaps.* » *Ibid.*, p. 9. Le catalogue raisonné lui donne raison : le travail se précise vers l'été et le motif majeur du reflet fait son apparition en septembre 1916.

¹²⁰⁸ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 24.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²¹⁰ « *Showcards have been occupying my time [...] Haven't done any painting. I will do a little next week if you come up.* » [1917-05-27], D. B. Milne à James A. Clarke. Il se souvient ailleurs : « *These [crude] posters never had anything to do with painting, were never confused with it. The further apart the two were, the better I liked it. My right and left hands never knew what they were doing between the tenth and the twentieth of each month. It was*

et des oignons pour les vendre au marché, souvent sans succès¹²¹¹. Tout artiste, constatera-t-il à répétition au cours de sa vie, est « *victim of that most difficult of tasks—driving two horses in opposite directions—trying to paint and do another full sized job at the same time*¹²¹². » En 1918–1919, son passage à la guerre lui épargne pour un temps cet écartèlement. D’abord, il n’a pas du tout l’esprit à peindre en raison des événements¹²¹³, puis pendant presque un an sa subsistance est complètement assurée par l’Armée canadienne afin qu’il puisse représenter pour elle les champs de batailles européens. « *There was no dictation about what to paint or how to paint it, about where to go, or when. I had no worry about material, food, clothes or transportation. I worked well and was deeply moved by both the seeing and the painting*¹²¹⁴ », se souvient-il.

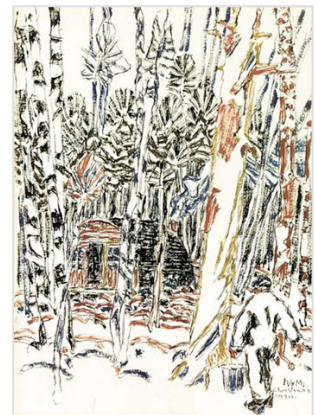
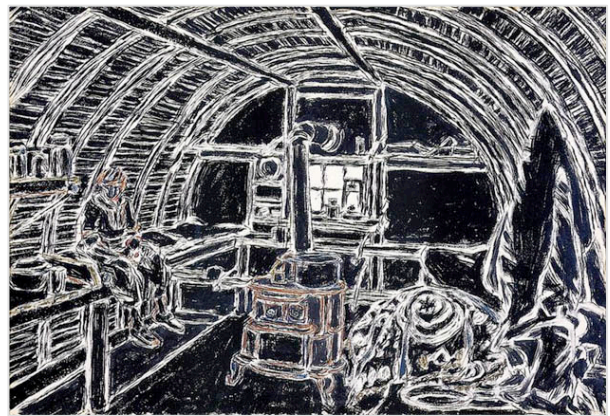
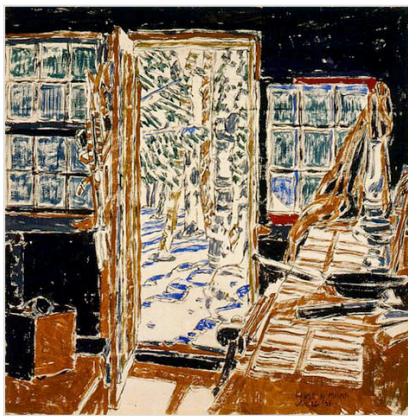
only when the big red box on the wheelbarrow was seen trundling across the field and along the main street of Boston Corners that painting again took over. » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 13.

¹²¹¹ Le peintre revient très souvent du marché avec sa cueillette dans les bras, raconte May Milne dans « Memoir », [vers 1958]. Un projet d’école se trouve aussi dans les souvenirs de Patsy consignés ici : Milne se serait rendu dans ce coin de pays en pensant que leur maison pouvait devenir une école d’art où viendraient les jeunes artistes de New York. Ces deux modes de subsistance à l’écart de la ville sont explicites chez Henry David Thoreau, auquel il les emprunte possiblement. Voir *Walden*, dans *The Portable Thoreau*, éd. par Carl Bode, New York : Penguin Books, 1975, p. 323 et « The Bean Field », p. 404–416.

¹²¹² 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²¹³ La première Guerre est le seul moment de sa vie où les événements prennent le dessus sur son désir de peindre : « *Once in a while I have a fleeting longing to sit down or stand up and paint, but the life here swamps up pretty much everything else including the war—for the present.* » (1918-10-16, D. B. Milne à James A. Clarke); « *In all this time there was no painting. I did make one sketch on the Plains of Abraham but it was probably in pencil. I don’t know where I could have got any painting material. Anyway I gave no thought to painting. The world was too full of a number of other things.* » (D. B. Milne, « Army », notes autobiographiques, [4–6 février] 1947, p. 16). Son désir revient dès que la situation se calme : « *Now that our faces are toward peace my thoughts naturally turn more to picture-making but I do not expect to do any work while we are unsettled.* » (1918-11-03+13+14+17, D. B. Milne à James A. Clarke), si bien qu’on trouve sa première description d’éléments picturaux depuis qu’il est soldat dans 1918-[12-05], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²¹⁴ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.



- 249 David B. Milne, *Alander Cabin through the Trees*, 19 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.4]
 250 David B. Milne, *Doorway of the Painting House, Alander*, 16 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.3]
 251 David B. Milne, *In the Cabin on the Mountain I*, vers le 26 mars 1921, aquarelle sur papier [202.21]
 252 David B. Milne, *Cooking in the Woods*, vers mars 1921, aquarelle sur papier [202.23]
 253 David B. Milne, *The Alander Cabin on Christmas Day*, 25 décembre 1920, aquarelle sur papier [202.1]

De retour aux États-Unis, fort d'une production de cent-huit nouveaux tableaux dont plusieurs le satisfont, il cherche donc à reproduire cette existence artistique unidirectionnelle qui lui a été, pour la deuxième fois, si profitable. Sa difficulté à survivre à Boston Corners même des emplois les plus simples¹²¹⁵, son expérience récente de la discipline militaire, ainsi qu'une relecture du *Walden, or Life in the Woods* (1854) d'Henry David Thoreau qui produit, dit-il, « *an explosion in my mind*¹²¹⁶ », l'amènent à réduire ses besoins au strict minimum dans le but de se consacrer le plus exclusivement possible à sa peinture. Milne n'explique nulle part ailleurs la nature de sa vive réaction à cette influence littéraire pourtant certaine et durable¹²¹⁷ – il faut donc à l'analyste tenter une interprétation¹²¹⁸ et la nôtre se déploiera en différents endroits de la présente section –, mais il est clair en effet que le tout premier chapitre de *Walden* où l'écrivain américain témoigne du principe d'économie qui guide sa retraite dans les bois – « *Simplicity, simplicity, simplicity!*¹²¹⁹ » –, combiné au principe de simplification plastique catalysé à la même époque par Bell et intensément pratiqué par

¹²¹⁵ Il résume ainsi la situation d'extrême pauvreté dans laquelle il se retrouve : « *We weren't housekeeping, we were camping in a vacant house.* »; « *Clarkes had a strong sense of economy so they didn't mind our simple, even primitive way of life.* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 7 et 26. « *I have always has a sort of resentful feeling about having to leave, always felt it would have taken so little to keep it going, puzzled that we couldn't manage that little.* » 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²¹⁶ « *Up to a few days ago the Milne plans had been laid up to about the end of the month [...] This was the situation at 7.00 P.M. September 25th, when Patsy arrived from Hillsdale with a bomb in the shape of Thoreau's Walden. I know Walden so I rather felt that a rereading might produce an explosion in my mind; I was not prepared, however, for a similar one in Patsy's. As it was, the great idea burst in her mind before it did in mine.* » [1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²¹⁷ Cette « explosion » est la seule appréciation qu'il donnera jamais de sa lecture de Thoreau, ce qui justifie que nous n'ayons pas traité *Walden* parmi les théories influentes. Nous savons néanmoins que ce livre a joué un rôle déterminant dans l'installation de Milne à Boston Corners (D. Silcox, *Painting Place, op. cit.*, p. 70) et qu'il l'accompagnait au point, disait-il, d'avoir été métabolisé : « *When you have nothing to read at breakfast time on Sunday morning you are driven to improvising on once digested material. It is well to have a few beefy books on hand for such times—the Bible, Pepys, Thoreau, Carlyle would have done very well this morning if he had been handy...* » (1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke). Une évocation ultérieure du pied de l'arc-en-ciel où Thoreau dit s'être tenu, dans une lettre de Clarke à Milne ([début des années 1940?]), confirme également qu'il s'agit d'une référence commune qu'ils connaissent tous deux très bien.

¹²¹⁸ Critiquant la biographie de Silcox, Tovell se montre en parfait désaccord avec l'interprétation qu'il donne de cette lecture : « *His most spectacular failing is his complete silence on the roots of Milne's esthetic principles. As a child of the 19th century who matures in the 20th, Milne brought to his art two apparently conflicting philosophies: Naturalism and Modernism [...] Emersonian Naturalism came to Milne in the guise of Thoreau's Walden, or Life in the Woods. Silcox reduces Milne's reading of Walden to little more than an impetus for a lifestyle change, when in fact, it showed him how to achieve a greater acuity and sensitivity to the natural world.* » (« Examining Man Behind the Myth of Hermit Artist », *Toronto Star*, 23 novembre 1996). Lochnan, nous l'avons vu dans la fortune critique, insiste pour sa part sur la dimension spirituelle de l'activité artistique que Milne aurait puisée chez le Transcendentaliste. Ces interprétations nous paraissent insatisfaisantes parce qu'aucune ne sait faire travailler ensemble le mode de vie très concret, l'attention aux phénomènes naturels et la dimension spirituelle de la création, qui sont étroitement liés chez Thoreau comme chez Milne.

¹²¹⁹ H. D. Thoreau, *Walden, op. cit.*, p. 344.

l'artiste en peinture, produisent ensemble cette déflagration. Il s'ensuit qu'à l'hiver 1920–1921, pendant que sa conjointe prend un emploi à la ville, Milne quitte lui-même toute activité alimentaire et entreprend « *an experiment in economics as well as in the hand painting of pictures*¹²²⁰ », qui s'accompagne d'une mise en œuvre en six étapes aussi concrètes que les états de compte tenus par Thoreau : se rendre à New York, trouver du travail pour Patsy, vendre pour 200 \$ de tableaux, se construire un abri près du mont Alander, planifier des visites fréquentes de Patsy et fermer la maison de Boston Corners.

*This is the idea [...] build a hut up the mountain and start a primitive winter of painting and writing, swiping Thoreau's ideas of economy and particularly holding to his plan of spending little time on things that interest you very little and that you are not likely to do well [...] The venture itself has both Thoreau and Robinson Crusoe gasping for breath*¹²²¹.

Le peintre passera finalement autant de temps à installer son habitation qu'à produire des œuvres¹²²²; malgré ses projections conservatrices de revenus issus de la vente de quelques tableaux et de la publication d'articles dans des revues, il n'arrivera pas non plus à soutenir financièrement même ce niveau de vie minimal¹²²³, ce qui fera conclure à Clarke que le résultat de l'aventure n'en valait pas l'investissement. Milne, lui, verra les choses d'un autre œil : il considérera ce moment de peinture sans compromis dans la nature comme une des grandes richesses de sa vie. En témoignent sur-le-champ les cinq œuvres sur vingt-huit réalisées où il retient par l'image non seulement le lieu, mais la manière qu'il avait d'y vivre (aller chercher l'eau, cuisiner en plein air, organiser efficacement un intérieur rudimentaire, dormir sur une couchette qui prolonge le comptoir de cuisine, prévoir l'éclairage extérieur, etc.), ce qui démontre qu'il y a plus de sujet qu'il ne le dit sous le motif pictural [fig. 249–253]. Il sera par la suite empreint d'une nostalgie profonde pour ses années à Boston Corners et

¹²²⁰ [1920-10], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²¹ [1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²² Il produit vingt-huit tableaux entre le 25 décembre 1920 et le 28 avril 1921.

¹²²³ Il pensait pouvoir le faire en vendant au préalable quelques tableaux, puis en rédigeant des articles sur l'histoire de la région et ses randonnées dans les alentours, ce dont témoignent le texte « One-Day Trip to Taconic Wilds » publié dans le *New York Evening Post* (28 avril 1922), ainsi que ses écrits inédits (voir bibliographie). « *The cabin was a work of solidity but the enterprise had no economic foundation. In April, just as painting was going well I had to gather up the blankets and ax and shovel and hammer, the pictures and the painting material and start down the blowhole trail for the last time.* » D. B. Milne, « Alander », notes autobiographiques, 12–16 janvier 1947, p. 15.

pour sa cabane d'Alander « *of blessed memory*¹²²⁴ » – « *the most vivid place memory I have*¹²²⁵ » –, puisque à toutes les heures de sa vie, après avoir vécu en plusieurs autres endroits, il écrit avec un épanchement qui étonne de la part d'un homme autrement si réservé : « *Boston Corners was not a chance discovery. It was more like finding a star or an element*¹²²⁶ », « *What a field of joys and sorrows we stepped in [...] I have always had a sort of resentful feeling about having to leave it*¹²²⁷ », « *Everytime I think of the peaceful little untouched unvisited [Alander] refuge, it makes me homesick*¹²²⁸ », « *The little cabin keeps a very strong hold on my memory, the most vivid place memory I have [...] Boston Corners—the place under the mountain, at least—is another very clear picture*¹²²⁹ », « *... the memory of Boston Corners and Alander still has the old kick [...] it was a wonderful bit of earth to be dropped down...*¹²³⁰ », « *Boston Corners was one of the two pleasantest places on this old earth. The other Garden of Eden [Alander] has, I believe, gone out of existence*¹²³¹. »

Katharine Lochnan a bien montré que le penchant du peintre pour la topographie valloneuse caractéristique de la région de Boston Corners et de plusieurs des lieux qu'il s'appropriera¹²³² avait à voir avec l'empreinte de son enfance dans la région de Saugeen, près du lac Huron en Ontario¹²³³ [fig. 254–256]. Pour qu'un lieu apparaisse à Milne « *suitable for painting*¹²³⁴ », il

¹²²⁴ 1927-07-[28+29], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²⁵ 1930-10-15, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²⁶ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 1.

¹²²⁷ 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²⁸ [1921-05-23], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²²⁹ 1930-10-15, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²³⁰ [1933]-09-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²³¹ 1951-11-14+15 et 12-21, D. B. Milne à Donald W. Buchanan. Il s'inquiète régulièrement de ce qu'est devenue sa cabane, se demande si elle est encore là, et si oui, dans quel état : « *Is the old cabin on Alander still there. I read of fires on the mountain in the spring—and thought it might be burned.* » 1930-11-11+12+18 (voir aussi 1944-07-01a), D. B. Milne à James A. Clarke. Encore en 1940, il peut rapporter les détails du projet, du territoire, de la construction et de l'aménagement de cet endroit à valeur identitaire (voir [1940-10-14 et avant], D. B. Milne à Mrs. [Maulsby] Kimball). « *The little [Alander] cabin keeps a very strong hold on my memory, the most vivid place memory I have—perhaps because it was so compact and I got to know it extremely well.* » 1930-10-15, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²³² Ce sont exactement les mêmes caractéristiques qui le frappent à trente-sept ans en Europe : « *It is very much an up and down village. It would make a splendid place to paint, and if we come to England I think we will try to go there for a little while* » (1919-02-05b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne), et encore découvrant une nouvelle région de l'Ontario alors qu'il est sexagénaire : « *Then I climbed most of the hills around Bancroft, and there are dozens of them, all with good views of the town and other hills. Made four pencil sketches during the afternoon.* » (1947-10-12+13+16, D. B. Milne à Kathleen Milne).

¹²³³ K. Lochnan dans « My Favourite Places: Burgoyne », section « David Milne Collection » du site du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, www.ago.net/burgoyne (consulté le 7 juin 2017).

devait en effet idéalement s'y trouver, comme en cet endroit, « *some hills to sit on while painting other hills. If there were interesting things between the hills, such as a village or lakes or ponds, so much the better*¹²³⁵. » Ainsi lorsqu'il affirme : « *No painting subject has ever hit me quite as hard as Boston Corners from up the hill...*¹²³⁶ », son émotion vient au moins en partie de la reconnaissance du territoire ontarien fortement intériorisé qui s'y superpose – une preuve supplémentaire qu'il n'était pas indifférent aux sujets qu'il choisissait. Mais son attachement à cette région s'explique au moins autant, sinon plus, par le mode de vie unifié tout à fait désirable qui y était alors le sien et qui définit par ailleurs son expérience à la cabane d'Alander, car il s'empresse de remarquer : « *... and no way of living has ever interested either of us as this secluded play life has*¹²³⁷. » Ce mode de vie, exécutable grâce aux habiletés de débrouillardise acquises lors de son éducation par des immigrants en milieu rural, activait sûrement lui aussi, par l'intermédiaire de ses autres sens, une réminiscence forte de sa naissance « *in a log cabin*¹²³⁸ ». Le choix d'un tel terrain de jeu à la fois affectivement stimulant et affranchi de toutes les pressions extérieures possibles est selon nous l'expression d'un deuxième geste déterminant et récurrent dans la mise en pratique milnienne de l'unité d'intention, à savoir : placer les conditions environnementales non pas autour du travail artistique mais en son centre même, parce qu'en raison de leur effet sur l'excitation affective initiale et la pacification de l'esprit – en raison donc de leur effet somatique –, elles sont très susceptibles d'avoir un impact direct sur l'unification ou l'éparpillement de l'attention du peintre et ainsi sur l'accroissement ou l'effondrement de sa puissance créatrice.

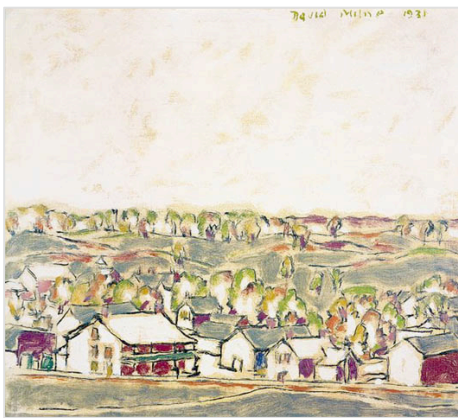
¹²³⁴ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 1.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 1. Clarke (interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, mai 1961) se rappelle : « *He was very fond of a panorama, where he could look out over places [...] a panorama of distant hills.* »

¹²³⁶ 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²³⁷ *Ibid.*

¹²³⁸ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.



- 254 David B. Milne, *Boston Corners*, 1917–1918, huile sur toile [107.126]
255 David B. Milne, *Serenity* [Palgrave, Ontario], 1931, huile sur toile [302.94]
256 Vue de Burgoyne, Ontario, 2011, située grâce à une carte dessinée par l'artiste. Source : MBAO

À preuve cet autre lieu, Palgrave, en Ontario, où Milne vivra de 1930 à 1933 une situation de grande misère financière¹²³⁹ et de fortes difficultés émotives¹²⁴⁰, mais qu'il qualifie lui aussi de « paradis perdu » (*paradise lost*¹²⁴¹) en dépit de ces écueils. Le peintre dit même s'y être parfois senti roi : « *Here I am, one of the kings of earth—and that's higher than any heaven I have ever seen described. If I were asked to name anything to be added to this morning's possessions or conditions I would be hard driven to do it*¹²⁴² », s'exalte-t-il durant l'été 1932. S'il éprouve une telle joie, c'est qu'il s'installe de manière délibérée à Palgrave dans un mode de vie lui permettant de peindre sans discontinuer, cela après une décennie au cours de laquelle il a souffert des interruptions de sa peinture causées par des emplois alimentaires, des déracinements successifs¹²⁴³ et surtout par la construction d'une maison au bord du lac à

¹²³⁹ De retour au Canada en pleine crise économique, les Milne n'ont plus rien et leur pauvreté est un sujet récurrent de la correspondance de l'artiste au cours de ces années : « ... *the Milnes have got down rather low, particularly in clothes. I have had only one cotton shirt and one cotton pants all summer and still have most of both, and am wearing them. I am sure I have discouraged all young Palgravers who may have had thoughts of taking up art.* » « *I am more or less reconciled to working out this one ["so-called" human life], seeing that it is started, but if any one offers me another I shall consider it an unfriendly act [...] Hard times for the Milnes...* » Respectivement 1931-12-07+08 et 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke. Probablement informée par Patsy, Barbara Moon rapporte que « *when they settled in Palgrave [...] the crates were their only furniture for a year and a half [...] They lived on oatmeal, milk and tea, then dropped tea from the menu.* » Dans « *Genius in Hiding: David Milne* », *Maclean's Magazine*, vol. 74, 17 juin 1961.

¹²⁴⁰ Ce sont ses dernières années de vie commune avec Patsy; il quittera Palgrave en raison de leur séparation.

¹²⁴¹ Dans sa longue lettre autobiographique aux Massey (1934-08-20), Milne inscrit à la main « *Paradise lost.* » dans la marge du passage concernant Palgrave; il emploie la même métaphore lors qu'il fait l'expérience du terrain : « *If I am to be allowed to pick my own heaven, this is it.* » 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁴² 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁴³ Ne pouvant plus soutenir son modeste niveau de vie, Milne quitte Boston Corners en 1921, vit par périodes à la maison d'été d'Howard Sherman, à Mount Riga, en échange de travaux de rénovation, puis se promène avec sa conjointe de camps d'été en stations de ski afin d'offrir aux touristes des Adirondacks les services d'une maison de thé; le peintre se charge aussi, habituellement, de diverses tâches d'entretien pour le camp ou les gens de la communauté. La situation s'avère très contrariante pour Milne puisqu'elle exige qu'il délaisse constamment ses tableaux pour répondre aux demandes extérieures et qu'il reporte aux temps morts de l'année les périodes de travail continu, en plus de l'obliger à se déraciner de saison en saison : « *Your tag of a rolling stone is hardly exact—it is a rolled stone. I am rolled from one place to another when the last venture ceases to be—or never manages to be self supporting* », confie-t-il à Clarke (1923-11-[21?]). Ses décisions sont néanmoins toujours prises à l'aune de la possibilité de peindre – « *\$150 a month for the two of us with time off for painting* » ([1924-03-17]) – et son horaire n'épargne aucune minute disponible pour l'art – « ... *I get up at five o'clock [...] between daylight and sunrise I go out, cast an eye over the homes of the slothful farmers and see the sunrise. I often arrange a second [painting] outing at about sunset. I have seen more sunrises already this winter, than I did in all the rest of my life* » ([1926-01-25+26]). Il cherche donc une alternative à cette existence précaire en se rendant à Ottawa à l'hiver 1923–1924 avec un projet de cours de peinture en tête, puis l'idée d'y travailler comme artiste pour le gouvernement le traverse : « *Working for the government is the correct thing here, even artists work for the government. I know four [...] They don't know how lucky they are, it is practically a subsidy to art* » (1923-11-[21?]). Ni l'une ni l'autre de ces avenues ne s'avérera fructueuse sur le plan alimentaire et l'aventure outaouaise, qui avait pourtant pour but « *to try to make a little money this winter—no sacrificing the painting though* » ([1923-09-20]), lui coûtera de surcroît son temps de peinture (il ne produit en six mois qu'une douzaine de nouveaux sujets) : « *Painting has come second to striving for business so far. However I imagine I will do just as much business if the*

Big Moose, dans l'État de New York, dont la vente était supposée lui permettre d'enfin libérer son temps pour l'art¹²⁴⁴. Dans les faits, cette propriété lui coûte presque cinq années de sa précieuse concentration et finit donc, au lieu de l'enrichir, par le déposséder de sa peinture – sa production est minimale¹²⁴⁵. Des années d'ajournement répété du désir de peindre l'ont de surcroît laissé dans un état psychosomatique précaire, anxieux et dispersé pareil à celui précédant son départ de New York : « *Everything all right except the nerves, they are tired. Comes I think from too much scattering, giving attention to too many things. Will have to simplify—sacrifice, simplifying that doesn't cut off anything we seem to need or value wouldn't do*¹²⁴⁶ », explique-t-il à Clarke en usant des mêmes mots que pour la simplification des tableaux. Recourant encore une fois à la méthode thoreausienne de réduction de ses

painting is kept going. It is a great fender off of discouragement. Good painting day, good day, something to feed on whether you eat or not » (1923-11-[21?]). Tous propos de D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁴⁴ D'Ottawa, Milne rentre aux États-Unis au printemps 1924 pour plutôt poursuivre l'idée de Clarke de construire à Big Moose Lake une maison : l'un investira l'argent, l'autre le temps et l'effort, les Milne pourront continuer de tenir commerce à un seul endroit tout en rendant au peintre une grande partie de son temps et de son énergie pour son art, puis les partenaires se partageront éventuellement à parts égales les profits d'une vente lui garantissant des années de peinture à temps complet. Le tout premier avantage de ce projet sur les neuf listés par Milne est en effet la continuité de concentration qu'il promet : « *It would provide part time, continuous painting for a good part of the year—we both know how rare that kind of job is* », écrit-il à Clarke ([1924-03-17]). L'artiste croit alors qu'il pourra s'acquitter du chantier en deux ans; la réalité sera tout autre puisque la construction prendra presque cinq années, pendant lesquelles les Milne doivent continuer leur service de thé ambulant pour survivre, si bien qu'il ne réussit à trouver que de rares moments pour peindre et que sa production décroît considérablement – « *Art life has had only two minutes lately...* » (1925-06-09+21), « *My paintbox and easel have been up at Squash Pond for a month, shot over by all the hunters in the woods* » ([1925]-10-fin), « *Easel and paint box still at Squash Pond* » ([1925-11-25]), se plaint-il à Clarke à la fin de la deuxième année, et encore deux ans plus tard ; « *The house began to weight a bit so I thought I would busy myself for a while and try to get it done and off the calendar. I haven't managed it of course...* » (1927-07-[28+29]). Avec le recul, il confie aux Massey : « *If I hadn't borrowed money to build it I would have walked away and left it unfinished* » (1934-08-20). Il a néanmoins fait la chose la plus proche possible de cela et vendu la maison dès qu'il l'a pu à la fin 1928, s'en débarrassant comme d'un fardaud intenable, avant de s'en retourner au Canada. Effectuée à la veille de la crise économique, la vente est sans profit véritable : loin de la quiétude dont il a rêvée, Milne se retrouve à écrire lettre sur lettre pour réclamer le seul paiement des intérêts que les nouveaux propriétaires ont de la difficulté à rencontrer – la correspondance technique à ce sujet est abondante. Capital pour sa survie, le recouvrement de cette valeur financière a aussi une grande valeur symbolique puisqu'elle représente moins la maison construite que la peinture perdue. Le gouvernement leur suggérant d'abandonner leur créance, il répond explicitement à Clarke : « *However I am not satisfied to let it go gracefully. It meant too much labor, too many years taken from painting* » ([1933-11-25+26]). Clarke, en revanche, ne comprendra jamais son abandon de la maison elle-même, ni visiblement la souffrance émotive qu'elle lui a occasionné : « *That's funny, isn't it, because they were so happy there and he built that house. It's the only house he ever owned and built. And, how he could leave the thing, I don't know.* » Interviewé par Blodwen Davies, bobine 5, mai 1961.

¹²⁴⁵ Sa production annuelle passe de 45 à 39 à 20 à 26 tableaux entre 1925 et 1928, en plus de quelques estampes vers la fin de son séjour, alors qu'elle a été de 118 œuvres à Boston Corners pour l'année 1920 seulement.

¹²⁴⁶ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke. Il tolérera cette situation irritante deux ans et demi de plus, de sorte qu'on peut se permettre ici d'imaginer la fragilité de son état à la veille du départ pour le Canada en 1929.

besoins, il s'en retourne donc au Canada au printemps 1929¹²⁴⁷, décidé à ne plus faire aucun compromis sur sa peinture, quitte à vivre dans une frugalité radicale comme à Boston Corners et à Alander; il passe par Ottawa, Temagami et Weston, à la recherche des conditions les plus adéquates, puis s'établit avec sa compagne à Palgrave, où il connaîtra une période de productivité artistique marquante¹²⁴⁸. Il est remarquable que les traits de l'environnement offert par ce village non loin de l'Ontario de son enfance se superposent parfaitement aux qualités tantôt identifiées à la Nouvelle-Angleterre, tant sur le plan de la géographie [fig. 255] :

Painting material seems very promising. First the village with low hills nearly all round for painting places. Almost every house in the village is an individual—the curse of the architect hasn't touched it. There is a little river, a mill pond, another very small pond and a small lake. Everywhere there are hills, more hills than I ever saw. Very much like Bishop's and Lee's hills [in Boston Corners], but often higher and much steeper, each one merges into the others¹²⁴⁹,

que sur celui du mode de vie stable et régulier favorable à son approche expérimentale de la peinture-continuum :

It was the perfect place, much like places I had been used to in my youth and in the States. Again we rented an old house and garden and settled down for three good painting years. There was practically no exhibiting, but there was continuous painting, summer and winter. In the three years I never was away from the village overnight. This was fine, a painter needs a smooth-flowing life, at least if he goes at it in my way, progressing slowly from one phase to another, going—in an aesthetic sense—where it leads you¹²⁵⁰.

Cette combinaison d'un paysage s'ouvrant sur l'horizon, d'un rythme de travail quotidien constant et d'une fertilité artistique effective confèrera à ce lieu le statut privilégié de contexte créatif idéal : « *I still yearn for Palgrave, both as a place to live and a place to paint¹²⁵¹* »,

¹²⁴⁷ Il peint à Palgrave une moyenne de 70 tableaux par année, y élabore des motifs picturaux importants comme la *serenity*, et produit un nombre considérable de pointes sèches polychromes, incluant l'édition de 3000 exemplaires de *Painting Place* pour la revue *Colophon*. C'est aussi une période très fructueuse de réflexion écrite sur l'art.

¹²⁴⁸ D. Milne Jr et D. Silcox, *David B. Milne: Catalogue Raisonné of the Paintings, op. cit.*, vol. 2, p. 483.

¹²⁴⁹ [1930-04-27], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁵⁰ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹²⁵¹ [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke. Sa nostalgie pour les deux aspects du lieu paraît ici aussi très clairement : « *I always come to life when the train passes near Palgrave [...] It was so vivid that, as the train clicked over the crossing, I looked intently down expecting to see my foot prints. After the rocks and the bush I always get a thrill out of the farming country. The smoothness of it, the hills look as if they had been made by hands [...] Quiet,*

confie-t-il. On ne s'étonne donc pas que ce lieu ait activé sa réflexion écrite au sujet de l'unité d'intention.

Si les conditions environnementales sont optimales durant ces trois années, les conditions émotives s'avèrent, elles, ardues au point que Milne décide de quitter ce nouveau paradis pictural. Il mène en effet plus loin et plus symboliquement encore la simplification de son existence en faisant fi de la réprobation sociale¹²⁵² et en se libérant de sa relation maritale disharmonieuse – « *In return I would have to be free to live a normal undisturbed life*¹²⁵³ », confie-t-il à Clarke. Dès après ce geste fort et rare – sûrement le plus important parmi ses gestes de choisir son activité de création –, le peintre devient intolérant à tout souci, de quelque nature qu'il soit, qui fasse obstacle à sa pratique. Malgré sa crainte des déménagements qui occasionnent des pertes de temps utile et brisent le cours du travail¹²⁵⁴, il quitte en mai 1933 sa vie à Palgrave et fait le deuil de son panorama de prédilection – la

peaceful, with none of the restless energy one might expect in a new land. » 1938-11-02a, D. B. Milne à Kathleen Pavey.

¹²⁵² Les données compilées par Statistique Canada montrent que le taux de divorce est extrêmement bas au Canada à cette période (environ 10 cas pour 100 000 habitants). *Encyclopédie canadienne*, « Mariage et divorce », <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mariage-et-divorce/> (consulté le 7 juin 2017). Les raisons qui poussent un individu à mettre un terme à une union sont bien trop complexes et intimes pour qu'on puisse affirmer qu'il le fait expressément afin de préserver cette unité et cette continuité d'action si bénéfique à son art, mais il semble au moins qu'un des facteurs ayant contribué à cette séparation ait été l'insistance de Patsy – en pleine crise économique – à ce que Milne cherche un travail alimentaire pour les soutenir. Patsy explique en effet : « *The third year [in Palgrave], we were very short of money [...] There was a great feeling of insecurity. I often thought, if we had stayed in New York, where we knew people, and places, things might not have happened as they did [...] Endless worry and despair.* » May Milne, « Memoir », [vers 1958]. Milne, lui, n'évoque jamais les raisons de leur séparation qu'à mots couverts « ... *you haven't told them the real reason why we are not together [...] Just remember the last year we were together—or even before that...* » (1934-12-10b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne). Ce qui ressort très clairement, c'est que Patsy est devenue avec le temps une source de complications dont il souhaite se défaire. Dans ses lettres au ton cassant, il explique qu'il n'apprécie ni ses plaintes, ni ses interventions : « *You still don't seem able to leave things alone* », « *If you would settle down and make plans for yourself I would feel more like writing to you. The more you leave me alone the better it is for you.* » 1934-12-10b et 1935-10-20, D. B. Milne à May « Patsy » Milne.

¹²⁵³ Au cours des années 1933–1939, l'insistance de Patsy à reprendre la relation était, explique-t-il, « *difficult for me, both in nerves and in making a living out of painting* ». 1940-05-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁵⁴ « *The best way I have ever found for reaching painting places is by canoe [...] If I were doing it again I wouldn't travel so far, would pick one area and stay there [...] A change of place seems to mean a break in painting sometimes and sometimes doesn't seem to make much difference. The most serious break I remember was when I moved from New York to Boston Corners [...] I think it took most of the summer to get going at all. From Palgrave to the Severn was another summer about wasted [...] Other things than just the change of subjects seem to have something to do with it. Your general state of mind and the exact stage of your painting progress at the time of the move. I think there is usually a noticeable change in direction, not great maybe, but still quite marked when the procession of pictures is reviewed afterwards.* » 1941-01-13+14, D. B. Milne à Carl Schaefer. Cette brisure dans le cours de la pensée, il la ressentira clairement l'été de son installation à Six Mile Lake : « *It seems easier for me to hook on to my painting history there than anywhere, but it is hard to get to.* » [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke.

paix de l'esprit l'emportant à tout prendre sur le paysage pastoral –, pour aller vivre seul « *in the bush*¹²⁵⁵ » dans une cabane de sa confection au bord du lac Six Mile, près de la Baie Georgienne. Là, il met très strictement à exécution la leçon tirée de Thoreau jusqu'à dépasser l'écrivain en intensité et en longévité : il ne s'agit plus pour Milne d'une expérience à court terme, mais de l'installation pleine et entière dans un mode de vie frugal, retiré et solitaire, qu'il maintiendra finalement pendant six ans. Il survit d'abord maigrement des intérêts de la vente de la maison de Big Moose¹²⁵⁶, puis plus confortablement de la vente massive et à rabais de presque trois cents œuvres à Alice et Vincent Massey dans le but exprès, leur écrit-il, « *to ensure years of continuous, undisturbed painting*¹²⁵⁷ ». Cette transaction apaise son esprit pour un temps – il fait enfin vivre la peinture par la peinture – puis lui cause éventuellement de nouveaux tracasseries de marchands, d'expositions et de galeries. Il trouve néanmoins à Six Mile Lake, de 1933 à 1939, l'activité artistique continue, stable et sans plus aucune obligation extérieure qu'il cherche depuis toujours comme un graal. Toutes ses forces disponibles, à savoir son temps, ses ressources financières et matérielles, ses actions, son énergie vitale et ses pensées sont dirigées vers l'objectif unique qu'est l'atteinte de l'unité esthétique en peinture. Il veut peindre – seulement peindre – et dans des conditions optimales. Il en sera d'ailleurs ainsi jusqu'à la fin de sa vie, puisque même le cycle annuel de la nouvelle famille qu'il fonde avec Kathleen Pavey – ils se marient à l'automne 1939, leur fils David Jr naît en mai 1941 – sera rapidement articulé autour des nécessités de son travail artistique. De la maison familiale d'Uxbridge, il fait d'abord des randonnées de peinture quotidiennes, puis, dès que l'âge de son fils le permet, il s'en éloigne pour des périodes de camping de plus en plus en plus prolongées et se construit éventuellement, à soixante-six ans, une nouvelle cabane à Baptiste Lake où il passe l'essentiel de l'année scolaire isolé dans

¹²⁵⁵ C'est ainsi qu'il réfère à sa situation à Six Mile Lake, manière d'insister sur les caractéristiques du lieu fort différentes de son paysage idéal ouvert et valloneux. Voir [1933-06-11], D. B. Milne à James A. Clarke; 1934-10-19 et 1934-11-20a, D. B. Milne à Mulsby Kimball.

¹²⁵⁶ Revenu qu'il partage avec son ex-conjointe et Clarke de 1929 jusqu'à la faillite des banques américaines en 1933. « *This first year at the cabin was the year the banks failed in the States. That crash was felt in the cabin.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », notes autobiographiques, 16–24 janvier 1947, p. 13. En témoigne cette remarque rassurante à l'intention de Clarke : « *The food shortage in several directions doesn't seem to do much harm. I have the feeling of being well fed.* » [1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁵⁷ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

des conditions qui rappellent celles du séjour d'Alander, les siens le retrouvant seulement pendant les vacances estivales¹²⁵⁸.

Pendant ces années, au sein de sa vie de tous les jours, c'est le même impératif de peindre, de « ne penser qu'à cela » comme disait Monet, et surtout de n'avoir rien « *hanging over my head when I am working*¹²⁵⁹ » qui rend à Milne intolérable toute activité périphérique non assimilable à son travail artistique¹²⁶⁰, coûteux les longs services à accorder aux autres¹²⁶¹, agaçantes les visites impromptues¹²⁶², contrariantes les distractions même agréables¹²⁶³, détestables les soucis relationnels¹²⁶⁴, légaux¹²⁶⁵ et financiers¹²⁶⁶, aliénables les complications

¹²⁵⁸ En raison de cette nouvelle responsabilité de conjoint et de père, il envisagera quand même prendre un autre emploi pendant la Deuxième Guerre : « *Judging by the general art situation so far in the war, the near future will be very difficult. A good war job would be jumped at—have you one on hand?* », « *I would have liked to see the exhibition and the Emily Carr show, but the cost and the lack of clothes that would get by in any company seemed to make the visit inadvisable [...]* I think I should go down to Ajax and try for a job. » 1942-04-09 et 1943-02-16, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹²⁵⁹ 1939-01-18b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹²⁶⁰ « *The onion growing was a large scale commercial operation—or was meant to be. I thought I could sell the onions, and besides it seemed possible to think about painting while I was weeding onions. The plan didn't turn out very well in either way. When I got at it I found that when I was working at the onions the only thing I could think of was onions. And sometimes I had to take too much time for painting to keep the weeds under control.* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 11. « *Very nice work [maple syrup making], one of the few occupations that can be combined with painting [...]* Syrup making now, can be fitted into painting life, and was. » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 26.

¹²⁶¹ « *If it takes too long [to find you a house] you may have to try yourself, I must get back to painting.* » « *I don't think it is worth trying any more and I must get to work.* » 1939-05-30 et 1939-06-[10], D. B. Milne à May « Patsy » Milne. Plusieurs lettres montrent toutefois qu'il ne lésine pas sur l'entraide entre voisins.

¹²⁶² « *I may be in a specially uncharitable mood just now. I have had a hard summer. I never knew, until I came to this out of the way place, that I had such a knack of attracting people [...]* only three [visitors] had anything to give in exchange for the time they took. » 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁶³ « *Longer, lighter days [...]* I don't see any interruptions or difficulties ahead. I look forward to a long, quiet time of painting. Interruptions, even pleasant ones, just don't do. » 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹²⁶⁴ « *He'd do anything to avoid any kind of scene,* » adds Mrs. [Patsy] Milne. *What he usually did was lapse into chilly silence. "Don't get yourself worked up," he once said to Carl Schaefer, an artist of considerable vehemence. "It's too hard on you." In fact one of his most conspicuous traits was conserving himself. He kept his temper because loosing it was hard on the painting; he avoided worry or feelings of guilt for the same reason.* » Barbara Moon, « Genius in Hiding: David Milne », *loc. cit.* Les relations de Milne avec Patsy, Alice Massey et même avec Clarke en viennent à troubler son espace mental et sont éventuellement mises à distance.

¹²⁶⁵ « *Tell her [l'avocate Vera Parsons] I would much rather read something about painting than the grim demise bequeath stuff she sends me. I can stand just so much undiluted business or law without cracking.* » 1937-05-23a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹²⁶⁶ « *I hate business letters...* », « *To-day I have been painting the "New Moon" and the "Little Storm Cloud" and at the same time trying to make something of Mellors confused and incomplete report, a copy of which I sent you. This hasn't helped the New Moon and the Little Storm Cloud any.* » (1938-02-24, 1938-09-01, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey); « *For heaven's sake send in your check for whatever it is and stop worrying about whether there is a tax or not. What difference does it make. Don't write any more about it, don't write any more about anything, don't write at all. I am trying to get a little painting done. For fifteen months I have been clinging desperately to the thin thread of painting and having it broken by such confusion as this. We must get rid of these complications...* » (1939-05-06a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *I was going to ask more about houses in Bancroft but didn't*

trop tenaces¹²⁶⁷, ajournable la correspondance¹²⁶⁸, et négligeable n'importe quelle tâche non urgente. « *Of course it isn't a matter of time, there is lots of time, it is just that one interest displaces all the others—and apparently, without much caring of it*¹²⁶⁹ », explique-t-il. La préparation des expositions, pourtant convoitées, devient semblablement irritante parce qu'elle retient l'attention du peintre sur les tableaux plutôt que sur la destinée incertaine et sensible de sa peinture : « *I am sick of exhibitions, of having anything to do with them, anyway [...] one thing at a time is the only salvation for me [...] There are painters who can paint with exhibiting in mind [...] but I can't, I turn mulish and do nothing, or nothing worth while*¹²⁷⁰. » Et cet agacement s'étend jusqu'aux soins de son agent : « *You are trying to do too much for me. Calm down. Only painting and my life here is important*¹²⁷¹ », écrit-il à Douglas Duncan; « *If you [...] want to be helpful, just do nothing, don't even think...*¹²⁷² » Une accumulation de petits faits anecdotiques témoignant à son tour d'une urgence de créer qui – en plus de se manifester clairement par l'abatement ou la vitalisation du « corps qui ne ment jamais¹²⁷³ » – s'exprime dans l'exercice concret et répété de choisir sa peinture au détriment des autres dimensions de son existence. Milne la résume admirablement bien, cette mise en pratique

even have time to think about such things. Already house and other uncertainties are beginning to crowd in on the painting. » (1951-02-21+22, D. B. Milne à Kathleen Milne).

¹²⁶⁷ « *Occasionally the cabin has foiled me and I have felt a strong desire to walk out on it [...] I have something of that feeling about the Mellors picture situation, no particular ill-will or criticism, not much feeling of any kind, just a strong desire to end the complicated situation, to ask no more about it, to think no more about it, to abandon the unsold pictures and to look for nothing from those sold, to call the last few years a dead loss so far as any material return for the by-products of painting is concerned, and to start over with nothing, but with no entanglements from the past.* » 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹²⁶⁸ « *... look for something to read [...] Not the letters, they are just as apt to bring trouble as joy and can be held until later—probably until tomorrow, most of them anyway.* » 1935-02-16, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

¹²⁶⁹ 1935-04-16, D. B. Milne à Alice Massey. « *I lose myself completely in the sugar bush for a month and leave things undone and letters unwritten and some [...] unopened* », lui explique-t-il dans cette lettre d'avril, et à nouveau en mai (1935-05-09) : « *Still playing the "blind man's buff" and always the blind man, shutting out practically everything except the thin thread of painting. I haven't written even short letters. I haven't done the spring jobs round the cabin. I haven't covered and painted the old canoe, the sled and tub and pails are still at the sugar bush. Lots of things I haven't done and rather like it.* »

¹²⁷⁰ 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey. Il le répète de l'autre main à Douglas Duncan (1936-01-17a) : « *Even the exhibition thing doesn't do, too interesting and too distracting. The best way for the painter to do is to say good-bye to the pictures and prints once they are done, keep his mind entirely on the development within.* » Les tracas d'expositions auraient sur lui un effet désensibilisant, précise-t-il encore ici : « *This is another of those hurried, thoughtless letters that preparations for exhibitions and things like that seem to breed, read my apologies on to the end of it.* » 1934-11-20a, D. B. Milne à Mauby Kimball.

¹²⁷¹ 1939-05-06a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹²⁷² 1948-05-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹²⁷³ Voir la symptomatisation des conflits intérieurs telle qu'elle est discutée par la psychanalyste Alice Miller, *The Body Never Lies*, New York : W. W. Norton and Company, 2004.

première et continue de l'unité d'intention, dans une note adressée à la toute fin de sa vie à sa compagne Kathleen : « *I don't seem able to do effectively more than one thing at a time—if one of them is painting [...] I haven't got much done round the cabin. Have been sticking to painting*¹²⁷⁴. »

2.3.2 Éthique : vie contre survie

Lorsqu'on ouvre *Walden*, on reconnaît sans difficulté dès les premières lignes le mode de vie autarcique qui – en couple, seul ou en famille, dans une maison de sa fabrication ou non – inspirera à répétition David Milne : « *I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself [...], and earned my living by the labor of my hands only*¹²⁷⁵ », écrit Thoreau. Ce rapprochement demeure toutefois assez superficiel si on ne perçoit pas en même temps la dimension éthique qui se transmet de l'écrivain à l'artiste par l'entremise de ce principe économique. Car Thoreau passe en effet les deux premiers chapitres de son livre à critiquer longuement l'emprisonnement servile dans lequel se trouvent ses concitoyens lorsqu'ils obéissent yeux fermés au mode de vie fondamentalement prolétaire qui leur est proposé, même en étant propriétaires : ils perdent leur vie à la gagner, s'encombrent de vivres, de vêtements, d'outils et d'abris qui excèdent de loin leurs nécessités, et s'acquittent ainsi d'une « vie animale » (*animal life*¹²⁷⁶). « *I wanted to live deep and suck out all the marrow of life*¹²⁷⁷ », écrit-il pour justifier son retrait dans la nature en réaction à cette existence centrée sur le confort du corps qu'il juge pauvre, même si l'on en fait autour de lui la mesure du succès. L'essayiste cherche donc une alternative visant un but plus élevé qui permettrait à l'être humain de vivre d'une manière plus libre, plus indépendante, disponible à ses recherches personnelles, présent à son expérience, attentif aux moindres mouvements de son esprit et stimulant ainsi l'émergence de capacités encore insoupçonnées. Il en vient à la conclusion qu'une existence guidée par une éthique de limitation des besoins de l'individu au

¹²⁷⁴ 1952-06-25a, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹²⁷⁵ H. D. Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, p. 258.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 344.

profit de l'expansion de ses facultés représenterait, selon lui, une vie réussie¹²⁷⁸. À cet effet, explique Thoreau qui s'en retourne lui-même bientôt à la ville, l'essentiel n'est pas d'imiter son séjour à l'étang mais bien que chacun, yeux grands ouverts, choisisse sa conduite propre en s'efforçant de devenir « *one of the worthies of the world*¹²⁷⁹ ». Voilà l'argument central de ces premières pages, qui traverse ensuite son *Walden* jusqu'à la conclusion, où la cible se fait explicite : soyez en vie, soyez *la* vie.

L'éthique individuelle proposée par Thoreau laissera une empreinte extrêmement forte dans l'esprit de Milne. Dans de nombreux textes en effet – nous l'avons déjà effleuré lorsqu'il s'est agit de circonscrire sa vision du courage créateur –, le peintre distingue pareillement la vie humaine qu'il considère la plus élevée, c'est-à-dire la vie créatrice ou spirituelle, de ce qu'il nomme indifféremment la vie animale, l'existence ou la survie. Personne, observe-t-il, n'échappe à la dernière parce qu'elle concerne la sécurisation de nos besoins fondamentaux, ainsi que nos instincts de procréation, de plaisir et de possession : « *we share it with animals even the lowest [...] The problems of animal life are forced on all alike, the struggle for food, shelter, health and the reproduction of his kind is as severe and insistent for the artist as for anyone else*¹²⁸⁰ ». Ayant vécu le plus clair de son temps proche de la nature, sans sécurité financière, souvent dans des habitations d'un dépouillement extrême et parfois loin de tous les services et commodités, Milne a largement eu l'occasion de méditer sur ce qu'il en retourne du maintien physique d'une vie humaine, de sorte qu'il ne perdait jamais de vue qu'il était d'abord et avant tout un mammifère issu de l'évolution darwinnienne des espèces¹²⁸¹.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 260–276.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 333.

¹²⁸⁰ [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg; passage n'incluant pas les ratures et augmenté de ponctuation. Voir aussi [1934-10-fin], D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹²⁸¹ Il fait une référence directe à Darwin et démontre longuement son adhésion à la thèse de *On the Origin of Species* dans 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke : « *It is pretty generally accepted nowadays that man developed from simpler forms of life—[...] that animals developed unequally and that fittest survived and bred [...] But when we come to man, with his upsetting ways, things get very complicated. The man with the longest arm may get the butter, and that is an aid to survival; but it isn't the deciding thing. The long armed man's employer may be his physical inferior and yet may outreach him in the end [...] because he has more intelligence. This superiority of intelligence started long before man—that is slow intelligence, inherited intelligence, instinct. The animals with the higher instinct have outlasted their physical superiors and pretty much edged the monsters out of existence [...] This too is where I would draw the line between animals and humans, not between instinct and reason but between reason and higher qualities. That is if I could see any line. I can't see any: if man developed from the animal it must have been a slow gradual process without a break or a jump anywhere between the speck in water and Darwin himself. I have set the animal and man boundary line between reason and higher qualities but I can cut it finer than*

Lui-même, avouait-il, avait moins fait de son premier mariage un compagnonnage conscient qu'il n'avait réagi à la pulsion d'accouplement¹²⁸²; lui-même avait dû à plusieurs reprises se construire un logis qu'il sentait menacé dès qu'il s'en éloignait¹²⁸³; lui-même se demandait souvent de quoi serait fait son lendemain, devait parfois identifier les sources alimentaires autour de lui et en tout temps comptabiliser les ressources nécessaires à sa survie¹²⁸⁴; lui-même redoutait l'arrivée de l'hiver¹²⁸⁵ et était inquiet de son isolement¹²⁸⁶, des risques de maladies et de blessures¹²⁸⁷, comme de toute longue sortie ou déplacement¹²⁸⁸. Il s'associait d'ailleurs souvent sur ce plan aux oiseaux et aux petits animaux avec lesquels il cohabitait, comme ici à Six Mile Lake : « *Six chickadees and myself seem to be in complete possession of this lake. The chickadees work steadily at the piece of bacon rind [...]; my affairs are a little more complicated but the result is about the same, we all keep alive and not much more*¹²⁸⁹ »; ou là, à Baptiste Lake : « *The [red squirrels] winter quarters are all made [...]: the owners are*

that—between reason applied to survival and reason for its own sake. That cuts the human race in two, putting most in the animal class, dominated by strength and cunning, bent on nothing more than survival [...] Man (call him higher) reasons, not to survive but for delight in the thing itself, this reason isn't useful but altruistic. ». Il l'évoque à nouveau dans les extraits suivants : « *The secret of chickadees is that they eat small insects and bugs [...] If human beings had developed in that direction how nice and simple things would be. No houses and barns and art galleries, one suit of clothes and that would renew itself.* » (1938-01-25+27, D. B. Milne à Alice Massey); « *All of these birds and animals manage just as well as I do, and have developed toward fur or feathers, and been better fitted for a cold climate.* » (D. B. Milne, Journal, 26 janvier 1952).

¹²⁸² « *You seek companionship [...] but [...] mating time in a purely animal sense [...] engulfs everything, he just buys a ticket and takes what the lottery shakes up.* » 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁸³ Discussion du premier campement de Six Mile Lake dans [1933-09-12], D. B. Milne à May « Patsy » Milne. Quelques années plus tard, alors qu'il est bien installé : « *Then I took to walking round thinking how fine the cabin was, feeling like a chipmunk in his deep cave.* » 1936-12-20, D. B. Milne à [Alice et Vincent Massey?]. Sa peur du feu et du vandalisme est un thème récurrent ; il est toujours soulagé lorsqu'il rentre et que les choses sont à leur place. Voir notamment D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 46–47.

¹²⁸⁴ Par exemple : « *Didn't find any Russets this morning—remembered seeing a tree with apples on it across the brook.* » D. B. Milne, Alander Journal, 3 décembre 1920. Les listes de victuailles et les mentions du jardin qu'il tient pour se nourrir sont innombrables dans sa correspondance.

¹²⁸⁵ Voir par exemple [1933-09-12], D. B. Milne à May « Patsy » Milne, et 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹²⁸⁶ « *I stuck a note on the signboard, to tell where I was going so that if I got lost or had an accident I could be found.* » [1928-01-04+08+11?], D. B. Milne à James A. Clarke; « *... the radio [...] for time, news and weather—quite important up here.* » Milne, Journal, 12 janvier 1952.

¹²⁸⁷ « *That was the closest I came to a serious accident. Accidents there were graded according to how much they limited movement. I did have some surprises and shocks though [...] When you live alone in the wilderness you learn caution. You must.* »; « *The possibility of sickness was never lost sight of. The little skill I had in skiing was lost in caution.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 5 et 45.

¹²⁸⁸ Il prépare un départ de Baptiste Lake en hiver : « *I have three lists made out—things that must be done before I go, things to take with me, things to order or bring when I come back. Things have to be thought out carefully, in detail, not much can be left to chance without getting into trouble, particularly this time of year—short days, extreme cold, snow and uncertain travelling.* » D. B. Milne, Journal, 19 décembre 1951. En été, s'il doit s'éloigner pour plus d'une journée, il s'inquiète de l'état du jardin et des aliments qui se gâtent dans le cellier.

¹²⁸⁹ 1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball.

*just as comfortable as I am. I wouldn't mind if I had the squirrel's coat—with the tail*¹²⁹⁰. » Ce rapprochement, qu'il fait jusque dans une note de mars 1952 adressée à Kathleen, montre bien que la question de la survie l'aura habité toute sa vie : « *Have to get [the painting] going well and keep it going if we are to have anything to live on—a little like the animals*¹²⁹¹. »

Cette conscience aiguë de sa dimension animale est capitale dans la pensée de Milne; elle agit comme un rempart qui l'empêche de jamais verser dans la métaphysique et le tient plutôt très fermement attaché à son expérience tangible des choses. Il sait en effet qu'aucune élévation intellectuelle, créative ou spirituelle n'est possible sans d'abord répondre aux besoins du corps, puisqu'il n'écrit nulle part ailleurs qu'en introduction d'un texte récapitulatif des fondements de sa pratique artistique intitulé « Aesthetic Agents » :

*The Shorter Catechism says that man's chief end is to glorify God and enjoy him forever. I can't agree with that, it seems to me that man's chief end is to survive. After that, or with that, we may glorify God [...] There can be no doubt about which of these directions comes first. We may have life without glorifying God but we cannot glorify God without living. We may have life without painting but we cannot paint without living*¹²⁹².

Une position qu'il résume ici :

*For every individual as well as for the race the two struggles must be carried on together, to survive and to make the most of that moment of survival*¹²⁹³.

Comme n'importe quel être désireux d'offrir au monde ses meilleurs fruits, le peintre doit donc savoir articuler sa vie esthétique à sa survie, qui n'est pas dans l'esprit de Milne un mal nécessaire à dépasser, mais bien une dimension de l'expérience humaine qu'il importe d'embrasser pour ce qu'elle est. On peut même spéculer qu'il a recherché sa vie durant ce rappel de sa corporalité et qu'il s'y est entraîné en se tenant volontairement à distance des agréments qui la lui feraient facilement oublier – « *the rough life [...] I [...] like it [...] most of the time. I may be sophisticated enough in art but in every day life I am a primitive—by both inheritance and training. Comfort, I appreciate, and nourishment, but the bed can be too soft,*

¹²⁹⁰ D. B. Milne, Journal, 15 novembre 1951.

¹²⁹¹ 1952-03-09+10, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹²⁹² D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

¹²⁹³ D. B. Milne, « Twanging a Lyre », [vers 1940].

*the board too well spread*¹²⁹⁴ », explique-t-il à Alice Massey. Remarquons que Thoreau, à ce sujet, s'exprime presque dans les mêmes mots : « *I found in myself, and still find, an instinct toward a higher, or, as it is named, spiritual life, as do most men, and another toward a primitive rank and savage one, and I reverence them both. I love the wild not less than the good*¹²⁹⁵. »

Si Milne est plein de curiosité pour les comportements des animaux et leurs modalités de survie, et s'il révère l'animalité en lui, comme Thoreau encore il n'éprouve cependant aucune attirance pour le mode d'être des humains qui, une fois leur confort et leur existence sociale assurés, se contentent d'une « vie animale » complètement centrée sur la conservation du corps, la survie de l'espèce, la dimension utilitaire des choses et l'accumulation des possessions matérielles¹²⁹⁶. Il n'a que faire, en effet, du mode de vie des gens dont l'activité intérieure est pauvre au point qu'on sente chez eux « *absolutely no wear and tear inside their skull*¹²⁹⁷ » et qui font tout dans un esprit matérialiste « *with a purpose and for a reward of some kind, though the reward is usually trifling*¹²⁹⁸ ». « *No creative thought [...]—no attempt at it. No courage beyond the animal, no imagination*¹²⁹⁹ », résume-t-il. Une telle existence fonctionnelle à ses yeux n'a jamais eu aucun sens¹³⁰⁰ – ni signification, ni orientation – de sorte que, s'y étant retrouvé malgré lui pendant cinq années alors qu'il était attaché au chantier de la maison de Big Moose, il la comparait à rien de moins qu'à une mort spirituelle : « *This is as near death as human being ever gets. Short of the real thing. One's whole attention is taken with hammering and sawing and nailing. Such life as that allows in one's*

¹²⁹⁴ 1934-10-28, D. B. Milne à Alice Massey.

¹²⁹⁵ H. D. Thoreau, *Walden, op. cit.*, p. 457.

¹²⁹⁶ Les recherches en éthologie nuancent aujourd'hui cette conception limitée de l'expérience animale ; elles tendent à démontrer qu'elle est beaucoup plus riche qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Dans notre discipline, Jean-Marie Schaeffer, notamment, fait appel à ces recherches lorsqu'il considère les rituels sexuels des oiseaux-berceaux à l'aune des principes esthétiques destinés aux œuvres humaines dans *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art* (Rimouski : Tanguence, 2009).

¹²⁹⁷ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke. Il parle ici d'une famille voisine à Big Moose Lake, qu'il présente ainsi : « *Morton is a New York lawyer, [...] but by my standards a peasant, head of a peasant family, empty, active, loud, friendly animals, not in the least objectionable as neighbors but not in the least interesting.* »

¹²⁹⁸ 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Il évoque ici le comportement de son ami Scotty Angus à Six Mile Lake qu'il nomme affectueusement « *my perfect materialist* ».

¹²⁹⁹ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³⁰⁰ Au tout début de leur relation, en 1906, il écrit très directement à Patsy : « *I hate dull, routine, lifeless work just as you do. But work with joy and love in it is a different thing, and that is the kind you and I are going to plan and do—must if we are to be happy.* » 1906-08-21, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

*mind is as disconnected and aimless as a dream*¹³⁰¹ », confie-t-il à Clarke une fois terminée la résidence dont il veut vite se départir. Et cela ne concerne pas que les tâches jugées aliénantes, car même pour les plaisirs découlant de ce type d'existence il ne montre aucune envie : « *I think, if I live and keep painting until I am a hundred, I will be able to retire and enjoy life. But after all, I don't want to live to be a hundred, or to paint that long, or to enjoy life*¹³⁰². »

Ce qu'il désirait, c'était vivre le plus intensément possible et, à l'instar de Thoreau, contacter la vie sur Terre jusqu'à la moëlle – c'était vivre, résumait-il, « *the fuller life*¹³⁰³ ». Pour ce faire, une fois sa survie assurée et fort de la conviction que tout « *creative art (or any creative effort) is life, is human experience—as distinguished from animal life*¹³⁰⁴ », il consacrait la moindre parcelle de son énergie résiduelle à la vie, c'est-à-dire à la mise en action de sa capacité créatrice par sa pratique de la peinture. Il observait en parallèle comme un fait anthropologique (et cette fois contre Thoreau qui l'attribue à « la plupart des hommes ») que bien peu d'individus étaient guidés par un appétit spirituel similaire au sien, appétit qu'il qualifiait tantôt d'« artistique » :

From the beginning mankind has had two aims, only two—to exist and to live [...]

The problems of existence and the problem of living—of art, are still very much the same as those that confronted Adam when he made his first pictures on the overhanging ledge of the cave. And the tribe to be considered, the tribe furiously concerned with existence and only slightly and sporadically in the fuller life, what they think of things, and what on occasion they may do about them. And there is still Eve, always Eve.

*Keeping most closely to the problems facing Adam as he stands in front of his work. Colour—arrangement, shape, texture, subject*¹³⁰⁵.

Et tantôt d'« esthétique » :

¹³⁰¹ 1928-06-25, D. B. Milne à James A. Clarke. Lorsqu'il trouve des moments pour peindre au milieu de la construction, la métaphore est inversée : « *Put some pictures up on the wall yesterday. Start painting tomorrow afternoon. This is the resurrection and the life.* » [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke. Il lui écrivait semblablement (dans 1924-12-[15]+24) des emplois saisonniers qu'il est forcé de prendre pour survivre : « *Bitter words and sour feelings. I dislike fitting myself into new jobs with a very thorough-going dislike.* »

¹³⁰² 1935-11-26 et 12-12, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³⁰³ D. B. Milne, « Twanging a Lyre », [vers 1940].

¹³⁰⁴ Le document original contient une partie raturée qui appuie encore davantage le sens de son propos « *... creative art (or any creative effort) is life, the highest life of which we know...* » [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg. C'est Milne qui souligne.

¹³⁰⁵ D. B. Milne, « Twanging a Lyre », [vers 1940].

... all the activities and strong desires of most of us are concerned, directly or indirectly, at short range or long with, not living, but keeping alive. Fortunately too! Survival isn't easy, and if many of us had any other than that single purpose the individual, the family, the race and perhaps all mankind would go down to ruin, or at least back to a precarious existence. But some of us seem to have a secondary desire [...]

These secondary, but strong desires and efforts of ours are aesthetic. By aesthetic I mean that they have nothing to do with survival, neither aid nor hinder it—except that time and energy spent in aesthetic pursuits leaves that much less to be devoted to the fight for existence, and so makes that fight harder¹³⁰⁶.

À lire vite on pourrait penser qu'il reconduit dans ces réflexions un poncif issu de la théorie spéculative de l'Art – les artistes et les êtres préoccupés d'esthétique occupent un plan distinct et plus élevé de la réalité que leurs concitoyens –, mais il n'en est rien. D'abord, Milne réitère deux fois plutôt qu'une le fait incontournable que les individus pleins d'un désir artistique sont aux prises avec les mêmes premières nécessités que tous les autres êtres humains. Ensuite, si effectivement l'effort esthétique, la création artistique et la vie au sens plein du terme représentent une seule et même chose dans son expérience de peintre, il demeure très clair dans son discours que l'effort créateur concerne non seulement l'art mais toutes les disciplines – il parle bien de « n'importe quel effort créateur ». L'esthétique désigne à l'avenant non une forme plaisante à l'œil mais la gratuité de cet effort de création qui, sur le plan de l'expérience, « n'a rien à voir avec la survie » et qui inclut ainsi toutes les recherches fondamentales faisant appel à la raison par pur plaisir de la spéculation. S'il s'y trouve bien une apologie du désir de créer par rapport à d'autres choix de vie, la position que prend Milne est néanmoins très singulière dans le contexte de l'époque qui définit généralement l'art comme une manifestation exceptionnelle, voire transcendante : pragmatiste, et même sans le savoir deweyienne en ce qu'elle fait émerger sans discontinuité l'art, la création et l'esthétique du terreau boueux de l'expérience humaine, sa position démontre toute la rigueur d'observation et l'indépendance d'esprit dont il fait preuve.

Lorsqu'il associe la vie à la création et à l'esthétique, il est donc parfaitement clair que Milne imagine tout autre chose que l'existence agrémentée par la fréquentation des œuvres que convoîte une certaine bourgeoisie thésaurisante et bien pensante. Car cette tradition – celle

¹³⁰⁶ D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

de l'art des classes supérieures depuis la Renaissance¹³⁰⁷ –, si elle lui procure éventuellement le soutien financier des Massey et d'autres collectionneurs en plus de quelques précieuses amitiés, ressort le plus souvent en bout de piste d'une conception animale de la vie. On pourra en effet sophistiquer ses effectifs matériels jusqu'à en oublier qu'on est en situation de survie, ce paroxysme ne conduira pas pour autant à l'expérience de la vie intensifiée au sens très exigeant où l'entend ici Milne. Qui plus est, explique-t-il, chez la plupart des gens, nonobstant leur classe sociale, le réflexe de conservation domine même l'appréciation de l'art :

Most people get only two things from pictures—recognition and sentiment. They get a mild thrill out of recognizing objects in painting [...] Pictures may bring back the familiar thrills of the familiar past, the old swimming hole, the cottage window, the wilderness stream, they may stir up for us [...] travel, adventure. But that has nothing to do with art—no more than “Three Love Stories” or “Western Adventure”. That is merely setting up for animal emotions we have had or would like to have. The thing that distinguishes art from our everyday experiences is that it is aesthetic and creative—spiritual, and the average man is incapable of this. In twenty-five years or so of painting life I cannot remember meeting anyone rich or poor, farmer, preacher or big business man who gave any indication that he got an aesthetic thrill from art.

And it is hopeless to try to instill anything of the kind in him, at least directly, he hasn't the foundation for it. You would first have to change his whole conception of life¹³⁰⁸.

La différence que le peintre établit entre la survie et la vie en tant que conceptions de la destinée humaine échappe donc aux catégories disciplinaires et sociales. Elle se comprend plutôt comme une différence énergétique entre stagnation et progression qu'on peut appliquer à tous les groupes humains et à tous les moments de l'histoire, si l'on en croit l'exemple qu'il puise au temps des cavernes. Parce qu'elle a pour fonction de sécuriser notre position, la survie est « statique » (*static*¹³⁰⁹), explique-t-il, de sorte que si les hommes s'étaient contentés de préserver l'espèce grâce à une existence animale, « *we would still be swapping skins in a cave*¹³¹⁰ » comme la majorité de la tribu. Nous aurions, selon lui, besoin

¹³⁰⁷ On trouve cette tradition vigoureusement décrite et dénoncée notamment par Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?*, trad. Teodor de Wyzewa, Paris : Perrin, 1898, https://www.ebooksgratuits.com/pdf/tolstoi_qu_est_ce_que_l_art.pdf (consulté le 7 juin 2017).

¹³⁰⁸ [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹³⁰⁹ [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg. Il discute plus tard la même idée à l'aide du même terme : « *Are civilizations progressive or are they static?* » D. B. Milne, « Examination paper—Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937.

¹³¹⁰ [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg.

de la survie comme d'une fondation individuelle et collective afin que certains d'entre nous – tel Adam peignant son premier tableau sur les parois de Lascaux auquel Milne s'identifie¹³¹¹ – puissent s'engager dans la vie, qui est le mouvement même de la création auquel l'espèce humaine doit le moindre de ses développements :

The one thing that has moved the human race, developed it, is creative courage, imagination. We admit this in our scaling of history. Aside from non creative kings and governors—mere dates—the men we remember are the creators. We use their works where we can and where they are not useful or where their use has passed, we cherish them as marks of human achievement.

When it comes to our own everyday life we overlook or oppose the creative effort unless we can use it either as an aid to our animal existence [...] or as you make it as a broadening influence. This attitude is quite understandable. Very few have any traceable creative life of their own, or any contact with creative work in the making. Probably not one in ten thousand of us has any direct knowledge of it at all except through history. We have no appreciation of its difficulty or of the qualities required to produce it. It is so much outside our everyday experience that we can't recognize it when it confronts us. So we just disregard it—leave it out of our thought.

First hand appreciators are almost as rare as creators [...]

One difficulty in recognizing creative art is in the failure to realize that no work of art can be great unless it shows courage. We see this working out every day. The galleries are filled with ambitious picture variations of Cezanne [...] They can't be great works because it takes no courage to reproduce Cezanne or any one else or even to make pictures combining Cezanne's style with that of others. There is more difference between imitative—or even selective—art and creative art than between a bishop and a burglar¹³¹².

À l'encontre de l'historicisme sous-jacent à l'idéologie moderniste, toutefois, la conception milnienne du « mouvement de la race humaine » par la création et l'invention n'équivaut pas à une pensée du progrès ou de l'amélioration. Il ne saurait être de progrès véritable, en effet,

¹³¹¹ Adam vaut clairement ici pour tous les créateurs depuis le début des temps puisque Milne cherche dans une lettre précédente à situer l'avènement des différentes disciplines : « *Those who have had [creative courage], in many cases, have left records of it, their works, their byproducts [...] Mechanics evidently was one of the earliest fields [...] The creative element that appears in mechanical things now probably rests on mathematics and that youngest of creative directions, science [...] Art would seem to be almost as old as mechanics. Art found in caves in France and Spain dates with the earliest, simplest mechanical creations. Mathematics, literature and philosophy must have been later—they couldn't get far without written language.* » 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³¹² [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg; passage n'incluant pas les ratures et augmenté de ponctuation. La question préoccupe Milne puisqu'elle est longuement discutée avec Clarke auparavant (dans [1925-07-26?], D. B. Milne à J. A. Clarke et [1926-03], J. A. Clarke à D. B. Milne) et qu'il l'adresse toujours à Vera Parsons dans « Examination paper—Art » en 1937 : « *Consider this—how far would you go in agreeing with it "[...] the changing of the race has always come entirely through the efforts of the few." [...] Are civilizations progressive or are they static?* »

puisque nous nous entêtons à suivre les survivants dans des chemins déjà empruntés¹³¹³; il est même envisageable que nous procédions « *backward*¹³¹⁴ ». Pour progresser, il nous faudrait plutôt émuler les vivants. Mais la création, insiste Milne, est un acte bien plus exigeant qu'on ne le croie¹³¹⁵, cependant que ses résultats, eux, ne méritent pas toute l'importance qu'on leur accorde : « *Another pitfall I seem to dig. I give the impression that I think these created things of value, that I consider we have advanced because we use the aeroplane. Not a bit. The aeroplane was done with the day, the nights flew*¹³¹⁶. » À ses yeux l'objet créé sert simplement de « *starting point for other creations [...] but starting points is a drag on the market. A creator can start (not with nothing) but with anything, and create*¹³¹⁷ », explique-t-il, et rien n'y fait exception, pas même la bibliothèque d'Alexandrie¹³¹⁸ ou aucune œuvre d'art. En tant qu'objet, l'œuvre a la même valeur « mineure » d'être une source d'inspiration, et elle s'attire exactement la même conclusion : « *However the world is overstocked with sources of inspiration [...], so the great value of creative painting—or of any creative work—passes when the work is done, little loss if works were lost or destroyed*¹³¹⁹. » La valeur « majeure » de la création au sens milnien du terme, répétons-le, se trouve dans

¹³¹³ « *We have accepted the leading, the ideals of the lowest, the least intelligent, those least willing to sacrifice, whose highest ambition seems to me to become "kept"-men.* » 1939-01-15+22+30, D. B. Milne à Alan Jarvis.

¹³¹⁴ « *... the Altamira caves [...] They look like modernist art, only more thrilling. That far-off ancestor of ours, the man who painted them, was he a better man than I am? Than the corner grocer, than the Chief Justice of Canada, than Mackenzies King or R. B. Bennett? Are we going backward? Or is the variation in the human race so great that it is possible that at least one man of 20,000 years ago was higher than the majority of the race today?* » D. B. Milne, « Examination paper—Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937.

¹³¹⁵ « *I find, that, every I try to expound this angle of things, I give the impression of something light—a German trinket. But the Wrights didn't make the aeroplane with the fancy of a souvenir maker. That wasn't light. Neither were Turner's pictures or Euclid's little novel, or the invention of the wheel, or the building of a new manufacturing method.* » [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³¹⁶ *Ibid.*

¹³¹⁷ « *You could have lit the kitchen fire with all his (how many was it?) books. Henry Ford could have dismantled his plant the first week of operation. Turner's pictures could have mildewed to nothing in the cellar of a museum without any loss to the creative life of the world [...] The library at Alexandria was burned a few hundred years ago, and people still mourn about it. No loss, not any more than the match the fire was lit with (was it a match?). The fire didn't destroy the creative thought of the people that wrote books, the books in themselves were of no value because there were numerous other books to serve as starting points for new creative thought and if there were no books it wouldn't matter, things would do [...] If they were creative they would seek their own material, their own starting point.* » *Ibid.*

¹³¹⁸ « *The library at Alexandria was burned a few hundred years ago, and people still mourn about it. No loss, not any more than the match the fire was lit with (was it a match?). The fire didn't destroy the creative thought of the people that wrote books, the books in themselves were of no value because there were numerous other books to serve as starting points for new creative thought and if there were no books it wouldn't matter, things would do.* » [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³¹⁹ D. B. Milne, « Art General Outline: Introduction », [vers 1923].

l'acte même, car en y faisant preuve d'« imagination (pensée courageuse) » les inventeurs de tous horizons « ont vécu, leur esprit s'est élargi, et c'est tout ce qui compte¹³²⁰ ». Malgré les découvertes et les comforts acquis grâce à leurs efforts, Milne en effet n'observerait pas de mouvement d'épanouissement collectif; il ne voyait que des variations individuelles dans la manière d'être humain¹³²¹.

L'artiste détecte d'ailleurs, en scrutant son expérience personnelle, que pareil jeu des pressions survie/vie est au travail en lui-même; devenir un être humain créateur exige donc de rassembler le courage d'affronter son inclination naturelle à la préservation afin de défendre, contre les forces internes et externes réclamant le *statu quo*, un espace où puisse s'exprimer la pulsion contraire et combien plus fragile d'ouverture à l'inconnu. Voilà ce qui est contenu dans la notion milnienne de courage créateur, et voilà pourquoi ce courage est lié au fait de « développer le tempérament de l'homme conduisant l'expérience¹³²² », car c'est grâce à ce mouvement d'expansion de l'esprit (*character, mind, imagination, thought*) et seulement grâce à lui qu'être créativement courageux équivaut, pour Milne, à être pleinement en vie. Écrivant à Clarke en 1931 – l'année même où Dewey théorise cette rythmique de la création¹³²³ – le peintre ne laisse aucun doute à ce sujet : « *Struggle control, reaching to the very limit of one's powers, imagination, courage, creation—I would say that is human experience*¹³²⁴. » Et le terme très somatique qu'il emploie pour exprimer à l'inverse le manque

¹³²⁰ *Ibid.* Déjà cité en anglais.

¹³²¹ « ... the Altamira caves [...] They look like modernist art, only more thrilling. That far-off ancestor of ours, the man who painted them, was he a better man than I am? Than the corner grocer, than the Chief Justice of Canada, than Mackenzies King or R. B. Bennett? Are we going backward? Or is the variation in the human race so great that it is possible that at least one man of 20,000 years ago was higher than the majority of the race today? » D. B. Milne, « Examination paper—Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937.

¹³²² [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg. Déjà cité en anglais. Sur ce plan, Clarke semble n'avoir pas tout à fait compris les intentions fines de son ami, car il écrit : « *Then comes the creative observer and not only sees new aspects of forms and relations and texture, but puts them down to add to the experience of others in vision. Yet again we agree that he does not make these records for others but for himself. Which seems to me to bring us to the branching place of our two philosophies. Yours that the end of such hard [gained vision is the delight which it enables the artist to feel] in putting them down ahead of anyone else's vision of them. And I that this is a step toward something more significant than art. That is the development of the artist character not for arts sake but for living sake. I cannot see why this discipline should be endured except to discipline a man for the practice of living with other humans. And all this search for organization is only an end so that the artist can organize his life as his picture, with its primary objective and its secondary objectives balanced and related in perfect hamony. What profit to study and understand values only to record them in graded paint areas on canvas.* » [1928-06-28 et après], James A. Clarke à D. B. Milne.

¹³²³ Dans *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 12–16.

¹³²⁴ 1931-01-01, D. B. Milne à James A. Clarke. C'est Milne qui souligne.

de courage de l'artiste devant sa tâche, « *shrinking*¹³²⁵ » – qui signifie refouler, rapetisser, réduire, rétrécir comme peau de chagrin, aussi bien que se défilier, se désister face à une difficulté – confirme lui aussi cet objectif d'expansion, de déploiement et d'agrandissement qu'il attache à son art : au sens littéral comme figuré l'image est claire de l'être qui, la peur ayant raison de lui, se fait petit, se replie sur lui-même et se réfugie dans ses quartiers connus. « *We recognize and appreciate only the familiar, we shrink from the unknown, have almost a religious horror of it. Creative men no doubt have the same shrinking, but by great labor they overcome it*¹³²⁶ », résume Milne avec clairvoyance, non parce qu'il se sait à l'abri de cette peur commune, mais bien parce qu'il a parfois lui-même commis « *the one great crime, idleness*¹³²⁷ » et qu'il arrive à observer honnêtement la force réconfortante des habitudes dans sa propre réalité intérieure de créateur :

*Man gets tired of puzzling over words and lines and colors where there is no standard to go by except his own, and no authority for what he does at all. Then he fearfully rushes away from this exhausting uncertainty. He feels that things are pushing him along too fast on the road from the useful to the spiritual. Back he goes as far as he can get on the road his forefathers have come, where there is this sure standard—whatever contributes most to survival is best, and where he has the authority of all his forefathers for 50,000 years for what he does, back to the feel of the frozen ground under his feet, to the sun in his face, to the smell of wood smoke, to the primitive thrill of being cold on one side and warm on the other. These are safe, sure beyond all questioning. His feet are on solid ground and he is soon ready for another timid venture into the uncertain*¹³²⁸.

¹³²⁵ Quelques exemples : « *Next day took up the larger canvas. Cut away some brush that obscured my view of the tortoise shell rock, built an easel of sticks, and by that time had overcome my shrinking from a beginning, always greater on starting a subject that I had worked on before.* » (D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 55, 8 février 1922); « *Some days I feel lazy when I set out for painting, shrinking. Today I didn't.* » ([1933-09-24], D. B. Milne à James A. Clarke); « *... this year [...] I have made some syrup, but the idea is painting, not syrup making. I am supposed to let the sap run over or boil over as it pleases, and stick to painting. Surprising though, how difficult it is to do that [...] That is the difficulty in that combination of syrup-making and painting—it is apt to produce too much syrup. Painting is difficult, syrup making is easy [...] any excuse is good when you are shrinking from the plunge into painting.* » (1935-03-26a, D. B. Milne à Mulsby Kimball).

¹³²⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Il le lui disait déjà dans [1925-07-26?] : « *The [creators] would have an inkling, and wouldn't turn from it—would shrink and shudder a bit but burrow in farther into the unknown, try it out, flirt with it a bit, advance and retreat, advance again, literally pry their minds open with their will—and create.* »

¹³²⁷ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke. Il se reproche ici d'avoir, pendant deux mois, vaqué à ses obligations sans peindre. Toute forme d'évitement par rapport à son aspiration créative, fût-elle socialement valorisée (travail alimentaire, famille, etc.), est donc conçue par l'artiste comme une forme de paresse.

¹³²⁸ [1933-03-05], D. B. Milne à James A. Clarke. Il pense d'ailleurs que Borduas lutte contre la même tentation de repli que lui : « *Nice to know that there are other painters—and sculptors—backing up and going forward, cursing and swearing, wishing they had a real job on a Ford assembly line, but occasionally grinding out another masterpiece—entirely surrounded by question marks.* » 1951-10-28, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. Les manifestations du manque de courage créateur sont selon Milne ([1925-07-26?], à James A. Clarke) : « *Too great*

C'est sur ce point que l'argument de Milne se distingue le plus clairement de celui de Thoreau : alors que le Transcendantaliste inscrit son expérience de retraite à l'étang de Walden et sa critique de la vie animale dans le cadre large d'un projet d'émancipation sociale, le méliorisme du peintre est bien davantage aimanté par la question de l'augmentation de la puissance créatrice individuelle. La preuve en est que sa conclusion s'étend aussi aux artistes, qui ne sont a priori pas plus susceptibles que les autres d'habiter pleinement la vie créatrice, esthétique, spirituelle, ni les seuls capables d'engager avec l'art un rapport de perception émotive fine. Milne se montre, en effet, tout aussi exigeant vis-à-vis de ses collègues dont plusieurs, on le sait, manquaient à son avis du courage nécessaire pour s'engager dans un vivre au sens entier du terme et se qualifier de « *creative men* ». Ainsi un artiste-imitateur qui se contente de répéter des choses déjà vues et déjà faites, fût-ce en adoptant habilement la mouvance de l'heure, relève-t-il toujours pour Milne de l'existence animale (tendance conservatrice), tandis qu'un artiste-créateur qui parvient « contre son gré » (*against one's will*¹³²⁹) à générer par son art une expérience esthétique inédite est selon lui engagé dans une quête de « vie plus complète¹³³⁰ » (tendance expansive). L'image – inconsciente? – très forte qu'il utilisait tantôt pour différencier ces deux postures d'artiste traduit d'ailleurs en peu de mots son exigence éthique à ce sujet : le premier est mû par le vil instinct du voleur alors que l'autre aspire à la stature morale d'un évêque.

Il est enfin une dernière caractéristique de l'éthique milnienne sur laquelle il importe d'insister, à savoir que lorsque « la vie » se manifeste dans le champ de l'art, elle se distingue par sa dimension *esthétique* des avancées créatrices faites dans la majorité des autres secteurs d'activité, où l'application prévaut. Par là il indique, nous en avons discuté déjà, un type d'action dépassant complètement la sécurisation des besoins corporels primaires, la survie

humility, laziness, lack of imagination, shrinking from work (all but physical work)... » Les problèmes artistiques déjà résolus, les exploits sportifs et même les tâches quotidiennes exigeantes lui paraissent en effet sources de repos par comparaison à l'effort créateur, et ce sont donc des formes de paresse en regard de son objectif. Voir 1946-09-30 et 10-01, D. B. Milne à Kathleen Milne; 1951-11-14+15 et 12-21, D. B. Milne à Donald W. Buchanan; 1935-02-11+21, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

¹³²⁹ D. B. Milne, « The usual idea of seeing », [vers 1921–1923].

¹³³⁰ D. B. Milne, « Twanging a Lyre », [vers 1940]. Déjà cité en anglais.

et les fonctions utilitaires, un type d'action dénué de toute valeur d'usage¹³³¹ et poursuivi strictement « *for delight in the thing itself*¹³³² », autrement dit pour la beauté du geste. Sur ce plan, Milne adopte en quelque sorte l'esprit de son époque protoformaliste qui se déplace de l'art pour l'art à l'autoréférentialité. Nous pensons ici notamment à l'émotion esthétique « pure » décrite par Roger Fry¹³³³, émotion non composée qui naîtrait de la contemplation d'un système complexe de relations formelles et rythmiques et dont le critique pensait, comme Milne, qu'il fallait chercher l'origine dans la « vie animale et ses instincts¹³³⁴ ». Mais sa conception de l'esthétique va plus loin nous semble-t-il, car elle s'appuie à une *manière d'être* : si la peinture est invariablement le produit d'une intention humaine, on comprend en effet que l'esthétique pour Milne adviendrait lorsque cette volonté qui préside à la création artistique se trouve en quelque sorte dépassée par l'appétit créateur et spirituel agissant dans l'artiste jusqu'à produire par son entremise un geste libre comme ceux de la nature, qui n'ait plus de fin à l'extérieur de lui-même. À preuve, l'exemple du pur plaisir de la contemplation d'une fleur dont il se saisit ici :

Anything that had to do with flowers interested my mother, planting and digging and hoeing and weeding and watering. Since I did not often have other children to play with I followed my mother round a good part of the time and soon knew the flower garden well and soon found some of my mother's delight in it. I have never heard this love of flowers very satisfactorily explained. I think we go to flowers as we go to art, because both are useless. We do not reach out to either as an aid in our struggle for existence. Our devotion to either or both is a statement of faith, a declaration that for us there is more to life than mere continuance, it is good for itself, without purpose, that heaven is not far away and shadowy and unreal, but here, now and very real. Vegetables are nothing in themselves aside from their use. Breeding and eating and sheltering from the heat and cold is nothing except a way of survival. Flowers and art have for us or some of us a complete and real existence—servants of none, aids to nothing. In our love of art and love of roses we build our own small heavens in our own small gardens or on our own thin canvas, we accept the imperfect world around us, we must, but within it we built our own perfect world, asking no one's leave, and doing a duty to none¹³³⁵.

¹³³¹ Dans 1931-01-01, par exemple, Milne félicite Clarke pour des travaux publicitaires particulièrement réussis : « *Did you have in mind a use for these things when you were doing them? No, I think not. If you had, I doubt they would have had the thrill they have. They don't need translations into the language of Heinz or Southern Cotton Oil to get by. They force their own way without help.* »

¹³³² 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³³³ Dans une conférence que Milne n'aura ni lue ni entendue : R. Fry, *The Artist and Psycho-Analysis*, Londres, Hogarth Press, 1924, discutée dans Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris : José Corti, 1995, p. 19–23.

¹³³⁴ Fry cité dans *ibid.*, p. 22.

¹³³⁵ D. B. Milne, « In the 1880s », notes autobiographiques, [13 avril 1947], p. 2–3.



- 257 David B. Milne, *Tubes and Brushes (Painter's Table II)*, mai-juin 1942, aquarelle sur papier [403.117]
258 David B. Milne, *Flowers and Brushes II*, juillet 1946, aquarelle sur papier [406.37]
259 David B. Milne, *Yellow Daffodils (Calendar III)*, vers le 19 mai 1947, aquarelle sur papier [406.102]

Comme les œuvres, les fleurs deviennent « ce que les hommes en font – et ils en font les choses les plus diverses¹³³⁶ », répondrait Schaeffer à cette mise en exception, et c'est sans compter l'usage qu'en font les insectes et les animaux. Ainsi ces quelques phrases qui les singularisent offrent-elles de loin l'explication la plus satisfaisante de l'emploi récurrent que Milne fait des fleurs comme sujet de ses tableaux : il semble qu'elles soient représentées non simplement parce qu'il aime les fleurs, non plus seulement que par affection réelle pour sa mère, mais surtout parce qu'il voit matérialisée en elles l'existence même de la liberté créatrice qu'il cherche à incarner. La fleur est son *alter ego*; elle est symbole d'esthétique pure, de créativité parfaite, de liberté totale et ainsi l'image même de la vie qui, prenant racine dans un ensemble de nécessités, parvient néanmoins à excéder les exigences de sa survie. Vivre aussi souverainement que la fleur est l'objectif que Milne se donne, vers lequel tendent son amélioration et son expansion, et par lequel il rencontre l'injonction éthique de Thoreau : « ... *once for all, As long as possible, live free and uncommitted*¹³³⁷. » Voilà, croyons-nous, pourquoi la fleur est pour lui un sujet si central, c'est-à-dire un sujet capable encore et encore, sur le plan énergétique, de constituer une excitation émotive initiale suffisant à soutenir jusqu'à la fin le processus de réalisation d'un tableau. Cela expliquerait peut-être aussi pourquoi elle est un sujet qu'il défend bec et ongles face aux projections des critiques d'art et du public tout en se montrant réticent à le discuter. De surcroît, la fleur peinte ici compte ultimement moins que l'injonction à *se faire fleur* dont elle est porteuse; elle agit comme un appel à exister au maximum de sa capacité, cela en créant à partir des sujets et conditions disponibles quels qu'ils soient, ce qui justifie bien le peintre d'expliquer à ses interlocuteurs que le lys tigré, le trillium, le pavot ou le nénuphar sont en définitive sans importance.

On trouve des emblèmes éclatants de cette connexion intime entre fleur et puissance créatrice dans ces tableaux où Milne trace côte-à-côte un bouquet coloré et les outils utilisés pour le réaliser (encrier, plume, pinceaux, boîtes et tubes d'aquarelle, bouteille d'eau), cela en privilégiant souvent une mise en forme où le geste de peindre et le mouvement des matières

¹³³⁶ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 15.

¹³³⁷ H. D. Thoreau, *Walden*, op. cit., p. 337. Dans le même esprit, p. 278 : « *All men want, not something to do with, but something to do, or rather something to be.* » C'est Thoreau qui souligne.

ne se laissent jamais oublier parce qu'ils sont, pour ainsi dire, continuellement en train d'advenir [fig. 257–259]. Se glissant dans des natures mortes qui font mine de rien tout en défiant le genre, la conjonction de ces trois éléments-là – vivre pleinement sans autre motivation, créer pour le pur plaisir de la création, se tenir en état de transformation – constitue dans les faits le fondement d'une éthique personnelle longuement méditée¹³³⁸. À la question mélioriste « devenir qui? », Milne – certain qu'il s'agit là de la destination ultime de l'être humain¹³³⁹ – répond en effet avec obstination par un programme de vie : devenir créativement courageux et toujours plus vivant « ici, maintenant » en s'exerçant par l'art à habiter le « très réel » mouvement de la vie jusqu'à la justesse.

2.3.3 Repère expérientiel : l'intégrité du cœur

Lorsqu'il réfléchit ainsi par écrit, le peintre ne fait pas que spéculer à grands traits sur un idéal de vie. Faisant plutôt évoluer de texte en texte un modèle pragmatiste qui tente de se comprendre, il discute, ordonne et clarifie essentiellement sa propre réalité :

Is there such a thing as aesthetic emotion, a feeling apart from our animal emotions, having nothing to do with survival. When I say that there is I am merely drawing a conclusion from my experience. Most people, I am sure, have had no such experience, have no desire for it, could not have it because everything in their life is devoted to man's primary pursuit. Many with a strong interest in art are not conscious of such a feeling, deny its existence [...]

You either have an aesthetic life or you haven't. It seems a matter of experience rather than one of debate. Like most of our deep seated desires and ambitions, including those of religion, it is beyond proof. Perhaps we depend too much on argument and proofs. Even Euclid couldn't prove anything without basing it on an unprovable foundation.

¹³³⁸ Nous offrons ici un complément de réponse à la question concernant « [Milne's] understanding of the ethical content of the work of art » posée plus tôt par O'Brian (voir p. 301).

¹³³⁹ « There is no doubt in my mind that this creative courage is the highest quality that man has, it is the farther from our beginnings and there is evidence of it in fewer beings than any other quality. » 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Son commentaire, très darwinien, trouve aussi une résonance directe chez Ruskin : « *But art, in its second and highest aim, is not an appeal to constant animal feelings, but an expression and awakening of individual thought: it is therefore as various and as extended in its efforts as the compass and grasp of the directing mind; and we feel, in each of its results, that we are looking, not at a specimen of a tradesman's wares, of which he is ready to make us a dozen to match, but at one coruscation of a perpetually active mind, like which there has not been, and will not be another.* » J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section 1, chapitre 1 « Of Ideas of Truth in Their Connection with Those of Beauty and Relation », § 4. The second necessitating variety.

*But once we have accepted our foundation of experience, we can build on it*¹³⁴⁰.

Vivre une « vie esthétique¹³⁴¹ », explique ici Milne en renfort de ce que nous venons de démontrer, est un objectif interne qui émane de ses « désirs et ambitions les plus profonds », c'est donc une motivation mélioriste véritable qui se fait si pressante qu'elle en vient à constituer pour lui le « fondement de l'expérience », c'est-à-dire la conception du monde sur laquelle il érige son existence et qui le guide sur le plan éthique. Mais il ajoute dans ce passage un élément clé qui nous permet d'aller beaucoup plus loin dans la compréhension de sa pensée : « Quand j'affirme qu'il existe une chose telle que l'émotion esthétique, je tire simplement une conclusion de mon expérience. » Autrement dit, cette émotion esthétique distincte qui incarne ce qu'il entend par être pleinement vivant et habiter le réel à la perfection – émotion qui est en cela *une* expérience au sens exact que lui donne Dewey –, il l'a vécue et il peut en témoigner. Il peut même expliquer comment il s'y rend.

On se souvient, en effet, que Milne décrit l'émotion esthétique comme une intense et soudaine synchronie du corps-esprit avec l'objet de son travail qui se manifeste, dans le processus de création, par une sensation d'accélération somatique précise. Cette sensation précieuse, affirme-t-il, n'est ni innée ni donnée, mais bien le fruit d'une « concentration extrême » (*extreme concentration*¹³⁴²) des facultés humaines qui les rend pour un court moment indécomposables et hautement créatrices. Il nomme parfois cet état de concentration « *singleness of mind*¹³⁴³ » ou « *singlemindedness*¹³⁴⁴ », mais plus couramment « *singleness of heart* », fort possiblement sous l'inspiration de John Ruskin chez qui l'on trouve aussi un « *single-minded painter*¹³⁴⁵ », des artistes en herbe appelés à étudier la nature « *in all singleness of heart*¹³⁴⁶ » et une culture presbytérienne commune qui fait une large

¹³⁴⁰ D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947. Il invoque dans le même texte des « *reasons that seem good to us* » pour justifier sans la démontrer la motivation intime de sa quête esthétique.

¹³⁴¹ Il n'y a aucun doute que l'émotion esthétique et la vie esthétique se superposent dans la pensée milnienne puisque le document original se lit comme suit : « *Is there such a thing as aesthetic existence emotion...* » *Ibid.*

¹³⁴² D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 17.

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁴⁴ D. B. Milne, « Feeling in Painting », 22 janvier 1948.

¹³⁴⁵ J. Ruskin, « Preface to the Second Edition », *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*

¹³⁴⁶ *Ibid.*, partie 2, section VI, chapitre III « Conclusion.—Modern Art and Modern Criticism », § 21. The duty and after privileges of all students.

place à l'entretien d'un cœur pur participant de Dieu. Porteuse de l'idée de la concentration entière de l'être qui se dévoue corps et âme à une tâche jusqu'à l'abandon – de l'être dont le cœur, le corps et l'esprit *font un* avec l'objet de sa contemplation –, l'expression est très difficile à traduire. L'usage religieux (chrétien, juif, bouddhiste) comme philosophique (Kierkegaard) voudrait qu'on emploie en français la locution « pureté de cœur¹³⁴⁷ », mais celle-ci nous paraît contenir un jugement de valeur implicite parce qu'elle évoque un mouvement vers un état ultime pur, nu et innocent s'opposant à la corruption et à la souillure. Afin d'éviter cette connotation, et surtout pour maintenir un accent ferme sur la dimension laïque, somatique, affective et très active de l'expérience d'attention intégrale que transmet ici Milne, tout en ne perdant pas de vue l'exigence morale d'honnêteté qu'il y associe, nous avons choisi d'en parler comme de *l'intégrité du cœur*. Nous verrons d'abord en quoi la concentration totale des enfants dans leur art en est venue à constituer le cas exemplaire de cet état créateur qu'il recherchait, avant de décrire l'expérience concrète qu'il en faisait lui-même occasionnellement dans le cadre de son travail pictural.

Exemple : la sincérité désintéressée de l'enfant

Tôt dans son parcours, alors qu'il est jeune professeur près de Paisley, Milne trouve chez les élèves qu'il côtoie une inspiration cruciale puisque leur créativité, qu'il est à même d'observer au quotidien, « ravive » (*revive*¹³⁴⁸) dit-il son appétit artistique au point qu'il décide de quitter l'enseignement pour aller étudier l'art à New York. Après ce moment charnière toutefois, il ne consacre apparemment aucune attention aux enfants pendant près de trente

¹³⁴⁷ La plus courante en français avec « simplicité du cœur », cette expression avait été retenue par la traductrice Judith Terry lors de la publication de notre essai « Un jeu d'enfant » (dans R. Tovell, dir., *Invention and Revival: The Colour Drypoints of David Milne and John Hartman*, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2008, p. 131–143). Nous révisons ici notre position pour les raisons que nous expliquons ensuite.

¹³⁴⁸ « *My interest in art came in the very early years, was dormant in the student period and revived when I was teaching...* » 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Dans son cahier de croquis de l'époque, on trouve consignés quelques propos d'élèves qui appuient son intérêt à leur égard (Sketchbook, [vers 1902]); vers 1947, il note encore en prévision de son autobiographie : « *Teaching school—barren saved by interest in children's performances.* » (« A. B. Outline: Picture Plan »).

ans¹³⁴⁹. Et lorsqu'en 1932 il se remet à considérer leurs travaux, il se montre sévère vis-à-vis de ceux-ci, les jugeant trop alignés sur la vision des adultes chargés de leur éducation. « *Children's drawings upstairs just children's drawings, clever, imitative, no sign of anything else, it will be many years, if ever, before any of them show any sign of independent thought*¹³⁵⁰ », écrit-il au directeur-adjoint McCurry après une visite à l'Art Gallery of Toronto, où il a même été agacé par la présence des groupes scolaires dans les salles¹³⁵¹. Il mettra deux ans avant d'exposer clairement à ce fervent défenseur des programmes éducatifs sa réticence :

About this children's crusade, a little out of my line. I can take a bit of art with any children until they are five or six, that is until incompetent parents and teachers start pointing out to the young artists that a horse has four legs, when anyone ought to know that two legs is enough for any paper horse ever drawn. After six I would have no interest in them until they began to think a little for themselves, show a little independence at the end of high school years. Something might be done then. The most promising stage, though, comes much later, when they have tried business or professions and either tired of them and retired or found them not entirely satisfying. Then they seek something with more kick in it, and art has its chance. [...]

*There's nothing to it [art education], it's been tried, by both the academics and the modernists*¹³⁵².

Pendant des décennies donc, seule trouve grâce à ses yeux – et encore, dit-il, prise à « petites doses » – la production spontanée du bambin jusqu'à l'âge de cinq, six ou sept ans, c'est-à-dire tant qu'il conduit sans entrave ni ingérence aucune « *the direct life [...] doing things because he likes to do them, and nothing else matters*¹³⁵³ ».

¹³⁴⁹ Au cours de la période où Milne vit à New York, la galerie 291 présente au moins deux expositions de travaux d'enfants, en 1912 et en 1915; on ne sait cependant pas s'il les a vues ni, le cas échéant, ce qu'il en a retenu. Il est possible que sa position sur les « tentatives modernistes » d'éducation artistique se soit formée à cette époque.

¹³⁵⁰ 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Ponctuation ajoutée.

¹³⁵¹ « *I rather think the use of reproductions in schoolhouses [is] better if it is to be done. At any rate this [use] of the galleries by classes interferes greatly with picture seeing.* » *Ibid.* Il tient à McCurry le même discours quelques mois plus tôt ([1932-01-début]) : « *In the galleries class of children, some Jewish boys among them gave the impression that it was a large, loud illmannered crowd. I doubt the value of popularizing art* ». Et toujours deux ans plus tard (1934-02-15) : « *About the children, for God's sake don't let them over run you. It seemed to me that on my visits to the Toronto Art Gallery I was always being engulfed in seas of children, washed about, from one room to another, and then up on the beach, or, I suppose, it would be out on the sidewalk.* »

¹³⁵² 1934-02-15, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹³⁵³ La confiance qu'il a faite au journaliste Charles Pyper confirme qu'il puise ses observations à même son expérience : « *Mr. Milne had his direct life, unmarred by the importunities of instruction up to the age of 10...* » « *When Canvas Is "Quick" It's the Work of Art* », *loc. cit.*



260 David B. Milne, *Margaret's Picture of Wimpy and the Birthday Cake*, juin 1937, huile sur toile [305.25]

Le revirement dans son appréciation des dessins d'enfants est ainsi très frappant lorsqu'il se met, à Six Mile Lake en 1937, à en évaluer les qualités esthétiques qu'il juge désormais supérieures à sa propre peinture. « *Thrilling, much better than anything I could do*¹³⁵⁴ », s'exclame-t-il devant une murale tracée par Katherine Angus et Norma Collins sur l'ardoise de l'école du village; « *that is pure futurism*¹³⁵⁵ », conclut-il du dessin par la petite Margaret Smith de son chien Wimpy. « *After seeing these my own efforts were apt to seem a little flat. I sometimes tackled unusual subjects but the children in their smaller pictures went away beyond me*¹³⁵⁶ », résume-t-il. L'importance du déclic créatif qui se produit alors en lui est telle qu'il fait sur-le-champ deux choses éminemment mélioristes. D'abord, dès l'été 1937, il transfère directement l'iconographie des enfants dans ses tableaux *Margaret's Picture of Wimpy and the Birthday Cake* [fig. 260] et *Picture on the Blackboard* [fig. 115]; il l'intègre ensuite dans son tout premier tableau d'imagination, *Goodbye to a Teacher* [fig. 122], avec un

¹³⁵⁴ 1937-07-01, D. B. Milne à Alice Massey. Nancy Angus, amie de Milne et mère d'une des deux fillettes, évoque la situation dans les mêmes termes: « *Katherine and Norma [...] the teacher [...] told them to go out in the schoolyard and see what they could see and then put it on the blackboard [...] Mr. Milne [...] saw this on the board and he praised them and thought it was quite the thing [...] he wanted to come and sketch it [...] He thought this was so natural. That was why he wanted to paint it.* » Interviewée par Blodwen Davies, ruban II, Coldwater (Ontario), septembre 1961.

¹³⁵⁵ 1937-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

¹³⁵⁶ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 41. Sa lettre à Alice Massey (1937-07-01) évoquait une murale réalisée à l'occasion de Pâques; dans ces notes rétrospectives, il relève plutôt des murales de Noël « *on all the blackboards* » et mentionne « *a series illustrating food elements* » dont les résultats lui ont paru particulièrement heureux. Cela indique, de sa part, une attention réelle et soutenue aux activités artistiques des écoliers de Big Chute.

portrait en pied des enfants eux-mêmes. Il met ainsi *en pratique* ce qu'il a perçu de leurs faits et gestes, c'est-à-dire qu'il les reprend à son compte dans sa propre aventure picturale et les répète¹³⁵⁷ dans le but exprès de les *incorporer*. Il nous semble à cet égard significatif que ce soit de nouveau le corps à corps avec les enfants – ceux de ses amis Doug Smith¹³⁵⁸ et Scotty Angus¹³⁵⁹ et les élèves de Miss Cowan¹³⁶⁰ qu'il côtoie dans ce contexte de vie comme jamais depuis son départ de Paisley – qui éveille en lui cet horizon de possibilités créatives inexplorées¹³⁶¹.

Parallèlement, il s'applique à partir de l'été 1937 à comprendre, par l'analyse et la réflexion écrite, la fine mécanique qui confère à ces travaux d'enfants leur efficacité esthétique. Faisant mine de s'amuser, par exemple, il interroge à ce sujet son avocate Vera Parsons comme si elle était son étudiante :

1) *Is it Art? Or is it merely something that might, in later years, develop into art? Or into a fuller, broader, life aside from it?*

2) *Do you find the art of almost any children of six or seven pleasing? Why?*

If children of this age are pleasing, does the thing that makes them lovely appear in their art? Does the art of adults—say the great masters—depend on the same quality or qualities? Have all normal children of six or seven great promise that they invariably lose when they grow older?

¹³⁵⁷ « *Made a pencil sketch then worked on it in the cabin, did it over more than half a dozen times* », dit-il de *Picture on the Blackboard*, preuve qu'il cherche à s'approprier non seulement une image mais une gestualité. 1937-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

¹³⁵⁸ « *One day last spring I was eating my lunch in Doug's arm chair beside Doug's warm fire, while his three children were cutting and pasting and drawing at the table.* » D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

¹³⁵⁹ Scotty Angus rapporte la relation privilégiée que Milne entretenait avec ses enfants : « *He was very fond of my kids. And the kids would walk part way home with him [...] And he would bring candies with him [...] And he'd be showing them the different birds and he'd talk to them. He was very interesting, to the children.* » Interviewé par Blodwen Davies, ruban I, Coldwater (Ontario), août 1961.

¹³⁶⁰ « *I knew Miss Cowan for five years, she and her school were the source of a lot of inspiration...* » (1938-12-21b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *I knew the Big Chute school very well, its trustees, its teacher and all its pupils.* » (D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 41). Nancy Angus le confirme : « *Mr. Milne was very fond of children and never missed anything the children did in school...* » Interviewée par Blodwen Davies, ruban II, Coldwater (Ontario), septembre 1961.

¹³⁶¹ Ce contact privilégié avec les enfants de Big Chute, Ontario, clarifie par son fait même une association courante mais erronée entre l'avènement des *subject pictures* et la naissance de l'unique fils de Milne en mai 1941. La vie quotidienne du peintre auprès de David Jr aura plutôt, à notre avis, revigoré et nourri une impulsion émotive puissante produite en amont par d'autres enfants – impulsion qui se manifeste dans *Snow in Bethlehem*, qu'il commence à sa naissance –, en plus de d'avoir stimulé le souvenir de sa propre enfance. Milne Jr le pense aussi : « *People like to think that that had something to do with him having a young child at that time [...] I don't think it did so much, maybe. I think he'd reached the age where he wanted to reach back to those images and use them.* » Dans « David Milne Exhibit », *Vicki Gabereau Show*, 24 janvier 1992.

*Is it possible, through art, to recover wholly or in part these powers? To increase them? Or do artists never wholly lose them? Just what is behind the loveliness of children and their art? Can you find in it any key to the understanding of all that?*¹³⁶²

À ce questionnement au fond très sérieux qui s'adresse bien plus à lui-même qu'à sa correspondante, il apporte en janvier 1938 – fort de sa récente lecture de Roger Fry – une réponse sans équivoque. Dans une entrevue qu'il a visiblement scénarisée, son hôte Blair Laing lui demande : « *What do you think of children's art in general? Is it art, or is it a promise of something to come in later life?* » À quoi Milne réplique :

*Of course it is. As far as it goes it is the purest of art; and like all art it isn't a promise of anything. It IS, here and now. Every normal child of six or seven is an artist at heart; and whatever that small being does, and says, or paints—is lovely, direct, sincere, untroubled, uncalculated. Children lose that directness, must lose it, when they enter the long training period that is to fit them to survival. The artist, too, loses his childhood "singleness of heart", but not entirely. If he blindly clings to some of this uncalculating sincerity until he reaches maturity, he may recapture what he has lost, and, at the same time fight the battle of life, as he must*¹³⁶³.

L'intégrité du cœur, explique-t-il ici pour la toute première fois, est un état de « sincérité désintéressée » qui seul donne aux œuvres achevées, sur le plan esthétique, une qualité de présence « ici et maintenant ». Il s'agit ainsi, insiste-t-il à coup de soulignements, d'un état d'« ÊTRE » intransitif. Et si l'art des enfants constitue à ses yeux un art exemplaire, voire « le plus pur des arts » et le plus « universel¹³⁶⁴ », c'est en raison même de l'intégrité du cœur qu'ils y mettent.

Signe de l'importance que revêt la question, Milne continue de dégager les qualités auxquelles il reconnaît l'art en comparant, en 1940, deux expositions vues au musée à Toronto, l'une d'art public américain et l'autre de dessins d'enfants ontariens. Les œuvres ambitieuses des Américains, note-t-il dans son journal, lui paraissent « *dull and dead [...] the work of scholars, copybook exercises, weak, imitations, lifeless and utterly without invention* »;

¹³⁶² D. B. Milne, « Children's Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937.

¹³⁶³ B. Laing, suivi de D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938. C'est Milne qui souligne; nous savons, grâce à une lettre que lui adresse précédemment Laing (1937-12-28a), qu'il a offert « *preparation and kind help* » à cette entrevue.

¹³⁶⁴ « *Children painting connections seem to be universal.* » 1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

il s'y trouve, écrit-il, « *no spark of life [...], nothing but painstaking repetitions*¹³⁶⁵ » et, surtout, ces œuvres résultent à son avis d'une division de l'attention qui les a d'emblée mises en échec : « *from the start, there is in them a battle between the desires and capacities of the artist and the use to which these works are to be put. There is no singleness of heart. They are a fraud, lying*¹³⁶⁶. » À l'inverse, les travaux très diversifiés des enfants, réalisés dans la mesure de leurs capacités, lui semblent « *inventive, rich, sure and full of life*¹³⁶⁷ », « *done freely, competently, joyously and with a rich invention*¹³⁶⁸ ». Très conscient que cet art n'est pas encore pleinement développé à l'instar des petits humains en pleine croissance qui le produisent, et capable ainsi de le situer¹³⁶⁹, Milne explique néanmoins longuement en quoi consiste l'intérêt spécifique qu'il lui porte :

*What makes these children's pictures so delightful is clear enough—just the same thing that gives charm to childhood in everything else, their singleness of heart—there is no confusing of purposes, no battle between what they want to do and what they have to do. There is complete freedom. This is art for delight in it, not art for use [...] How the children's singleness of heart shows itself in their work is perhaps not so evident. Partly it is, because there is nothing to check their invention, they are completely in control of what they put in or leave out and how they do it. This gives them a tremendous one—direction drive. They never attempt anything they cannot do. Lack of fine control of their tools seems no handicap, because they don't attempt anything that requires this control—they have no need. Their line is sensitive but heavy and the masses of colour in shape and placing are definite but simple and strong, never subtle. They never go beyond a certain point in detail. They act down the main lines of what they are painting and stop there, nothing more is added because nothing more is needed. Their freedom shows itself most exciting in the way they put on their paint, without hesitation or undecision*¹³⁷⁰.

L'intégrité du cœur, qu'il définit une seconde fois ici en la détaillant davantage, désigne la qualité de présence qui surgit lorsque l'enfant fait un avec l'intention qu'il poursuit, c'est-à-

¹³⁶⁵ D. B. Milne, Journal, 29 mai 1940.

¹³⁶⁶ *Ibid.*

¹³⁶⁷ *Ibid.*

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ « ... *why is it not considered great art? Because it is children's art, and its charm is the charm that almost all normal children have in common [...] Children are underdeveloped, so is their art. It can't be developed (not safely) because it is going with childhood, not coming.* » *Ibid.* On trouve un complément utile à cette explication dans l'exploration que fait Thoreau de sa relation avec un bûcheron canadien dont, dit-il, « *the intellectual and what is called spiritual man in him were slumbering as in an infant* » (*Walden, op. cit.*, p. 397), ainsi que chez Csikszentmihalyi : « Aussi talentueux que se montrent les enfants, ils ne peuvent être créatifs, car la créativité implique une modification des façons de faire ou de penser et présuppose une maîtrise des anciennes façons de faire ou de penser dont ils sont incapables. » *La créativité, op. cit.*, p. 200.

¹³⁷⁰ D. B. Milne, Journal, 29 mai 1940.

dire lorsqu'il se penche sur sa tâche en oubliant tout, y compris lui-même, grâce à une concentration extrême, cela en même temps qu'il s'accueille tel qu'il est, sans aucun jugement¹³⁷¹. Milne est convaincu que cet état profondément unifié et libre du corps-esprit est exactement ce qui laisse, dans les productions exemplaires des enfants, des traces « pleines de vie » visibles et repérables à qui y est sensible. Il les énumère : l'absence d'hésitation, la précision, la simplicité, la solidité, l'emploi du strict nécessaire et la richesse d'invention, tous traits qui signalent évidemment ses propres aspirations.

L'artiste n'a pas attendu, en effet, ces dessins d'enfants pour faire d'une peinture simple et directe l'ambition de son propre travail. Dès le tournant des années 1920, ses tableaux sont jugés sévèrement s'ils sont « *uncertainly arranged* », « *confused* », « *carelessly drawn* », « *not consciously placed* », « *not acted on enough* », « *not simple enough* », « *not quite decided enough* », « *not worked out thoughtfully enough*¹³⁷² » ou s'ils présentent « *little variety or invention*¹³⁷³ ». À l'inverse, ils obtiennent sa faveur si leur résultat est « *decided* », « *readable and simple* », « *vigorous* », « *thoughtful* », de même que s'il forme « *one unit* »¹³⁷⁴, fait preuve de « *freedom*¹³⁷⁵ », de « *creative power*¹³⁷⁶ », d'« *invention* » et s'avère « *economical in method* » au point que le peintre – pareil en cela à l'enfant – ne ressent plus aucun « *desire to add or subtract from*¹³⁷⁷ ».

Milne n'a pas non plus attendu les dessins d'enfants avant de percevoir les effets de la très grande concentration des autres artistes sur leurs productions et d'en faire son principal critère de distinction. Des années plus tôt, nous en avons discuté déjà, il identifiait chez

¹³⁷¹ Nous rapportons à cet égard les conceptions milniennes en toute conscience que la recherche en psychologie a, depuis cette époque, permis de montrer qu'une telle qualité de présence n'est vraie que pour la toute-petite enfance (jusqu'à trois ans) et que ce qu'il est venu d'appeler l'âge de l'innocence est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Voir à titre indicatif les travaux du Max Planck Institute, Department of Developmental and Comparative Psychology, à l'adresse <http://www.eva.mpg.de/psycho/child-social-cognition.html> (consulté le 7 juin 2017).

¹³⁷² D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, respectivement note n° 11 (23 décembre 1919), n° 13 (27 décembre 1919), n° 46 (12 février 1920), n° 13 (27 décembre 1919), n° 18 (5 janvier 1920), n° 33 (31 janvier 1920), n° 53 (18 février 1920), n° 56 (23 février 1920).

¹³⁷³ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 55, [après le 9] février 1922.

¹³⁷⁴ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, 1920, respectivement note n° 16B (3 janvier), n° 47 (14 février), n° 48 (14 février), n° 110 (18 août), n° 48 (14 février).

¹³⁷⁵ D. B. Milne, Lake Placid Painting Notes, « #2 Lake Placid 1926 », 12 janvier 1926.

¹³⁷⁶ 1931-01-01, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³⁷⁷ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, 1922, respectivement note M.R. 55 (7 mars), M.R. 38 (10 janvier), M.R. 44 (23 janvier).

Monet, Constable, Rousseau, Le Greco, Carr, Morrice, Jackson ou Thomson les œuvres spécifiques où l'artiste avait selon lui travaillé sans égard à la tradition en oubliant « *about everything except the thrill of the thing*¹³⁷⁸ » et où l'on sentait que son geste, loin des formules apprises, était « *pure joy*¹³⁷⁹ ». « *The difficulty is to sustain through long periods the intense feeling of the fast sketch. That is where Van Gogh excelled [...]—the ability to carry through at the highest pitch*¹³⁸⁰ », remarque-t-il par exemple, alors qu'ailleurs il fonde dans ce peintre iconique ses référents infantiles et historiques en matière de création réussie : « *I doubt whether anyone who ever lived kept the sincerity of childhood as completely as Van Gogh*¹³⁸¹ ». Dans sa correspondance avec Théo – que Milne lira avant de faire ces observations¹³⁸² – Vincent témoigne d'ailleurs par lui-même des effets déliants d'une sincérité émotive très similaire à l'intégrité du cœur milnienne :

Je dois te prévenir que tout le monde va trouver que je travaille vite.

N'en crois rien.

N'est-ce pas l'émotion, la sincérité du sentiment de la nature, qui nous mène, et si ces émotions sont quelquefois si fortes qu'on travaille sans sentir qu'on travaille, lorsque quelquefois les touches viennent avec une suite et des rapports entre eux comme les mots dans un discours ou dans une lettre, il faut alors se souvenir que cela n'a pas toujours été ainsi et que dans l'avenir il y aura aussi bien des jours lourds sans inspiration¹³⁸³.

À partir de 1937, il semble plutôt que David Milne, quinquagénaire, ait soudain pris conscience de la constance, chez les enfants, de cette disposition créatrice qu'il reconnaît parfois chez les autres et qu'il recherche aussi ardemment que Van Gogh dans sa pratique de l'art. Sa manière d'examiner et de problématiser l'accès continu et entier des petits à leurs forces créatrices montre, en effet, qu'il y a décelé la possibilité d'émanciper encore davantage en lui-même sa propre capacité de créer et de vivre. Car bien qu'il ait été touché par les travaux des enfants au point d'entamer sur-le-champ une série de tableaux à sujet

¹³⁷⁸ Il évoque ici une œuvre de J. W. Morrice dans [1934-12-07], D. B. Milne à Alice Massey.

¹³⁷⁹ Il évoque ici une œuvre d'A. Y Jackson dans *ibid.*

¹³⁸⁰ D. B. Milne, « It is the 1935 "Spring Fever" picture », [vers février 1945].

¹³⁸¹ D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

¹³⁸² En décembre 1935, Alice Massey offre à Milne les trois tomes de la correspondance de Van Gogh récemment publiée en anglais (1935-12-11). L'artiste en commence rapidement la lecture (1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball), à laquelle sa correspondance de 1936 montre qu'il a porté attention (1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey; 1936-01-23b, D. B. Milne à James A. Clarke).

¹³⁸³ Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo* (lettre 504, été 1888), Paris : Grasset, 1937, p. 224.

fantaisistes, Milne ne cherche pas à peindre *comme* un enfant et il s'assure d'ailleurs d'éloigner cette association facile¹³⁸⁴. Ce qui le captive et qui devient pour lui une condition *sine qua non* de la vraie création – quel qu'en soit le sujet, issu de l'imagination ou de l'observation –, c'est la sincérité désintéressée qui délie les gestes des enfants, c'est la complète liberté qui assure leurs décisions, c'est l'intégrité du cœur qui fait d'eux des fleurs. La question très mélioriste qui le taraude et qu'il pose ouvertement dès sa lettre-questionnaire est par conséquent de savoir si l'intégrité du cœur propre à ce premier âge protégé des impératifs de la survie peut, plus tard dans la vie, être atteinte et accrue par la pratique artistique : « Est-il possible, par l'art, de reconquérir en entier ou en partie ces capacités? De les augmenter? Ou les artistes ne les perdent jamais?¹³⁸⁵ »

Forte jusqu'à la fin de nouvelles explorations iconographiques et techniques, la suite de son œuvre atteste qu'il croit fermement en ce potentiel d'éveil. En mettant l'accent sur la stimulation de la disposition créatrice infantile *par* l'art (et non *pour* l'art), Milne réitère de surcroît le fait que le souverain état d'ÊTRE qui le caractérise constitue le but, non seulement de sa peinture, mais de son existence humaine. Voilà d'ailleurs pourquoi sa méthode de simplification, si elle émerge bel et bien des questionnements modernistes, ne le conduit pas au minimalisme qu'attendent nos analyses formalistes : son processus de simplification n'a pas pour premier objet le traitement de la surface, mais la libération continue et multidimensionnelle des entraves à l'état de présence créatrice. Que cette éthique du « vivre » dirige son esthétique ne laisse en effet aucun doute dans la question finale qu'il adresse à Vera Parsons concernant l'art des enfants :

3) *“Suffer little children to come unto me . . . for of such is the Kingdom of Heaven.” If that is a true rendering of what Christ meant, can you accept it? Could you paraphrase it this way and accept it—the final state of man, after battling with life, is to become as little children—they are to recapture something that all children have and lose?
Did Christ hold or recapture it? Can you regain it in art?
Well, what is it?¹³⁸⁶*

¹³⁸⁴ Dans 1945-04-18, Douglas Duncan accompagne de cette remarque la description formaliste de *Village in November* (1942) qu'il envoie à Milne : « *I gather what you wanted was something to indicate that it wasn't Child Art. It's difficult in sixty-odd words.* »

¹³⁸⁵ D. B. Milne, « *Children's Art* », adressé à Vera L. Parsons, 1937. Déjà cité en anglais.

¹³⁸⁶ *Ibid.*

Qu'est-ce au juste que la présence humaine maximale qui vibre dans les jeunes enfants et qu'a incarnée le Christ lui-même? Sa question, énorme, donne une indication indéniable de la visée d'expansion du soi qu'il poursuit, d'autant que Milne, qui convoque rarement la Bible, ne fait pas ici de sa source un usage drôle ou cynique. Nous en assument ses notes autobiographiques de 1947, où il se réfère de nouveau aux Évangiles pour définir une troisième et dernière fois sa conception de l'intégrité du cœur : « *I would say that there could be no better introduction to the study of art than a reading of the four gospels where singleness of heart is taught and lived. Singleness of heart, sincerity beyond anything possible in daily life is essential in painting*¹³⁸⁷. » Nous reviendrons plus loin sur cette affirmation étonnante.

Expérience : la fulgurance esthétique

Reportée dans la somatique concrète et complexe du geste artistique adulte, l'intégrité du cœur représente le jumelage de la focalisation de l'attention en un seul point et de la surveillance la plus honnête possible des mouvements de l'esprit, jumelage qui permet éventuellement au créateur de se soustraire à la lutte égotiste qui divise son attention sur les plans subtils – d'où la sincérité. L'énergie mentale ainsi libérée augmente l'unité d'intention jusqu'à la « concentration extrême » qu'évoque Milne lorsqu'il parle de *singlemindedness*, ce qui donne lieu dans le corps-esprit à une posture décidée, à des gestes sûrs, dégagés, à une fluidité dans l'enchaînement des actions créatives et, en général, à une amplification de la sensation de vivre qui, à elle seule et avant toute atteinte de résultat, suffit à mettre le créateur en joie – d'où le désintéressement. Ce qui entre ainsi en jeu avec la « sincérité désintéressée » de l'intégrité du cœur, et qui fait d'elle une exigence à la complète liberté créatrice, c'est la prise de conscience par l'artiste que, s'ils sont parfois causés par des conditions extérieures adverses, ses écarts à l'unité d'intention se produisent le plus souvent au sein même de son corps-esprit. Le *singleness of heart*, comme le *single* (simple, seul, unique) de son nom anglais l'indique, représente donc pour Milne sur tous les plans de

¹³⁸⁷ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 37.

l'expérience somatique, jusqu'aux plus intimes recoins de la psyché, une absence complète de division de l'attention sans laquelle il n'y aurait pas création.

Les responsabilités non artistiques, grandes et petites, dont il sait qu'il devra s'acquitter sont les premières à jeter du trouble dans la concentration du créateur lorsqu'elles se font pressantes; elles le retiennent littéralement *ailleurs* pendant qu'il est en train de pratiquer *ici*, avec des répercussions directes sur ses manipulations. Cherchant à peindre alors que sa cabane de Six Mile Lake est en plein chantier, par exemple, Milne écrit à Clarke à propos d'un tableau qu'il a finalement gommé : « *The water part was all right but the rest was terrible—hurried. That one helped to decide me to drop the painting until the cabin was built. Too much scattering in your mind*¹³⁸⁸. » Les préoccupations personnelles – affectives, professionnelles ou financières – ont un semblable effet de dispersion de l'attention, à ceci près qu'elles colonisent plutôt les pensées du peintre jusqu'à occuper dans son esprit tout l'espace nécessaire pour errer, faire des liens et créer. Milne, qui se sépare d'une épouse, d'un agent et de collectionneurs au cours des années 1930, raconte que ces inquiétudes envahissantes vont jusqu'à restreindre son courage créateur :

*... the painting itself [...] disturbed and disjointed in the last couple of years, by both the Massey troubles and the long standing difficulty about Patsy. This nervous tension shows itself mainly in a disinclination to tackle anything ambitious, and in sticking to watercolor when I had planned to tackle oil again long ago*¹³⁸⁹.

Mais il suffit souvent de bien moins pour que la concentration s'enfuit, car un simple souci en cours de travail est susceptible de détourner l'attention de l'artiste et de démanteler son élan créatif; il faut donc savoir s'en défaire. Un de ces soucis qui affecte « *your state of mind*¹³⁹⁰ » est la crainte de gaspiller toile et pigments en commettant une erreur : « *Another angle of this aesthetic quickening problem comes up in [...] the knowledge that you are working in*

¹³⁸⁸ [1933-10-17+18], D. B. Milne à James A. Clarke. Son écriture souffre de la même désensibilisation : « *This is another of those hurried, thoughtless letters that preparations for exhibitions and things like that seem to breed, read my apologies on to the end of it.* » 1934-11-20a, D. B. Milne à Mulsby Kimball.

¹³⁸⁹ 1940-05-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³⁹⁰ 1931-09-26 D. B. Milne à James A. Clarke.

*expensive material*¹³⁹¹ », « *This canvas costs \$3 and I am putting \$3 worth of paint on it. I will make sure of it, creep up and pat it on the head, when the way to paint is to swing it by the tail*¹³⁹². » L'anticipation du jugement des regardeurs en est un autre :

*About the triangle—the bringing in of the spectator—you have to disregard that to get anything more than frustration out of art. It is difficult enough with everything bearing on what is before you, impossible with one eye on it and one on what is in anyone else's mind*¹³⁹³.

La division énergétique peut toutefois aussi bien émaner du créateur seul, sans aucune provocation extérieure. Cela se produit, remarquait tantôt Milne, lorsqu'il existe « *a battle between the desires and capacities of the artist*¹³⁹⁴ », c'est-à-dire lorsque la pulsion créative est sous l'emprise de l'autopréoccupation, de la vanité, de la paresse ou de la peur – toutes ces choses contraires à la sincérité que le « *Cast it out!* » de Ruskin vise. Cela survient aussi, explique Milne, lorsque le peintre éprouve tout simplement de la difficulté à poser son entière attention sur un objectif esthétique clair, qu'il s'agisse dans son cas de l'application de la couleur – « *When the attention is divided between shape and colour, the singleness of purpose which gives power to colours is lost*¹³⁹⁵ » –, de la formulation plastique d'une texture – « *Again aiming at texture, but gaining nothing [...] complicated with other emphatic shapes that kept my attention away from a thorough consideration of this point*¹³⁹⁶ » – ou encore de la saisie d'un thème géométrique, comme dans *Black House and Tree* [fig. 261] : « *The big blunt angles of the view finally chosen impressed me strongly [...] but my attention was too much divided—the lilac bush, the house and the shadow were almost equally in my mind*¹³⁹⁷ ».

¹³⁹¹ Cette crainte est sûrement plus aiguë chez un peintre désargenté. 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹³⁹² 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

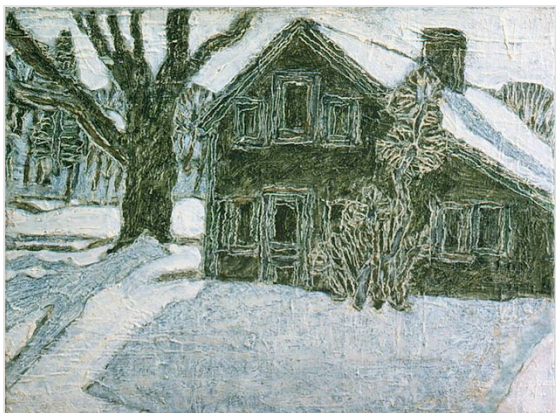
¹³⁹³ 1936-05-21, D. B. Milne à Alan Jarvis.

¹³⁹⁴ D. B. Milne, Journal, 29 mai 1940.

¹³⁹⁵ D. B. Milne, Journal, 18 avril 1940.

¹³⁹⁶ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 40, 14 janvier 1922.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, note M.R. 65, 3 mars 1922.



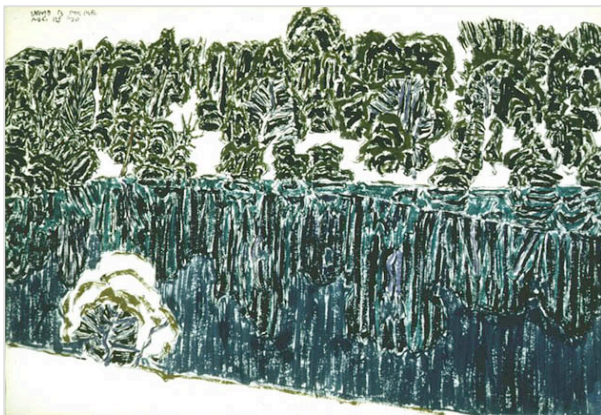
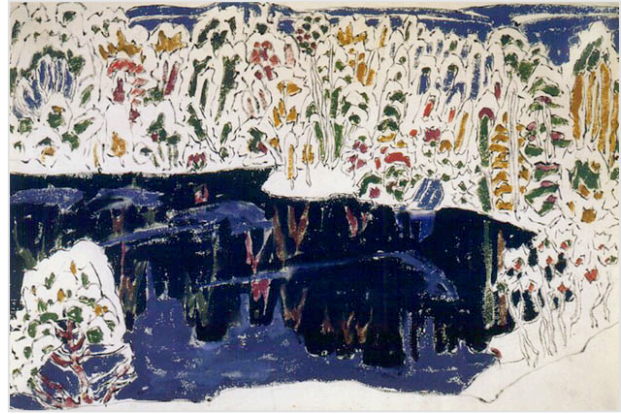
261 David B. Milne, *Black House and Tree*, 3 mars 1922, huile sur toile [204.72]
 262 David B. Milne, *Cemetery*, 11 et 18 novembre 1921, aquarelle sur papier [204.13]

Que la cause du partage de l'attention soit grossière ou subtile importe peu à Milne, cependant, parce que l'état désunié du peintre a selon lui chaque fois le même effet : une peinture précipitée, irréfléchie, décousue et incohérente, une peinture donc qui manque d'aplomb et d'unité. Il confie d'ailleurs n'avoir même pas à attendre le résultat pour en faire le constat : « *Usually I knew pretty well what my luck had been, without looking at the picture, I knew the feeling I had when I painted*¹³⁹⁸. » Ses notes de 1921 accompagnant la réalisation de *Cemetery* [fig. 262] en sont un bon exemple : « *The placing of the large masses shows indecision, wavered over giving prominence to the iron railing in the foreground. Felt this uncertainty while I was working on it*¹³⁹⁹... » On imagine alors aisément la sensation intérieure d'instabilité et de dispersion qui prévaut lors de ces nombreuses séances de travail – celles des « jours lourds sans inspiration » de Van Gogh – où Milne rapporte que son pinceau « *isn't under control at all—skips a couple of inches then makes a shapeless blotch*¹⁴⁰⁰ ».

¹³⁹⁸ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 23.

¹³⁹⁹ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 13, 11 novembre 1921.

¹⁴⁰⁰ 1926-05-04, D. B. Milne à James A. Clarke. Il évoque ailleurs « *a shapless mass [...] like physical pain* ». [1926-06-03], D. B. Milne à James A. Clarke.



- 263 David B. Milne, *Mountain Road*, probablement le 24 janvier 1922, huile sur toile [204.49]. Pourrait être le tableau *Not Titled*, 1^{er} mars 1922, huile sur toile [204.67], qui n'a pas été retrouvé.
- 264 David B. Milne, *Kelly Ore Bed*, 1917, octobre–novembre 1917, aquarelle sur papier [107.110]
- 265 David B. Milne, *Reflected Forms*, 1^{er} novembre 1917, aquarelle sur papier [107.111]. Peint à Kelly Ore Bed
- 266 David B. Milne, *Green Reflections, Kelly Ore Bed*, 15 avril 1920, aquarelle sur papier [201.86]
- 267 David B. Milne, *Trees Reflected, Kelly Ore Bed*, 15 août 1920, aquarelle sur papier [201.107]
- 268 David B. Milne, *Kelly Ore Bed*, 1920, 20 août 1920, aquarelle sur papier [201.110]

Mais qu'en est-il des jours heureux où « *the last hair in the brush seems to get your idea and follows fluently and with no effort in spite of all difficulties, high winds, snow storms, cold*¹⁴⁰¹ »? L'artiste a-t-il alors en peignant une sensation aussi claire de sa totale concentration? Et avec quel effet sur le résultat? Pour le savoir, il faut interroger le texte « Feeling in Painting », dont la version finale sera publiée en 1948 dans la revue *Here & Now*¹⁴⁰², où Milne décrit en détail son expérience personnelle de cette rare adéquation des régimes de l'être et du faire qu'il nomme l'intégrité du cœur. À l'heure des bilans, il synthétise en effet dans ce récit performatif – sorte de mode d'emploi adressé au lecteur – les tenants et aboutissants d'une sensation créatrice dont il a pleinement pris conscience au tournant des années 1920 et qui a ensuite guidé sa vie artistique jusqu'à la fin. Nous en reprenons donc ici la généalogie.

L'expérience dont Milne rend compte dans « Feeling in Painting » remonte à l'évidence à ses années dans la région de Boston Corners, vraisemblablement au retour de la guerre, car son texte condense deux éléments issus de cette période. Le *scénario* provient de son journal de peinture du 1^{er} mars 1922, où il consigne une à une – de la préparation des sandwiches à la sensation de stimulation après-coup – les opérations techniques, psychologiques, somatiques et picturales liées à la réalisation d'un paysage d'hiver à Mount Riga¹⁴⁰³ [fig. 263], tandis que l'*exemple* est tiré d'une séance de travail à l'étang Kelly Ore Bed, qu'il peint en 1917, puis de nouveau en 1920 lorsqu'il cherche à développer le contraste des textures linéaires à l'aide du reflet et de la technique du lavis à l'eau claire [fig. 264–268]¹⁴⁰⁴. Tout porte à croire, en effet, qu'à la différence du paysage de Mount Riga où il ne l'atteint pas, la production d'une de ces aquarelles à Kelly Ore Bed ait été l'occasion d'une expérience

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

¹⁴⁰² D. B. Milne, « Feeling in Painting » (*Here and Now*, vol. 1, n^o 2, mai 1948, p. 57–58), réédité en 1962 dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11–13.

¹⁴⁰³ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 63, 1^{er} mars 1922. L'œuvre qu'il évoque, indexée *Not titled* [204.67] au catalogue raisonné de Milne Jr et Silcox, n'a pas été retrouvée; il se peut qu'elle ait été recouverte ou qu'il s'agisse de *Mountain Road* [fig. 263].

¹⁴⁰⁴ On le déduit à la simple lecture, mais Milne le confirme en intégrant d'abord le récit de cette expérience à ses notes autobiographiques intitulées « Boston Corners » (9 février–15 mars 1947), puis en l'écrivant explicitement à Clarke (1948-01-[entre 17 et 22]) alors qu'il prépare le texte pour *Here & Now* : « *So far the last two days I have been sitting by the stove [...] patiently working on it [...] Subject, a painting trip to the Kelly Ore Bed—or at least it is based on that.* »

puissante¹⁴⁰⁵ de l'intégrité du cœur et qu'elle se soit, pour cette raison, inscrite dans son corps-esprit comme une référence d'expérience créatrice idéale. S'observe également au cours des années 1920, dans son évaluation quotidienne du travail, une attention croissante aux questions de fluidité et de résistance dans l'acte de peindre, qui se traduit par un lien de plus en plus direct entre le mouvement du pinceau et la disposition du peintre : le manque d'attention de l'artiste donne lieu sur la toile à des taches indécises, alors que sa grande concentration mène à des gestes précis qui s'exécutent facilement, dans l'oubli complet de toute autre considération psychique, physique ou environnementale. Dans ce dernier cas, écrit Milne en 1926, « *things [...] go supremely well, difficulties melt and the thing simplifies into a unit*¹⁴⁰⁶ ». Il ne fait aucun doute, à la manière qu'il a ici d'embrasser son ressenti, que la *simplification* jusqu'à l'unité esthétique est déjà, chez lui, de l'ordre d'une *synchronisation* du corps-esprit¹⁴⁰⁷.



269 David B. Milne, *Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin I*, 20–23 juin 1929, huile sur toile [208.21]

¹⁴⁰⁵ Nous insistons pour dire puissante et non pas première parce que les souvenirs rédigés par Milne à la fin des années 1940 laissent entendre qu'il aurait goûté à l'émotion esthétique dès ses années de travail autonome à Paisley : « *The correspondence course and published drawing for The Canadian Boy. All night sessions and introduction to "feeling," cumulative effect of continuous work. Decision to go to New York.* » (« A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947). Il témoigne également d'une expérience de très grande concentration au moment de la production de *Courcellette from the Cemetery*, le 26 juillet 1919 : « *I set to work, no sounds reached me. I was cut off from the world, only this little bit of the past concerned me. I had been working for a while when I became aware that I wasn't alone.* » (« War Records », [25 janvier–3 février] 1947, p. 38).

¹⁴⁰⁶ [1926-01-25+26], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁰⁷ Dans les mois qui suivent, Clarke affirme : « *All artists produce only a few superior works in which all their finer perceptions have synchronized* », ce qui nous permet de constater que la sensation d'unité du peintre en travail était entre eux un vrai sujet de discussion et qu'elle avait à voir avec la synchronisation. 1926-05-10, James A. Clarke à D. B. Milne.

C'est en juin 1929, dans une lettre où il raconte à Clarke la montée énergétique nécessaire à la réalisation de *Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin I* [fig. 269], que Milne confie pour la première fois comment il se rend à cet état de synchronie qui compte pour lui, dit-il, plus encore que le tableau fini :

Every year at a certain stage in the season the flower painting impulse is sure to come. This year yesterday was the day. The day before that I had been up the lake painting and [...] I picked a delicate kind of what we used to call bleeding heart—like a string of pink ear rings. It seems to grow mostly where there has been fire. This with a small lily of the valley-like plant and yellow green wood lilies, was all.

I brought them home in a tin can of water, and yesterday morning I arranged them on the packing box table in the tent. On the home grounds I found wild roses and some small white laurel, possibly Labrador tea.

I fixed an awning over the entrance to the tent, stood outside with the easel and subject matter inside [...] I shifted the awning with the sun, and all went well until the last half hour. Then the sun outdistanced the awning and changed the light so that my shapes—mostly reflections and shadows—went out on me and I fumbled. I hesitated about black and white values and was lost. The result wasn't bad, but short of what I had got keyed up to.

I decided to get up early and paint it over [...] it was quarter to seven. So far as sunlight and heat went it was mid-day. No chance to make the thing under the same conditions so I packed up the painting material and properties and started up the lake. Very much depressed! I landed on the same island and got more flowers [...] I thought of tackling my job in the open, but the shifting light was too threatening, so I paddled across the lake to a prospector's camp that I had visited before. It has a table and a bench.

There I started in arranging things; a shiny tin plate—one from my dining set of two—half filled with water, a couple of wild roses floating in it. Rising from the plate a Heinz pickle bottle—clear, the label scraped off; in that some of the lilies in water. Beside the plate a bowl—from a Quaker Oats package—this half filled with water but no flowers. So far the same arrangement as yesterday. In the cabin I found two greenish beer bottles. In one I put a spray of twinflower—a necklace of small rounded leaves and trumpet like twin flowers on long stems, lavender. This took the place of yesterday's bleeding heart—out of stock.

Behind these I tried the water pail—nothing much. Then the shiny tin wash basin half full of water, no flowers, much better. Farther back the second beer bottle, empty. Beside it a clear jam jar found in the cabin, also empty—the object of the flowers was merely to throw colored reflections on the water and tin. There were numerous shiftings of flowers, dishes and even the table to see how the values worked out [...]

I started in—measuring, the coldest start possible. The gloom still unbroken. No feeling at all, purely observation and reason. I got things placed fairly well and marks made to remind me of characteristic detail when I came to drawing with the brush [...] Very restless but getting a little interested. Still tramping round and thinking of other things. I ate my dinner, cold coffee and four fruit crackers—light dinner to keep me from getting sleepy and lazy. Then I sat against the wall of the house in the shade for a few minutes.

Tackled the drawing. Very fumbly. The brushes—never washed when I paint every day—had dried a little too much in the hot dry air, and scratched uncertainly. However, I kept going. Mind active enough now but very restless. Went once or twice and lay on my back on the bench to quiet down.

Came to the color. Brushed in the dark-value—the lightest of my blacks about halfway between mid-value and the black of black paint. This came from yesterday. Then put a little brick red,

clumsily and heavily where it should have been slight. Bad! Warmed up now enough to feel a shock at this sign of lack of control, to have a sinking feeling that I was on the slide again. However I recovered and caught the scheme of things with the next few bits of color, green, yellow green, purple and what goes with me for rose. Fully stirred up now and all in a fever to push it along. Working fast and pretty surely. Able to see on the canvas now, how things are coming out. Putting in the last values, light and mid value. This was where I went to pieces yesterday. Not today! I brushed in a middle value, a reducing value to subdue and unite shapes, then a high value, almost white, a defining value to emphasise shapes. That was all. One hasty glance showed it pretty good. I went out and down to the lake where I lay on my back on a board for a few minutes. Then back to add and subtract a little—to cut out accidentals. Pretty fair. Pulled up in the last half hour as yesterday's was lost in that time. Even the loose drawing kept the interest in the whole rather than in the detail. Just enough shape to show when emphasised [...].

Packed up and set the cabin in order. Carried the things to the canoe and pushed off into the wind and the coolness of the lake. A fine serene feeling. Tired a little, hungry. Soothed, not because the picture was a little better than usual but because I had been away for a holiday, carried into the swing of the thing so that everything else was crowded out. Very rare in the last few years and even in the last month but coming back again¹⁴⁰⁸.

Une fois de retour à son campement, il ajoute :

Has something quieted the beasts—or is the serenity in me tonight¹⁴⁰⁹.

Ce qui frappe dans cette description détaillée, ce sont les récits parallèles de ce qui se passe sur le plan *objectif* – la cueillette des fleurs, l'organisation des pots et des assiettes, l'installation physique sous la tente, dehors, dans la cabane, puis la réalisation concrète du tableau par le dessin d'abord, ensuite les valeurs, enfin les couleurs –, et de ce qui s'observe sur le plan *subjectif* – l'impulsion de peindre, la maladresse, la déprime, la détermination, la raison froide et distante, l'agitation des pensées, le début de la sensibilité, le manque d'attention, l'excitation intérieure grandissante, la pleine motivation, la sensation de fluidité, la concentration exclusive sur la peinture en train de se faire, l'apaisement et, enfin, la sérénité au cœur de l'animalité. Milne y indique de surcroît ce qu'il *pratique* afin d'atteindre cet état d'intense présence créatrice qui « évince tout » sauf la peinture et lui procure une si profonde satisfaction : il cherche, se déplace, recommence et précise son problème, comme on le

¹⁴⁰⁸ 1929-06-21 et après, D. B. Milne à James A. Clarke. Et très semblablement dans [1934-03-08] : « *Tonight [...] I have that soothed feeling that comes from painting, from having your feelings stirred and then exhausted, leaving nothing to fret and worry with. You are content to feel the afterglow and leave troubles to work themselves out.* »

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*

conçoit de tout artiste, mais il s'astreint également à une diète frugale, qui a pour effet de garder ses sens en alerte, et il recourt pour se recentrer à trois importants moments de pause, assis contre le mur à l'ombre ou étendu sur une planche, toutes choses réitérant que l'unité esthétique, chez lui, s'obtient par une discipline psychosomatique consciente.

« *What is it?*¹⁴¹⁰ » demande-t-il à Clarke en 1932 – sa question anticipant le « *Well, what is it?* » qu'il adressera bientôt à Vera Parsons au sujet de l'intégrité du cœur des enfants. Quelle est donc la nature de cette « *great driving force aesthetic emotion*¹⁴¹¹ » qui le porte ainsi lorsqu'il peint et que toutes ses facultés se concentrent sur sa tâche? À ce problème important, il se met tout de suite en frais de répondre en puisant à même son expérience, faisant de nouveau au profit de son ami le récit minutieux d'une séance de peinture. Fait étonnant toutefois, il ne témoigne pas d'une séance de travail récente à Palgrave où il vit, mais bien de sa journée créative idéale à l'étang Kelly Ore Bed, qui prend ici pour la première fois valeur d'exemple philosophique. À preuve le procédé littéraire qu'il emploie et qui, échangeant le « je » pour le « tu » dans la structure textuelle empruntée à son journal de 1922, met sciemment son lecteur à la place physique et psychologique du peintre d'une manière qui la lui fait vivre par procuration et même par proprioception : « *You are painting in the country in early spring. You have your breakfast, get your painting material together and climb through the fence. Feeling pretty dull...*¹⁴¹² », écrit-il. Il rédige ainsi, en octobre 1932, la toute première version de « *Feeling in Painting* », où cohabitent de nouveau, comme deux fils concurrents, les actions *objectives* – prendre son petit déjeuner, sauter la clôture, marcher, chercher le bon endroit, s'installer, ouvrir la boîte à peinture, monter le chevalet, dessiner, puis peindre – et les actions *subjectives* – percevoir intérieurement l'attention émoussée, le faible enregistrement des sensations, le regard passif, l'analyse rationnelle des motifs, la force de l'habitude et l'intelligence engourdie, puis la sensibilité qui s'avive, la concentration qui se raffermi, les distractions qui se dissolvent –, actions qui travaillent de concert jusqu'à ce que soudain, écrit Milne dans un passage complètement neuf :

¹⁴¹⁰ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴¹¹ *Ibid.*

¹⁴¹² *Ibid.* Reprenant le même épisode à la radio en 1938, son intention est plus explicite encore puisqu'il commence son intervention par « *All right, you can be the painter* » et la termine par « *You are painting!* » D. B. Milne, dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938.

*The whole world is now in front of you, you work surely, rapidly, you see things you wouldn't ordinarily see, you solve problems that have been simmering for months. In the rare day you can do no wrong, that is aesthetic emotion, aesthetic feeling, better, aesthetic quickening*¹⁴¹³.

C'est ainsi que l'expression *aesthetic quickening* fait son apparition dans le vocabulaire milnien. Nous la traduirons par « fulgurance esthétique » afin d'en préserver l'ancrage somatique¹⁴¹⁴, puisqu'elle évoque clairement l'idée du corps-esprit énergisé, vitalisé, voire galvanisé par une stimulation inhabituelle de l'organe du cœur qui se détache par son éclat de « coup de foudre » dans le tissu de l'existence. Si *fulgurance* esthétique est plus juste qu'*émotion* esthétique aux yeux de Milne, qui paraît satisfait de sa trouvaille, c'est en effet précisément parce qu'en mettant le doigt sur son expérience ce mot réussit à *incarner* l'émotion; il la fait pénétrer dans le corps où elle a lieu en tant que vibration organique perceptible dont la puissance est mesurable. Car le peintre est tranchant dès la première occurrence de l'expression : cette « force » si insaisissable qui donne à l'art sa puissance ne ressort pas d'une sphère éthérée mais d'une énergie physiologique et mentale émanant de la vie animale. À ce titre, explique-t-il, elle obéit à l'instar de toute énergie tangible aux règles établies de la physique :

*The point of aesthetic quickening is that it comes from the elements of the art—in painting from color and line [...] Like animal emotions aesthetic quickening differs entirely from reason. It may be a tremendous driving force behind reason but it is a different thing, it isn't steady. It is either increasing or decreasing, and rapidly. There is no limit to its intensity except your own strength, your own capacity. It cannot be sustained, because if it is continued it must either increase—beyond your capacity—or decrease. This makes speed the important element in it. That is why it is limited to the arts and more particularly to the pure arts. Anything that slows you up or interrupts you, such as the hesitation over detail due to uncertainty weakens this force, allows it to dissipate and leaves you helpless [...] It may take only a minute to pull the bung of your barrel and drain you*¹⁴¹⁵.

¹⁴¹³ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴¹⁴ Dans l'essai « Courage créateur » de Megan Bice (I. Thom, dir., *David Milne, op. cit.*, p. 111), l'expression *aesthetic quickening* est traduite par « éveil esthétique ». Bien que généralement juste, cette traduction évoque une prise de conscience mais ne transmet pas le ressenti physique; nous ne l'avons pas retenu pour cette raison.

¹⁴¹⁵ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Cet état créateur optimal est pour Milne si précieux que les différents arts, dans sa pensée, sont hiérarchisés en fonction de ceux qui le favorisent ou non : « *This is what is behind my classification of arts and useful works and of arts into pure and useful arts—though there is no clear cut division. There is nothing about lines and color, words and rhythms and rates that make them peculiarly suitable for the arts except that you can work fast with them and quicken yourself. The craftsman or artisan is not an artist for this reason. He can't work fast enough with his material to start aesthetic feeling. If he did get any quickening it would dissipate at the next check, and checks come continually.* » *Idem*. Une étude de l'avènement de la

L'essentiel, dit-il d'entrée de jeu, est de comprendre que cette énergie physique particulière est produite, soutenue et augmentée *par le travail même*. Pour le peintre, il s'agit de se familiariser avec les lignes, les formes et les couleurs, mais aussi avec les éléments compositionnels, iconographiques, émotifs, culturels et intellectuels qu'il a sous la main et qui constituent le jeu complexe de la peinture. Comme pour le souligner, il y revient d'ailleurs dans les semaines qui suivent à l'aide d'une comparaison extrêmement concrète. Demandant à Clarke « *Have you ever seen any special kinship between some sports and art?* », il s'empresse lui-même de répondre :

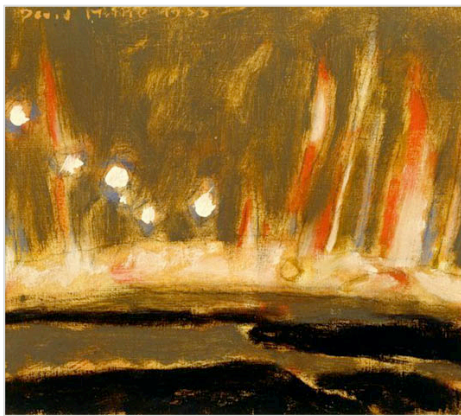
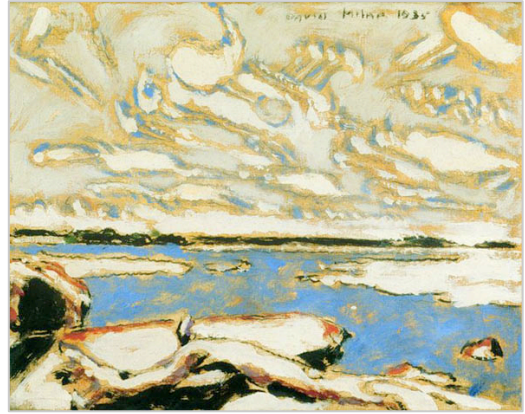
I imagine some, such as tennis, are close to it. I notice that in the big matches the champions quite often lose the first two sets—is it sets?—then win the last three. That must be due, not so much to [the] warming up of the muscles, as to the development of something very close to aesthetic quickening—quickening of the mind by the elements of the game itself¹⁴¹⁶.

Cette dimension cumulative de la fulgurance esthétique est évidente dans l'exemple de *Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin*, où l'importante préparation de la nature morte préfigure l'acte de peindre avant la mise en image. Elle s'avérera si importante qu'elle fera son chemin, en des mots très similaires, jusqu'à la version finale de « *Feeling in Painting* » : « *Usually, though not always, the painter's subject stirs some feeling in him before he starts work, some warmth, some exciting interest to get him going. As the work progresses, feeling increases. He is quickened by his own activities¹⁴¹⁷.* »

fulgurance créatrice dans les médiums plus lents ou lourds, ou encore dans le cadre du travail d'équipe, serait très intéressante.

¹⁴¹⁶ [1932-11-27 et 12-04], D. B. Milne à James A. Clarke. Dans 1932-08-14 et 10-03, il écrivait similairement à Clarke en évoquant son propre processus : « *You probably didn't get into it [aesthetic emotion] until after you were at work.* »

¹⁴¹⁷ D. B. Milne, « *Feeling in Painting* », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11.



- 270 David B. Milne, *Hepaticas in a Cup*, 1935, 8 mai 1935, huile sur toile [304.22]
271 David B. Milne, *Blue Lake*, 1^{er} juillet 1935, huile sur toile [304.33]
272 David B. Milne, *Northern Lights*, avril 1935, huile sur toile [304.17]
273 David B. Milne, *Channel Sunset*, 1935, huile sur toile [304.19]

La correspondance de 1935 offre des indications précieuses quant à la manière dont Milne s’y prend, dans ses actions picturales proprement dites, pour générer en lui-même cet élan. Dans une lettre du printemps où – rejouant certains éléments de son texte de 1929 sur les fleurs peintes dans la cabane du prospecteur – il raconte à Donald Buchanan la réalisation de son tableau floral annuel, il s’inspire en quelque sorte des premières manches faibles du champion de tennis pour décrire son réchauffement par une série de faux-départs qui le forcent plusieurs fois à essayer son tableau, déplacer les objets et reprendre du début le contraste des zones floues et nettes qui l’occupe dans *Hepaticas in a Cup* [fig. 270] :

The kick [...] is instantaneous. Then I usually make a very slight line sketch in pencil, a few lines only, and go over the values, hues and arrangement in my mind—really paint it in my head. As a matter of fact, I have done all this the instant I saw and felt it. This short ten minutes or so of conscious thought is merely recapitulation, a fixing in my memory [...] When I put it on canvas it doesn’t often come to life the first time. I haven’t recaptured the feeling. So I rub it out and do it over. Often a third and fourth time. That often gets it, feeling has been quickened by the succession of paintings¹⁴¹⁸.

En juillet, il explique le même processus à Alice Massey au sujet de *Blue Lake* [fig. 271] où il travaille le *bright blue theme*. Il insiste cette fois plus ardemment sur l’importance de la visualisation préalable et de l’inscription franche de ses décisions esthétiques (émotives, formelles et techniques) dans son corps-esprit :

First tried it in my head [...] The mind drawing was just successful enough to lead me to pencil and paper. I marked the arrangement of the cloud shapes and patches of still against ruffled water. While doing this I came to a decision about whether to emphasise the top, the bottom or—as sometimes one unfortunately does—both. Not only a decision—it isn’t that simple—but a worked out decision, an exact way of doing it. That was the high point of the picture making and was enough to carry me through the actual painting¹⁴¹⁹.

En août enfin, dans une lettre à James Clarke où il revient sur trois paysages récents flirtant avec l’abstraction [fig. 272–273 et 159], Milne synthétise ses idées dans une prescription que

¹⁴¹⁸ « *That is why I use small canvas 12 x 14 or 12 x 16 usually—they work faster. I can repaint oftener without exhaustion* », ajoute-t-il. Le travail d’essuyage et de recomposition est décrit en introduction de 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan], alors que le paragraphe cité provient d’une version ultérieure et augmentée de cette lettre, au moment où Milne travaille à en faire un article (« It is the 1935 “Spring Fever” picture », [vers février 1945]).

¹⁴¹⁹ 1935-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

nous connaissons déjà – « *a second to get it, 2 minutes to make a drawing, a quarter of an hour to paint it*¹⁴²⁰ » – et de laquelle il ressort que plus la première empreinte mnémotique est forte et claire, plus le geste de l'artiste se trouve dédouané, au point, dit-il, qu'il en vient à relever de l'acte de foi – « *Faith, that's what it is*¹⁴²¹. » Le surgissement de ce mot, très étonnant chez un formaliste, ne signifie pas que le peintre en appelle à quelque intercession divine, mais bien que sa confiance en sa puissance créatrice personnelle est telle en ces moments-là, qu'il a la certitude qu'elle saura – combinée à la compétence accumulée dans ses neurones et cellules – faire meilleur usage que son Moi conscient et limité de ce qu'il a placé dans son subconscient. « Une déclaration de foi (*a statement of faith*), [est] une déclaration que la vie vaut pour nous plus que la simple continuation¹⁴²² », expliquait-il tout à l'heure pour justifier son dévouement à l'art et aux fleurs. Ainsi en plaçant bien son intention, le peintre qui souhaite se faire fleur déjoue-t-il brièvement ses inhibitions, n'ayant plus qu'à laisser son corps-esprit l'exécuter dans un acte de « foi en lui-même » ou de « foi en la vie » entendu au sens le plus vaste et émancipateur du terme : « *Have the thing strongly enough fixed in your mind, then grab your brush and just fall over on the canvas*¹⁴²³. » La pratique concrète du courage créateur n'est rien d'autre que de souscrire à cet abandon. Mais outrepasser la raison et la peur n'est pas psychiquement sans péril et s'avère un exercice de lâcher-prise extrêmement difficile, d'où la nécessité d'en appeler au courage et à la foi – « *Of course you are often let down, mostly—but then faith wasn't strong enough*¹⁴²⁴. » C'est d'ailleurs, pensons-nous, pour se prêter assistance que Milne accélère avec les années sa vitesse d'exécution, car travailler vite sature sa capacité d'attention et élargit la fenêtre temporelle où la confiance règne sur l'acte de peindre.

Mais tout cela fait-il pour autant d'*Hepaticas in a Cup* ou de *Blue Lake* un chef d'œuvre? « *A masterpiece? Oh no, we don't paint them here, just the usual thing, crawling slowly and*

¹⁴²⁰ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴²¹ *Ibid.*

¹⁴²² D. B. Milne, « In the 1880s », [13 avril 1947]. Déjà cité en anglais.

¹⁴²³ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke. On retrouve la même idée dix ans plus tard dans un texte publié : « *I suppose each painter has his own ways of launching into the adventures in shape, colour, texture, and space that we all call painting. I mostly fall into them.* » D. B. Milne, « From Spring Fever to Fantasy: Fantasy, 1944 », *loc. cit.*, p. 164.

¹⁴²⁴ 1935-08-28a, D. B. Milne à James A. Clarke.

*blindly along*¹⁴²⁵ », explique Milne avec dérision. Il s'assure d'ailleurs que ses lecteurs voient bien, dans l'un, « *a handful of white mud [...] with a handful of gray mud*¹⁴²⁶ », et le trait qui est, dans l'autre, « *not particularly well drawn*¹⁴²⁷ ». L'unité esthétique qu'il recherche ne se manifeste ainsi ni dans un tableau plus plaisant, ni dans un tableau mieux maîtrisé, ni même dans un tableau meilleur que le dernier, mais bien chaque fois dans un tableau simplement « vivant » – *quick, alive*¹⁴²⁸, *that comes to life*¹⁴²⁹ – parce que le peintre lui-même « *was live, quickened, when he painted*¹⁴³⁰ ». « *There is no perfection in painting. The question isn't "is a picture perfect" but "has it anything at all"*¹⁴³¹ », résume-t-il. Ce tableau porteur de quelque chose de vivant ne claironne pas sa valeur; il a au contraire pour principale caractéristique visuelle d'être « *apparently easy and careless*¹⁴³² » car ses marques décisives, fluides et unifiées sont empreintes du détachement et de l'aisance du peintre lorsqu'il fait l'expérience de la fulgurance esthétique. « *The most successful ones seem to be the ones that are caught quickest, and are farthest from the realistic*¹⁴³³ », constate Milne. Fort de ses nombreuses vérifications visuelles après-coup, l'artiste en vient à savoir en peignant qu'il a atteint l'état d'abandon nécessaire à ce résultat. D'une part sa perception du temps est dilatée et se distingue par sa complétude dans le continuum de l'existence : « *this little lifetime of an hour or so that you spend in front of a canvas is rather a complete and thrilling thing, with its birth, development and completion*¹⁴³⁴. » Sa capacité de concentration est d'autre part décuplée

¹⁴²⁵ 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan].

¹⁴²⁶ *Ibid.*

¹⁴²⁷ 1935-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁴²⁸ Toujours au cours de la même année 1935, Milne se montre définitif quant à ce rapport de causalité de l'état du peintre et du résultat sur la toile, comme le rapporte en novembre le journaliste C. Pyper (« *When Canvas Is "Quick" It's the Work of Art* », *loc. cit.*) : « *There are two kinds of pictures—the quick and the dead. The first are art; the others are only paintings. This definition was given yesterday by an Ontario artist [...] his name is David Milne [...] "What distinguishes the good from the bad?" I asked. "The quickening that is in the artist," he said. "There are pictures that are quick, and pictures that are dead. If the painter has had the quickening in him, his work shows it." "Can you always recognize the living quality in the work of another?" "Yes [...] I can tell at a glance [...]"* » Donnant l'exemple d'un tableau de Van Gogh aperçu dans une vitrine à Londres, le peintre ajoute : « *It was alive.* » La réciprocité peintre-œuvre est une idée centrale de la modernité artistique depuis le Romantisme, mais Milne la pousse ici jusqu'à faire du tableau presque une entité vivante.

¹⁴²⁹ David B. Milne, « *It is the 1935 "Spring Fever" picture* », [vers février 1945]. Nous paraphrasons l'expression de l'artiste.

¹⁴³⁰ 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan].

¹⁴³¹ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴³² C'est en cela qu'*Hepaticas in a Cup*, 1935 est encore rapproché des gestes directs de l'enfant et des maladroitures de l'étudiant. 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan].

¹⁴³³ *Ibid.*

¹⁴³⁴ À propos de la réalisation de *Blue Lake*. 1935-07-01, D. B. Milne à Alice Massey.

parce que la confiance l'emporte sur les autres instances psychiques et désinhibe son action. Il n'y a plus en lui aucun conflit et ainsi plus aucune perte d'énergie. Le peintre est alors en situation d'unité d'intention maximale :

*Feeling drove his intelligence. His thought was at its clearest, his courage (or whatever approach to courage he was capable of) at its highest. Everything he had was concentrated on that rectangle of canvas. His feeling made him eager, impatient; no wandering into side paths, he went straight for the one thing he saw. If his feeling was strong enough he could override doubt and tradition and accepted theory*¹⁴³⁵.

L'autorité que Milne confère au « *feeling* » en tant que force qui soumet tout sur son passage est sûrement l'élément le plus frappant de cette nouvelle description de l'expérience de la fulgurance. Elle ouvre le dernier pan de son interrogation sur la nature de l'émotion esthétique, qui vise maintenant à identifier le moteur de sa sensation somatique.

En janvier 1937 – c'est-à-dire dans les mois qui précèdent sa vive réaction aux dessins d'enfants, un an avant sa première définition de l'intégrité du cœur et ainsi vraisemblablement sur la base de sa seule expérience de la création –, Milne conclut une lettre à Buchanan en affirmant : « *Anything sincere and disinterested in connection with art is dynamite*¹⁴³⁶ ». Cette métaphore de l'agent émotif explosif lorsqu'il est déposé en terrain esthétique rappelle l'amour catalyseur de Ruskin – « *perception is so quickened by love*¹⁴³⁷ ». Dans l'entrevue radiophonique qu'il donne en janvier 1938, l'artiste met semblablement côte-à-côte la

¹⁴³⁵ À propos de la réalisation d'*Hepaticas in a Cup*, 1935. 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan].

¹⁴³⁶ 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan. L'image de la combinaison explosive communique si bien l'intensité énergétique nécessaire à sa conception de l'unité esthétique, qu'il la retient plus tard pour un texte qu'il publie. « *The thing that makes a picture is the thing that makes dynamite—compression. It isn't a fire in the grass; it's an explosion* », devient en version comprimée finale : « *The thing that "makes" a picture is the thing that "makes" dynamite—compression.* » D. B. Milne, « From Spring Fever to Fantasy: Spring Fever, 1935 », *loc. cit.*, p. 162. Cet article est une version retravaillée et augmentée de sa lettre sur le tableau floral annuel (1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan]), dont le titre provient toutefois de 1932-04-01a, D. B. Milne à Alice Massey : « *From as long as I can remember I have been a sufferer from spring fever [...] I have worked out a treatment of my own. When the last snow banks have gone from the bush and the warm sun makes you think of sitting on the sheltered side of the hill rather than of walking; when you feel the deadly fever stealing through you, go out to the bush and search out for wild flowers, anything, hepaticas (pinkies of my young days), yellow lilies (dog tooth violets), trilliums, the little yellowish green 'wood lilies', jack in the pulpits. Bring them home and start shuffling them round with what you have at the time on your table until you get them fitted in with the painting motives of the moment, then start to paint. Keep it up for as long as you can get the flowers and you have cured and even forgotten the disease for the year. The window picture [Window, 302.15] [...] is the product of spring fever for 1930.* »

¹⁴³⁷ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), tome 1, *op. cit.*, partie 2, section I, chapitre II « That the Truth of Nature Is not to Be Discerned by the Uneducated Senses », § 4. Connected with a perfect state of moral feeling.

description de sa fulgurance esthétique à Kelly Ore Bed (la pratique de la peinture) et sa première explication de l'intégrité du cœur caractéristique de l'art des enfants (la sincérité désintéressée)¹⁴³⁸. Profitant de ce séjour à Toronto, il rencontre également l'étudiante Elizabeth Proctor, qui prépare un article pour la revue *Varsity*, à laquelle il rapporte avoir ainsi expliqué ce qu'il cherche – et ce qu'il sublime – par la peinture :

*She was trying to get some broad idea of my definition of art and I was attempting to explain the thrilling, illuminating effect of it you know, "a presence in the room" – "making it bright and like a lily in bloom." So I asked her if she had ever been in love. The infant looked at me square in the eye and solemnly said, "Yes." So she understands the comparison*¹⁴³⁹.

De 1937 à 1940, nous le savons, Milne cherchera assidûment à définir ce mouvement amoureux qui intensifie la présence artistique en explorant – par l'analyse répétée de l'investissement total et exemplaire des enfants – la notion d'intégrité du cœur nécessaire en peinture pour produire un tableau ayant la vibration esthétique d'un lys en fleurs.

Lorsqu'il rédige enfin ses notes autobiographiques, en 1947, c'est encore au récit de sa longue marche vers Kelly Ore Bed en quête de reflets que Milne fait appel afin de traduire au bénéfice de la postérité son expérience créatrice optimale. Deux faits sont intéressants à noter, d'abord il remet au « je » son texte de 1932–1938 pour lui donner « *[a] first person authentic feeling*¹⁴⁴⁰ » qui répond mieux à la forme des mémoires, puis il y intègre une image clé provenant de son récit des fleurs annuelles de 1935 : « *I work easily, rapidly now, the pool and its banks and the bush are gone, everything is on that rectangle of paper*¹⁴⁴¹. » Il confirme ainsi, sans équivoque aucune, que les deux expériences créatrices principales sur lesquelles il s'est penché au fil des années sont pour lui exactement de la même nature.

C'est peu dire, donc, que le peintre s'est réchauffé toute sa vie par une fréquentation des éléments concrets du travail d'écriture pour arriver à produire « *Feeling in Painting* » lorsque

¹⁴³⁸ D. B. Milne, « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938. Pour cette entrevue, il puise à la lettre 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴³⁹ 1938-01-25+27, D. B. Milne à Alice Massey. L'article d'Elizabeth Proctor : "Mr David Milne Speaks on Art", *Varsity* (Toronto), 19 janvier 1938.

¹⁴⁴⁰ Cette proximité de l'artiste, explique-t-il à Duncan, est l'avantage de cette version du texte sur celle qui sera publiée. 1948-01-22 et 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁴⁴¹ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947. Nous soulignons.

la revue *Here & Now* lui commande un texte en 1948. À la suggestion de Douglas Duncan¹⁴⁴², il commence par retravailler, puis réécrit en grande partie son récit de la journée de travail à l'étang de manière à ce qu'il devienne, dit-il, « *much smoother, more complete and intelligible*¹⁴⁴³ ». Il y change de nouveau le « *I* », d'abord pour un « *he, the painter* », puis rapidement pour un « *you* » qui s'adresse sans ambages au lecteur : « *Suppose you are a painter setting out for a day's painting, embarking on an adventure in feeling. The start is slow, your mind is occupied by your own day-to-day affairs and there is room in it for nothing else*¹⁴⁴⁴ », annonce-t-il avant d'enchaîner, avec le même souci du détail que dans ses textes précédents, le développement physique de la marche, la sensibilisation graduelle du corps-esprit, les opérations techniques – y compris la cueillette à même l'étang de l'eau pour le peindre – et enfin l'expérience du travail pictural jusqu'à ÊTRE ce qui se passe sur le rectangle de papier :

*The brush wanders over it, sometimes broadly, sometimes with great application to detail; your attention passes from the part you are engaged in at the moment back to what has already been done and forward to what is still only faintly indicated in pencil. On some rare days the painter can do no wrong, things click into place without conscious effort, difficulties melt away, the picture seems to move under its own power. You are carried along by aesthetic feeling*¹⁴⁴⁵.

En mettant en place un récit idéal de la fulgurance esthétique construit à l'aide de plusieurs sources, l'authenticité que Milne cherche à transmettre est celle d'une expérience très spécifique – et non l'exactitude des faits vécus. Le récit se prolonge par conséquent dans une longue conclusion¹⁴⁴⁶ où il insiste sur l'ensemble des conditions « *within the picture—or outside it*¹⁴⁴⁷ » qui sont susceptibles d'affecter l'énergie « *increasing, decreasing, not steady-going, escaping*¹⁴⁴⁸ » essentielle à cette expérience d'attention littéralement extra-ordinaire. « *When it comes to putting on paint, the artist seems to need a minor miracle: he must be brought to life, quickened, to such an extent that he can work beyond his normal*

¹⁴⁴² « *I have finally typed out the rough draft you once sent me of "Feeling in Art" [...] from the time of the Mellors broadcast, I have very much wanted that published.* » 1948-01-17, Douglas M. Duncan à D. B. Milne.

¹⁴⁴³ 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁴⁴⁴ D. B. Milne, « *Feeling in Painting* », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 12–13.

¹⁴⁴⁶ Tirée de la première version du texte dans 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁴⁷ D. B. Milne, « *Feeling in Painting* », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 13. Nous extrayons ces mots d'un même paragraphe.

*possibilities*¹⁴⁴⁹ », écrit Milne, juste avant de confirmer qu'atteindre cet état est bel et bien l'objectif de son art : « *That was the purpose of the walk and all the preparations up to the hour or so of actual painting*¹⁴⁵⁰. »

Cette mouture finale du texte est également chapeautée d'une introduction inédite¹⁴⁵¹ et désormais célèbre, dans laquelle le peintre synthétise, voire théorise des années de méditation sur l'émotion sincère et désintéressée qui, à ses yeux, motive toute pratique véritablement créatrice de l'art. Cette émotion ressentie sur le plan spirituel comme un appétit qui le gouverne, il parvient enfin à l'identifier et il lui donne le nom d'« amour intransitif ». Nous citons de nouveau le passage qui, en fin de parcours, clarifie le fait que faire l'expérience du *singleness of heart* signifie chez lui « participer de l'amour » :

*Feeling is the power that drives art. There doesn't seem to be a more understandable word for it, though there are others that give something of the idea: aesthetic emotion, quickening, bringing to life. Or call it love; not love of a man or woman or home or country or any material thing, but love without an object—intransitive love*¹⁴⁵².

En lieu et place de « Feeling in Painting », qu'il juge « *rather too pompous and uninviting*¹⁴⁵³ », les titres de remplacement que Milne suggère enfin pour rendre avec plus de justesse ce dont il parle quand il dit « *painting* » témoignent tous d'une manière ou d'une autre de l'importance capitale du travail qui se fait, dans l'ordinaire d'une journée, tout autour de la pointe émergente et visible qu'est l'acte de peindre. Ils rendent également plus explicite que jamais le travail qui s'opère en-deçà de la peinture, dans les « entrailles de l'artiste » dit-il de manière hautement somatique, à savoir là où logent entre autres perceptions subtiles la vigilance nécessaire à l'intégrité du cœur et le « ça aime » de l'amour intransitif. « *About titles*

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵¹ Sauf pour l'amorce qui rejoue le « *Feeling drove his intelligence* » de 1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan].

¹⁴⁵² D. B. Milne, « Feeling in Painting », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁵³ 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. Il insiste, car il avait déjà écrit la veille : « *I don't care much for Aesthetic Feeling or Feeling in painting, seem a little pompous and uninviting.* » 1948-01-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

[...] How would "Painting Day" or "Going Painting" do? Or a "Painter in Search of his Insides"¹⁴⁵⁴ », écrit-il à Duncan. « Here are some more versions » :

"Painting Day"

Of which all but an hour is devoted to preparation.

"Painting Day"

Not all the work is done on paper or canvas.

"Going painting"

The painting machine and the power that drives it.

"Going painting"

Rites before painting Preparatory Rites.

"Painting Day"

A little painting and much consecrations¹⁴⁵⁵

Pendant plus de vingt-cinq ans, David Milne aura ainsi tenté d'éclaircir, par l'écriture, l'expérience de la fulgurance esthétique que son corps-esprit avait tôt enregistrée comme étant le repère sensible de la réussite de son art, cela tout en cherchant activement, dans sa pratique quotidienne de la peinture, à en saisir les diverses conditions d'avènement. La disposition psychosomatique qu'il nomme l'intégrité du cœur (*singleness of heart*) s'impose éventuellement comme la plus cruciale de ces conditions, car cette concentration complète et désintéressée a pour fonction d'outrepasser la raison et les inhibitions dans l'acte de création, qu'elle permet conséquemment de libérer et d'optimiser. Parce qu'elle est ainsi littéralement la part active de sa démarche où le faire et l'être l'emporte sur les discours même les plus subtils, nous soutenons que l'intégrité du cœur constitue la pierre angulaire de la dimension performative ou pratique du méliorisme artistique de Milne – si l'on reporte une dernière fois sur sa démarche de création le cadre soma-esthétique de Shusterman.

L'intégrité du cœur est par définition puissance d'expansion : elle permet à l'artiste de travailler au-delà de ses capacités connues, d'ouvrir en lui-même de nouvelles possibilités, perceptions et conduites que son corps-esprit embrasse et mémorise en cours d'expérience pour les lui rendre ensuite accessibles sous forme de potentialités. Ce processus qui le

¹⁴⁵⁴ 1948-01-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁴⁵⁵ 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

pousse sans arrêt dans ses derniers retranchements apparaît chez Milne la voie primordiale de son méliorisme ou de sa « transformation de soi créatrice » : d'une fulgurance esthétique à l'autre, il cumule les expériences de sa puissance créatrice personnelle et il se cultive lui-même en tant qu'être humain le plus créateur qu'il puisse incarner. Car vouloir peindre, nous avons pu le constater, signifie chez lui désirer accéder encore et encore à l'expérience créatrice intense, libérante et transformante de l'intégrité du cœur, expérience qui émane de la pratique et qui seule garantit la création au sens le plus fort du nom. Bien avant toute forme, cet *état de présence*, qu'il inscrit du côté de la vie (par opposition à la survie) dans une éthique personnelle fermement définie, est précisément le « défi individuel¹⁴⁵⁶ » qu'il se donne et dont il vérifie l'atteinte dans l'unité esthétique de ses tableaux. Cela explique pourquoi l'expérience de peindre l'emporte toujours chez lui sur les œuvres achevées, et pourquoi il répète sans cesse que cette expérience est poursuivie pour elle-même. Pour autant, ce n'est jamais l'expérience créatrice proprement dite qui fait dans sa pratique l'objet d'un progrès, car la fulgurance esthétique semble avoir une qualité optimale qui se représente chaque fois de manière tout à fait semblable dans les descriptions que Milne en donne au fil du temps. Afin de voir où l'artiste s'attèle vigoureusement à un travail d'amélioration, il faut plutôt regarder du côté des petites circonstances qui favorisent son intégrité du cœur et se pencher ainsi sur l'ensemble des « rites préparatoires » en amont de l'heure qu'il passe le pinceau à la main.

2.3.4 Pratiquer

L'expérience singulière d'unification que recouvre l'intégrité du cœur ne trouve absolument aucune source dans le discours de Clive Bell concernant l'émotion esthétique¹⁴⁵⁷. La notion d'unité jusqu'à la pureté de cœur est beaucoup plus familière à John Ruskin, on le sait, puisque nous avons déjà démontré qu'elle a considérablement inspiré la pratique de Milne;

¹⁴⁵⁶ Défi qui porte en lui « un besoin psychologique profond et un impératif moral » dit R. Shusterman, *Vivre la philosophie*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁵⁷ Le mot « *singleness* » n'est jamais employé par Bell dans *Art*, non plus d'ailleurs que « *unity* ». Le mot « *single* » n'y est utilisé que d'une manière générale et ne fait l'objet d'aucune conceptualisation.

malgré cela, il n'y a dans *Modern Painters* aucune description d'expérience comparable à sa fulgurance esthétique. L'unité est aussi un thème clé de la pensée de Roger Fry¹⁴⁵⁸, mais elle demeure en tout temps du côté de la réception des formes et ne possède jamais chez lui la teneur expérientielle, voire existentielle que lui confère l'artiste.

Sans que Milne l'ait jamais lue, c'est – parmi ses contemporains – la théorie élaborée par le philosophe pragmatiste John Dewey dans *Art as Experience* qui rencontre presque en tous points sa définition de l'art¹⁴⁵⁹. Concevant la pratique artistique comme une partie intégrante de la relation homéostasique qu'a l'être vivant (*live creature, live animal*) avec son environnement, Dewey y décrit en effet l'expression créative comme un processus d'échange énergétique qui opère, à l'instar de la dynamite milnienne, par « inflammation, combustion et compression¹⁴⁶⁰ » des zones affectives. L'expérience esthétique ou créatrice qu'il nomme *une* expérience et qu'il qualifie lui aussi de « *wholehearted action*¹⁴⁶¹ » est l'état d'intense synchronisation émanant parfois de ce processus de tensions et d'excitations; elle représente dans le mouvement général de la vie un développement culminant et remarquable, un hapax « *which so sweeps everything else into it that all else is forgotten*¹⁴⁶² ». Avoir *une* expérience constitue pour Dewey la condition même de l'art¹⁴⁶³, car c'est elle, soutient-il, qui permet au créateur de distinguer clairement les travaux des œuvres et elle, surtout, qui motive fondamentalement son action : « *No thinker can ply his occupation save*

¹⁴⁵⁸ Le mot « *singleness* » est également absent du *Vision and Design* de Fry, mais « *unity* » y est un terme fondamental. Le mot « *single* » occupe aussi une place assez importante dans cette pensée de la forme signifiante : Fry emploie par exemple les termes « *single line* », « *single whole* », « *single scheme* » pour décrire la capacité d'abstraction de l'artiste, et même « *single activity* » pour nommer le dévouement complet de Cézanne à son art.

¹⁴⁵⁹ La similitude s'est imposée à nous en cours de travail. Une comparaison systématique des approches de l'artiste et du philosophe serait très utile, c'est un travail qui reste à faire. La similarité des notions et du vocabulaire est telle qu'elle demanderait également une enquête dans les journaux et revues des années 1930–1940 pour vérifier si Milne, qui lisait beaucoup et se montrait intéressé par tout ce qui concernait l'art, a pu prendre connaissance de la pensée de Dewey.

¹⁴⁶⁰ Ces termes sont tirés d'une longue description du processus créatif qui ressort de la dynamite et qu'il conclut ainsi : « *Unless there is compression nothing is expressed.* » J. Dewey, *Art as Experience*, op. cit., p. 68–69.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁶³ L'art (*fine art*), explique Dewey dans *ibid.*, est une « *relation of doing and undergoing, outcoming and incoming energy, that makes an experience* » (p. 50), il se distingue ainsi des objets utilitaires (*useful art*), « *because the [...] artist lived and experienced so fully during the process of production [...] It is this degree of completeness of living in the experience of making and of perceiving that makes the difference between what is fine or esthetic in art and what is not.* » (p. 27). Il en découle, ici comme chez Milne, que « *The process of art in production is related to the esthetic in perception organically* » (p. 51).

as he is lured and rewarded by total integral experiences that are intrinsically worthwhile. Without them he would never know what it is really to think¹⁴⁶⁴... » Cette expérience forte est gouvernée par l'émotion qui en est, précise-t-il, non le contenu mais « *the moving and cementing force*¹⁴⁶⁵ », alors que la sincérité¹⁴⁶⁶ et le désintéressement¹⁴⁶⁷ y occupent la fonction spécifique d'abolir en l'artiste des limitations pour augmenter son investissement dans sa tâche. Comme la fulgurance esthétique, *une* expérience se caractérise au plan sensoriel par sa complétude, bien qu'elle n'ait rien de statique :

*In such experiences, every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensues [...] Because of continuous merging, there are no holes, mechanical junctions, and dead centers when we have an experience. There are pauses, places of rest, but they punctuate and define the quality of movement. They sum up what has been undergone and prevent its dissipation and idle evaporation. Continued acceleration is breathless and prevents parts from gaining distinction. In a work of art, different acts, episodes, occurrences melt and fuse into unity...*¹⁴⁶⁸

Dewey remarque enfin que les œuvres réalisées dans cette situation de synchronie particulière « *often present to us an air of spontaneity*¹⁴⁶⁹ » et qu'elles sont ainsi « fraîches » (là où Milne dit « vivantes ») parce le sujet et la matière travaillés y sont « *in complete fusion with an emotion that is fresh*¹⁴⁷⁰ ». L'artiste créateur est donc celui qui vise *une* expérience parce qu'elle est le lieu par excellence de l'émotion neuve, cela tout en sachant parfaitement que de l'atteindre par son art est affaire de « *constant rhythm* » et de « *difference of tempo*¹⁴⁷¹ ». Pour cette raison, explique le philosophe, l'artiste « *does not shun moments of resistance and tension. He rather cultivates them*¹⁴⁷² ».

Des siècles avant Dewey, les tenants du bouddhisme zen en étaient arrivés à des conclusions similaires, mais c'est au tournant du XX^e siècle seulement, par l'entremise

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 38–39.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 43–44.

¹⁴⁶⁶ « *Sincerity* », *ibid.*, p. 197.

¹⁴⁶⁷ « *Disinterestedness, detachment and "psychical distance"* », *ibid.*, p. 268.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 37–38. C'est Dewey qui souligne. *Une* expérience est ailleurs décrite comme une « *complete interpenetration of self and the world of objects and events [...] that is not stagnation but is rhythmic and developing* », p. 18–19.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 14.

principale de l'interprète Daisetz T. Suzuki, que leurs idées pénètrent fortement le champ de l'art nord-américain. Si Milne était informé du bouddhisme zen, les textes de cet érudit japonais publiés en anglais de 1898 à 1959¹⁴⁷³ ont ainsi constitué sa source la plus probable; si rien n'indique un contact direct de l'artiste avec cette littérature contemporaine¹⁴⁷⁴, les recoupements dans les approches de la peinture sont trop nombreux et évidents pour qu'on les passe sous silence – d'autant qu'on savait Suzuki sensible au pragmatisme de William James et de John Dewey et qu'il y a certainement eu entre eux des échanges d'idées¹⁴⁷⁵. La peinture qui accompagne le mode de vie méditatif des pratiquants zen au Japon – le *sumye* – a toujours eu pour première caractéristique d'être longuement préparée par des rites spécifiques qui ajustent le corps, la respiration et l'esprit, et qui aiguissent ainsi l'attention de l'artiste – traditionnellement, c'était par une lente décoction de l'encre à partir du charbon de bois que le moine se recentrait. La peinture est ensuite exécutée en quelques instants, de manière à ce que le passage du peintre au papier se fasse presque sans intermédiaire grâce à un geste créateur parfaitement synchronisé ou unifié¹⁴⁷⁶. La franchise de la trace laissée par

¹⁴⁷³ Suzuki est surtout connu pour ses travaux publiés après la Seconde Guerre, mais Jacquelynn Baas montre que sa présence aux États-Unis de 1897 à 1909, ainsi que ses publications régulières de 1898 à 1945 ont eu un impact très important sur la pensée artistique du début du siècle. *Smile of the Buddha*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁷⁴ À ce jour rien n'indique que Milne était informé de la philosophie zen mais, le cas échéant, D. T. Suzuki (1870–1966) aurait été sa source indirecte la plus probable. Une recherche approfondie reste à faire sur ses contacts possibles avec les approches spirituelles orientalisantes en vogue à New York à l'époque où il y est actif, ainsi qu'avec le japonisme de certains artistes américains de son cercle (Merritt-Chase et Prendergast notamment, voir Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Londres et New York : Phaidon, 2005, p. 169–185). Senechal Carney et Boyanoski ont, par exemple, toutes deux associé le contraste noir et blanc que Milne travaille vigoureusement en 1915–1916 [fig. 274–275] à l'enseignement promulgué par Arthur Wesley Dow dans *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers* (1899); elles y relèvent en particulier le principe de *notan* – terme japonais signifiant clair-obscur – suivant lequel, dans une œuvre, la synthèse des masses claires et sombres doit se faire porteuse du sentiment de beauté avant tout ajout de coloration ou de signification supplémentaire, voire indépendamment d'elles. L. Senechal Carney, *David Milne: New York City Paintings, 1910–1916*, *op. cit.*, p. 5, et C. Boyanoski, « Milne and his Contemporaries », dans I. Thom, dir., *David Milne*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁷⁵ J. Baas, *Smile of the Buddha*, *op. cit.*, p. 58–59.

¹⁴⁷⁶ Il nous paraît ici utile de souligner que Monet, dont Milne réclamait la filiation souterraine, s'était lui-même familiarisé avec l'esprit de l'art japonais et la philosophie bouddhiste par une fréquentation de l'*ukiyo-e* et de l'œuvre de Hokusai. Il en était aussi informé grâce à un contact privilégié avec le marchand Tadamasu Hayashi et avec Georges Clemenceau, dont l'intérêt pour le bouddhisme est documenté. Monet a ainsi compté, affirme J. Baas, parmi les tout premiers artistes occidentaux « *to articulate a meditative state of mind in the process of creation. Although it is impossible to know whether this was a cause or a result of his attraction to Japanese art.* » (*Ibid.*, p. 19). Dans une conversation qu'il publie en 1909, Claude Roger-Marx accorde à Monet des explications qui corroborent cette affirmation : « Ceux qui dissertent sur ma peinture concluent que "je suis parvenu au dernier degré d'abstraction et d'imagination allié au réel". Il me plairait davantage qu'ils y veuillent reconnaître le don, l'abandon intégral de moi-même [...] peut-être l'originalité se réduit-elle, chez moi, à la réceptivité d'un organisme suprasensible et à la convenance d'une sténographie qui projette sur la toile, comme sur un écran, l'impression

le pinceau est ainsi mise en corrélation directe avec l'intensité de la concentration du peintre lors de l'action; elle est conçue comme l'actualisation d'un éclair de conscience véritable et c'est à ce titre qu'elle est dite « créatrice¹⁴⁷⁷ ». Suzuki explique le *sumye* en des termes qui ne laissent aucun doute sur le fait que l'artiste ainsi concentré s'y trouve en état de fulgurance. La description que donne Milne de l'attention qui se tient sur le fil du rasoir se retrouve d'ailleurs presque mot à mot dans la chute de son texte :

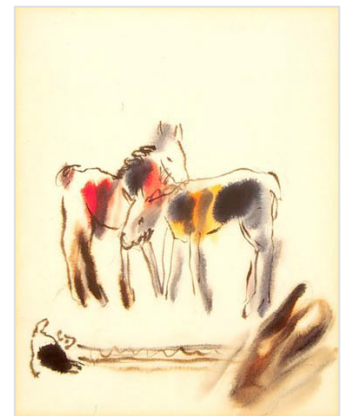
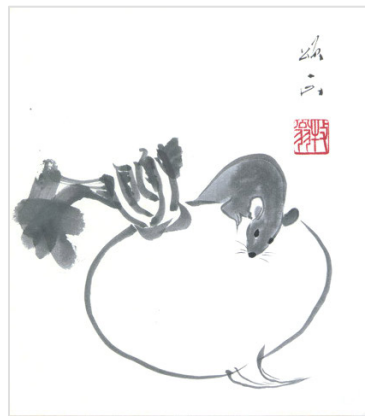
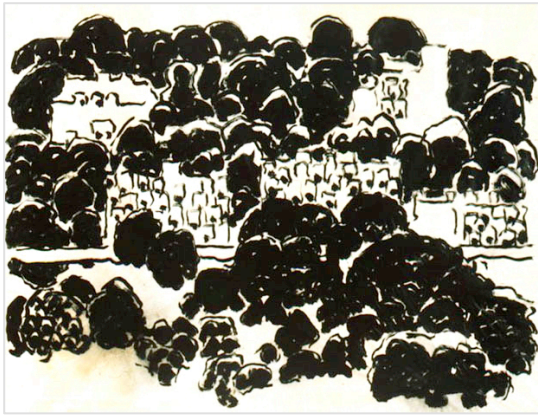
... le *sumye* n'est pas de la peinture au sens propre du mot; c'est une espèce de croquis en noir et blanc. L'encre est faite de suie et de colle, et le pinceau, en poil de mouton ou de blaireau, est fait en sorte qu'il absorbe ou contienne beaucoup de liquide. Le papier utilisé est plutôt mince et absorbe beaucoup d'encre, ce qui le rend très différent des toiles utilisées pour la peinture à l'huile – et ce contraste est très significatif pour l'artiste *sumye*.

La raison pour laquelle on choisit un matériau si fragile pour transmettre l'inspiration artistique est que cette inspiration doit être transmise dans les plus courts délais possibles. Si le pinceau s'attarde trop longtemps, le papier est transpercé. Les lignes doivent être dessinées le plus vite possible et être aussi peu nombreuses que possible; seules celles qui sont absolument nécessaires doivent être indiquées. Aucune réflexion n'est autorisée, aucune rature, aucune répétition, aucune retouche, aucune refonte, aucun remède, aucune reconstruction. Une fois exécutés, les traits sont indélébiles, irrévocables, et ne sont susceptibles d'aucune correction ultérieure, d'aucune amélioration. Étant donné la nature du papier, tout ce qui est porté après coup est clairement et douloureusement visible une fois le dessin terminé. L'artiste doit suivre son inspiration aussi spontanément, absolument et instantanément qu'elle apparaît, il doit juste lever le bras, les doigts et le pinceau étant guidés par lui comme s'ils étaient de simples instruments, en même temps que son être tout entier, entre les mains de quelqu'un d'autre qui aurait momentanément pris possession de lui. On peut dire aussi que le pinceau lui-même exécute le travail tout à fait en dehors de l'artiste, qui le laisse simplement évoluer sans effort conscient de sa part. Si la logique ou la réflexion se met entre le pinceau et le papier, tout l'effet en est gâché. C'est ainsi qu'est créé le *sumye*¹⁴⁷⁸.

recueillie par la rétine. S'il vous faut de vive force, et pour le besoin de la cause, trouver à m'affilier, rapprochez-moi des vieux Japonais : la rareté de leur goût m'a de tout temps diverti et j'approuve les suggestions de leur esthétique qui évoque la présence par l'ombre, l'ensemble par le fragment... » (« Les "Nymphéas" de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, juin 1909, p. 527–528). Le compte-rendu que fait Georges Clemenceau des propos du peintre va aussi dans ce sens : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi [...], j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues [...] Votre faute est de vouloir réduire le monde à votre mesure, tandis que, croissant votre connaissance des choses, accrue se trouvera votre connaissance de vous-mêmes. » Cité librement dans *Claude Monet : les Nymphéas*, Paris : Plon, 1928, p. 101–102.

¹⁴⁷⁷ Si l'originalité est une condition de l'art zen – « *Where there is no creative originality, there can be no Zen* », écrit Westgeest dans *Zen in the Fifties* (op. cit., p. 13) –, cette originalité ne saurait être comprise qu'à la manière où Dewey parle d'une œuvre « fraîche » et Milne d'un tableau « vivant », c'est-à-dire d'un ouvrage qui porte la trace d'un alignement créateur.

¹⁴⁷⁸ D. T. Suzuki, *Essais sur le bouddhisme zen, série III*, trad. J. Herbert, Paris : Albin Michel, 2003, p. 1146–1147. Première publication 1934.



- 274 David B. Milne, *Intense Black Trees*, vers 1915, encre sur papier [601.8]
 275 David B. Milne, *Tree Patterns*, 29 mai 1916, encre sur papier [601.32]
 276 Seki Bokuo (1903–1991), *Cheval zen*, non daté, encre sur papier
 277 Seki Bokuo (1903–1991), *Nezumi (Année du rat)*, non daté, encre sur papier
 278 David B. Milne, *Colouring Book*, 2 février 1946, aquarelle sur papier [406.4]
 279 Kantei (Japonais actif dans la seconde moitié du xv^e siècle), *Two Views from the Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers*, début xvi^e siècle, encre et couleur sur papier. New York, Metropolitan Museum of Art [2015.300.52a, b]
 280 David B. Milne, *Across the Ice*, février–mars 1949, aquarelle sur papier [502.9]

Dans la voie spirituelle zen¹⁴⁷⁹, le tableau achevé n'est jamais un but, non plus d'ailleurs que le plaisir autotélique de l'expérience créatrice – ce plaisir que procure à Milne son activité esthétique et courageuse « *exercised for [...] delight in the thing in itself*¹⁴⁸⁰ ». Forme de méditation active, la pratique zen de la peinture constitue plutôt un instrument pour « former le mental¹⁴⁸¹ » du peintre en cheminement vers l'illumination (*satori*), qui est, elle, le but ultime de son effort. Les plus grandes œuvres de l'être humain, écrit Suzuki, « se font quand il ne pense ni ne calcule. Il nous faut redevenir “comme des enfants” par de longues années d'entraînement à l'art de l'oubli de soi¹⁴⁸². » Milne n'évoque jamais qu'indirectement un travail de perfectionnement personnel au sens où l'entendent les bouddhistes en quête de pleine sagesse, mais lorsqu'il indique le but de sa création picturale, il est toujours très clair qu'il s'agit pour lui essentiellement d'une ouverture de l'esprit. Son désir répété de *vivre* comme une fleur et d'*être* comme un enfant montre aussi qu'il aspirait très certainement, par son art, à une intensité de présence au monde qui n'est nulle part mieux traduite que dans la tradition du *sumiye*¹⁴⁸³. En témoigne éloquemment la similitude de ses aquarelles tardives avec les encres des Japonais sur le plan de la technique intolérante au repentir qui force une exécution rapide et une concentration extrême du peintre [fig. 276–280]. Qui plus est, ce n'est

¹⁴⁷⁹ Suzuki explique que le *sumiye*, exercice spirituel des moines et des étudiants du bouddhisme zen, est devenu au Japon une expression culturelle aussi pratiquée par « les classes savantes et cultivées ». *Ibid.*, p. 1147.

¹⁴⁸⁰ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁸¹ D. T. Suzuki, préface à Eugen Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, traduit de l'allemand, Paris, Dervy-Livres, 1953, p. 7.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 10. Et cela commence, ajoute Herrigel, par un engagement dans une activité n'ayant d'autre poursuite qu'elle-même. Donnant un nouvel éclairage à la dimension purement esthétique de l'acte artistique défendue par Milne, il explique que celui qui pratique la peinture, la cérémonie du thé ou le tir à l'arc de manière zen ne doit « pas succomber à la tentation de troubler ou même de tout-à-fait empêcher la compréhension de la “Grande Doctrine” par la poursuite d'objectifs pratiques, même s'il ne se les avoue pas » (p. 15–16).

¹⁴⁸³ Il était informé de l'art oriental : 1919-06-10, James A. Clarke à D. B. Milne; 1925-01-[18?]+20+25+27, D. B. Milne à J. A. Clarke; 1944-04-14, D. B. Milne à C. Schaefer; D. B. Milne « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947. Si les commentateurs ont depuis longtemps repéré un « effet zen » dans la peinture de Milne, seul Buchanan compare attentivement les procédures formelles de sa peinture à celles des Chinois ([1937-automne], 1938-11-[14], à D. B. Milne) et seul Silcox rapproche brièvement les deux *pratiques* – comme un maître zen, dit-il en quelques lignes, Milne préparait longuement ses tableaux dans sa tête et les exécutait ensuite en un temps très court (*London Collects David B. Milne*, London, LRAHM, 1998, p. 18). Seul D. Reid, nous l'avons vu, a ensuite tenté de retracer ce qui avait pu stimuler chez Milne une telle pratique, en s'attardant au peintre Yoshida Sekido qu'il a rencontré à Ottawa en 1923 et dont il se souvenait ainsi : « *He worked in Japanese style, not Western, mostly painting on silk [...] he demonstrated the silk painting method for his visitors. He had books of careful, detailed drawings in colour of birds and trees and flowers [...] to be used much more freely in his paintings on silk.* » D. B. Milne, « Ottawa », 6, 10 et 13 avril 1947. On sait enfin par Duncan (1942-11-06, à Curt Valentin) que Milne cherchait à défaire toute impression d'une « *outside Chinese influence* » en promouvant plutôt « *an inevitable progression [...] between the earlier broken-colour line draughtsmanship and the vivid looseness of the present watercolours.* »

pas chez Dewey mais chez ces artistes zen qu'on rencontre une expérience esthétique qui participe d'une émotion parente avec l'amour intransitif, car ils nomment *bodhichitta* le socle émotif de leur vie de consécration et le catalyseur de chacune de leurs actions¹⁴⁸⁴. Ce désir d'illumination, qui ressort du mouvement « d'un grand cœur compatissant¹⁴⁸⁵ » explique Suzuki, est « plus qu'amour, il contient quelque chose d'une vision philosophique intérieure¹⁴⁸⁶ ». La *bodhichitta* est amour pur, pénétrant et permanent pour toute chose, sans discrimination aucune ni attachement, et à ce titre, soutiennent les maîtres, la vraie nature du cœur humain éveillé.

Ces deux approches de la fulgurance esthétique, pour toutes les différences qu'on peut leur trouver, s'entendent sur une chose centrale : l'acte créateur au sens le plus fort du terme se travaille et s'obtient par des ajustements physiques et de l'entraînement mental au sein de circonstances concrètes dont l'effet sur l'individu est mesurable. Il relève donc directement de la soma-esthétique pratique telle que l'entend Shusterman, c'est-à-dire d'une mise en œuvre intelligente de disciplines consacrées au développement de l'agilité du corps, mais qui vise la transformation globale *du sujet* et qui reconnaît pour cette raison les améliorations esthétiques, morales et spirituelles de son corps-esprit comme des faits inséparables. À l'instar de Shusterman qui le remarque en philosophie, nous constatons que cette dimension pratique pourtant essentielle et pleine de sens de la démarche artistique est de loin la plus négligée par l'histoire et la théorie de l'art, qui consacrent leurs énergies principales aux « enjeux » du travail des artistes et ainsi à sa dimension analytique. Dans une lettre à Clarke, dès 1925, Milne articulait longuement sa conception de la création – « *quite a complicated affair*¹⁴⁸⁷ » –, puis concluait lui-même à cet aveuglement extraordinaire de notre champ d'étude :

Nothing particularly startling (certainly nothing creative because creating takes work and I haven't worked at philosophy) about these meditations of mine between the two kitchen stoves. It is the

¹⁴⁸⁴ C'est en raison de cette motivation primordiale qu'on peut comparer l'esprit zen à une « *explosion which sets things in motion, but is not itself visible* » pense le philosophe Ryosuke Ohashi, cité dans H. Westgeest, *Zen in the Fifties*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁸⁵ D. T. Suzuki, *Essais sur le bouddhisme zen, série III, op. cit.*, p. 1005.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 1009. Nous avons corroboré la définition que donne Suzuki de la *bodhichitta* dans Pema Chödrön, *No Time to Lose: A Timely Guide to the Way of the Bodhisattva*, Boston et Londres, Shambhala, 2005, p. 5–6 et 367.

¹⁴⁸⁷ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

*accepted philosophy of the world. People have been acting on it for hundreds of years, calling this creative thing genius, perhaps thinking of it as a freak instead of normal life, but still worshipping it, trying to sort it out, foolishly trying to assign credit, raising statues, writing books about it. Doing everything except trying it*¹⁴⁸⁸.

Lui qui « essayait » sans ménagement la méthode proposée par Thoreau et l'adaptait à ses besoins savait bien qu'entre parler de la création et la mettre en actions se jouait « la différence d'une vie¹⁴⁸⁹ ». Faute de pouvoir en faire autant ici, nous souhaitons au moins éclairer en quoi exactement « créer demande du travail », qu'il s'agisse d'art ou de philosophie. « *[P]ainting isn't a matter of skill, a thing learned, but the outcome of one's life*¹⁴⁹⁰ », insistait Milne. « *I have very little interest in art as a technical performance [...] I think of it, rather, as a way of life, shaped and moulded by influences before the artist's birth, by his training [...] and by every event and circumstance of his life*¹⁴⁹¹. » Mais quelles sont ces circonstances exactement? De quel entraînement parle-t-il? Et comment un objectif artistique se traduit-il en un ensemble de conduites de vie très concrètes? Voilà les questions qui guideront le dernier segment de notre réflexion sur l'art de David Milne où, passant de l'installation de son mode de vie, à son travail de la peinture proprement dit, puis par chacune de ses pratiques somatiques, des plus corporelles jusqu'aux plus spirituelles, nous voudrions montrer que la mise en exercice du corps-esprit constitue une partie intégrante de la conception et de la réalisation du projet d'un artiste, et peut-être même sa part la plus cruciale. Car Dewey, nous l'avons d'entrée de jeu souligné, dit bien qu'il en va des œuvres comme des fleurs :

*It is quite possible to enjoy flowers in their colored form and delicate fragrance [...]. But if one sets out to understand the flowering of a plant, he is committed to finding out something about the interactions of soil, air, water and sunlight that condition the growth of plants*¹⁴⁹².

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

¹⁴⁸⁹ C'est l'artiste Rober Racine qui l'affirme ici : « Je dis souvent que j'aurais pu écrire *Les Pages-Miroirs*, c'est-à-dire raconter en écrivain, tel Italo Calvino ou Jorge Luis Borges, l'histoire d'un être bizarre qui découpe tous les mots du dictionnaire pour ensuite en enluminer les retailles, les pages restantes. Écrire cette histoire m'aurait pris trois ou quatre jours et aurait tenu en huit ou neuf pages. Mais non. Au lieu de les écrire, je les ai faites. Et c'est toute la différence. La différence d'une vie ; née de mon acceptation à faire *Les Pages-Miroirs*. » *Le dictionnaire, suivi de La musique des mots*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 30.

¹⁴⁹⁰ 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁹¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁴⁹² J. Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 2. C'est Dewey qui souligne.

Cela, qui est une exigence pour toute démarche de création, devient un impératif lorsque l'artiste se donne pour objectif mélioriste principal, par sa pratique de l'art, de vivre pleinement et de lui-même se faire fleur.

Lieu de travail

Beaucoup de choses ont été dites déjà sur les environnements naturels retirés que Milne privilégiait pour travailler. Nous n'y reviendrons pas, sauf pour souligner qu'il trouvait chaque fois, à Boston Corners, Alander, Palgrave, Six Mile Lake ou Baptiste Lake, une réunion de conditions physiques favorables à sa concentration et à sa création : distance, topographie et simplicité. Sa correspondance, qui fait une telle place aux habitants de ces localités rurales qu'on finit par avoir l'impression d'avoir connu Joe Lee, Scotty Angus ou Frank Day, donne aussi à penser que les activités intégrantes au paysage qu'il exécute avec eux – « *“Planting parsnips”–Clearing the yard in spring–Farmer looking over his fields on Sunday Morning etc.*¹⁴⁹³ » – constitue une dimension essentielle de ces lieux. L'écrivain John Berger, qui avait lui-même quitté Londres pour s'établir dans la campagne savoyarde, la traduit très bien :

*This is the landscape I lived in for decades. It matters to me because during that time, I worked there like a peasant. OK, don't let's exaggerate. I didn't work as hard as they did but I worked pretty hard, doing exactly the same things as the peasants, working with them. This landscape was part of my energy, my body, my satisfaction and discomfort. I loved it not because it was a view – but because I participated in it*¹⁴⁹⁴.

Au sein de ces conditions générales, le peintre a pendant plusieurs années pour seul atelier son attirail de peinture dans un sac à dos, des toiles sur l'épaule et un chevalet à la main¹⁴⁹⁵ avec lesquels il part travailler dans la nature; au mieux, dit-il, il se construit « *a painting shed [...] for wet days*¹⁴⁹⁶ ». Jusqu'en 1930, lorsqu'il bénéficie d'un espace de travail à l'intérieur –

¹⁴⁹³ 1921-11-12+28+30 et 12-06+12, D. B. Milne à James A. Clarke. Les exemples de travaux manuels exécutés avec les hommes des environs sont nombreux dans leur correspondance, par exemple [1926-12-07].

¹⁴⁹⁴ John Berger interviewé par Kate Kellaway, « John Berger: 'If I'm a storyteller it's because I listen' », *The Guardian* (Londres), 30 octobre 2016.

¹⁴⁹⁵ 1919-06-24+26 et 07-06+07, ainsi que 1922-02-14+15, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁹⁶ 1929-05-20, D. B. Milne à May « Patsy » Milne.

dans la maison en construction de Big Moose Lake, par exemple¹⁴⁹⁷ –, il s'agit davantage de circonstances temporairement favorables que d'une nécessité. Milne ne commence à utiliser un atelier au sens classique du terme que lorsqu'il s'installe à Palgrave, mais surtout pour étudier et peaufiner le travail d'abord fait sur le motif¹⁴⁹⁸. Il n'aura d'atelier complètement distinct de sa résidence qu'à Uxbridge dans les années 1940, et cela se justifie par des questions d'organisation domestique puisqu'il est alors père d'un jeune enfant. Bref, s'il apprécie l'espace supplémentaire – « *I have been grouching for years about working in too small a place*¹⁴⁹⁹ » – et s'il est sensible à l'amélioration de la lumière – « *This looks now like the best I have had. It [...] has two fair size windows facing north east and one facing south east. Electric light in both parts*¹⁵⁰⁰ » –, ces circonstances matérielles demeurent pour Milne facilement contournables et adaptables en autant qu'il ait les ressources nécessaires pour peindre et, en fin de journée, un abri pour prendre du recul et considérer le travail accompli. Les modestes maisons-ateliers qu'il construit à Six Mile Lake et Baptiste Lake montrent non seulement qu'il se satisfaisait d'habitations minimales fusionnant sa vie quotidienne et sa pratique picturale, mais qu'il préfère ce genre d'endroits [fig. 281–286] :

*Pictures, with me, go any place, precariously balanced on the water pail, on the stove, when the fire is out, leaning against the stove pipe, around the floor, anyplace where, when I am doing something else, peeling the potatoes, washing the dishes, reading, I can suddenly look up and get some sort of thrill or kick from them. Galleries are all right for seeing pictures in once in a while, but a room, an office, where you are only one, or two or three, is still better*¹⁵⁰¹.

¹⁴⁹⁷ « *Upstairs in the new and very fine, though only half floored, studio.* »; « *The snow sifts in round the window in the hired man's room, which is the studio.* » Respectivement [1925-09-07+12+13] et 1927-02-10+13+14, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁴⁹⁸ « *As soon as I can I will get a bigger room for pictures of this size, not for the painting, but for seeing them in between times.* » 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke; voir aussi [1932-11-27 et 12-04].

¹⁴⁹⁹ [1932-11-27 et 12-04], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*

¹⁵⁰¹ [1937-été], D. B. Milne à Vera L. Parsons. Il confie aussi aux Massey (1934-08-20) : « *I am on Six Mile Lake [...] I like it and won't move until I am pushed. I have one thing here that I never had before, a work place large enough to see almost any of my pictures in, and with a fair light; only twelve by sixteen, but the best so far.* »



- 281 David B. Milne, *Winter Sky* [Six Mile Lake], 1^{er} janvier 1935, huile sur toile [304.1]
 282 David B. Milne, *First Snow on the Cabin Roof* [Baptiste Lake], vers le 5 novembre 1950, aquarelle sur papier [502.64]
 283 David B. Milne, *Waterlilies in the Cabin* [Six Mile Lake], 1939, huile sur toile [306.111]
 284 David B. Milne, *The Sled* [Baptiste Lake], vers février 1949, aquarelle sur papier [502.7]
 285 David B. Milne, *Easel* [Six Mile Lake], 1935, huile sur toile [304.28]
 286 David B. Milne, *In the Cabin* [Baptiste Lake], octobre 1950, aquarelle sur papier [502.52]

La plus fondamentale des caractéristiques d'un lieu est toutefois, pour Milne, la garantie que celui-ci lui offre de pouvoir tenir le fil de la création de jour en jour – « *the thread*¹⁵⁰² ». Sur le plan physique, cette continuité exige un certain enracinement de son activité dans un endroit donné : « *Never move. Stick. No artist needs to move more than a mile in any direction in a lifetime*¹⁵⁰³ », déclare-t-il. Il en fait la preuve à Temagami : « *Once settled, I never moved more than three miles away from where I started; that was a reasonable distance to paddle to work*¹⁵⁰⁴ », à Six Mile Lake qu'il ne quitte que très occasionnellement¹⁵⁰⁵, et plus encore à Palgrave où il se targue d'être resté dans les environs du village pendant les trois années qu'il

¹⁵⁰² Toute sa vie Milne emploiera la même image d'un fil ténu difficile à suivre et associera ses états, joyeux ou dépressifs, à sa sensation de le tenir ou non : « *until I pick up the thread* » (1927-07-[28+29], à James A. Clarke) ; « *the thin thread of painting* » (1935-05-09, à Alice Massey) ; « *I am afraid to break the thin painting thread* » (1935-07-25, à Alice Massey) ; « *I lost the thread of things* » (1936-05-01, à Alice Massey) ; « *to avoid a break in the thread* » (1936-08-22a, à Douglas M. Duncan) ; « *clinging desperately to the thin thread of painting* » (1939-05-06a, à Douglas M. Duncan) ; « *trying desperately to cling to the thin thread of painting* » (1939-05-06b, à Alice Massey) ; « *The trouble [...] is to catch hold of a thread* » ([1950-02-09], à Kathleen Milne) ; « *Beginning to get hold of the thread, which is a difficulty* » (1950-02-16, à Kathleen Milne) ; « *I haven't got hold of any strong thread yet* » (1950-11-11, à Douglas M. Duncan) ; « *it is hard to pick up the thread* » (1951-09-[14+15], à Kathleen Milne) ; « *finally getting a hold of things, picking up the threads* » (1951-12-04+05, D. B. Milne à Kathleen Milne) ; « *I lost hold of a lot of the small threads that make up the picture* » (1952-11-03+04, à Kathleen Milne).

¹⁵⁰³ 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁰⁴ 1929-automne, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁵⁰⁵ « *Just got out of the good painting ground—Six Mile Lake, and am heading right back, to keep the work on the run—it has been hard enough to start this time.* » [1933]-09-03, D. B. Milne à James A. Clarke. Son désir d'enracinement est tel qu'il ne se rend pas toujours voir ses propres expositions : « *I wasn't able to get down to the little exhibition. I didn't want to break the painting when it was going fairly well.* » ([1936]-11-12, D. B. Milne à May « Patsy » Milne), et qu'il évite les voyages d'agrément : sa visite à la famille Kimball à Buffalo compte parmi les rares exceptions qu'il fait pendant cette période et même au cours de sa vie (1935-08-18, D. B. Milne à Stockton Kimball). L'invitation des Massey à leur maison de campagne sera, par exemple, verbalement acceptée mais dans les faits déclinée par préséance explicite de la continuité du travail : « *Your invitation [to Batterwood], with its thoughtful smoothing of the way, that was kind and is accepted, though I shall have to hold off until I get firmly rooted again, some time in or after the summer when it is convenient for you, and when I feel things flowing here again. I have been a little shaken out of my stride in the last two years and still cling desperately to the things I know—the painting things.* » ; leur invitation à Durham House est, elle, d'emblée refusée : « *Your invitation is tempting, but I am not going to go, not for more than a day or two sometime before long. I am afraid to break the thin painting thread by any change just now. Painting isn't going unusually well, just normally, but it so often goes worse than that that I feel content.* » (1935-03-17 et 1935-07-25, D. B. Milne à Alice Massey). Dès 1924 à Ottawa, sa réaction à un possible séjour en Angleterre était exactement la même : « *Urgent invitation to join the cattle boat expedition declined, not for me, I want to settle down a bit and get in some continuous painting if possible.* » ([1924-03-17], D. B. Milne à James A. Clarke) ; elle demeure pareille en 1938 : « *For a while, a month or so ago, I thought I would have to quit for a little, perhaps make that long planned visit to Ottawa, get away anyway. Just then painting began to go a little better, a very little, and Ottawa was repressed again.* » (1938-05-19a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan), en 1941 : « *No trips to Toronto at present, sticking to the last of snail-driving at home, keeping the pictures on their slow uncertain way.* » (1941-12-14a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan), et sa famille fait toujours les frais de la même justification en 1950 : « *Painting going steadily and fairly well, but not a great deal finished up [...] I will probably be home about a week from Saturday. Probably will not stay long or bring either material or pictures. I don't imagine I would do any painting at Uxbridge, and it is important to keep the painting going without much break once it is started.* » (1950-02-16, D. B. Milne à Kathleen Milne).

y a passées¹⁵⁰⁶. Inversement, l'artiste expérimental redoute par-dessus tout le dérangement occasionné dans son travail par les déménagements, qu'il perçoit comme de véritables ruptures même s'ils n'ont sur sa peinture absolument aucun autre effet visible que le changement de sujet¹⁵⁰⁷. Les ruptures se produisent alors clairement sur le plan de son expérience sensible, et leurs effets sur sa concentration sont si irritants qu'il dira : « *The Palgrave breakup was a calamity*¹⁵⁰⁸ », et que tout autre départ « *from places that I would be perfectly content to stay in*¹⁵⁰⁹ » est ressenti comme tel. Son besoin « *to settle down*¹⁵¹⁰ » relève moins, en définitive, d'un besoin de s'installer dans un espace ou une géographie spécifique que de se déposer dans l'étendue de son propre territoire pictural. Peu importe les circonstances, il cherchera d'abord et avant tout une manière d'accéder à ce lieu premier dont nous comprenons qu'il demande, pour s'activer, que les autres coordonnées soient stabilisées.

Emploi du temps

« *Too many breaks slow painting up to nothing*¹⁵¹¹ », se plaint Milne à ses intimes, « *once painting stops there is no certainty about it starting again*¹⁵¹² ». Jusqu'à la toute fin de sa vie, cherchant à faire l'expérience de la disponibilité qui apparaît grâce à l'inscription de

¹⁵⁰⁶ « *Here in Palgrave, plugging along at either painting or etching. Nearly three years now without any interruptions except hoeing the garden and chopping the wood. What more has an artist a right to expect?* » 1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁵⁰⁷ Le catalogue raisonné des peintures étant divisé par les lieux que Milne a habités, cela est très facile à vérifier : sans l'intervention des auteurs, son œuvre se lirait comme un continuum de transformations très graduelles. Lui-même en était conscient, puisqu'il écrit à Clarke (1933-06-11) en arrivant à Six Mile Lake : « *This is a fine chance to test my theory that a change of environment means nothing once you get used to it—that anything is good painting material when you get to know it.* »

¹⁵⁰⁸ 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁰⁹ Cette émotion lui est très familière : « *Everytime I think of the peaceful little untouched unvisited [Alander] refuge, it makes me homesick [...] This affection for a place hits me in greater or less degree very often [...] there have been other sharper stabs of the same, leaving the little schoolhouse where I thought for three years, saying goodbye to the house at home knowing it would be the last time I would see it as a familiar thing. Breaking away from the Boston Corners place, going to the war, quitting my various little tin or wood painting huts in England, and many many others. I seem to have had a succession of uprootings from places that I would be perfectly content to stay in.* » [1921-05-23], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵¹⁰ « *I am painting a little again but do not feel very settled at it* » (1924-01-[10], D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *Well the thing may come to something if I can settle down to it long enough* » ([1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke); « *I hope to settle down to uninterrupted work* » (1935-02-10, D. B. Milne à Alice Massey).

¹⁵¹¹ 1943-10-13+17, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵¹² 1943-02-16, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

son activité dans le temps prolongé¹⁵¹³ et à goûter l'effet cumulatif du travail continu¹⁵¹⁴, il redoutera toute forme d'arrêt involontaire – son inconfort allant parfois jusqu'à la panique et la colère¹⁵¹⁵ – et il répétera comme un mantra : « *the thing to do is to keep at it*¹⁵¹⁶ », « *I have to stick to the painting just as long as I can without interruption*¹⁵¹⁷ ». Il faut attendre 1951 pour le trouver plus léger, confiant et capable de s'en remettre à son mouvement créatif de manière plus réaliste : « *Gradually a little more ease coming to the painting [...] Nothing changes after these long breaks, you just gradually pick up the multitude of threads and go on weaving where you left off*¹⁵¹⁸. »

Continuer de travailler sans s'arrêter est une condition temporelle si primordiale de sa pratique que Milne y voit la responsabilité même de l'artiste : « *I have been painting for over a quarter of a century, almost continuously [...] the duty of an any artist, who takes his work at all seriously, is surely to keep it going with as little interruption as possible*¹⁵¹⁹. » Il se fera ainsi lui-même le gardien féroce d'un rythme de travail constant et relativement fertile – « *the steady grind*¹⁵²⁰ » –, cela même lorsqu'il ne peut s'y consacrer entièrement¹⁵²¹. À une pratique périodique ou intermittente, l'artiste privilégie en effet dès qu'il le peut une pratique quotidienne, voire routinière de la peinture : mieux vaut, pense-t-il, travailler tous les jours, ne serait-ce qu'un petit peu à travers les autres tâches, que remettre la peinture à plus tard et

¹⁵¹³ « *You don't get it in the same way, coming up once in a while for a few days. You don't get the charm of our miniature secluded world behind our low hill, don't have time to follow the changes...* » 1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵¹⁴ D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

¹⁵¹⁵ « *So far it looks to me like a month unpleasantly wasted. I don't like these sharp breaks now, the continuous things suits me better. Well there is no use bothering about it.* » (1933-06-11, D. B. Milne à James A. Clarke); « *I don't want you to come up. There couldn't be a worse time [...] I have just got rid of a lot of things and am starting to settle down to paint a little [...] I have to go to Ottawa sometime in January and if you break up the time again now there won't be anything done at all.* » ([1938-12-18], D. B. Milne à May « Patsy » Milne). Son souci de l'interruption de la peinture est récurrent; lorsque à des rares occasions la pause relève de sa décision et qu'elle est en accord avec le déroulement de la peinture, il se montre plus ouvert : « *I will be glad to get away for a day. Painting has gone much better than last winter...* » 1937-02-03a, D. B. Milne à May « Patsy » Milne.

¹⁵¹⁶ 1943-05-05, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵¹⁷ 1952-03-17+18, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵¹⁸ 1951-10-28, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵¹⁹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁵²⁰ 1935-02-10, D. B. Milne à Alice Massey. Et ici à Carl Schaefer (1938-02-16b) : « *Keep the old mill grinding, we are not responsible for what comes out.* »

¹⁵²¹ « *By 1915 [...] I had been painting half time, but steadily, for years, since I left art school.* » D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 23.

risquer de la perdre de vue¹⁵²². « *The secret [to fishing], at least partly, is in using live bait—that and fishing all day, every day*¹⁵²³ », explique-t-il à Clarke. Son approche s'appuie donc sur une organisation la plus efficace possible du quotidien – l'efficacité des gestes étant mesurée à l'aune de ce qu'y gagne ou y perd la peinture – dont on prend connaissance dans l'abondance des documents où il rend compte de la manière dont il s'y prend pour préserver quelques heures de pratique à travers ses obligations alimentaires. Depuis Alander en 1920 jusqu'à Baptiste Lake en 1952, dès qu'il tient un journal Milne note le déroulement de ses journées et ses lettres présentent toujours, avant toute mention de tableau réalisé et qui que soit son interlocuteur¹⁵²⁴, un état du temps consacré à la peinture. Cette importante somme écrite trahit l'investissement psychique dont ses heures faisaient l'objet.

Dans une économie temporelle qui comprenait strictement ce qui, disait-il, « *can be fitted into painting life*¹⁵²⁵ », le peintre considérait avec attention tous les aspects de sa vie, de la préparation de la nourriture jusqu'aux loisirs, il observait finement ce que chaque action exigeait de lui ou ce qu'elle lui procurait, jugeait son énergie, éliminait toute activité superflue, puis il peaufinait son emploi du temps jusqu'à la routine, comme un véritable système dans lequel tout devait contribuer à la pratique artistique¹⁵²⁶. La sachant intimement liée à son art, Milne travaillait sa vie quotidienne, la perfectionnait comme un objet et lui donnait en elle-même une dimension esthétique. Cela n'est nulle part plus apparent qu'au cours des années où il vit seul à Six Mile Lake, sans autre obligation que de peindre et maître

¹⁵²² Clarke (1921-11-21 et avant, à D. B. Milne) évoque une « *Engle Milne controversy about work* » : l'un pense gagner de l'argent puis s'arrêter pour peindre, l'autre qu'il vaut mieux y travailler un peu continuellement. La tante de Patsy le confirme : « *Clarke wanted him to work 6 mo. and paint 6 mo. and Dave said he couldn't work that way.* » Geraldine Ryan, « Dave », [vers 1961]. Le seul moment où il se prête à cet exercice est lors de la construction de la maison de Big Moose Lake, voir D. B. Milne, « Ottawa », notes autobiographiques, 6, 10 et 13 avril 1947.

¹⁵²³ 1925-06-09+21, D. B. Milne à James A. Clarke. Il parle ici de la pêche comme il parle de son art : « *... the real thing in painting doesn't come by the way, only with hard work and lots of it.* » [1922?]-printemps, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵²⁴ Par exemple : « *... I get up at five o'clock [...] between daylight and sunrise I go out, cast an eye over the homes of the slothful farmers and see the sunrise. I often arrange a second [painting] outing at about sunset.* » ([1926-01-25+26], D. B. Milne à James A. Clarke) ; « *Today I have been painting in the tent, working on a picture of waterlilies and fireweed and a spray of raspberries set on Sunday papers.* » (1929-08-10, D. B. Milne à May « Patsy » Milne) ; « *I have been painting steadily, with about average luck, dragging in wood to cut up for the cold weather...* » (1936-10-26, D. B. Milne à Alan Jarvis) ; « *Have been painting as usual in the afternoons, twice working round here until noon...* » (1947-07-[27], D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵²⁵ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947.

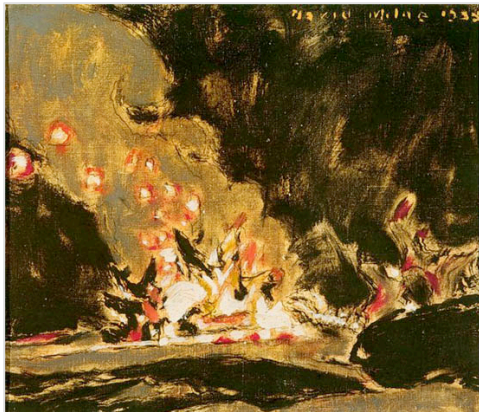
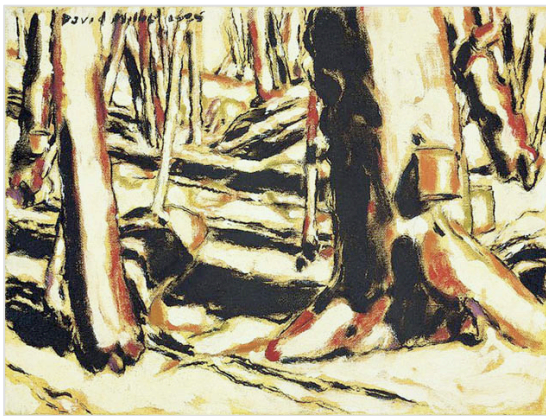
¹⁵²⁶ « *Most of my painting is done off the canvas anyway, evenings, meal times.* » 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke.

de son temps. Il s'agit d'une période où le déroulement fluide d'une journée est en lui-même une source de si profonde satisfaction qu'il le peint souvent [fig. 287–292] et qu'il en rédige, en 1935, une description équivalente par son investissement à « Feeling in Painting ». « *When you leave the pole line and glide down into the bush your thoughts turn to home. The crossing of the swamp, the unmarked trail between the trees, the windings over the ledges, these have associations with no one except with yourself* », commence-t-il, avant d'entraîner son lecteur dans son parcours à ski : faire les courses au village, circuler de maison en maison, traverser le paysage, rentrer chez soi, chauffer le poêle, cuire les aliments avec impatience, cueillir un peu d'eau ou couper du bois d'allumage, manger en lisant le journal, puis s'allonger sur la couchette et fumer la pipe – « *You are on Olympus, or maybe rocked on a little cloud just a bit above it. Was it Olympus, well, anyway the early heaven, which is superior to any heavenly heaven I ever heard of*¹⁵²⁷ », écrit-il. Peu importe les circonstances, sauf par moments à Big Moose Lake, Milne réserve dans cet horaire quotidien ou hebdomadaire une place pour son art, fût-ce à l'aube ou le dimanche après-midi. Son scénario idéal le plus récurrent est toutefois d'avoir devant lui la journée complètement libre; alors il s'acquitte des tâches domestiques en matinée, consacre un long après-midi à la peinture¹⁵²⁸ et fait de la lecture ou de l'écriture son activité du soir. À Six Mile Lake, l'organisation qui soutient un après-midi de peinture est exactement celle qu'il a décrite au retour du village et qu'il a très attentivement ciselée : « *many homecomings have taught me what is required, have perfected a system*¹⁵²⁹ », s'enorgueillit-il.

¹⁵²⁷ 1935-02-16, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

¹⁵²⁸ « *Usually start in after dinner and work at painting as long as it takes, then doing other work until near seven.* » 1925-04-20, D. B. Milne à James A. Clarke. « *Afternoons were for painting.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 10.

¹⁵²⁹ *Ibid.*



- 287 David B. Milne, *Cabin at Night II*, janvier 1938, aquarelle sur papier [306.1]
- 288 David B. Milne, *Breakfast with Flowers*, 1938, aquarelle sur papier [306.31]
- 289 David B. Milne, *Sugar Bush*, 1935, huile sur toile [304.11]
- 290 David B. Milne, *Landing Place*, 1939, aquarelle sur papier [306.116]
- 291 David B. Milne, *Smoke*, 1935, huile sur toile [304.53]
- 292 David B. Milne, *Exhibition by Lamplight*, août 1938, aquarelle sur papier [306.57]

Au sein de ce système visant à réduire jusqu'à l'ascèse la survie animale au profit de la vie picturale, Milne arrive à faire double emploi de presque toutes ses tâches sauf, dit-il, de la coupe du bois de chauffage¹⁵³⁰ : son transport fait office de mise en forme physique et de préparation mentale au travail¹⁵³¹; la cueillette du bois d'allumage est une occasion privilégiée pour faire de l'exercice, se divertir et observer¹⁵³²; la nourriture est préparée au milieu des œuvres fraîchement peintes, sur lesquelles l'artiste pose un regard détendu mais fertile¹⁵³³; le repas signifie l'absorption d'une lecture ou d'une émission de radio autant que de nourritures¹⁵³⁴, sinon il devient un sujet de peinture; la relaxation se fait enfin, pipe à la main, en écrivant ou en analysant les tableaux du jour en vue de ceux de demain¹⁵³⁵. L'effort n'étant pas toujours le geste juste en ce qui a trait à l'unité d'intention, l'artiste sait aussi bien quand une relâche s'impose : une sortie de ravitaillement au village est alors l'occasion de se détendre, de prendre des nouvelles, de faire le plein de contacts humains et d'assurer son équilibre; ses voyages à Toronto pour une exposition de ses œuvres ou un soin de santé font office de stimulantes vacances¹⁵³⁶, qu'il s'accorde sinon très rarement¹⁵³⁷. Ces pauses plus ou moins longues se trouvent donc intégrées à son emploi du temps de manière productive.

Ce mode d'existence offre au peintre deux principaux avantages : la *discipline* agit comme forme rempart contre les influences extérieures et protège ainsi son « temps de vie¹⁵³⁸ », son

¹⁵³⁰ « *I like it best of all the jobs, but it is heavy and a dead loss as far as painting goes. When I go out anywhere, on skis or walking I occasionally see painting things and once in a while think of painting problems, so that when I get to painting I have something behind me. There is none of that with the wood job, everything else is crowded out.* » 1949-03-14, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵³¹ « *... should be out more. The trip days are stimulating, good for health.* » D. B. Milne, Journal, 9 février 1952.

¹⁵³² « *After the house chores came wood gathering. Not work; exercise, entertainment, observation.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947.

¹⁵³³ [1937-été], D. B. Milne à Vera L. Parsons. « *There were pictures propped up to be glanced at now and then while vegetables were being prepared and everything got ready for supper on the small painting table.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947.

¹⁵³⁴ « *... supper and reading went on together.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947; « *Supper, leisurely, with reading or listening to the news.* » 1952-01-20+21, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵³⁵ « *Five minutes to nine. In pajamas in bed in our room in « The Winter House ». Picture propped up on the other end of the bed.* » [1921-06-26 et après], D. B. Milne à James A. Clarke; « *There will be a long peaceful evening [...] with the current pictures propped up in front of me.* » 1951-11-14+15 et 12-21, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁵³⁶ Il le dit ici par la négative : « *For the first time, a visit to Toronto did not really rest me.* » 1938-11-08+09, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. Il profite généralement de ses séjours pour voir des expositions et rencontrer des artistes et des gens du milieu de l'art.

¹⁵³⁷ « *No trips, no holidays since the Clarkes left. Some due soon.* » [1925-11-25], D. B. Milne à James A. Clarke; « *A holiday, the first since before I went home about the first of May.* » D. B. Milne, Journal, 16 juin 1952.

¹⁵³⁸ Voir Michel Bricault, « *Emploi du temps, question de combattant : entretien avec Georges Didi-Huberman* », dans A.-M. Ninacs, dir., *Interdire, susciter, combattre, op. cit.*, p. 120–133.

otium, cependant que la *routine* s'avère la mesure temporelle la plus économique qui soit parce qu'il ne dépense plus aucune énergie à se demander ce qu'il a à faire. Au fil des années, Milne le perfectionne jusqu'à ce que le déroulement de ses journées disparaisse en quelque sorte dans la monotonie, comme en témoignent abondamment ses écrits des dix dernières années : « *Life goes on uneventfully here (thank heaven)*¹⁵³⁹... », « *Very regular and unexciting these days. The same birds, chores, wood-cutting and painting*¹⁵⁴⁰ », « *Days are pretty much alike*¹⁵⁴¹... », « *One of these days is very much like another*¹⁵⁴²... », « *Routine same as usual*¹⁵⁴³ », « *... the same day by day*¹⁵⁴⁴ », « *Pleasantly monotonous this week, one day almost exactly like another*¹⁵⁴⁵ », « *Time table about as usual*¹⁵⁴⁶ », « *Every day just now has about the same program, monotonous but good for painting*¹⁵⁴⁷ », « *Very quiet monotonous days, but good for painting*¹⁵⁴⁸. »

Économie domestique

La tentation est grande de voir la simplicité matérielle dans laquelle Milne a vécu comme une simple extension des conditions de vie modestes et des valeurs presbytériennes dans lesquelles il a grandi, sinon d'y trouver le signe du tempérament ascétique caractéristique du topos romantique de l'artiste pauvre. S'il y a vraisemblablement en jeu, dans les obstacles financiers qu'il rencontre, un refus du succès matériel issu du terreau familial – « *The mother's influence. Stories, descriptions, family history. In these material success did not figure [...] The heroes were not the heroes of success. Had the effect of*

¹⁵³⁹ 1942-03-11, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵⁴⁰ 1950-02-16, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵⁴¹ « *Days are pretty much alike, get up at seven, breakfast ready by about 7.30, cooked on the heater [...] Then I go out, feed the birds [...] About eleven I come in and get ready fo painting and lunch [...] Usually go out about four, most of the wood carrying and cutting then, sometimes other chores...* » 1951-01-28+29, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁵⁴² 1952-01-20+21, D. B. Milne à Kathleen Milne. Un an plus tard, sa description est presque identique à *ibid.*

¹⁵⁴³ D. B. Milne, Journal, 18 février 1952.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, 23 février 1952.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, 28 février 1952.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, 13 mars 1952.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, 9 février 1952.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, 4 février 1952.

*directing me away from material things*¹⁵⁴⁹ » –, et s'il est vrai que les sacrifices demandés par sa vie artistique ont été majeurs et sa pauvreté bien réelle¹⁵⁵⁰ – « *I would have been discouraged if I had known it at the time*¹⁵⁵¹ », « ... *in order to live—the pictures of course could not in the least be depended on*¹⁵⁵² » –, il ne visait pour autant pas autre chose qu'« *a reasonable degree of prosperity, enough to give you freedom and not enough to weigh you down*¹⁵⁵³ ». Jeune homme, il aspirait même explicitement au confort matériel : « *I am sure even that we shall have plenty of money*¹⁵⁵⁴ », écrit-il en 1909 à sa fiancée. Nous connaissons cependant la suite : sa situation financière après la Première Guerre ne s'améliore pas en dépit du travail alimentaire, de la construction de la maison de Big Moose Lake, ni même de son entente avec les Massey et la galerie Mellors. Il lui faudra attendre que Douglas Duncan devienne son agent en 1938, alors qu'il a près de soixante-ans, pour que ses œuvres lui procurent un revenu de base et mettent sa nouvelle famille à l'abri des soucis concernant la survie à court terme. Pour ces raisons, James Clarke en concluait de son ami : « *his adjustment to values was a little faulty*¹⁵⁵⁵ ». De fait, il n'avait pas plus que nous le plein contrôle sur sa destinée et il le savait : « *This life business, I don't understand it at all. What a blind chance it seems sometimes*¹⁵⁵⁶ », écrivait-il lui-même.

Mais ce modeste mode de vie n'est pas qu'héritage et hasards de la vie ; il relève en grande partie des « tactiques pour protéger cette faculté de concentration¹⁵⁵⁷ » essentielle à son art. Quoiqu'en dise son ami, en effet, Milne semble très bien comprendre que, pour devenir financièrement prospère, il faut investir beaucoup de son énergie vitale dans les affaires, et que cela lui coûterait éventuellement son engagement artistique et sa fertilité créative – ce

¹⁵⁴⁹ D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

¹⁵⁵⁰ Pauvreté à New York (1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey); à Boston Corners (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 7 et 12); à Palgrave (1931-09-26, 1931-11-30, 1931-12-07+08, [1932]-12-22, D. B. Milne à James A. Clarke ; 1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry); à Six Mile Lake ([1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke; [1933-10-25], D. B. Milne à May « Patsy » Milne); après l'entente Massey-Mellors (1936-12-14, 1938-10-18, D. B. Milne à James A. Clarke; 1938-07-24a, D. B. Milne à Alice Massey), à Uxbridge (1942-04-09, 1943-02-16, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁵⁵¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁵⁵² 1918-11-03+13+14+17, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁵³ C'est ce qu'il souhaite à McInnes à l'occasion de son mariage. 1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

¹⁵⁵⁴ 1909-08-17, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty. Pour plus de détails, voir la note 1198.

¹⁵⁵⁵ J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 5, mai 1961.

¹⁵⁵⁶ 1938-11-27, D. B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey.

¹⁵⁵⁷ M. Csikszentmihalyi, *La créativité*, op. cit., p. 159.

dont l'existence de Clarke fait d'ailleurs la démonstration parallèle. Suivant le conseil de Thoreau, « *keep your accounts on your thumb nail*¹⁵⁵⁸ », il choisit plutôt de diminuer au maximum les exigences de son organisation domestique en la rationalisant par une économie très stricte du travail alimentaire, qu'il cacule continuellement en fonction du pourcentage de peinture qu'il en retire¹⁵⁵⁹, mais aussi par une économie fine de chacune de ses ressources. Tout y passe, qu'il s'agisse de l'argent, dont il faut avoir juste assez pour ne pas s'en soucier; de son habitation, idéalement une seule pièce ultra-fonctionnelle¹⁵⁶⁰, qui lui sert à la fois de lieu de vie, d'atelier, de rangement à tableaux et de sujet à peindre pour les jours de pluie¹⁵⁶¹; du mobilier dont le double emploi est une condition (la table de travail est table à manger, le lit un siège depuis lequel il écrit, le comptoir un espace d'exposition)¹⁵⁶²; de la nourriture, qu'il n'aime jamais autant que simple et frugale¹⁵⁶³ et qu'il trouve en grande partie dans son jardin;

¹⁵⁵⁸ H. D. Thoreau, *Walden*, op. cit., p. 344.

¹⁵⁵⁹ « *The plan was to make crude posters [...] This plan stopped painting altogether at times but on the whole interfered less with it than the onion growing.* » (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 12–13); « *The plan now in the air is this—we are to try to make a little money this winter—no sacrificing the painting though...* » ([1923-09-20], D. B. Milne à James A. Clarke); « *\$150 a month for the two of us with time off for painting.* » ([1924-03-17], D. B. Milne à James A. Clarke); « *It would provide part time, continuous painting for a good part of the year—we both know how rare that kind of job is* » ([1924-03-17], D. B. Milne à James A. Clarke); « *Finally turned down the Lake Placid job. All year job and too much tied down, wouldn't have been able to paint* » (1925-04-20, D. B. Milne à James A. Clarke); « *Well, I may not paint, but if I don't, I won't tea house or build—50-50 or fight.* » (1928-06-25, D. B. Milne à James A. Clarke); « *I would only work at it [building a camp] after I was through painting for the day so it would take a month at least.* » (1929-05-20, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); et même en camping : « *... using the camp for inside painting when it was wet. This worked fairly well but still too much time required for just keeping alive.* » (1945-10-11, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁵⁶⁰ « *My fancy always leans to one room houses so I set up the cot here [in the kitchen] every night.* » 1924-10-29+30, D. B. Milne à James A. Clarke. Durant la guerre, il expérimente en Europe une cabane qui inspirera son projet d'Alander et toutes les habitations qu'il se construit ultérieurement : douze poteaux de ciment, un plancher et des murs en bois, un toit en papier goudronné, une porte, six larges fenêtres de chaque côté, une tablette entre les fenêtres, un poêle et une cheminée, une table, deux bancs, des lits poussés contre le mur pendant le jour pour en faire des sièges et une rangée de crochets. « *Try this the next time you build a house. You will never find anything more comfortable, convenient or healthy* », écrit-il à Clarke (1918-10-01+06+[11]). Il dira de sa modeste demeure de Six Mile Lake qu'elle est « *the best painting place I have ever had. About \$40 and a lot of misery [...] It's good enough for a Velasquez.* » 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁶¹ « *On mild and sunny days I did some painting direct in the open, but when the weather was bad my clothes weren't warm enough for painting in the open. I worked inside from pencil sketches or from things in the cabin.* » D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 10.

¹⁵⁶² « La vie de cabane développe les mêmes maniaqueries que l'existence à bord d'un petit bateau », témoigne Sylvain Tesson qui a passé six mois en solitaire au bord du lac Baïkal situé juste au nord de la Mongolie, dans des conditions comparables à celles de Milne au Canada. *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 61. Nous remercions Maxime Coulombe d'avoir porté ce récit à notre attention.

¹⁵⁶³ « *I will move to the shade and consider lunch. I notice there is a bucket of coffee, two ham sandwiches, an orange, some home made fudge, graham's crackers, and one of the Little tea House's very best 5 cent cigars. There is also the Clarke Washington letters to be reread to see whether something cannot be done to speed your Bill for the Improvement of the Jews. This makes a fine assortment.* » ([1925-07-26?], D. B. Milne à James A.

ou des possessions matérielles – même les œuvres – qui font l’objet d’une dépossession continue et volontaire parce qu’elles occupent trop d’espace physique et mental¹⁵⁶⁴. « *Nothing is treasured*¹⁵⁶⁵ », résume Milne, qui révérait néanmoins ses quelques biens essentiels au point d’en faire à répétition le portrait¹⁵⁶⁶. « *Few possessions, that is my motto: a little food, a little drink, unlimited canvas and paint*¹⁵⁶⁷... » Car la seule chose dans ce système qui ne souffre presque aucune coupure est le matériel de peinture¹⁵⁶⁸. « *Milne never had any margin of safety in what he did; he just cut it as fine as he could*¹⁵⁶⁹ », se souviendra James Clarke qui rattachait directement cette manière de vivre à son idéal de peinture : « *One of Milne’s conspicuous traits was his economy of means and resources. So far as I know he never wasted anything, time, material, or energy. This, I think, was less native frugality than*

Clarke); « *If there had been more [products] or of more kinds, I wouldn’t have been so well pleased. I never liked to be faced with too much food.* » (D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 29).

¹⁵⁶⁴ « *I am the reverse of a collector, possessions are burdensome...* » (1932-06-25, D. B. Milne à Harry O. McCurry);

« *I can’t think of anything besides blankets you will need to bring [...] I can think of lots of things to leave behind.* » (1935-12-[22], D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *There isn’t much use sending things. I don’t like to get things.* » (1936-08-20, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *I got the Christmas things just before Christmas. They were all very nice, but too many things.* » (1937-12-27, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *Anyway, very informal housekeeping is the thing for us—it is what we shall have too, no matter whether we like it or not. Camping in the city. Camping can be quite pleasant [...] And if we don’t care, none of our friends will.* » (1939-10-30, D. B. Milne à Kathleen Pavey).

¹⁵⁶⁵ « *I hope to die owning only the clothes I have at the time.* » 1936-01-20+23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵⁶⁶ On sent bien l’« amour intime » (Hartman) qu’il leur porte dans les nombreuses natures mortes peintes à cette époque, et que le témoignage de Tesson confirme : « Il existe un rapport proportionnel entre la rareté des choses que l’on possède et l’attachement qu’on leur porte. Pour les coureurs des bois de Sibérie, le couteau et le fusil sont aussi précieux qu’un compagnon de chair. Un objet qui nous a accompagné dans les péripéties de la vie se charge de substance et émet un rayonnement particulier. Le temps le patine. Les années le cuirassent. Il faudra côtoyer longtemps son misérable patrimoine d’objets pour apprendre à aimer chacun d’eux. Bientôt le regard aimant posé sur le couteau, la théière et la lampe se transmet aux substances et aux éléments : le bois de la cuillère, la cire des bougies, la flamme. La nature des objets se révèle, il me semble percevoir les mystères de leur essence. Je t’aime, bouteille, je t’aime, petit canif, et toi crayon de bois, et toi ma tasse, et toi théière qui fume comme un bateau blessé. Dehors, c’est une telle furie de vent et de froid, que si je n’emplis pas d’amour cette cabane elle risque de se disloquer. » *Dans les forêts de Sibérie, op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁶⁷ [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁵⁶⁸ S’il réussit toujours à dégager l’argent qu’il faut pour ses œuvres et ne rogne jamais sur la qualité des matériaux, il demeure néanmoins parcimonieux : « *Two o’clock. Decided against risking precious paint and canvas today. Very changeable and showery* », « *I am painting canvases back and front again...* » Respectivement [1933-10-08+09+10] et 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke. Une fois qu’il a fait son entrée dans les galeries : « *Material for painting would probably run over \$100 for the year, a light year.* » 1938-03-09, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵⁶⁹ « *He was very economical about cutting wood. He’d cut one day’s supply at a time* », « *... we went [camping] usually with too little [...] That was characteristic of Milne. He made do with very little. He was a great person for economy. He never used too much of anything. You can see that in his paintings [...] and of course it was a characteristic of his whole being and his whole life.* » J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 4, mai 1961 et bobine 1, 3 mai 1961.

*what Ruskin called the idea of power. Milne referred to it as compression*¹⁵⁷⁰. » Milne poussait effectivement la simplicité de la vie quotidienne jusqu'au *concentré*.

Par cet ensemble de décisions quotidiennes qu'il en était venu à appeler « *my theories of ascetism*¹⁵⁷¹ », Clarke le comprend bien, il cultivait son goût pour le « *fewness*¹⁵⁷² » comme une partie intégrante de son esthétique générale – « *he cherished it [...] Worked at it, indeed, and extended it into his painting*¹⁵⁷³ », se rappelle aussi son fils. Car ces décisions soutenaient son unité d'intention sur le plan énergétique – tout ce dont il s'occupait était absolument nécessaire à sa survie, le reste allait à son art sans compter aucune perte. Elles participaient ainsi de son éthique, non parce qu'il est « intrinsèquement mieux » de se priver ou de posséder moins, mais parce qu'à ses yeux l'accumulation de biens et de comforts représentait l'expression d'une vie motivée par les exigences animales : cultiver une vie domestique sommaire était donc à la fois son moyen de parvenir à ses fins artistiques et existentielles et sa manière de rendre visible par un style ce qu'il croyait « mieux pour lui ». La preuve en est que, si sa pauvreté confinait parfois à la souffrance, la frugalité et l'indépendance de son mode de vie articulé à la création lui permettaient souvent de se sentir affranchi, présent à son expérience et conséquemment l'homme le plus riche du monde. « *This can't be heaven, not Jewish Heaven, I see no bright jasper walls and 18 carat sheets, but, sniff—it's a most desirable place*¹⁵⁷⁴ », déclare-t-il alors qu'il campe à la belle étoile. Seul avec lui-même dans la nature devant un repas simple, un cigare et quelques lectures, il conclut avec la même gratitude : « *If I am to be allowed to pick my own heaven, this is it*¹⁵⁷⁵ », ou encore « *The Good Lord holds nothing more in his pack*¹⁵⁷⁶. » Mais ce sont d'autres remarques, plus simples, qui traduisent l'effet profond de ses choix sur sa concentration, ici à Palgrave :

¹⁵⁷⁰ J. Clarke, « I shall try to set down some reminiscences of my friendship with David Milne », 19 février 1961.

¹⁵⁷¹ « *I have been staying up at Douglas Duncan's because the hotels were full, sleeping on a soft bed and so upsetting all my theories of ascetism.* » 1939-05-23c, D. B. Milne à Kathleen Pavey. Il se faisait visiblement une fierté de sa réalité matérielle : « *Mr. Duncan completely outdistanced me in simplicity...* » 1935-12-03, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁵⁷² D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 3.

¹⁵⁷³ D. Milne Jr, « David Milne Exhibit », *Vicki Gabereau Show*, 24 janvier 1992.

¹⁵⁷⁴ [1923?]-08-milieu, D. B. Milne [à James A. Clarke].

¹⁵⁷⁵ 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁵⁷⁶ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke.

*Sunday morning on the sunny edge of a basin in the bush [...] I have had my dinner, bread and butter and a hard boiled egg, plum jam in a little jar, some rather doubtful cake and a handful of raisins [...] I couldn't find my pipe. I did finally unearth it in the leaves, and there is nothing more to be asked for; people and their troubling works are far away and for this one morning life is simple and serene*¹⁵⁷⁷.

Là à Six Mile Lake :

*Nobody ever made a better Sunday morning than this. I don't think much of endorsements by moving picture actresses, preachers and quintuplets, but the lord is free to use my name, even photographs—to advertise this very fine day. This point of rock with pines on it pushing up into the breeze. Blue lake and white pillow clouds. The sweet scent of pine needles distilling in the sun. I paddled over to this island in the morning before the wind got up, brought my lunch—bread and butter, cream cheese, strawberry jam (very nice) a lemon, sugar and a cup—I have a windbreaker, the old raincoat, and a ground sheet to sit on, this pad and pencil to write with, and some sketch paper, which will, I hope, not be used. I have too a bottle of iodine with some cotton on a stick, and a jar with a solution of boracic acid. Back at the cabin everything is in order. The washing, done this morning, is on the line and probably dry by now. The floor is swept, the dishes washed, the cot made up. The week's work set up on the easel*¹⁵⁷⁸.

Son sens des valeurs n'était pas « défectueux » comme le pensait Clarke, simplement son sentiment d'abondance provenait d'une autre source, et il était apparemment visible aux yeux de ceux qui le fréquentaient si l'on en croit son ami Scotty Angus : « *He always seemed to have enough [...] When he had money he'd bring in lots of nice stuff [...] he lived good. He never seemed to be hungry [...] his house was comfortable and warm*¹⁵⁷⁹. »

Positionnement sociopolitique

Conjugué à sa prescription du courage créateur, ce mode de vie visant la plus grande autonomie faisait de Milne un libertarien sur le plan social¹⁵⁸⁰. Bien qu'il se soit prêté à « *some*

¹⁵⁷⁷ [1933-03], D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁵⁷⁸ 1936-07-05, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁵⁷⁹ William « Scotty » Angus, interviewé par Blodwen Davies, ruban 1, août 1961.

¹⁵⁸⁰ En réaction aux gouvernements démocratiques de l'époque, surtout américain, il appuie la monarchie et affirme : « *I'm an extreme conservative.* » [1934?]-06-03, David B. Milne [brouillon d'une lettre à Harry O. McCurry]. Sur son nationalisme monarchique, voir aussi 1938-11-27, D. B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey. Son rapport à la monarchie – qu'on pourrait étudier dans la série *King, Queen, and Jokers: It's a Democratic Age* (1941–1944) – n'est certainement pas une simple adhésion aux conventions autoritaires, puisqu'il dit du discours d'abdication d'Édouard VIII, où le roi fait preuve d'une liberté individuelle suprême : « *The message was beautifully clear, and the most moving thing I have heard on the radio anywhere else—later too.* » 1937-01-

*socialistic experiment*¹⁵⁸¹ » durant sa jeunesse et malgré son constat de la difficulté de survivre en tant qu'artiste, aussi grande pour lui que pour les autres, il ne démordait pas du fait qu'il devait subvenir à ses besoins par ses propres moyens, idéalement par la vente de ses tableaux, et que tout soutien de l'État à la sécurisation des conditions de vie des créateurs ne pouvait qu'émousser la volonté individuelle. « *We'll start endowments, projects. Useless! There is no system, never will be. This is the way, and it's a terrifying way. We shrink from it*¹⁵⁸² », s'emportait-il. Il condamnait aussi vertement les associations et les syndicats¹⁵⁸³, refusait pour cause de « charité¹⁵⁸⁴ » sa propre pension de vieillesse, reprochait au gouvernement canadien de s'inspirer du filet social américain, et justifiait ainsi sa position :

*In one paragraph of a radio speech by the President of the United States a short time ago (on a Canadian station, I think) were these three amazing pronouncements—(1) Every man who wants to work is entitled to a job (2) there should be a floor below which wages should not go (3) There should be a ceiling above which prices should not go. The government evidently was to bring this about, in fact are now attempting it. That would produce about as low a type of human being as I can imagine, men without any real delight in work, without initiative, without courage, such men, would be driven to crime just for excitement*¹⁵⁸⁵.

Toute bourse en art, parce qu'elle relâche les pressions externes, lui paraissait donc avoir un effet énergétique amolissant, alors même que la création était pour lui d'abord et avant tout une affaire d'appétit et de détermination tel qu'en avait fait montre Van Gogh et tel qu'il s'évertuait lui-même à le vivre. « *We often hear people say that art should not be for the few, [...] should be free. So it is, and so is religion—and so is gold. Gold is there for the taking, for*

19b, D. B. Milne à Alice Massey. La recherche néanmoins reste à faire pour mieux cerner la position nuancée de Milne en regard du contexte sociopolitique de son époque, qu'il résume lui-même en se référant à son enfance : « *Finnies lived up the road and Keopke's down the road [...] Between them they probably settled my attitude toward society [...] Conformity came from the Finnies, freedom from Keopke's [...] On these things I was built, respect for law and convention but with the consciousness that they might occasionally be outraged and broken.* » Dans « *In the 1880s* », [13 avril 1947].

¹⁵⁸¹ 1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁵⁸² 1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball.

¹⁵⁸³ « *What is the Allied Arts Council. I dimly remember that, when I was in Toronto, someone told me of some sort of artists trade union that intended to get the government into art. Not my kind of thing. Is this the same?* », « *I agree about the society and shall decline, I don't like entanglements of any kind and have no respect for trade unions.* » Respectivement 1938-05-19a et 1939-05-01, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁵⁸⁴ Sur le point de demander sa pension de vieillesse, Patsy écrit : « *... but Dave (as I told you) never wanted to accept it as he said it was a form of charity— but I think he was mistaken—* » [1961-08]b, May « Patsy » Milne à Blodwen Davies. Milne a finalement fait cette demande alors qu'il se savait malade, probablement pour protéger sa famille advenant son décès. Voir 1952-02-05, Department of National Health and Welfare, Old Age Security Division, à D. B. Milne.

¹⁵⁸⁵ [1938]-05-24 et 06-26+27, D. B. Milne à Alice Massey.

*all equally. The trouble is that few have the ability or persistence or devotion to go and take it*¹⁵⁸⁶ », résumait-il dans son journal.

Comme toute chose chez Milne, cette conduite choisie, soignée et même sophistiquée¹⁵⁸⁷ de la frugalité, de la dépossession et du contentement dépasse toutefois le caractère local de la vie en société pour s'inscrire dans une méditation philosophique sur la vie humaine qui, si elle émane bien d'un contexte culturel presbytérien déterminant, n'a rien du réflexe religieux qu'on s'empresse trop souvent d'y voir. En témoigne éloquemment ce passage d'une lettre à Alice Massey, alors à Londres où son mari agit à titre de Gouverneur Général du Canada :

The Masseys seem dim and far away. Not because of the Atlantic Ocean, but because they are immersed in things that have little interest for me and can't come home even odd moments left over for the things that make up my world [...] The diplomacy! I don't think very highly of it. I am not entirely against it [...] all this protesting and explaining and threatening, and apologizing and promising—that is nothing. In diplomacy, as in national politics and business, we build such towering, complicated structures, and then are so surprised and overwhelmed when the flimsy things crash.

*I'll admit the Ethiopians have been a great disappointment to me. I did look into them to demonstrate the power of simple, controllable things over the organized, the complicated, the uncontrollable; to evade and delay and let the civilized machine crash through its own complexity. Some of these days the Barbarians will again overwhelm Rome, just because they have nothing, they seek nothing, they need nothing. The only thing is, there are no more barbarians, all the world is Rome—except, maybe, the Chinese. Anyway, even if we can get no one to do it for us, I feel sure we shall get rid of this accumulation of silly possessions and try for something more simple, controllable, predictable. After 2000 years treasures and possessors of treasures are as vulnerable as ever, moth and rust still corrupt and, wherever there are treasures, there will be thieves to break through and steal—and kill*¹⁵⁸⁸.

Cette observation se traduit par une prise de distance claire face aux petites histoires des hommes qu'il qualifie d'« affaires de souricière » (*mousetrap business*¹⁵⁸⁹) et qui l'exaspèrent au point qu'il ne montre aucun désir d'y participer même en allant voter¹⁵⁹⁰. À tous sujets, sa

¹⁵⁸⁶ D. B. Milne, Journal, 26 avril 1940.

¹⁵⁸⁷ Carl Schaefer le qualifie de « *real aristocrat* » dans Barbara Moon, « Genius in Hiding: David Milne », *loc. cit.*

¹⁵⁸⁸ 1936-08-01, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁵⁸⁹ D. B. Milne, « Ottawa », 6, 10 et 13 avril 1947.

¹⁵⁹⁰ « *I never go to church and seldom vote. An election is just a chance to say—to myself, nobody else bothers—that we are over developed politically, and so to infer that we are among the backward peoples in some other things. Literature for instance...* », écrit Milne à Alice Massey ([1935-03-03]), et encore (1935-10-17) : « *I am not that hard to please in elections [...] My own party, the Fundamentalist Conservative, the "For God's sake leave things alone a while" party, didn't have a candidate in the field, so I couldn't win.—but anyway, I didn't lose.* » Il

vision embrasse plutôt le destin à long terme de l'humanité, de sorte que les grandes guerres ont été les seuls faits d'actualité à compter suffisamment pour qu'il leur donne préséance et mette la peinture en jachère¹⁵⁹¹. Se montrant cette fois presque anarchiste, le peintre dresse un constat simple mais central : nos agitations ne valent pas le temps précieux qu'on y investit, ni nos biens l'énergie qu'il faut déployer pour les conserver; nous ne percevons pas que *ce temps* et *cette énergie* sont, à l'humain qui veut vivre pleinement en créant, ses biens les plus précieux. Milne nous incite ainsi à voir, en lieu et place d'un dépouillement matériel terrible, le fait qu'en leur accordant ses soins les plus minutieux, il s'est soucié de se constituer en tant qu'être indépassable.

Solitude et relations

Unicité de lieu. Continuité de temps. Compacité de la vie quotidienne. Milne amplifie ces premières dimensions de son mode de vie en choisissant de s'installer à répétition dans une solitude relative, c'est-à-dire à une distance dissuasive pour ses visiteurs¹⁵⁹² et dans des situations où c'est lui qui décide de se retirer ou d'être en compagnie des autres, ce qui lui confère un contrôle certain de sa solitude. « *I thrive on what would kill most people, seclusion,*

engage donc tout son temps dans l'autonomie de sa vie consacrée à la peinture créatrice en donnant à son geste une valeur politique. Les commentaires témoignant d'une position informée et critique mais très détachée à l'égard des affaires politiques sont nombreux. Voir notamment : 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke; 1935-09-05, 1936-05-14, D. B. Milne à Alice Massey; 1936-10-19a, D. B. Milne à Alan Jarvis, D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16-24 janvier 1947; D. B. Milne, Journal, 20 février 1952.

¹⁵⁹¹ Les deux grandes Guerres mondiales sont les seuls moments dans la vie de Milne où la peinture est reléguée au second plan. De la Première, on sait qu'elle l'a hanté au point qu'il tenait un album de coupures de presse et de cartes avant de s'y engager, d'y consacrer un bon moment toutes ses énergies, puis de poser les yeux sur les effets du conflit. La Seconde, à laquelle il pense pour un moment participer, l'horripile : « *Many millions of men gave the best part of their lives to [protect the country] twenty years ago, a million of them died for it, and bumbling, footling, uninformed, incompetent statesmen have thrown it away.* » (1938-09-21 et 10-16, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey); cela affecte considérablement le cours de la peinture : « *Evidently things have slowed down pretty much. Probably not so much a matter of money as of attention fixed almost exclusively on war doings.* » (1941-12-14a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁵⁹² À propos de Boston Corners : « *It had to be within reasonable train distance from New York, yet beyond commuting range...* » (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février-15 mars 1947, p. 1); de Six Mile Lake, auquel ne se rendent ni route ni voie ferrée et dont l'arrivée en canoë demande de faire du portage : « *Baxter must be about the most thinly populated township this side of the north pole. So far as I know I am the only permanent resident [...] My nearest outlet is the Chutes, two miles by water and the same through the bush and over the rock.* » ([1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke); d'Uxbridge : « *We chose Uxbridge because it offered easy transportation to the city, not too easy transportation from the city for trippers [...] The choice has been quite a success.* » (1941-09-05+06+09, Kathleen Milne à Carson Mark).

*neglect*¹⁵⁹³ », plaide-t-il pour que Duncan le laisse tranquille. Le verbe est important, *I thrive* : je me développe, je m'épanouis, je prospère d'être abandonné à moi-même. Ses souvenirs d'enfance indiquent que cette condition de solitaire, que Milne réclame ici en 1948, lui était depuis un très jeune âge familière¹⁵⁹⁴, et nous savons par sa correspondance qu'elle est devenue un désir conscient, voire une nécessité dès le début de sa vie adulte : « *Sometimes I like to get away from everyone else—very often in fact*¹⁵⁹⁵ », prévient-il en 1909 sa fiancée May « Patsy » Hegarty. Assez rapidement d'ailleurs, il s'éloignera de la promiscuité newyorkaise pour s'installer avec elle dans les campagnes des Etats-Unis et du Canada, et c'est alors en se retirant de la maison et de ses devoirs quotidiens pour peindre seul dans la nature qu'il accède à la sensibilité nécessaire à sa peinture¹⁵⁹⁶. De surcroît, Milne part très régulièrement en camping¹⁵⁹⁷ et, sa vie durant, fait de l'isolement sous toutes ses formes son « remède » (*cure*¹⁵⁹⁸) de choix lorsqu'il se sent perdre l'équilibre. C'est ce besoin précis de se secourir en se retrouvant seul avec lui-même qui le pressera de quitter femme et maison en 1929, après des années d'enchaînement frustrant au chantier de Big Moose Lake; se rendant

¹⁵⁹³ 1948-05-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan, où il précise sa pensée: « *No plans, no help, no advice, maybe even no visits. See what an empty summer will come up with. Not just empty though. I feel ready for an extremely full, or at least active, one. The cabin (or shack or whatever) at Baptiste seems ideal...* »

¹⁵⁹⁴ « *The winter days, youngest by ten years, thrown on own resources & influences of mother very strong, particularly in the long winters.* » D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

¹⁵⁹⁵ 1909-08-17, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹⁵⁹⁶ À la guerre aussi, il peint souvent dans la plus grande solitude : « *On many days I saw no one there and heard no sound near or far, except the sound of birds.* » D. B. Milne, « War Records », [25 janvier–3 février] 1947, p. 26.

¹⁵⁹⁷ Camping, dit Clarke, « *he did that all the time* » (interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, mai 1961); « *How many many times we had "camped"* », écrit Patsy (May Milne, « Memoir », [vers 1958]). La correspondance de Milne montre, en effet, qu'il saisissait toutes les occasions possibles de se rapprocher de la nature par des excursions d'un jour, voire par des séjours de camping sauvage. Il maintiendra jusqu'à la construction de la cabane de Baptiste Lake cette pratique qui lui venait de sa famille, non pas comme une activité spéciale, mais comme partie intégrante de son régime de vie. Voir ses lettres 1906-08-30, à May « Patsy » Hegarty; [1923-été], 1923-10-30 et avant, [1924-08-16], 1925-01-[18?]+20+25+27, 1930-03-27, [1933-03-05], 1940-12-10, à James A. Clarke; 1938-08-28, à Alice et Vincent Massey; 1942-08-[10?], 1942-10-14+19, 1944-08-31, 1944-11-01, à Douglas M. Duncan.

¹⁵⁹⁸ « *... I don't care whether we ski to Big Moose or ski up and down the mountain or walk on the crust morning and evening and sit in the sun between times, so long as we are doing something we don't have to do and are outside [...]* Perhaps my illness is brought on a little by the temptation of taking the cure, but there it is. I feel pretty sure that a few days out in the wilds will set both of us up for the spring. The only thing is that your usual week-end is hardly enough to make a complete cure of it. If you could stretch it a bit to include two week-ends it would just about do the job. » ([1927-02-25+26], D. B. Milne à James A. Clarke); « *The place is a little too close to civilisation such as passing motor boats etc. for a complete rest my style. However most days I will be wandering round the back country which will be better.* » (1944-09-15, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *The tragedy of the [Baptiste Lake] cabin is that it is many years too late—it's a cure now. It would have been a prevention earlier.* » (1948-11-08)+[09]+10, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

en Ontario chercher un nouvel endroit pour vivre, il s'isole d'abord dans la nature et recouvre son contact avec la peinture dont il parle alors comme d'une véritable compagne¹⁵⁹⁹.

« *I am on Six Mile Lake [...] I am alone in this peaceful wilderness, quiet, soothing*¹⁶⁰⁰ », écrit le peintre aux Massey tandis qu'il amorce la deuxième année de sa période de solitude la plus radicale. Au cours de ces années 1933–1939, la peinture en solo passe en effet avant toute autre chose ou personne : Milne ne quitte sa retraite que pour de nécessaires excursions de ravitaillement au village¹⁶⁰¹, exclut Patsy de son nouveau domaine¹⁶⁰², perçoit tout visiteur inattendu comme un intrus¹⁶⁰³, ignore tant qu'il le peut Toronto et le monde de l'art¹⁶⁰⁴, et maintient par la correspondance ses relations artistiques. « *He wanted to be alone [...] He didn't want people [...] strangers. Particularly he didn't want to get into any conversation. It seemed as if he wanted to keep himself to himself*¹⁶⁰⁵ », se souvient Scotty Angus, ce que confirme sa femme Nancy : « ... *he just said he couldn't paint and have anybody there because [...] when you paint you've got to be alone to think; you just can't paint if anybody is talking. You've got to have a place to yourself*¹⁶⁰⁶... » Aussi vitale qu'elle ait été cependant, cette solitude choisie n'était pas pour Milne toujours facile à assumer et il convient de ne pas l'idéaliser. D'abord, elle avait exigé une séparation de son couple et un déracinement de Palgrave qui l'ont laissé un bon moment désorienté. « *How is Violet's painting going?* s'informe-t-il à Clarke peu après son arrivée, [...] *I doubt she can feel more lost than I do just now [...] Any letters that might be written would be very fully appreciated just now, when I*

¹⁵⁹⁹ À Temagami « *I was alone and got along well with the painting* », écrit-il – cela pendant qu'entre les lignes de ses lettres on sent qu'il n'insisterait pas pour que son épouse le rejoigne si elle préférerait demeurer aux États-Unis. 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*

¹⁶⁰¹ « *I am 'still in the bush,' havn't been out of it except half a dozen times for part of a day to the nearest town. My Sunday clothes have been of no use to...* » 1934-10-19, D. B. Milne à Maudsby Kimball.

¹⁶⁰² « *I have to live here and don't want you to interfere at all.* » 1937-02-08b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne. Elle viendra l'y visiter à quelques reprises, mais c'est chaque fois avec résistance et un ton cassant qu'il l'accueille : « *You still don't seem able to leave things alone* » (1934-12-10b), « *If you would settle down and make plans for yourself I would feel more like writing to you. The more you leave me alone the better it is for you.* » (1935-10-20).

¹⁶⁰³ À moins que le visiteur ait de quoi contribuer à une réflexion sur l'art, alors seulement il devient un invité (1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke), ce que confirme Nancy Angus : « *He said that people coming so much in the summer and this nice weather, that he wanted to paint out and they held him back.* » Interviewée par Blodwen Davies, ruban II, Coldwater (Ontario), septembre 1961.

¹⁶⁰⁴ « *I havn't been away since last fall. Havn't seen any pictures.* » 1936-05-14, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁶⁰⁵ W. Angus, interviewé par Blodwen Davies, ruban I, août 1961.

¹⁶⁰⁶ N. Angus, interviewée par Blodwen Davies, ruban II, Coldwater (Ontario), septembre 1961.

*have to make everything from the beginning, even the thinking*¹⁶⁰⁷. » Il témoigne d'un « *very insecure feeling*¹⁶⁰⁸ » qui n'est pas sans effet sur son art : « *Some days I feel lazy when I set out for painting, shrinking. Today I didn't*¹⁶⁰⁹. » Après un an passé au lac, il se trouve dans un cul-de-sac financier et artistique qui le fragilise – « *in a bad spot and nowhere to step to*¹⁶¹⁰ », confie-t-il à son ami. La vente d'œuvres, les expositions et l'attention des critiques n'allégeront pas complètement sa situation, car il écrit en juin 1936 aux Massey : « *Still there is no escaping the conclusion that this has been a bad period*¹⁶¹¹ », puis à Clarke un an plus tard : « *How are things going? Not too good here but still alive*¹⁶¹². » L'année 1937–1938 est marquée par l'entretien d'une correspondance pleine de finesses avec quelques interlocutrices¹⁶¹³, qui laisse deviner sous sa délicatesse un manque criant de présence féminine et de contacts physiques. Et à Kathleen Pavey qui le trouvera dans une situation psychologique précaire au bout de six années de retraite¹⁶¹⁴, il exprime encore une grande difficulté : « *Painting is the only thing that makes life bearable here*¹⁶¹⁵ », « *... though the cabin*

¹⁶⁰⁷ 1933-06-11, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁰⁸ [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke. Sentiment qui persiste : « *I was feeling a little more cheerful than usual—which isn't so very cheerful...* » [1933-11-25+26], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁰⁹ [1933-09-24], D. B. Milne [brouillon d'une lettre à James A. Clarke].

¹⁶¹⁰ 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶¹¹ 1936-07-05, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁶¹² 1937-05-19, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶¹³ Le fait que Milne crible Vera Parsons de questions sur l'art (« Examination paper—Art », 1937, « Children's Art », 1937, et 1937-06-30) donne à notre avis une indication qu'en plus de la conversation artistique, il cherche à combler un désir de contact privilégié avec une femme. Ses lettres à Jane Smart et à Kathleen Pavey, en 1938, ainsi que son rapport de l'entrevue qu'il a accordée à Elizabeth Proctor (1938-01-25+27, D. B. Milne à Alice Massey), étayent cette interprétation.

¹⁶¹⁴ Elle le confie dans le film de Paul Caulfield, *A Path of His Own*, *op. cit.* ainsi qu'à R. Tovell : « *Kathleen Milne related that during the summer of 1938 Milne suffered an emotional trauma brought on by his isolation at Six Mile Lake. It was his desperate need for company, especially contact with another individual, that initially brought them together. She is also of the opinion that Milne never really recovered from his isolation at Six Mile Lake, which altered his personality, making him moody and possessive of her company throughout the remainder of his life.* » *Reflections in a Quiet Pool*, *op. cit.*, p. 225, note 112. Lorsqu'il mentionne pour la première fois Kathleen Pavey dans une lettre à Douglas Duncan (1939-04-20b), Milne raconte en ce sens qu'elle et sa mère l'ont sécurisé en passant la plus grande partie de l'hiver à Tea Lake et en lui facilitant la vie.

¹⁶¹⁵ 1939-01-06, D. B. Milne à Kathleen Pavey. Il fait occasionnellement le même type d'observation à Baptiste Lake : « *It seems a strange sort of life except for the painting [...] Night is the worst time here. Seem restless and don't sleep well until toward morning.* » (1945-09-25+26, D. B. Milne à Kathleen Milne).

*may sometimes be heaven, it may also be just plain hell*¹⁶¹⁶ », « *Having a good time of course but unquestionably getting lonesome and lonelier*¹⁶¹⁷. »

Ces six années – celles qui justifient la figure de l'ermite qu'on lui associe – sont les seules où Milne a réellement vécu sans partager son intimité. Loin d'être un anachorète, le peintre souffrait visiblement du manque de contacts humains et réclamait les échanges. Ses relations étaient limitées en nombre, souvent tenues à distance, mais elles étaient constantes et prolongées. Son union très désirée à May « Patsy » Hegarty [fig. 294–295] a duré plus de vingt-cinq ans et les écrits montrent que cette relation relevait d'une entente assez profonde quant à leur intérêt commun pour la lecture, la nature et la valeur de la vie simple, même si elle s'est terminée dans une certaine amertume¹⁶¹⁸. Son mariage à Kathleen « Wyb » Pavey [fig. 296–297] en 1939 durera jusqu'à la fin de sa vie et lui procurera une grande stabilité affective en plus d'une passion pour la nature et d'une véritable complicité intellectuelle¹⁶¹⁹ et

¹⁶¹⁶ 1938-11-27, D. B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey.

¹⁶¹⁷ 1939-10-22b, D. B. Milne à Kathleen Milne. Il lui écrit aussi : « *the visit [...] it leaves a sickening blank in its place...* » ([1939-été]c).

¹⁶¹⁸ « *How many things we liked and discovered together Dave* », écrit May « Patsy » Milne à D. B. Milne (1943-09). Les tableaux la montrent en effet lisant, peignant, prenant part aux excursions ou s'occupant des fleurs. La correspondance témoigne aussi d'une relation longtemps très amicale et soutenante entre les époux; ce serait d'ailleurs à l'initiative de Patsy que Milne aurait formulé le projet d'Alander ([1920-09-30], partie 2, D. B. Milne à James A. Clarke). Celle-ci fera néanmoins les plus grands frais de la combinaison de l'engagement artistique total de Milne et d'une crise économique sans précédent, car un des facteurs ayant contribué à leur séparation en 1933 aurait été son insistance à ce que le peintre cherche un travail alimentaire à Palgrave pour les soutenir : « *The third year, we were very short of money [...] There was a great feeling of insecurity. I often thought, if we had stayed in New York, where we knew people, and places, things might not have happened as they did [...] Endless worry and despair.* » (May Milne, « *Memoir* », [vers 1958]). Milne, lui, n'évoque jamais les raisons de leur séparation qu'à mots couverts : « *Both, particularly Patsy, getting very much worn and dangerously nervous.* » (1933-06-11, D. B. Milne à James A. Clarke); « *you haven't told them the real reason why we are not together [...] Just remember the last year we were together—or even before that* » (1934-12-10b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *You seek companionship [...] mating time in a purely animal sense [...] engulfs everything, he just buys a ticket and takes what the lottery shakes up [...] if there are no children he is apt to be a partner in an unhappy relation, and there are few things more pitiful to the onlookers than the tugging of unhappily married people.* » (1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke). Les documents montrent que Milne assume ses responsabilités financières à l'égard de Patsy, qu'il l'accompagne dans ses démarches pour trouver une maison et qu'ils demeurent en communication régulière jusqu'à l'installation de Kathleen Pavey en 1939, après quoi le silence du peintre sera total.

¹⁶¹⁹ Ils font ensemble de longues excursions et du camping, ils écrivent leur journal, elle tient des notes sur son travail de peinture, ils se lisent de la poésie à haute voix, etc. On trouve ici un bon exemple de l'esprit de leur relation : « *Wyb and I went into the country or at least something that looked like the country [...] Had the oil painting outfit. Wyb carried the knapsack and easel. I carried the paint box and two canvases [...] Wandered around, up banks and down them looking for something to paint [...] Came to a place with some fallen hemlocks and blue and purple blackberry canes and dried weeds. Not a bad place for painting. Wyb sat at the root of a tree reading Caveman Art, and I started fussing about paint. Didn't get far. Wound up on making a pencil drawing of Wyb on a pad [...] Packed up and wandered away [...] Back the way we came [...] Were going to go to the library after dinner [...] Stayed at home to write diaries. Have been writing for a good while without anybody saying*

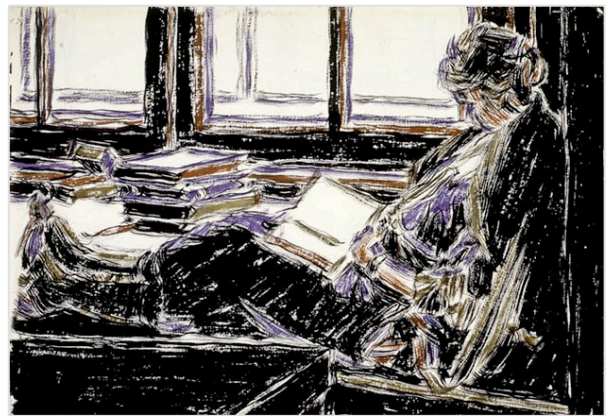
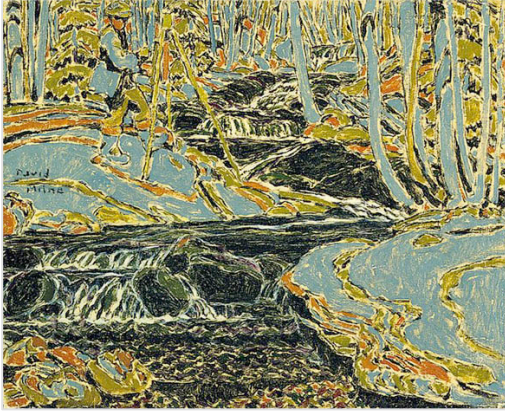
probablement sexuelle¹⁶²⁰. Sauf pour ces six années à Six Mile Lake – ce qui compte néanmoins pour beaucoup lorsqu'on les traverse jour après jour sans en connaître l'issue – Milne n'a donc pas vécu seul; il était au contraire quotidiennement accompagné d'une femme – et d'un enfant après la naissance de David Jr en 1941¹⁶²¹ – qui, à ses côtés ou à l'écart, respectait son projet artistique et le soutenait au maximum de ses capacités, lui permettant ainsi de poursuivre son travail dans le contexte le plus favorable possible. Cette assise émotive, sexuelle, domestique et financière, passée sous silence par l'artiste dans la liste de ses « agents esthétiques » mais facile à déduire de sa correspondance, doit impérativement être incluse dans une discussion sur l'économie de sa vie artistique : il y a lieu de se demander en effet, en se reportant à son désarroi durant la période de Six Mile Lake, quel aurait été le parcours de Milne s'il n'avait pas bénéficié d'un tel partenariat. En accord avec à la fois le rôle masculin caractéristique de son époque et le paradoxe le plus typique des créateurs¹⁶²², la situation relationnelle idéale pour sa création était donc de se trouver souvent seul avec lui-même tout en sachant que quelqu'une était là pour lui.

anything much. Curious thing, married life. » D. B. Milne, Journal, 17 avril 1940. « *He read poetry, modern poetry, not to me but to my mother. The two of them would read aloud to each other.* » D. Milne Jr, « David Milne Exhibit », *Vicki Gabereau Show*, 24 janvier 1992.

¹⁶²⁰ Milne demeure extrêmement discret en ce qui concerne cette dimension intime de sa vie, il faut la lire entre les lignes. *Figure in a Canoe*, qu'il peint en juin 1939, représente toutefois Kathleen Pavey offerte à son amant et trahit l'intimité sexuelle qui régnait entre eux. Un commentaire de Milne sur ce « tableau à la sirène » montre aussi que leur dialogue était ouvert sur ce plan : « *Today [...] I also worked a little [...] on the siren one. This last has been greatly improved from a morals standpoint. I can look at it without blushing.* » D. B. Milne à Kathleen Pavey, juin 1939, reproduit dans Milne Jr et Silcox, *Catalogue Raisonné of the Paintings*, op. cit., vol. 2, p. 688, œuvre 306.113.

¹⁶²¹ Milne, qui les redoute avant le mariage – « *... you needn't worry about the babies, Pats. I feel just the same as you do about it. In fact I believe I am getting to be more afraid of it than you are.* » (1909-05-27b, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty) – semble regretter ensuite qu'aucun enfant ne soit né de son union avec Patsy (1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke). David Jr apparaît donc dans sa vie comme une présence marquante et heureuse, si l'on en croit les lettres joueuses et pleines de dessins que son père lui adresse et ses souvenirs – « *I don't know if he was a fun guy. He was certainly fun to be with and he was a good father to me* » – comme ceux de sa mère : « *Kathleen Milne expressed in a conversation [4 juillet 1978] the opinion that her husband had always been a teacher at heart [...], and that the subtle way he instructed their son, rolling a fantasy world into their conversation, was a measure of his skill.* » Respectivement D. Milne Jr, « David Milne Exhibit », *Vicki Gabereau Show*, 24 janvier 1992, et J. O'Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 42.

¹⁶²² Selon M. Csikszentmihalyi, « nul ne peut progresser assez loin dans un domaine pour y faire des découvertes sans y consacrer l'intégralité de son attention, au risque d'apparaître hautain, égoïste et cruel à ceux qui croient avoir des droits sur lui. En fait, les individus créatifs ne sont ni partiels, ni spécialisés, ni égoïstes. C'est même le contraire. Ils aiment établir des relations avec d'autres champs du savoir ; ils sont généralement plutôt attentifs et sensibles. Et ce sont les nécessités de leur fonction qui les poussent vers la spécialisation et l'égoïsme. De tous les paradoxes de la créativité [...] c'est peut-être le plus difficile à éviter. » *La créativité*, op. cit., p. 19.



- 293 David B. Milne, *Black Waterfall* [James Clarke], mars–avril 1921, huile sur toile [202.24]
 294 David B. Milne, *Purple Parasol* [Patsy], vers 1911, aquarelle sur carton [103.86]
 295 David B. Milne, *Woman Reading by the Window* [Patsy], novembre 1923, aquarelle sur papier [206.5]
 296 David B. Milne, *Red Dress II*, mars–avril 1939, aquarelle sur papier [306.90]
 297 David B. Milne, *The Knitter* [Kathleen], 1940, aquarelle sur papier [401.48]

Au chapitre des amitiés, sa relation à James Clarke surpasse de loin toutes les autres et ne saurait pas non plus être sous-estimée, car elle témoigne d'une présence constante dans la vie de Milne pendant plus de trente ans. Les deux amis peignent ensemble [fig. 293], puis parlent ensemble – chaque visite est l'occasion d'une « *real full-eyed talk*¹⁶²³ » – puis s'entraident, s'inspirent et surtout s'écrivent. Leur relation, en grande partie épistolaire, a en effet été le plus important lieu d'élaboration et de vérification de la pensée artistique milnienne : Clarke agit pour Milne comme un *alter ego* lui permettant de justifier ses moindres gestes et d'exprimer en détail ses conceptions. « *I don't think he would have had such a friendship with anyone except another artist, if you call me an artist, because he talked so much about painting that he would have bored a layman to death, in a few days*¹⁶²⁴ », raconte Clarke conscient de son rôle. Moins soutenue mais néanmoins très substantielle, sa correspondance avec Harry McCurry, Donald Buchanan, Graham McInnes, Alice Massey, Douglas Duncan, Alan Jarvis ou Carl Schaefer, en plus d'assurer la reconnaissance de son œuvre, témoigne de la même soif de discussion artistique. « *For most of my painting life I have been cut off from other painters: a natural craving for intercourse with others interested in the things that interest me has been suppressed, its only outlet has been in letters*¹⁶²⁵ », explique Milne.

Plus que la privation matérielle, le vrai sacrifice qu'exige son éloignement volontaire dans des contrées rurales est ainsi clairement « *the play between opposition and agreement*¹⁶²⁶ » qui le stimule tant et qu'il réclame avec une insistance croissante au fil des années 1920 : « *Can you make it a week from Friday? [...] I am beginning to choke up with talk*¹⁶²⁷ », « *Midjos are coming up [...] We were very much pleased to know that we would have a chance to work in a*

¹⁶²³ 1919-06-24+26 et 07-06+07, D. B. Milne à James A. Clarke. Il lui dit encore dans 1919-08-07+08 : « *Too late to put in any painter talk but I have lots on hand and we can unload our respective burdens in a month or so when I get back. You might warn the painters world...* »

¹⁶²⁴ J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 6[a], 3 et 4 mai 1961.

¹⁶²⁵ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. C'est pourquoi il a toujours accordé une attention très particulière à ceux qui passaient chez lui et qui avaient « *anything to give in exchange for the time they took* »; les autres, laissait-il savoir, « *held him back* ». 1934-09-29, D. B. Milne à James A. Clarke, et Nancy Angus, interviewée par Blodwen Davies, ruban II, septembre 1961. Voir aussi dans le même esprit 1937-06-03b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁶²⁶ C'est, dit-il, « *The thing I have missed most since leaving New York long ago...* » 1930-03-27, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶²⁷ [1921-04-21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

*bit of back painting talk*¹⁶²⁸ », « *I [...] feel an urgent need of a bit of exploring and painting talk*¹⁶²⁹ », « *Well, hope you can come up—soon. Feel the need of a bit of a carouse*¹⁶³⁰ », « ... *the Mt. Riga meeting was too much compressed, not enough time to talk anything out thoroughly, least of all painting*¹⁶³¹ », « *Particularly starved for any kind of discussion of art or kindred subjects. Occasionally try a little assault on the art ideas of neighbors or visitors*¹⁶³² », « *Found an artist the middle of last week, lost him today, but in the meantime pretty well squeezed him dry*¹⁶³³ », « *The Clarke visits last spring were pure delight, even though we worked—far more thrilling than you probably know, because from one year end to another I see no one even mildly interested in the things I think about except Clarke*¹⁶³⁴ », « ... *not enough contact with people interested at all in the things that interest me, no pictures, books, music or chatter*¹⁶³⁵. » Ses remarques depuis sa cabane de Six Mile Lake sont à l'avenant : « *I haven't much of the missionary spirit. I do like, though, to come in contact with other people, to discuss, compare, reveal, criticize, to oppose and be opposed, not with the idea of conversion, but of stimulation. I shall enjoy talking to Mr. Buchanan*¹⁶³⁶ », « *I have a very sympathetic ear and am interested in everything. You can write about whatever is in your mind at the time and it will all sound good to me*¹⁶³⁷ », « *I am delighted to hear of some opposition—too much approval makes me feel a little uncomfortable*¹⁶³⁸ », « *If I am right and you have any theories, criticisms or questions on the subject [of art], will you note them down and send them to me*¹⁶³⁹ », va-t-il jusqu'à demander à son avocate. La hardiesse de ses sollicitations n'est toutefois pas sans s'accompagner d'une certaine tristesse lorsqu'elle ne trouve pas de réciprocité et qu'il se voit forcé de radoter¹⁶⁴⁰ : « *The mail doesn't matter, there won't be any*

¹⁶²⁸ [1923-09-20], D. B. Milne à James A. Clarke. Christian Midjo est le conservateur de la galerie d'art de la Cornell University à Ithaca, New York.

¹⁶²⁹ 1923-12-18+27, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³⁰ 1925-04-20, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³¹ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³² [1926-09-26 et 10-03], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³³ 1927-02-10+13+14, D. B. Milne à James A. Clarke. L'artiste dont il parle est André Biéler.

¹⁶³⁴ [1929-01-21+23+24], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³⁵ 1931-12-07+08, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³⁶ 1934-10-16b, D. B. Milne à Vincent Massey.

¹⁶³⁷ 1934-11-22, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶³⁸ 1934-12-19a, D. B. Milne à Alice Massey. Il appelle aussi sa critique dans 1934-12-05b et 1935-03-26b.

¹⁶³⁹ 1937-06-10d, D. B. Milne à Vera L. Parsons.

¹⁶⁴⁰ « *So for your painting stick, and for your people you must, of necessity, ramble a bit.* » 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

mail. Since I have stopped writing, everyone has stopped writing to me. Fair enough, but after all people should have more faith and persistence¹⁶⁴¹ », reproche-t-il à Alice Massey.

Lorsque ces échanges intellectuels manquent, le peintre qui aime les gens¹⁶⁴² se replie sur l'école du coin ou sur ses voisins, « *fine, kindly people*¹⁶⁴³ » qui parlent « *mostly of woods and uses and this way of living*¹⁶⁴⁴ » et qui se retrouvent « *sitting on a block in the garage discussing the price of potatoes or listening to the ups and downs, or the ins and outs of the day's rabbit hunt*¹⁶⁴⁵ ». Il est néanmoins quelques-uns de ces compagnons de corps auxquels il s'attache et qui comptent grandement dans l'équilibre de sa vie routinière, à commencer par Scotty Angus à Six Mile Lake qui même si « *[he] just runs round in circles when he looks at the pictures*¹⁶⁴⁶ », devient son interlocuteur préféré pour tout enjeu de société; Milne ne se rend jamais au village sans s'arrêter à sa maison pour une pause, s'attache à sa famille et se confie à lui seul¹⁶⁴⁷. Cela ne l'empêchera pas – comme il l'a d'abord fait avec Patsy et comme il le fera plus tard avec Clarke – de mettre fin à leur relation sans explication : « *He just got away from everybody*¹⁶⁴⁸ », se rappelle Angus. Sa décision mûrie, Milne a en effet cette manière de se lever et de partir sans jamais plus se retourner, dans un geste de simplification radicale, cela qu'il s'agisse de personnes, de lieux ou de situations devenues trop enchevêtrées. Son impulsion « *when things get tough*¹⁶⁴⁹ » est, avoue-t-il, de quitter pour se

¹⁶⁴¹ 1936-08-01, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁶⁴² « *All right to visit, though, [the artist] should see people. Besides I like to see people.* » 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁴³ *Ibid.*

¹⁶⁴⁴ D. B. Milne, *Alander Journal*, 25 novembre 1920.

¹⁶⁴⁵ 1933-01-17, D. B. Milne à Alice Massey. Son journal de Baptiste Lake témoigne de fréquentations semblables : « *Went to Baptiste [...] Talked of what people were working at, when the ice might break up, the item in the Bancroft Times saying someone had been arrested for catching trout in Baptiste Lake.* » (10 mars 1952); « *We talked about the usual things, tracks on the ice and who made them, animals, the beaver dam at the marsh, people fishing through the ice, people getting caught at it...* » (27 mars 1952).

¹⁶⁴⁶ 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁴⁷ « *[H]e wasn't a talkative man to anyone. To anyone else but us [...] Dave was a very secretive man. He would never say anything.* » W. Angus, interviewé par Blodwen Davies, *ruban II*, septembre 1961.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*

¹⁶⁴⁹ « *My favorite dream in summer, when things get tough, is to set out on foot somewhere...* » 1938-12-25, D. B. Milne à Maulsby Kimball.

délester – « *Simply to go, to make an end, with no feeling except relief, clean, free and new, as a snake may feel when it crawls out of its own skin*¹⁶⁵⁰. »

Parmi les êtres vivants, les animaux offrent enfin une présence fiable et réconfortante sans jamais se faire envahissants. Ils jouent à ce titre un rôle très important dans la vie de Milne, particulièrement dans les moments de grande solitude où ils « dissipent l'angoisse¹⁶⁵¹ ». Dans ses repaires, le peintre se met en effet au diapason de son environnement et devient doucement un animal parmi d'autres dont la présence très intégrée passe parfois inaperçue même pour les bêtes les plus sauvages¹⁶⁵². Seul, il y observe avec attention le moindre comportement de ses voisins immédiats¹⁶⁵³, nourrit les oiseaux, adopte pendant un temps une chatte pour principale interlocutrice – « *No answer to call [...] Decided shock at not finding her, just ready to talk to someone*¹⁶⁵⁴ » – et fait des adieux sentis à la souris qui lui a tenu compagnie lorsqu'il doit replier son campement et quitter les lieux : « *The mouse will get an unpleasant surprise tomorrow, no company, no nice cheerful fire, no shelves, his tight rope gone nothing to hang his tail over. It is just as well, he should be getting ready for winter...*¹⁶⁵⁵ » S'il l'habite sans la commenter de manière explicite¹⁶⁵⁶, Milne semble avoir également développé une relation avec la nature qui, de manière plus générale, agissait très certainement comme une présence vivante lorsqu'il se trouvait seul. Du moins écrit-il à Clarke : « *There is one thing about whatever I write or paint that has been important so far [...]*

¹⁶⁵⁰ 1938-08-28, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Il y est très explicite : « *After a long fussy, exasperating experience with people or things or places, do you ever feel inclined to drop them as they stand, as they are, coldly without feeling, without ill will or good-will, simply to end a situation, never again to trouble about it or remember it.* » Il coupera de cette façon la communication avec les Massey en 1939, avec Patsy en 1939, avec Clarke en janvier 1948; il quittera aussi sans se retourner la maison de Big Moose Lake en 1929, et la cabane de Six Mile Lake à l'automne 1939.

¹⁶⁵¹ « En hiver [en forêt], on ne s'y sent jamais seul : le cri d'un corvidé, la visite des mésanges et la trace des lynx dissipent l'angoisse »; « Côtayer les bêtes est une jouvence. » S. Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, op. cit., p. 169 et 111. Milne transmet une sensation similaire : « *Smoke coming from Sam's stove pipe, the first sign of human life I had seen in exactly a week [...] no one on the ice, no one ashore, no tracks except my own and the animal's.* » Journal, 6 février 1952.

¹⁶⁵² Il raconte à James Clarke qu'il se tient tout près d'un balbuzard pêcheur ([1920-09-30], partie 1), d'un chevreuil ([1921-01-27]), d'un grand héron ([1921-04-21+22]) et d'un loup ([1933-11-07]).

¹⁶⁵³ Ses lettres et écrits divers comprennent près de deux cents mentions d'animaux et d'oiseaux.

¹⁶⁵⁴ D. B. Milne, *Alander Journal*, 4 janvier 1921.

¹⁶⁵⁵ 1947-10-12+13+16, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁶⁵⁶ Au contraire par exemple de Thoreau, qui chante les vertus de l'étang de Walden et de la « Nature » (*Walden*, op. cit., p. 383), le peintre ne parle que très exceptionnellement de la nature en tant que telle, et il se garde bien d'en faire une entité bonne, pure et intouchable. Voir sa position exempte de sentimentalisme sur l'exploitation de la forêt, par exemple : [1932]-12-22, D. B. Milne à James A. Clarke.

*The thing is that while I write or paint with one hand I have to have someone—nature mostly—hold the other. I have to have a person to debate with, or an object to paint from or write about*¹⁶⁵⁷. » Si ce dialogue justifie son attachement au monde réel et à la peinture figurative, il témoigne également de son continuel besoin d’ancrage relationnel.

Cette analyse montre bien qu’on ne peut pas se contenter d’accoler une attitude romantique à cet isolement répété. Tout au plus y avait-il dans le retrait de Milne, comme le suggère O’Brian¹⁶⁵⁸, quelque réaction au milieu de l’art qui l’avait subitement abandonné et dont il refusait le jugement en se marginalisant¹⁶⁵⁹. Il nous paraît aussi certain que son éloignement volontaire trahissait, en cohérence avec sa philosophie anarcho-libertarienne, une mise à distance des tracasseries humaines qui l’irritaient. Mais si Milne continue de pratiquer la solitude relative même après avoir fondé avec Kathleen Pavey une famille¹⁶⁶⁰ et en toute conscience de son besoin de s’appuyer sur une forme ou une autre de coprésence, c’est que cette ascèse répond chez lui à une nécessité viscérale de son corps-esprit indissociable de son activité picturale. Il s’agit là, très certainement, d’une nouvelle façon de s’assurer que la continuité du fil créatif soit le moins souvent possible affectée en préservant la pleine disponibilité du peintre, car ce fil est ténu et il a besoin de beaucoup de silence pour être entendu. Une note dans son journal, un soir qu’il est seul dans sa cabane de Baptiste Lake à soixante-dix ans, nous donne une idée supplémentaire de ce qu’il gagnait à s’isoler de la sorte, toujours un peu malgré lui : « *This high, rushing wind reminds me of Stevenson’s Pavilion on the Links. It must be over forty years since I read it, but the feeling of being alone*

¹⁶⁵⁷ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁵⁸ « *Did the rejections he experienced compromise his resolve to paint as he saw and felt, or did they strengthen his determination to pursue his own particular vision?* » J. O’Brian, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁵⁹ S’il affirme à l’artiste Elizabeth Wyn Wood : « *I am not opposed to art organizations [...] I often submit pictures and cheerfully accept their judgement* » (1933-01-07), et s’il se porte même dans une lettre ouverte à la défense de la liberté de décision de la Galerie nationale du Canada (« The National Gallery », *The Mail and Empire* (Toronto), 31 janvier 1933), Milne manifeste régulièrement son mécontentement et une distance volontaire à l’égard des jurys et des décideurs du monde de l’art dont il met en question le jugement. Voir notamment 1929-12-21, [1933-printemps]a, [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry; 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke; 1936-05-14, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁶⁶⁰ « *I haven’t said anything about coming home yet, because painting is still unsatisfactory but it won’t be long, maybe two weeks.* » 1949-10-30 et 11-04+05, D. B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr. Les signes, comme celui-ci, de la nécessité de rester dans sa retraite pour peindre sont aussi fréquents que ceux où il indique à sa famille qu’elle lui manque. Voir à cet effet [1944-11-26+27], D. B. Milne à David Milne Jr, ainsi que 1944-11-26+27, 1945-09-25+26, 1946-09-30 et 10-01, 1949-02-13+14, D. B. Milne à Kathleen Milne.

*in a desolate place on a dark night with a high wind still sticks. I don't feel lonesome, I feel excited and pleased with it*¹⁶⁶¹. » Cet arc temporel – qui a pour première attache une sensation somatique notée au tout début de sa vie artistique¹⁶⁶² – indique que s'isoler signifie aussi pour lui désirer le contact avec la ténuité de la vie humaine face aux éléments, et donc avec la solitude dans ce qu'elle a de plus existentiel. En effet si Milne n'a jamais oublié les sensations tirées de ce récit de Robert Louis Stevenson « *the king of weather stories*¹⁶⁶³ », c'est qu'il s'est littéralement glissé dans la peau du narrateur qui a son épouse pour seule amie¹⁶⁶⁴ :

*I was a great solitary when I was young [...] It was my whole business to find desolate corners, where I could camp without the fear of interruption [...] the Pavilion on the Links. No thoroughfare passed within three miles of it. The nearest town, and that was but a fisher village, was at a distance of six or seven [...] The place had an air of solitude that daunted even a solitary like myself [...] The life I was leading made me both hardy and frugal. I never drank but water, and rarely ate anything more costly than oatmeal [...] I was then so much in love with solitude*¹⁶⁶⁵...

Travail pictural

Se trouver seul de manière prolongée permet à tout le moins d'avoir éventuellement assez de disponibilité et d'attention pour observer « *as on a moving picture screen*¹⁶⁶⁶ » le mûrissement cadencé des fruits du sumac¹⁶⁶⁷, le mouvement des phénomènes célestes¹⁶⁶⁸,

¹⁶⁶¹ D. B. Milne, Journal, 15 janvier 1952.

¹⁶⁶² C'est avant 1909 qu'il lit *The Pavilion on the Links* car il y réfère dans 1909-05-27b, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹⁶⁶³ D. B. Milne, Alander Journal, 2 décembre 1920.

¹⁶⁶⁴ Il définit la relation qu'il souhaite vivre avec Patsy en la renvoyant à *The Pavilion...* : « *Stephenson [sic] thought of his wife just the way I think of you [...] we're chums always.* » 1909-05-27b, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹⁶⁶⁵ Robert Louis Stevenson, *The Pavilion on the Links*, Londres, Chatto and Windus, 1913, p. 1–8.

¹⁶⁶⁶ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 17.

¹⁶⁶⁷ « *The striking thing about squaw berries is that they ripen at different times, so that on the same branch there are berries ranging all the way from deep blue black, through deep purple, rose, orange to almost white, almost the same range as in the progression picture [Squaw Berries, 1937, 305.31].* » 1937-08-02, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁶⁶⁸ Il observe le paysage sous un éclairage lunaire (1926-02-17+20+24+28, D. B. Milne à James A. Clarke), les nuages en mouvement (1926-02-17+20+24+28, 1932-04-10+17+24+26, [1935-02-01], D. B. Milne à James A. Clarke), des aurores boréales (1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey; 1947-10-12+13+16, D. B. Milne à Kathleen Milne), un ciel orageux (1947-09-21+23+24, D. B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr); le coucher du soleil (D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 42) et le ciel sous à peu près toutes ses formes ([1933-10-17+18], D. B. Milne à James A. Clarke; 1942-03-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

les différentes textures produites par la prise et la fonte des glaces¹⁶⁶⁹ ou encore la quête de stabilité des hommes, inquiets de vivre « *in a troubled and too-rapidly changing world*¹⁶⁷⁰ ». « *Things change, even in painting*¹⁶⁷¹ », observe Milne qui souhaite précisément observer cela : « *I am particularly interested in following the slow changes*¹⁶⁷². » Cette transformation irrépressible du monde, que d'aucuns voient comme une regrettable fatalité, est en effet exactement ce qu'il cherche, lui, à sentir, car se tenir en état de devenir est le signe premier d'un organisme pleinement vivant – et il ne devient jamais si bien que lorsqu'il tient le fil de la peinture. « Tenir le fil » se ressent dans tout le corps-esprit : le mouvement de la vie qui pousse à tous vents est soudain aimanté par un problème dans une direction qui tire et guide l'artiste, et sans lequel celui-ci ressent un « *lost, scared feeling*¹⁶⁷³ ». Cela s'observe ensuite dans les résultats : la transformation esthétique de l'œuvre est conçue comme la manifestation extérieure du mouvement personnel de l'artiste qu'elle entraîne. Et cela surtout, dans l'énergétique milnienne, se *pratique* : avec chaque nouvelle réalisation, le peintre relance son mouvement en trouvant constamment en lui-même le courage nécessaire pour passer de sa position actuelle connue à l'actualisation d'une aspiration encore inconnue. À preuve, l'emploi récurrent que fait Milne de mots qui traduisent un mouvement interne de projection en vue d'un dépassement – « *a conscious continuation of* », « *a conscious effort to* », « *aim at the following* », « *desire to*¹⁶⁷⁴ » – ou encore cette note d'atelier au sujet d'une

¹⁶⁶⁹ 1934-04-24a, D. B. Milne à James A. Clarke; D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 10 et 17–18; D. B. Milne, Journal, 21 avril 1952. Il observe aussi, similairement, les ondes rondes dans l'eau ou les cristallisations hivernales à sa fenêtre (Baptiste Lake Sketchbook A, n° 41, [1947 et après], et Sketchbook B, n° 09, [fin 1949–1950]).

¹⁶⁷⁰ D. B. Milne, Journal, 9 février 1952-02-09.

¹⁶⁷¹ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁷² 1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

¹⁶⁷³ 1934-06-14+18+28, D. B. Milne à James A. Clarke. Il fait clairement la différence entre le fil créatif et son résultat : « *Painting going quite well so far as attention and interest goes, fairly well so far as results go.* » 1950-01-26a, D. B. Milne à Kathleen Milne. Csikszentmihalyi explique pourquoi le premier est si vital : « Le processus créatif commence par le sentiment que quelque chose ne va pas quelque part ou qu'une tâche doit être accomplie. Il y a un problème, des tensions, un conflit, un besoin à satisfaire. Le point de départ peut être une expérience personnelles, une incohérence dans un système symbolique, l'incitation de collègues ou la pression sociale. Si une tension quelconque n'aimante pas l'énergie psychique d'un individu, le besoin de réagir ne se fait pas sentir. En l'absence de stimulus, il est peu probable que le processus créatif s'enclenche. » *La créativité, op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁷⁴ Ce ne sont là que quelques exemples, tous puisés dans D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 10, 1^{er} novembre 1921.

aquarelle qui, dit-il, « *travels more in the direction in which I want to go—to develop in directions that are not open to me in my present method*¹⁶⁷⁵. »

Contre le statisme caractéristique de la survie qui est, sur le plan artistique, imitation, répétition, perfection et, conséquemment, consolidation d'une maîtrise technique et d'un territoire esthétique¹⁶⁷⁶, le chemin plus précaire qu'emprunte l'artiste créateur, selon Milne, se voit ainsi dicté par son œuvre elle-même, qu'il « suit » plus qu'il ne la contrôle : « ... *I don't work toward a known end. The thing goes where it wants to I just trail along as an observer*¹⁶⁷⁷. » Car c'est la peinture elle-même qui renouvelle ses objectifs, chaque dérogation au plan initial au sein des tableaux achevés portant les prochains problèmes que le peintre s'emploiera à travailler, cela que le résultat ait « *departed slightly from original conception*¹⁶⁷⁸ » ou qu'il s'avère « *far away from original idea*¹⁶⁷⁹ ». Ce constant ricochet entre l'artiste sur le qui-vive et son œuvre est la principale méthode de travail revendiquée par Milne; elle est même pour qui veut faire preuve de création « *the only practical direction*¹⁶⁸⁰ », croit-il, trahissant la profondeur de sa conviction expérimentale :

*Any plan you can make must come from past experience, from what is already done. To get any like, development, you must do more than work a thing out as planned. I don't believe any plan you can make is more than a staging to work on the real thing. This is my objection to all applied art—commercial art, portrait painting, illustration. In all of them you are working to a known end, and if the end is known there is no use doing it—except as something useful*¹⁶⁸¹.

Et cette approche de la pratique artistique exige, dit-il, une disponibilité totale :

That's one difficulty, it is fatal for me to work toward a known end. As soon as I say "I want to have enough pictures for an exhibition in a year or in two years or in anytime." I chill, solidify and

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, note M.R. 12, 4 novembre 1921.

¹⁶⁷⁶ Milne condamne sans équivoque la recherche de perfection comme étant « fatale » aux arts (1919-05-07+10+15, D. B. Milne à James A. Clarke), parce qu'elle rend le travail « *merely conscientious and painstaking which isn't good enough* » (1944-04-14, D. B. Milne à Carl Schaefer; voir aussi 1942-08-[10?], à Douglas M. Duncan). Son jugement est aussi impitoyable qu'il s'agisse de perfectionner une technique (1932-04-01b, D. B. Milne à Harry O. McCurry) ou d'engager beaucoup de temps (« From Spring Fever to Fantasy », *loc. cit.*, p. 164). Lui-même s'accuse de ce perfectionnisme nuisible lorsqu'il lui arrive d'y céder : 1944-04-07, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁶⁷⁷ 1934-10-28, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁶⁷⁸ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 12, p. 11, [fin janvier—début février 1920].

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*

¹⁶⁸⁰ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁸¹ 1931-09-26, D. B. Milne à James A. Clarke.

*everything is off. Have I quoted the Munsey cover incident to you? [...] It is one of my classics, marks the discovery of the unruly spirit that prevents my steering for a mark. My only way seems to be to keep hammering at the painting*¹⁶⁸²...

Absence de fin connue et esprit indiscipliné ne signifient toutefois pas absence totale de décision et de direction. La planification est absolument nécessaire, insiste Milne, qui ne peint rien sans notations préliminaires et qui accorde, on le sait, à l'intention et à la prévisualisation une importance capitale. « *The whole thing is planned before color is put on—only the unexpected developments and changes come in the painting*¹⁶⁸³ », explique-t-il. C'est donc pour protéger l'avènement de ces « développements et modifications inattendus » dans l'acte de peindre qu'il lui faut lever toute attente et se *permettre* – au risque de chuter¹⁶⁸⁴ – un saut plein de foi dans l'inconnu, si modeste soit-il. « *Did you ever try to break out of your channel and overflow your banks—override your artistic convictions!*¹⁶⁸⁵ » s'excite Milne. Parce qu'elle le pousse l'artiste au-delà de sa planification et dans ses derniers retranchements, c'est aussi grâce à cette mécanique que se manifeste ce qui échappe à son entendement, à son inconscient et à son contrôle moteur, manifestations qui se repèrent ensuite sous la forme de légers retroussements prometteurs que le peintre nomme les « *inklings* ».

« *It hasn't done anything yet but I have some inklings—particularly in the direction of night drawings*¹⁶⁸⁶... », « *It lacks unity, simplicity, compression—it is a thing of parts. I have an inkling of how I may fuse it*¹⁶⁸⁷... », « ... *I was there and felt called upon to perform one of those desperate little stabs that don't amount to anything as they are, but through compression sometimes give an inkling of a new direction*¹⁶⁸⁸ », « *Pictures look fair and*

¹⁶⁸² 1935-03-08b, D. B. Milne à Alice Massey. Il lui dit dans 1938-02-24 encore : « ... *there mustn't be any "advance," even from the Masseys, any mortgaging of the future, that would have a bad effect on me.* » Similairement à Douglas Duncan (1936-01-17a) : « *About the new prints. I'll probably fool you, may not be any, may be lots, but I won't even think of them until they exist, farther than to say that I will send you a sample. No hen—at least no painting hen—can get anywhere by counting these unhatched chickens. I never do it with either pictures or etchings.* »

¹⁶⁸³ D. B. Milne, « Art », [vers 1923].

¹⁶⁸⁴ « *The plan I have been working on is to use a color where I usually use a value [...] What will come of it I don't know—possibly abandoned—that has its uses too. No one need be afraid of going too far or making mistakes in painting.* » [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁸⁵ [1926-06-03], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁸⁶ 1923-10-30 et avant, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁸⁷ 1925-01-[18?]+20+25+27, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*

*etchings a little flat, but with an inkling of how to head*¹⁶⁸⁹... » Cette petite sensation que le dictionnaire Webster définit comme « *an indirect suggestion, a slight indication, a hint, a vague idea, a suspicion* » et qui s'avère pourtant si fiable que Milne y appuie le mouvement de fond de son travail – « *The only inkling I have comes from what I have already done*¹⁶⁹⁰ » – comme la motivation de sa vie créatrice – « *anyone who has had a creative part [...] has had an inkling and has staked his life in developing that inkling*¹⁶⁹¹ » – pourrait bien être la raison première pour laquelle il cherche à s'isoler. Dans l'expérience proprioceptive, en effet, l'intuition qui tient le fil créatif éveillé est pour le corps-esprit de l'ordre d'un chatouillement ou d'un chuchotement qui ne peut être capté que lorsque l'artiste s'entend ressentir et penser avec grande acuité. « *The painting thing with me has developed nothing that can be put in words very well but has been fairly satisfactory*¹⁶⁹² », écrit par exemple Milne, ou encore ici, à propos de *Lemon Lilies* [fig. 298] : « *The best recent one is of two bricks a baby's feeding bottle and a glass of flowers, two lemon lilies, a red rose and some spikes of a whitish flower. I don't know what it is*¹⁶⁹³. »



298 David B. Milne, *Lemon Lilies*, juin 1941, aquarelle sur papier [403.52]

¹⁶⁸⁹ 1927-07-[28+29], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁹⁰ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke

¹⁶⁹¹ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke. Il ajoute : « *[The creative men] would have an inkling, and wouldn't turn from it...* ».

¹⁶⁹² 1925-04-20, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁹³ 1941-06-30, D. B. Milne à James A. Clarke.

À partir de tels signes encore ténus, de simples promesses¹⁶⁹⁴ et de destinations entrevues lui paraissant souvent suggérés par les tableaux eux-mêmes¹⁶⁹⁵, il s'agira très concrètement pour le peintre de mettre tout son discernement à reconnaître quelles pistes doivent être abandonnées, lesquelles méritent au contraire d'être fermement saisies par la conscience, et encore dans quelle direction elles doivent ensuite être développées, « engraissées¹⁶⁹⁶ », précisées, puis intégrées en tant que motifs bien formés à la réalisation de prochaines œuvres. Voilà ce qu'entend Milne par le « développement interne » de l'œuvre, développement par définition non thésaurisable qui a pour exigence réciproque et paradoxale que l'artiste, à la recherche non de nouvelles idées mais de « *possible modifications of one's way of working*¹⁶⁹⁷ », se pratique lui-même à désapprendre continuellement ce qu'il sait pour s'avancer, d'un tableau modifié « *slightly, very slightly*¹⁶⁹⁸ » à l'autre, vers son propre non-savoir. « *I don't do too well with the old faithful past*¹⁶⁹⁹ », résume-t-il, tout constatant que ce mouvement de transformation de soi par l'art s'avère « *almost impossible for me because I change with great difficulty*¹⁷⁰⁰ ». S'il parle de modification dans les modes de travail, la chambre noire qu'il évoque dans le passage qui suit, comme sa manière de donner à « l'intérêt » les rênes de son orientation, ne laisse en effet aucun doute quant à la dimension personnelle et même psychique qu'il confère à ce mouvement :

*These relations are not planned, you don't say, "Here is a promising motive, I will develop it in this way". You merely look, today, for what interested you yesterday—and never find it, not quite—your direction is always being changed by your contact with nature. You follow where you are led. The theme reveals itself as you go along from day to day. Like a film being developed in a dark-room*¹⁷⁰¹.

¹⁶⁹⁴ Le terme *promise* revient souvent, entendu dans le même sens qu'*inkling*. Voir 1923-10-30 et avant, 1926-05-04, [1929-12-14], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁶⁹⁵ Milne emploie régulièrement, dans l'analyse de ses œuvres, les expressions « *suggests doing* », « *suggests using* », « *suggests further development* », « *suggests going further* ». Voir notamment ses Boston Corners Painting Notes, notes n° 55, 20 février 1920, et n° 81, 5 avril 1920.

¹⁶⁹⁶ « *Painting draggy, plenty of ideas but they don't fatten up well.* » 1943-08-26, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.
¹⁶⁹⁷ 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁶⁹⁸ D. B. Milne, note sur *Hepaticas*, dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne, op. cit.*, n. p.

¹⁶⁹⁹ 1948-05-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁷⁰⁰ 1937-06-10a, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁰¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

Le tableau a d'ailleurs lui-même fonction d'écran de projection puisque, remarque encore Milne, « *As a rule the development of a new convention is not fully grasped until toward the end of the sitting, that is until the convention is seen on paper*¹⁷⁰². » Et si ces nouvelles directions sont plus susceptibles d'émerger ainsi vers la sortie du travail, dit-il enfin, c'est que le corps-esprit du peintre est alors assez réchauffé pour produire à partir des éléments qu'il a sous les yeux et les mains des pensées « après-coup » :

*... in developing the thought in the first part of the picture the painter becomes warmed to his work, more deeply interested in this particular problem, and so well fitted to continue with it at the same sitting after the main statement is finished. In doing the first part of the picture he probably will have some ideas that he hasn't time to develop or space to state at the time, afterthoughts*¹⁷⁰³.

Tous les tableaux ne sont pas pour autant sources d'*inklings*. Certains répètent ce que sait déjà le peintre et dans ces cas son jugement est sans appel : « *Not enough*¹⁷⁰⁴. » Quelques-uns s'avèrent si réussis qu'ils sont complets en eux-mêmes, toutes les ressources y ayant été mobilisées sans aucune perte, et il n'y a rien de plus à en tirer. Les échecs recèlent parfois des prises de conscience importantes et conséquemment des pistes de solution¹⁷⁰⁵, mais dans l'ensemble l'énergie des tableaux ratés n'a pas encore su trouver ni son entrain ni son chemin et elle ne tend rien de prometteur : « *That doesn't mean that the work was wasted but that it was nothing in itself, merely a preparation*¹⁷⁰⁶ », explique Milne. Les « petites idées » se trouvent habituellement entre les deux, dans tous les tableaux qui trahissent une énergie créative vive mais demeurent encore non résolus, ceux qu'il qualifie d'« *irksome* » et de

¹⁷⁰² D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 22, 8 décembre 1921.

¹⁷⁰³ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 107, 12 août 1920.

¹⁷⁰⁴ 1924-10-29+30, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁰⁵ « *Not very good [...] Chiefly valuable because it tells me how not to do some things.* » (1919-12-17, D. B. Milne à James A. Clarke); « *... it took today's failure to make me conscious of the solution.* » ([1922-11-21], D. B. Milne à James A. Clarke); « *These failures would reveal just as much as the successes—the other side of the slate. They are necessary to a complete judgment of the whole.* » (1934-09-13, D. B. Milne à Alice Massey). Les périodes de latence ont elles aussi une dimension productive : « *This is the longest time I have ever been away from whatever I was supposed to be doing on account of sickness [...] I won't hurry it, will try to get out as much as possible. The fallow period may not be a bad idea, though I wasn't asking for it* », « *The bogging down of painting doesn't bother me much, not as much as you, probably. There have been fallow periods before, with good effect.* » (1946-02-22, 1948-05-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁷⁰⁶ 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke.

« *border line*¹⁷⁰⁷ » et qui entrent dans la catégorie « “*Any similarity between these and good painting is purely coincidental” but several of them are rather interesting to me*¹⁷⁰⁸. » Comme elles adviennent souvent de formes ou d’effets accidentels qui ont pour effet d’élargir le spectre des possibilités techniques¹⁷⁰⁹ ou d’élaborer un nouveau motif intentionnel¹⁷¹⁰, l’artiste stimule ces avenues insoupçonnées en alternant périodiquement ses médiums de prédilection que sont l’huile et l’aquarelle afin d’appliquer à l’une des manières de faire découvertes dans l’autre. Il se prête aussi occasionnellement à des explorations affectant les habitudes dont il cherche à se défaire¹⁷¹¹ – exécution de la main gauche¹⁷¹², travail de nuit¹⁷¹³, photographie au flash déclenchée par les animaux grâce à un piège¹⁷¹⁴, etc. Peu de traces autres qu’écrites restent de ces expériences, mais il serait intéressant de vérifier si l’intérêt du peintre pour le flash dans la nuit a quelque lien avec la mise en place du *dazzle spot*, ou encore si son travail photographique a préparé le motif qu’il nomme *interrupted vision*¹⁷¹⁵. Parmi ces explorations visuelles, plastiques et procédurales, l’invention de la gravure polychrome à la pointe sèche, conçue comme « *an adventure in diluted painting with the medium bringing some new directions*¹⁷¹⁶ », sera de loin la plus importante. Milne est très clair

¹⁷⁰⁷ 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁷⁰⁸ 1943-03-31, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁷⁰⁹ À la pointe sèche, par exemple : « *Opportunities for bending the medium in some such way are innumerable, mostly suggested by accidents.* » 1941-01-13+14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁷¹⁰ « *Intention here—accident at its first appearance. Many similar motives have been followed in something the same way, accidents often, followed up, grasped, developed, intensified, merged into something else—all very slowly. That is what I mean by a development from within—from one’s work, not from an outside influence.* » D. B. Milne, « *Something within the shape* », [années 1940]. Le *bright blue theme* constitue un bon exemple de cela, explique-t-il dans 1936-09-22, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁷¹¹ « *Habit. With me its slow to form and almost impossible to shed.* » 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke. Sur la force des habitudes et le désir d’en changer, voir [1921-06-30?], [1933]-09-03, 1934-04-24a, 1937-06-10a, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷¹² [1921-06-26 et après], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷¹³ C’est un intérêt récurrent. Voir 1920-12-20, [1921-01-21+22], 1923-10-30 et avant, [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke, ainsi que 1935-04-16, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁷¹⁴ Milne évoque, dans ses Mount Riga Painting Notes du 14 décembre 1921 (p. 13), une telle expérience de « *Flashlight Photography* » où les animaux déclencheraient eux-mêmes l’appareil. Patsy le confirme : « *... Dave thought it would be a good plan to have a little “shelter,” and take “flash” pictures, of animals at night.* » May Milne, « *Memoir* », [vers 1958].

¹⁷¹⁵ Nous savons grâce à une lettre de Milne à Clarke (1918-10-01+06+[11]) qu’il s’était acheté une caméra pendant sa résidence dans l’armée; une lettre à Donald W. Buchanan (1940-01-14) montre quant à elle qu’il faisait l’exercice d’analyser la construction des images photographiques.

¹⁷¹⁶ 1936-01-20+23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. Voir aussi 1926-04-11+25+26, D. B. Milne à James A. Clarke; 1934-11-20a, D. B. Milne à Mulsby Kimball; et D. B. Milne, « *Colour Drypoints* », 27–29 avril 1947.

sur son désir de se soumettre ainsi à un exercice dont la fin imprévisible déjoue les gestes appris et contrôlés :

The thing that entices you in these drypoints in color is the possibility that almost anything may happen. Scratch ththree plates, then print them over one another in three colors, and there is no way of telling what you will get in the first printing [...] always something quite different from what you had plan[ned]. In fact until the first proof, you don't really plan, you haven't the faintest idea what you want the final thing to be, you have some ideas about how to start it¹⁷¹⁷.

Qui étudie son œuvre gravé vérifie effectivement qu'à l'exception de quelques eaux-fortes de jeunesse et des 3000 exemplaires de *Painting Place* exécutés pour la revue *Colophon*, il n'existe à proprement parler chez Milne que des monotypes à la pointe sèche, car les mêmes plaques sont reprises dans d'infinies combinaisons colorées [fig. 299–304]. « *What I had in mind was exploration [...] Since the colour part of the process was a new one I felt that I was starting out into unmapped country¹⁷¹⁸* », expliquera-t-il en se remémorant cette production. Ce « pays non cartographié » s'étend cependant bien au-delà de la gravure. Il nomme de manière fondamentale le territoire artistique où Milne entend s'avancer corps et esprit en suivant à coup d'*inklings* son intuition, cela parce qu'il est, pense-t-il, la contrée des êtres créateurs pourchassant la vie : « *Most of us walk along a well-trodden path in a great company, no courage needed. A few follow a path by themselves, against the voice of their fellows. The creative men kept on when all paths ended¹⁷¹⁹*. »

Ouvrir un chemin en se tenant continuellement au bout de sa capacité personnelle n'entraîne pas d'emblée des résultats spectaculaires. Avidé de transformation, il est remarquable en effet que Milne évoque très rarement un progrès¹⁷²⁰ ou une amélioration¹⁷²¹. Lorsqu'il le fait,

¹⁷¹⁷ 1935-02-11+21, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

¹⁷¹⁸ D. B. Milne, « Colour Drypoints », 27–29 avril 1947.

¹⁷¹⁹ D. B. Milne à Mulsby Kimball, décembre 1930, cité dans D. Silcox, *Painting Place, op. cit.*, p. 217.

¹⁷²⁰ « *I [...] hadn't made much progress* » ([1933-10-17+18], D. B. Milne à James A. Clarke); « *I have made a little progress* » (1935-02-10, D. B. Milne à Alice Massey); « *The most I can say is that I have made some progress in getting used to the medium* » (1942-08-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *I seem to have made a little—a very little—progress in this direction* » (1935-printemps, D. B. Milne [à Donald W. Buchanan]).

¹⁷²¹ « *Painting has been going a little better, steadily but slowly improving.* » (1936-07-05, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey); « *an improvement* » (1945-08-23+24, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *much improved but a little ragged yet* » (D. B. Milne, Journal, 14 et 15 décembre 1951); « *Still improving, better organized, less confusion* » (D. B. Milne, Journal, 18 janvier 1952); « *Painting was improving, developing more successfully within itself* » (D. B. Milne, « War Records », [25 janvier–3 février] 1947, p. 9–10).

c'est habituellement pour indiquer que la peinture elle-même a retrouvé une impulsion, jamais pour clamer que ses tableaux récents sont meilleurs que les précédents. « *What a life: and it's just the same yet, pictures no better, no farther along in anything, no easier, no surer*¹⁷²² », écrit-il au contraire : « ... *my painting is different, but I doubt it is much better*¹⁷²³. » La même chose s'applique à la direction générale que prend sa peinture : « *Still grinding at the oil. The strange thing is that I can keep working at it without seeming to get anywhere in particular, I always think it is getting along. Maybe it is*¹⁷²⁴ », « *It may come to something in time but it doesn't show much now. Perhaps this is partly an illusion, painting always has been very slow for me, a crawl, it is only when I see the work of many years together that it seems to have been better, or faster days*¹⁷²⁵. » Si le catalogue raisonné nous permet de constater avec lui que son œuvre-fleuve passe de périodes de recherche en pics de justesse, il est plus difficile d'évaluer avec exactitude son rythme de production puisqu'une importante quantité de tableaux a été détruite et que les estampes demeurent difficiles à comptabiliser. Les quelque 2 600 tableaux, 4 100 gravures et nombreux dessins qui nous restent montrent toutefois qu'il est parvenu, malgré cette impression de n'être jamais vraiment productif, à réaliser plus d'une œuvre tous les trois jours pendant quarante-neuf années successives de travail le plus souvent possible intensif, dont un bon nombre sont devenues des repères dans l'histoire de l'art canadien. Ainsi, bien davantage que le lombric auquel il s'identifie¹⁷²⁶, Milne était-il une fourmi déterminée et vaillante qui parvenait par accumulation de petits efforts incessants à livrer annuellement « *quite a few pictures*¹⁷²⁷ », faisant la preuve que tenir le fil de la peinture commençait pour lui, avant toute autre chose, par tenir un outil – pinceau, pointe ou crayon – presque à chaque jour de sa vie.

¹⁷²² 1938-11-14, D. B. Milne à James A. Clarke.

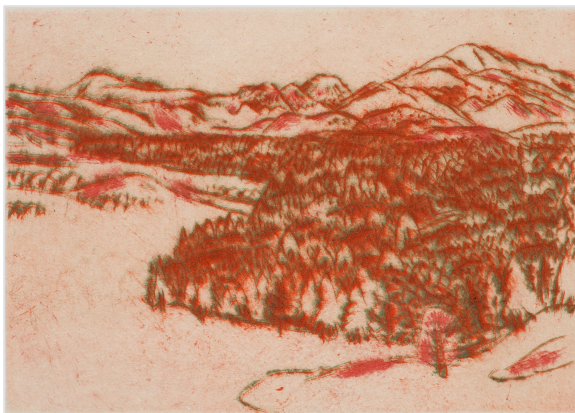
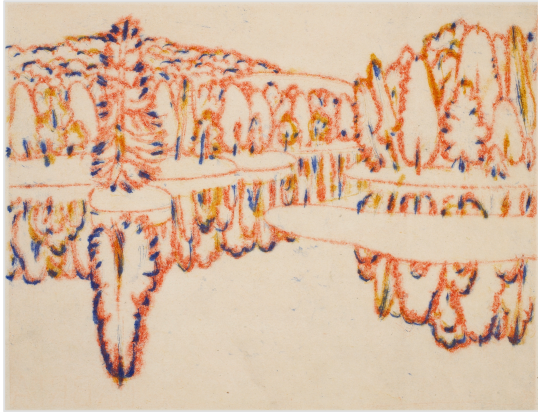
¹⁷²³ 1936-12-14, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷²⁴ 1943-05-05, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. Ponctuation ajoutée.

¹⁷²⁵ 1937-11-18c, D. B. Milne à Carl Schaefer. Semblablement : « *It was a poor winter—it always is a poor winter. Probably things go on pretty much the same year by year so long as I keep painting but each year's production by itself is unimposing.* » [1938]-05-24 et 06-26+27, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁷²⁶ 1935-09-05, D. B. Milne à Alice Massey. La même métaphore est convoquée ici, au profit de divers interlocuteurs : « *Painting still going its worm-like way.* » (1937-08-02, D. B. Milne à Alice Massey); « *Painting going about as usual—that is as a snail goes.* » (1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes); « *No trips to Toronto at present, sticking to the last of snail-driving at home, keeping the pictures on their slow uncertain way.* » (1941-12-14a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁷²⁷ 1935-09-05, D. B. Milne à Alice Massey.



- 299 David B. Milne, *Outlet of the Pond*, VII/VII, juin–juillet et octobre 1930, pointe sèche polychrome [Tovell 61 / NGC 16045]99
 300 David B. Milne, *Prospect Shaft*, XI/XI, fin de l'été 1931, pointe sèche polychrome [Tovell 64 / NGC 15994]
 301 David B. Milne, *Barns*, VIII/VIII, fin de l'été–début de l'automne 1931, pointe sèche polychrome [Tovell 66 / NGC 15966]
 302 David B. Milne, *Carts and Flour Bag (Second Version)*, IV/IV, vers février ou automne 1935, pointe sèche polychrome [Tovell 72 / NGC 15982]
 303 David B. Milne, *Adirondack Valley*, /26 TP, janvier–mars 1937, pointe sèche polychrome [Tovell 79 / NGC 16079]
 304 David B. Milne, *St Michael's Cathedral*, 3/53, février–mai 1943, pointe sèche polychrome [Tovell 82 / NGC 15988]

Exercice physique

Avec le maniement du pinceau, et en égale mesure semble-t-il, Milne a besoin d'exercice physique. « *I don't seem able to keep in a healthy frame of body and mind without two things, some steady current of painting thought to stabilize me, and a certain amount of manual labor or outdoor life to cool my nerves*¹⁷²⁸ », remarque-t-il. Son régime journalier idéal comprend donc au minimum une longue excursion dans la nature qui exige et épuise beaucoup de son énergie physique, avec au bout la séance de peinture. Lorsqu'elles manquent, il en ressent clairement les effets somatiques, s'en plaint et réclame ces sorties dans les bois, les champs ou les montagnes à titre de remède (*medicine*) ou d'onguent (*ointment*) faisant partie de son régime (*diet*)¹⁷²⁹ : « *Have got a bit nervous again. Seem to need a bit of painting for a rudder. Also can't seem to do without this outside stuff*¹⁷³⁰ », « *Have been rather depressed this spring, in too much, I suppose [...] Too much grubbing round inside [...] A bit more alive today, the first Sunday out*¹⁷³¹ », « *I don't thrive well on the fare of the last few years, particularly the inside part. I will have to get out as much as possible—all day for a while. Painting is the best and only cure*¹⁷³². »

La marche à pied est au centre de ces exercices, car elle constitue, pour l'artiste qui n'a jamais possédé de véhicule, son premier moyen de transport – « *we never went anywhere except on foot*¹⁷³³ », se rappelle Clarke. À partir du milieu des années 1920, le ski de fond devient sa façon préférée de se déplacer pendant l'hiver. Milne ne prend pas à la légère ces

¹⁷²⁸ [1924-03-17], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷²⁹ Par exemple : « *The little trickle of painting has given me some feeling of life, the Sundays off and the two weeks outing after the winter tea house season have been so much precious ointment.* »; ([1926-09-05], D. B. Milne à James A. Clarke); « *Sitting in a hollow in Rattlesnake Pete's Sugar Bush. I came to see how it looked and to get some trilliums [...] Sunny and cool. Everything washed and sparkling after yesterday's wind and rain. The bush is sprayed with opening leaves. Above, I hear the rush of the wind and the scissors-sharpening call of warblers. Down in this hollow the sounds are small, rustles of dried leaves curling in the sun and clicks of dead branches as they touch. Medecine!* » (1936-05-14, D. B. Milne à Alice Massey); « *... painting has been going a little bit better since I wrote and I have been outside more* » (1938-05-19b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *... I felt a little nervous when I came back. I have been working outside all the time in the sun and feel much better now [...] I will be painting again in a day or so.* » ([1938]-11-01, D. B. Milne à May « Patsy » Milne); « *I have worked outside so much that I don't do well on an exclusive diet of indoor work, so I have got out in the open for a little.* » (1944-07-01a, D. B. Milne à James A. Clarke); « *Am doing some in oil, and may try it outside. Better from a health standpoint.* » (1951-09-[14+15], D. B. Milne à Kathleen Milne).

¹⁷³⁰ 1925-04-20, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷³¹ [1927-05], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷³² [1929-01-21+23+24], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷³³ J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 6[a], 3 et 4 mai 1961.

activités a priori utilitaires, car il prend soin de les rapporter dans ses lettres du début à la fin de sa vie¹⁷³⁴ : que ce soit pour la peinture, le plaisir ou les courses, ses sorties sont mesurées – au minimum cinq kilomètres, parfois jusqu’à une soixantaine¹⁷³⁵ – et se font souvent, relate-t-il, le corps chargé de provisions ou encombré de son équipement de peinture – « *the canvas a sail in one hand, and the paintbox a counterbalance over one shoulder*¹⁷³⁶ » –, quand ce n’est pas une exposition entière qu’il tire derrière lui¹⁷³⁷. On sent d’ailleurs qu’il prend plaisir à vaincre les conditions adverses imposées par la nature ou à pousser volontairement ses capacités physiques jusqu’à l’exploit. Il fait la nouvelle à Lake Placid pour avoir parcouru une centaine de kilomètres à ski dans les Adirondacks¹⁷³⁸. Il donne cette image de l’exigence du parcours dans les sentiers branchus qui le conduisent de sa cabane de Six Mile Lake au village : « *Try walking from North Toronto to Front Street with your bed on your back and a loaf of bread on top of that*¹⁷³⁹. » Certaines années, il est fier de déclarer qu’il nage presque tous les jours de la fin mai jusqu’à la première neige – « *you are probably not interested, though it’s some sort of record*¹⁷⁴⁰ », écrit-il. Et le canoë, qu’il apprécie moins, est lui aussi témoin de ses efforts particuliers¹⁷⁴¹. On rapporte que Milne se préoccupait de sa santé¹⁷⁴² et

¹⁷³⁴ Par exemple : « *Walked over the hills from Bettws yu Rhos where I wrote the last card—three miles. Have seven miles more to get home about 18 in all.* » (1919-01-28b, D. B. Milne à May « Patsy » Milne) ; « *Mt. Marcy ascent [...] Two nights in the open and some stiff walking.* » (1923-10-30 et avant, D. B. Milne à James A. Clarke) ; « *Last Sunday I walked from here to the lake and back, ten miles or so each way...* » (1930-03-27, D. B. Milne à James A. Clarke) ; « *Quite a long day, must have walked nearly ten miles.* » (D. B. Milne, Journal, 20 avril 1940) ; « *Should get to sleep easily tonight after the trip, 10 miles or so [on skis], pulling a load for half of it.* » (D. B. Milne, Journal, 30 janvier 1952) ; « *... time for the 8 or nine miles, a little less than three hours [...] about 14 miles skiing [...] not tired [...] A fine and healthy day.* » (D. B. Milne, Journal, 15 mars 1952).

¹⁷³⁵ [1922-04-30 et 05-01], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷³⁶ 1926-02-17+20+24+28, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷³⁷ « *It took me five hours to get to Severn Falls [...] Twenty one miles of picture carrying or dragging—and then there was the way back, but that was easy.* » (1938-01-25+27, D. B. Milne à Alice Massey).

¹⁷³⁸ 1926-03-19, Lake Pacid Club Notes. Milne raconte à Clarke son expédition dans 1926-04-11+25+26. Si c’est bien sa plus spectaculaire sortie à ski, il ne s’agissait pas d’un événement isolé. Voir 1926-02-17+20+24+28, 1927-02-10+13+14, [1928-01-04+08+11?], D. B. Milne à James A. Clarke, ainsi que 1936-10-26, D. B. Milne à Alan Jarvis.

¹⁷³⁹ 1935-10-09, D. B. Milne à Douglas M. Duncan. « *There was no clearly marked trail, I just had to learn about it by losing it and finding it [...] more than a mile of rough bush...* », raconte-t-il dans « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947.

¹⁷⁴⁰ 1938-11-03, D. B. Milne à Vera L. Parsons. Cette année 1938, il se baigne la première fois le 24 mai ([1938]-05-24 et 06-26+27, D. B. Milne à Alice Massey) et la dernière, le 12 novembre : « *Last swim Nov. 12, first skiing Nov. 15, believe it or not.* » (1938-11-27, D. B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey).

¹⁷⁴¹ « *Tomorrow, unless it is raining, is mail and supply day. A 15 mile walk or a canoe trip the same length with four carries, two each way.* » ([1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke) ; « *Had 2 ½ heavy walking in heavy wet snow and rain on the way back. Another 2 miles in still heavier rain coming up the river in the boat.* » (D. B. Milne, Journal, 13 novembre 1951).

il est évident en ce sens qu'il tirait plaisir de la sensation somatique que lui procurait ce dépassement physique : « *I feel stronger and healthier than I have since the war*¹⁷⁴³ », écrivait-il à Clarke à la fin du premier été à Six Mile Lake, alors que de son long périple à ski dans les Adirondacks il concluait : « *Fine medicine. Tanned inside out*¹⁷⁴⁴. »

Le sport solitaire à un rythme relativement lent et continu, dans la nature, lui réjouissait autant le corps qu'il lui nourrissait l'esprit; il lui oxygénait, semble-t-il, tout l'être à la fois. Milne considérait la marche, notamment, comme une récréation à part entière, voire comme un plaisir qui devenait souvent « euphorisant » (*exhilarating*¹⁷⁴⁵), en particulier lorsqu'elle s'agrémentait de choses intéressantes à observer : « *The hiker is usually content to walk for the sake of walking—or at least for the walk with scenery*¹⁷⁴⁶ », écrivait-il. À ce titre, la marche a été son moyen privilégié d'exploration et de connaissance fine – historique, géologique, botanique, faunique – du territoire sur lequel il vivait, car il a, grâce à elle, foulé les recoins de tous les sols qu'il a habités, sans exception¹⁷⁴⁷. Le déplacement à pied lui offrait de surcroît des expériences sensorielles en abondance, renouvelant constamment son lot de motifs à peindre – « *Wandered around, up banks and down them looking for something to paint*¹⁷⁴⁸ » –, de choses à raconter – « *Chose a new route coming up Monday. Up the Huckleberry path all*

¹⁷⁴² « ... he used to go over to the doctor all the time to get examinations [...] He wanted to live as long as he wanted to. » W. Angus, interviewé par Blodwen Davies, ruban 1, août 1961.

¹⁷⁴³ [1933-08-02?], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁴⁴ 1926-04-11+25+26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁴⁵ D. B. Milne, *Alander Journal*, 3 décembre 1920.

¹⁷⁴⁶ D. B. Milne, « A Huckleberry Hike », [vers mai–juin 1921].

¹⁷⁴⁷ Par exemple, à Paisley : « *This was the known world, thoroughly explored.* » (D. B. Milne, « Saugeen Township », vers 1947); à Boston Corners : « *I think he covered this country by foot, every square foot of it.* » (J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, mai 1961); en Europe, dans l'armée : « *I have had lots of material but every time I got about ready to write I seemed to feel an overpowering impulse to test out another long hike. I have spent the time since I came back in very little else. I have been extending the circumference of my little Welsh world. Almost every day I notice some little dent in said circumference, walked out picked it up and stitched it over another little village. Now it is almost complete. I have covered about everything within nine miles of camp except the sea.* » (1919-02-11+28 et 03-01, D. B. Milne à James A. Clarke); à Palgrave : « *I always come to life when the train passes near Palgrave [...] It was so vivid that, as the train clicked over the crossing, I looked intently down expecting to see my foot prints.* » (1938-11-02a, D. B. Milne à Kathleen Pavey); à Six Mile Lake : « *On my walks, whether on skis or on foot I explored my territory thoroughly, particularly the part between me and the Big Chute, and found overgrown wood roads, overgrown clearings and remains of cabins and shelters, relics of earlier settlers.* » (D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947), ce que confirme sa longue description géographique dans [1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke. Scotty Angus l'observe aussi : « *He walked a lot, round his point and got different views, of the lake, whatever his fancy would be.* » Interviewé par Blodwen Davies, ruban 1, août 1961.

¹⁷⁴⁸ D. B. Milne, *Journal*, 17 avril 1940.

*the way to the crest [...] A fine direction for your writing, your homework stuff*¹⁷⁴⁹ » –, et offrant même à l'occasion des pistes d'explorations techniques, tel qu'en témoigne le ski de fond qu'il met en parallèle avec les dérapages de la pointe sèche sur la plaque¹⁷⁵⁰. « *Painting and exploring went hand in hand, steadily and within my narrow limits successfully*¹⁷⁵¹ », se rappelle-t-il de son séjour en Europe. Tous ses écrits montrent qu'il n'en a pas été autrement ni avant, à Boston Corners, ni après sur tous les territoires qu'il a habités, et cela même en milieu urbain¹⁷⁵².

La fonction la plus fondamentale de cette activité physique, dans l'économie de vie réglée et soucieuse du bon usage de l'énergie de Milne, est néanmoins d'aguiser son désir de créer. Même ennuyante ou routinière, « *a long walk* » s'avère « *good for painting*¹⁷⁵³ », car dit-il, « *a good long walk gives one a chance to think*¹⁷⁵⁴ ». On en trouve un bon exemple ici, alors qu'il sort simplement faire une course au village : « *I had to go again to the Chutes [...] On the way back, near the cabin, I began to have ideas about painting subjects—suggested from yesterday's work outside, branches and little trees sticking up through the snow. The painting point was to use them stark and naked against the white...*¹⁷⁵⁵. » La place importante qu'occupe la randonnée dans son texte testamentaire « *Feeling in Painting* » confirme combien cette activité physique préparatoire est pour lui absolument indissociable de son activité artistique. La description détaillée qu'il en donne montre également qu'« avoir l'occasion de penser » signifie très précisément se disposer, grâce au mouvement corporel régulier, à voir émerger en soi-même le flot des pensées et à le clarifier afin de resensibiliser et de resynchroniser le corps-esprit au départ dispersé, divisé ou agité:

¹⁷⁴⁹ [1921-03-24+25], D. B. Milne à James A. Clarke. Écriture et marche sont pour lui intimement liées : sans randonnées à décrire, il avoue avoir moins d'enthousiasme à écrire ([1926-01-25+26], [1926-09-26 et 10-03], D. B. Milne à James A. Clarke), et c'est d'ailleurs très souvent lors de ces sorties solitaires qu'il rédige ses lettres. Ses articles publiés et projetés sont également des récits de marche en nature. Voir « *Touring in a Topographic Map* » ([1921-01-27], D. B. Milne à James A. Clarke), « *A Huckleberry Hike* », ([vers mai–juin 1921]) ou « *One-Day Trip to Taconic Wilds* » (*New York Evening Post*, 28 avril 1922).

¹⁷⁵⁰ [1929-01-21+23+24], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁵¹ D. B. Milne, « *War Records* », [25 janvier–3 février] 1947, p. 21.

¹⁷⁵² À Ottawa, il parcourt la ville jusqu'à la ferme expérimentale en périphérie; à Toronto, il sillonne les rues et le port.

¹⁷⁵³ [1930-02-21], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁵⁴ 1909-10-06, D. B. Milne à May « *Patsy* » Hegarty.

¹⁷⁵⁵ 1935-02-11+21, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

*The start is slow, your mind is occupied by your own day-to-day affairs and there is room in it for nothing else [...] numbed by routine, with little interest in your surroundings. You are scarcely conscious of the frosty air or the crispness of the frozen grass beneath your feet [...] you pay no attention [...] you glance idly [...] You look at [a long plume of vapour] and think, as you have thought before, that this would be a good painting place and subject. But nothing comes of it [...] the still water stir[s] some excitement in you. You try to decide whether the reflections are perfect [...] There is more purpose now, of search [...] you are conscious [...] The escape is almost accomplished, you have a feeling of ease and well-being. Your thoughts, now, are pretty much occupied with things that have to do with painting...*¹⁷⁵⁶

Que ce soit à la marche, en ski ou en pagayant son canoë, dès qu'il le peut le peintre se rend à son travail¹⁷⁵⁷ par une bonne distance à parcourir grâce à un exercice vigoureux qui ouvre son appétit créatif, le déleste de tout ce qui n'est pas nécessaire à sa pratique picturale, et lui permet de commencer sa tâche avec un esprit vif et attentif – « *thoroughly awake*¹⁷⁵⁸. »

La régénération de l'énergie est l'autre vertu essentielle de l'activité physique en nature dans la pratique milnienne. Pour l'artiste, qui évoque de manière récurrente son anxiété (*restlessness*¹⁷⁵⁹) et ses « *tired*¹⁷⁶⁰ » ou « *fussy nerves*¹⁷⁶¹ », la longue marche pouvait, en effet, avoir pour objet de détendre en profondeur le corps-esprit en le libérant des pensées artistiques elles-mêmes. « *I came out to get all thoughts of painting blown away*¹⁷⁶² », confie-t-il par exemple à Carl Schaefer, en 1944, avant de lui raconter en détail son expédition à travers les marais. Dix ans plus tôt, c'est à McCurry qu'il justifiait son emploi de la randonnée libre qu'il pratique depuis ses années new-yorkaises¹⁷⁶³ à des fins de d'oxygénation générale :

¹⁷⁵⁶ D. B. Milne, « Feeling in Painting », dans A. Jarvis, *David Milne, op. cit.*, p. 11–12.

¹⁷⁵⁷ Milne a le plus souvent peint dans un rayon d'environ 4 kilomètres de son point de départ. Kelly Ore Bed, une destination privilégiée, « *was two or more miles from the house* », Fox Hill « *was a mile at least* », et Alander depuis Boston Corners, à peu près 8–9 miles, se souvient Patsy (May Milne « Memoir », [vers 1958]). Les propos de l'artiste le confirme : « *The club trail is an interesting two miles for skiing. I am getting to know every foot of it by heart and can clatter along pretty surely, even after dark [...] If there were time you could ski to work twenty five miles or so and then start your job as fresh as ever.* » (1927-01-07, D. B. Milne à James A. Clarke); « *Once settled [in Temagami], I never moved more than three miles away from where I started; that was a reasonable distance to paddle to work.* » (1929-automne, D. B. Milne à Harry O. McCurry).

¹⁷⁵⁸ D. B. Milne, Lake Placid Painting Notes, « #2 Lake Placid 1926 », 5–29 janvier 1926.

¹⁷⁵⁹ Ce mot revient souvent, notamment ici : [1937-été], D. B. Milne à Vera L. Parsons; 1938-11-02a, 1939-06-30b, 1939-10-30, D. B. Milne à Kathleen Pavey; 1938-11-08+09, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁷⁶⁰ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁶¹ [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁷⁶² 1944-04-14, D. B. Milne à Carl Schaefer. Voir aussi 1944-07-01b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁷⁶³ 1909-08-08, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

*Sunday [...] is a day of healing, soothing for the fussy nerves. A leisurely ramble without any very definite objective, then a camp in some sheltered place, where the body rests and the mind continues the leisurely exploration. I poke into all sorts of old corners, look at things from new angles, find new painting subjects, explore new art territory both geographically and mentally*¹⁷⁶⁴.

La natation remplace par moment la marche et autres sports-transports, sans toutefois en avoir exactement les mêmes effets préparatoires : « *When I worked at home I was in [the lake] half a dozen times a day, mostly in the morning when the painting was being prepared but not in progress*¹⁷⁶⁵ », explique Milne. Elle s'avère par ailleurs sans contredit un des exercices physiques les plus efficaces pour l'oblitération des pensées néfastes. « *I have been in swimming every day, including today. That quiets me*¹⁷⁶⁶ », écrit-il à Kathleen Pavey en 1938, alors qu'il est absorbé par les soucis tenaces que lui causent ses souteneurs et sa galerie; « *I finally cleared up the tangle that has been making life miserable since last February [...] Now I feel fine quiet and serene. For a couple of months I was so [unnerved] and kept desperately at painting and at swimming in the lake*¹⁷⁶⁷. »

À l'opposé de ces activités physiques vigoureuses, la sieste n'en est pas moins chez Milne une pratique du corps-esprit au sens fort. S'il accorde peu d'intérêt au sommeil nocturne et demeure sa vie durant un lève-tôt, il s'adonne en effet très volontiers au repos en pleine journée. « *I made one little sketch and the rest of the time lay in the grass and rested, and thought. I believe I fell asleep once*¹⁷⁶⁸ », raconte-t-il à Patsy dès 1909. Artiste mûr au cours des années 1920, il confie pareillement à Clarke : « *I read half a dozen chapters of "Toilers of the Sea", and gradually slumped and snoozed into insensibility to everything but punkies and mosquitoes and only half sensibility to them*¹⁷⁶⁹ », et encore ici : « *Have had my dinner and a snooze, lying in a hollow of the rocks in the sun*¹⁷⁷⁰. » On ne dénombre plus ensuite les lettres

¹⁷⁶⁴ [1933-printemps]b, D. B. Milne à Harry O. McCurry. Voir « The Philosophy of Hiking is the Sunday trip. » ([1921-03-16+20], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁶⁵ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947. Confirment sa baignade hebdomadaire ses lettres à Patsy ([1933-06-28], [1933-09-02], [1938]-11-01), à Alice et Vincent Massey (1934-08-20), à Stockton Kimball (1935-09-23), et à Kathleen Pavey (1938-11-23).

¹⁷⁶⁶ 1938-11-02a, D. B. Milne à Kathleen Pavey. La même semaine, une longue expédition en canoë sert aussi à chasser les pensées dérangeantes : 1938-11-08+09, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁷⁶⁷ 1938-11-27, D. B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey.

¹⁷⁶⁸ 1909-08-08, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹⁷⁶⁹ [1923-été], D. B. Milne [à James A. Clarke].

¹⁷⁷⁰ 1926-07-début+11+16, D. B. Milne à James A. Clarke.

où il témoigne s'être endormi dans la nature au milieu de sa sortie de peinture. Ce fait peut sembler étrange dans l'économie milnienne puisque au registre des heures passées à peindre, la sieste se comptabilise comme une perte de temps. C'est qu'il faut la comprendre comme un gain au registre énergétique, car elle est le moyen privilégié par le peintre pour rafraîchir son organisme, ses sens et ses neurones et remettre ainsi sa perception sur le qui-vive :

Afternoon painting expeditions didn't often follow the same course as morning or all day ones. Setting out after lunch there didn't seem to be the same steady unrelenting movement to shed the cares of the day, and become absorbed in painting. Sometimes I seemed to make no progress, to find nothing to paint. In summer I got over that by lying down in a comfortable hollow and going to sleep—that was never difficult. When I woke, very often, particularly when the sun was low and the light different, I found things much more interesting and started to work at once full speed¹⁷⁷¹.

Œuvre clé dans son corpus, *Painting Place* (1926–1930) [fig. 26–30] est sûrement le plus célèbre des tableaux « attrapé » dans ces conditions vitalisées d'après-sieste. L'artiste en a décrit sur place la contribution du sommeil diurne à sa réalisation :

I am on Gamble's cliff, the large sister of Billy's Bald Spot, so that the plane on its first—rising—circle of the lake seems to just scrape my nose [...] The moving scene within it is passable, but it is the frame of the mirror that grips your heart. I didn't notice that there was a frame at first, not until I had curled up on the raincoat for an hour's nap in the hot sun. The first blink on waking, before I lifted my head, introduced the frame. Black prongs of spruce branches lying on the ground, thick black trunks of standing spruce, and beyond black and green feathers of spruce trees. I saw the thing when I woke, rather than when I came because the sun had crept round to the side and marked things much more vigorously than before¹⁷⁷².

On se rappellera enfin qu'en cours de production, avant d'apporter les dernières modifications à *Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin I*, Milne rapporte être descendu au lac s'étendre quelques minutes sur le dos¹⁷⁷³. Cela prouve que l'artiste apte à détecter « *the relaxing of the muscles—the sense of ease and relief*¹⁷⁷⁴ » faisait un usage très conscient de ses états d'éveil et de repos visant à bonifier sa concentration et ainsi son tableau. Et cela

¹⁷⁷¹ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 22–23.

¹⁷⁷² [1926-08-27], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁷³ 1929-06-21 et après, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁷⁴ D. B. Milne, *Alander Journal*, 29 novembre 1920.

indique aussi que, tout en étant plaisir et divertissement, ces pratiques physiques qui stimulent, préparent ou apaisent le corps-esprit de l'artiste étaient – chacune forte de sa fonction spécifique – pareillement assimilables à une économie de l'attention ayant pour fin le travail pictural vivant.

Entraînement de l'attention

La peinture, pense David Milne, est une affaire de perception fine qui demande à l'artiste un effort considérable pour d'abord constater ce qui est, discerner les éléments prometteurs dans l'ensemble des choses disponibles, puis les organiser dans une forme ordonnée sur le plan esthétique :

... we are apt to forget that composers as well as painters must in some way directly or indirectly get their stuff from nature. They can't get it out of their heads without first getting it in. Of course it may get in unconsciously, painlessly, without work. The trouble is that when it comes that way it is apt to (I think always does) come not direct from nature but from other composers or painters, and so is imitation not creative. I doubt effort can be avoided in acquiring impulses any more than it can in arranging, selecting the impulses once they are obtained¹⁷⁷⁵.

La vision créatrice à laquelle il aspire « *takes study as much as algebra does—and without means nothing¹⁷⁷⁶* », précise-t-il ailleurs pour indiquer la profondeur d'analyse et d'ordonnement que le perfectionnement d'une telle vision exige. Pour cette raison, le peintre s'enorgueillissait bien plus de sa capacité aigüe d'observation que de sa dextérité manuelle. Trentenaire en formation militaire, il constate par exemple sa force au tir et l'attribue spontanément à sa formation artistique : « *... to Valcartier by train for rifle practice [...] I did very well, seemed to have a strong feeling for bull's eyes, perhaps painting develops a steady hand and a sure eye¹⁷⁷⁷*. » Plus tard, il fait toujours d'un regard perçant la caractéristique première du peintre « *who is supposed to be an expert in seeing and on whom we depend for all our knowledge of appearances¹⁷⁷⁸* ». Et à presque soixante ans, soupesant

¹⁷⁷⁵ 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke. Ponctuation corrigée.

¹⁷⁷⁶ D. B. Milne, « Art Suggestions », [vers 1923].

¹⁷⁷⁷ D. B. Milne, « Army », [4–6 février] 1947, p. 9.

¹⁷⁷⁸ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

la possibilité de s'enrôler lors de la Seconde Guerre, il estime que son entraînement à l'observation est son seul bagage utile : « *About all I could claim was a long training in observation, rather more than usually full of preconceived ideas and readiness to venture along paths of my own*¹⁷⁷⁹. »

L'entraînement à percer d'un œil confiant le monde des apparences jusqu'à avoir raison de ses propres préconceptions n'est pas ici une métaphore, car Milne a mis en place au fil des années, en soutien à sa peinture, un ensemble très concret de pratiques de la perception. Cela se voit d'emblée à son travail sur le motif, qui commence toujours par une forme d'absorption – « *inventing (observing with thought, in contrast with imitative observation) detail*¹⁷⁸⁰ » –, comme en témoigne James Clarke qui est souvent allé peindre avec lui :

*It was a mental process [...] It was a logical, mental, and intellectual process of working the thing out in his mind, and he never sat down and started painting right away. He looked at the subject and he had sorted it all out in his mind [...] He would sit in front of the subject maybe forty-five minutes or more sometimes, just looking at it, before he made a mark [...] I wouldn't call it scientific [...] It was analysis...*¹⁷⁸¹

Cela se constate également dans l'analyse continue que Milne fait de ce qu'il reçoit. « *We haven't been doing a thing except watching the rain and the snow and painting*¹⁷⁸² », écrit-il à Clarke en 1920; « ... *turned the radio on for the morning news—not as interesting as what I was looking at from the window*¹⁷⁸³ », note-t-il semblablement dans son journal trente ans plus tard. Entre les deux, il tirera profit de toutes les situations qu'il trouve à observer. Des jeux de textures sur les étangs de Boston Corners « *very accurately observed*¹⁷⁸⁴ » aux effets de la neige sur le sol couvert de feuilles colorées – « *a substantial looking carpet, wilton, with spots of oriental and Bolshevik*¹⁷⁸⁵ ». Des fragments de poteries amérindiennes dont il

¹⁷⁷⁹ 1940-07-15 et avant, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁷⁸⁰ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 55, 7 mars 1922.

¹⁷⁸¹ J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, mai 1961. Patsy raconte elle aussi : « *There was one thing he often said, when I was with him, and the same at other times probably—"I have to get warmed up" (mentally) for a short while, before starting the sketch.* » May Milne, « Memoir », [vers 1958].

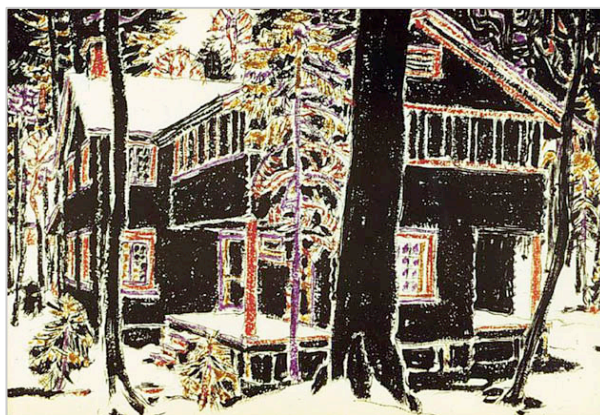
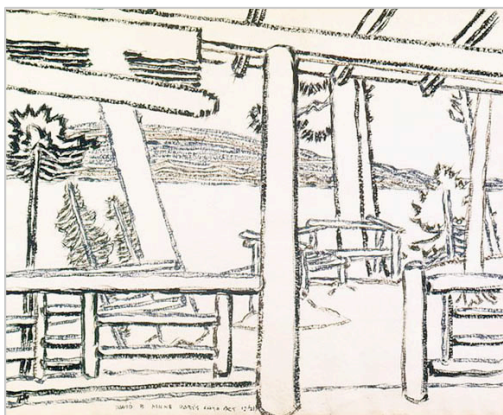
¹⁷⁸² 1920-01-09+10, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁸³ D. B. Milne, Journal, 8 novembre 1951.

¹⁷⁸⁴ D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 115, 24 août 1920.

¹⁷⁸⁵ [1925-10-13+15+16], D. B. Milne à James A. Clarke.

remarque à leurs « *shiny grains*¹⁷⁸⁶ » qu'ils ont été réalisés avec l'argile du sol même où il se tient, aux « *wonderful mouse tracks I saw this morning in last night's soft snow*¹⁷⁸⁷ » et autres « *silvery flakes floating and dancing*¹⁷⁸⁸ » dans un faisceau. De l'obstruction récurrente du regard dans la vie quotidienne, qui donne lieu au motif *interrupted vision* [fig. 305–306], à l'effet combiné, dans une série d'aquarelles, de sa vision embrouillée par l'anesthésie et d'une nuit de brouillard sur la ville de Toronto¹⁷⁸⁹ [fig. 237–238].



- 305 David B. Milne, *Porch by the Lake*, 12 octobre 1921, aquarelle sur papier [203.31]
 306 David B. Milne, *Black House II*, avril 1925, aquarelle sur papier [207.25]

Les formes culturelles très diversifiées qu'il rencontre font elles aussi l'objet de son attention, car comme tantôt les œuvres de ses contemporains ou les ouvrages de Bell, Ruskin et Fry, la mention d'un livre lu, d'une chose vue ou d'une musique entendue s'accompagne habituellement d'une appréciation critique. « *This is a weak item. I can think of many books more worthy of its surroundings than this partisan document quoter*¹⁷⁹⁰ », dit-il après avoir parcouru *The Rise of the Dutch Republic* (1898) de John Lothrop Motley, tandis que *The French Revolution* (1837) de Thomas Carlyle, connu pour raconter les faits historiques au

¹⁷⁸⁶ 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁸⁷ 1938-02-24, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁷⁸⁸ D. B. Milne, *Journal*, 20 février 1952.

¹⁷⁸⁹ D. B. Milne, *Journal*, 8 et 18–20 novembre 1951.

¹⁷⁹⁰ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

temps présent et y réserver une place importante à l'individu, est prisé pour sa subtilité : « *My letter writing style is undoubtedly stolen from this source in some mysterious way. A lot of modern writing undoubtedly is sired by this old bird. He is indirect, casual, easy. If you want to know what happened you have to absorb or inhale your information*¹⁷⁹¹. » Il lit avec obstination (*doggedly*) le *Ulysse* de James Joyce : « *Once in a while I get a kick out of it, but this is surrealism, dream stuff, too loose not enough bones in it for me [...] the thing seems to have no more order or sequence or form than Eaton's catalog*¹⁷⁹² », mais avec fascination la poésie de T. S. Eliot :

*Amazingly interesting to me, probably in part at least, because of some parallel with painting as I see it. Sur-realism as practiced in Painting has never given me much of a thrill, but Eliot's brand does. Painters usually employ sur-realism for storytelling, the nightmare, and get no further with it than any other storytellers in paint. Eliot's use is a purely aesthetic one, for contrast, shock, to keep you moving. Just at the moment when monotony threatens there is a complete change, it may be something apparently irrelevant and always unpredictable. The reader is forced in by changes, by compressions and expansions*¹⁷⁹³.

À la radio, Yehudi Menuhin interprétant les *Airs bohémiens* de Pablo de Sarasate est « *thrilling*¹⁷⁹⁴ » alors que les chanteurs dramatiques allemands lui déplaisent : « *their voices seem strained, inelastic, they lose the voice quality, seem to try to be instruments*¹⁷⁹⁵ », et si la progression sonore du cortège funéraire de George vi entendue sur les ondes est remarquable pour ses qualités esthétiques – « *If that wasn't a symphony I never heard one*¹⁷⁹⁶ », note Milne –, le médium radio lui-même ne pourra jamais devenir une forme d'art à part entière parce qu'il est trop cher, pense-t-il, et comprend « *too many checks and restrictions from outside the thing itself, not enough freedom and directness*¹⁷⁹⁷ ».

¹⁷⁹¹ 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁷⁹² 1939-05-03b, D. B. Milne à Kathleen Pavey.

¹⁷⁹³ 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁷⁹⁴ 1937-01-24b, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice Massey?].

¹⁷⁹⁵ 1937-02-03+28, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁷⁹⁶ D. B. Milne, *Journal*, 16 février 1952.

¹⁷⁹⁷ 1938-12-07, D. B. Milne à Graham C. McInnes.



307 David B. Milne, *Kinmel Park Camp: Pte Brown Writes a Christmas Letter*, 23 décembre 1918, aquarelle sur papier [108.7]
 308 David B. Milne, *Letters*, 1939, aquarelle sur papier [306.107]

Outre la peinture, l'écriture est sûrement la pratique qui assiste le plus Milne dans cet entraînement de son attention. Si l'artiste confie qu'écrire des lettres, des notes sur l'art et les tableaux, des récits d'expédition et des articles pour les revues tient lieu d'« *absorbing spare-time occupation*¹⁷⁹⁸ » et d'« *amusement*¹⁷⁹⁹ » dans sa vie frugale, notre analyse, qui repose en très grande partie sur ses textes, prouve qu'il écrit toutefois avec une telle assiduité, en mettant tant de soins à sa réflexion, et en caressant si longtemps l'idée d'un livre¹⁸⁰⁰, qu'on ne peut plus penser qu'il s'agissait chez lui d'une activité mineure ou secondaire¹⁸⁰¹ – cela même si, épistolier et diariste, il a pratiqué les formes littéraires les plus discrètes. Tel qu'en témoigne *Letters* [fig. 308], où son devenir fleur passe cette fois par les plume, papiers, pipe et lunettes, l'acte d'écriture était pour Milne une partie intégrante de son activité de création, et il en nommait la fonction avec grande clarté : « *My aim is not to convert—to make others think as I do—but to develop my own line of thought by putting it in words, arranging, classifying*¹⁸⁰² », « *... to [get] as much out of it in my own thought as I can*¹⁸⁰³ », « *it crystallizes*

¹⁷⁹⁸ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁷⁹⁹ [1933-10-17+18], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁰⁰ Le projet de livre lui est suggéré par Clarke en 1921; il y travaille à coup de réflexions, de notes et de brouillons au cours des années 1920, mais l'idée le suit jusqu'à tard sa vie. Voir [1927-11-13], 1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke, ainsi que 1939-10-22b, D. B. Milne à Kathleen Pavey.

¹⁸⁰¹ C'est ce que suggère Kathleen Milne (1961-06-06, à James A. Clarke), avant d'avoir pris connaissance de la correspondance Milne-Clarke et aux autres écrits.

¹⁸⁰² D. B. Milne, « *Art General Outline: Introduction* », [vers 1923].

ones thoughts about the work a bit¹⁸⁰⁴ », « ... to see how [my works] are made¹⁸⁰⁵ », « ... [as] an exploration for myself¹⁸⁰⁶ », « Mainly [an] exercise in concentration¹⁸⁰⁷. »

Écrire, pour Milne, signifie en effet *décrire* ce qui l'entoure, ce qu'il peint, ce qu'il fait et ce qu'il pense – s'y rendre attentif¹⁸⁰⁸. On voit poindre son intérêt pour la description aussitôt que 1906¹⁸⁰⁹, mais la pratique s'installe en 1918–1919 dans ses missives de guerre, dont la scène du soldat Brown rédigeant ses cartes de Noël est exemplaire [fig. 307]. Milne y raconte que son compagnon d'armes est « *one of the most thorough human beings I have ever seen*¹⁸¹⁰ », mais c'est bien lui-même qui s'engage dans un récit consciencieux de l'activité d'écriture de son ami et qui fait ainsi preuve de cette qualité suprême – l'exhaustivité (*thoroughness*¹⁸¹¹) – qui l'aligne sur Ruskin et Thoreau aussi bien que sur Samuel Pepys et Victor Hugo¹⁸¹². Il faut dire que le mandat qu'on lui confie après l'armistice de consigner à l'aquarelle les champs de bataille exige de lui une attention sans précédent aux détails [fig. 33–38]. Afin d'y voir plus clair dans le « *great mess of junk* » qui remplit les trous d'obus près des bunkers allemands, il en fait pour Clarke l'inventaire :

¹⁸⁰³ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁰⁴ 1920-01-09+10, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁰⁵ [1932]-03-17, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁸⁰⁶ 1947-03-01, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁸⁰⁷ 1947-03-01, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁸⁰⁸ Dans les faits, il écrit sur différents aspects d'un mode de vie qui lui est encore assez cher, en 1943, pour faire l'objet d'un projet de textes : « *Since I couldn't do much visiting or mix much in the affairs of art societies, we might think up some way of supplementing this [...] What I had in mind in writing was something light dealing with painting, a sort of newsletter to no one in particular [...] Where the idea [for the works] came from, why they were done, something about the doing of them, the title [...] Other things that might be done would be a painting day, a visit to exhibitions (no controversial subjects), a holiday—with or without painting—How to build a painting cabin—and live in it.* » 1943-02-26b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁸⁰⁹ 1906-08-28, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty. Son œil s'aiguïsera avec les années, mais cette lettre permet de vérifier qu'il ne doit pas entièrement son entreprise littéraire descriptive à Thoreau.

¹⁸¹⁰ 1918-12-[13]+14+21+22, D. B. Milne à James A. Clarke. Description détaillée et très engageante de la scène qui précède elle aussi sa relecture de Thoreau.

¹⁸¹¹ C'est un objectif poursuivi par Milne dans tout ce qu'il fait : les lieux sont « *thoroughly explored* » (voir section précédente), les actualités suivies « *in a thoroughgoing way* » (D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 12), les lectures sont « *thoroughly digested—to almost the last crumb* » (1935-12-31, D. B. Milne à la famille Kimball), son territoire artistique est, par écrit, « *searched and ordered pretty thoroughly* » (1932-04-10+17+24+26, D. B. Milne à James A. Clarke), la peinture est idéalement « *talk[ed] out thoroughly* » et sa pratique « *thorough* » (1926-07-début+11+16, [1929-01-21+23+24], D. B. Milne à James A. Clarke), et les motifs formels jamais mieux réussis que lorsqu'ils sont « *grasped thoroughly* » (D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, notes M.R. 20, 5 décembre 1921, et M.R. 40, 14 janvier 1922). Nous sommes consciente que, sans l'avoir planifié, notre méthode d'analyse souscrit sur ce plan à l'exigence de l'artiste.

¹⁸¹² Milne lit *Les travailleurs de la mer* d'Hugo et le journal de Pepys qui sont deux extraordinaires inventaires écrits, l'un d'un territoire et d'une communauté, l'autre de la vie quotidienne d'un parlementaire au 18^e siècle. Voir [1923-été], D. B. Milne [à James A. Clarke], et 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke.

I made an inventory of the material in one shell hole—about ten feet across—a partial inventory, because the goods are not well arranged and are somewhat damaged—the usual thing, by fire and water.

Here it is—18 shells about 2” by a foot, all together—one round tin (MacConochie—one piece of cloth—one piece burlap—one 2” shell—one German helmet—one cardboard box (flattened)—one bottle—one broken bottle—one MacConochie tin—one bottle—one tin (like tomato tin)—one small tin (bigger than polish tin)—one cartridge container (Brit.)—one German Bandolier (leather)—one entrenching tool corner (looks like a leather picture frame—one German gas mask carrier [...])

La description se poursuit pendant deux pages, puis se termine ainsi :

... several flares cartridges—spring of one stokes mortar bomb—one German egg bomb—one nose cap—at this point one exhausted bookkeeper. This multiplied by about 20 would be about the amount of rubbish round this pill box, say withing ten feet of it and this pill box was in no way unusual¹⁸¹³.

L'inventaire, qu'il emploie ici pour la première fois d'une manière parfaitement consciente, l'amène à prendre le temps de regarder chaque objet individuel pour le nommer et lui permet ce faisant de clarifier et d'intensifier ses perceptions. Milne mesure sans aucun doute l'efficacité de son exercice, puisqu'en rentrant à Boston Corners à la fin de 1919, il entreprend la rédaction de notes sur ses tableaux qui sont tout aussi systématiques. Dès juin 1920, il établit également une équivalence explicite de l'inventaire écrit et de l'esquisse descriptive en tant que modes d'observation préparatoires à la peinture : « *Thought you might want to try out your gathering material stunt while I either made 1hr. sketches on pad or tried a little writing*, écrit-il à Clarke. *Have wanted to try a day or two of observation making and recording—sort of encyclopedia thing¹⁸¹⁴.* » Il mettra ce projet à exécution quelques mois plus tard, dans la lettre même où il confie à son ami l'explosion qui s'est produite dans son esprit à la relecture de *Walden*. Tout en notant le temps qui s'écoule, il y décrit de manière détaillée ce qui se trouve sur son passage alors qu'il cherche un endroit pour établir la cabane dite d'Alander : conditions météorologiques, recension des essences d'arbres, sensations physiques, surimpression des souvenirs, bancs de brouillard, odeurs singulières,

¹⁸¹³ 1919-08-07+08, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸¹⁴ [1920-06]-24, D. B. Milne à James A. Clarke. Projet qui précède de trois mois sa relecture de *Walden* en septembre 1920, et qui justifie probablement l'effet « explosif » de cette lecture sur lui : son projet a trouvé une forme.

état des sentiers et des murs de pierre, nombre de pistes de chevreuil, etc.¹⁸¹⁵ S'installant bientôt complètement seul dans son refuge, il inscrit avec autant de soin dans son journal les couleurs qu'il observe :

*The stove with its rusty vermillions, grays, blues & purples is as brilliant as an orchid*¹⁸¹⁶.

*There as I felt around in the snow for an apple I could see the great horizontal band of orange above a mist of purple and slate*¹⁸¹⁷.

*The nick of distant hills shows blue this morning—very pure and wide in range turquoise and cobalt as varied and wide in range as the purples of last night*¹⁸¹⁸.

—*The blackness of the mountain.*

—*immediately after the very slight difference between mountain and sky*¹⁸¹⁹.

Les sons :

*Brook makes a rushing sound and every once in a while a more full throaty sound. I listen thinking it people's voices. Cracklings and clickings all through the woods. Warming air is loosening the ice on the higher branches*¹⁸²⁰.

*... hear a jay across the ravine and the steady rush of the creek—very still, dropping of snow from the branches has a splashy sound*¹⁸²¹.

Sounds.

Steady rushing of enlarged creek—almost identical with the wind in the hemlocks—cannot tell which is which until you turn [...]

The spitting of the fine rain on the stove and pipes—[...] sizzling sound like frying.

The Puck Puck Puck of the drip, from the trees on the tarred roof.

The more metallic sharper sound of a drop falling into the tea kettle from a pole above.

The splashy gurgle of a drop falling in a little snow pot hole within the hut—and the soft tinc tinc of the other drops along the row—the ones that have not yet worn potholes.

A sharp click from a stick in the fire.

The back and forward tick tuck, tock tick of the alarm clock at my ear—very fast.

The very thin sharp threadlike "peet" of a bird—a sound you have to listen for. A blue jay. Cheerful.

*The tic of the water from the near trees on the snow*¹⁸²².

¹⁸¹⁵ [1920-09-30], partie 1, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸¹⁶ D. B. Milne, Alander Journal, 29 novembre 1920.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, 29 novembre 1920.

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, 3 décembre 1920.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, 5 décembre 1920.

¹⁸²⁰ *Ibid.*, 19 novembre 1920.

¹⁸²¹ *Ibid.*, 27 novembre 1920.

¹⁸²² *Ibid.*, 1^{er} décembre 1920.

Et les pistes d'animaux :

*Rabbit tracks—no deer...*¹⁸²³

*Track looks like ordinary cat track—probably not large enough for wildcat, possibly fox, though I thought fox was more angular*¹⁸²⁴.

Il dénombre aussi à Alander les éléments de son goûter : « *Lunch—coffee, fish and 2 slices of bacon—3 slices bread, apple sauce*¹⁸²⁵ », exactement comme il énumère en parallèle les matériaux nécessaires à la réalisation de *Black Waterfall* [fig. 293] :

Inventory.

1 painter.

1 easel.

1 cascade, made up of 2 interrupted waterfalls, 1 straight waterfall, 1 race, 4 pools

5 hemlocks

1 Birch trunk

Several dozen maple trunks

2 small beeches with branches

2 very large rocks

3 complicated rock groups

6 sloping banks

1 “end of the street” bank

*Innumerable assorted rocks, put in because someone left them there*¹⁸²⁶.

Moins rigides mais tout aussi précis, ses écrits des années suivantes nous permettent de déduire que Milne a pratiqué sur une base régulière l'observation sensorielle détaillée, dont on sait aujourd'hui qu'elle a pour effet littéral d'animer le corps-esprit, d'augmenter sa vitalité¹⁸²⁷. Il y décrit l'atmosphère – « *All the air was gray and solid [...], there is a bottle green,*

¹⁸²³ *Ibid.*, 27 novembre 1920.

¹⁸²⁴ *Ibid.*, 28 novembre 1920.

¹⁸²⁵ *Ibid.*, 19 novembre 1920.

¹⁸²⁶ [1921-04-21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸²⁷ Voir les effets vitalisants pour le corps et l'esprit du simple acte de « *noticing* » dans les recherches laïques sur la pleine conscience que la psychologue Ellen Langer conduit à l'université Harvard et qu'elle résume ici : « *And so, mindfulness, for me, is the very simple process of actively noticing new things. When you actively notice new things that puts you in the present, makes you sensitive to context. As you're noticing new things, it's engaging. And it turns out, after a lot of research, that we find that it's literally, not just figuratively, enlivening.* » Interviewée par

*brilliant, transparent—and shiveringly cold*¹⁸²⁸ » – aussi bien que les odeurs – « *Fine smell, you can tell whether a hemlock or spruce log is being sawed without looking up, the spruce has a sweet, piney smell, the hemlock is nearer a barnyard scent*¹⁸²⁹ »; les effets du passage du temps sur les objets – « *While I have been writing that paragraph things have grown much blacker [...] props of my house a rich collection of reds, browns and blue grays*¹⁸³⁰ » – aussi bien que ceux d’un feu de camp sur son environnement – « *The fire touches things with red—red on the black coffee tin, on the roof of the lean-to, on the parts and crosspiece of the coffee hanger [...] The fire has added a squeak and a whistle to its orchestra and its smoke is unusually pungent—like the smell you get at the door of a dry store.*¹⁸³¹ » Le mot *inventaire* lui-même reparaît dans la description qu’il fait d’un tableau en 1921¹⁸³², puis dans une lettre de mars 1927 où il s’accompagne d’une mise en pratique : « *Inventory. On the shelf on the left two candles burning stuck to the boards; one in a lamp chimney to keep the flame from blowing. Beside them a corrugated board box holding three loaves of bread...*¹⁸³³ » À cette époque, le peintre songe en effet à employer l’inventaire non plus comme un simple soutien à l’observation, mais comme une procédure littéraire et picturale à part entière, la « méthode de l’inventaire » :

Krista Tippett, « Ellen Langer: Science of Mindlessness and Mindfulness », *On Being*, 10 septembre 2015, <https://onbeing.org/programs/ellen-langer-science-of-mindlessness-and-mindfulness/> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁸²⁸ 1927-01-07, D. B. Milne à James A. Clarke.

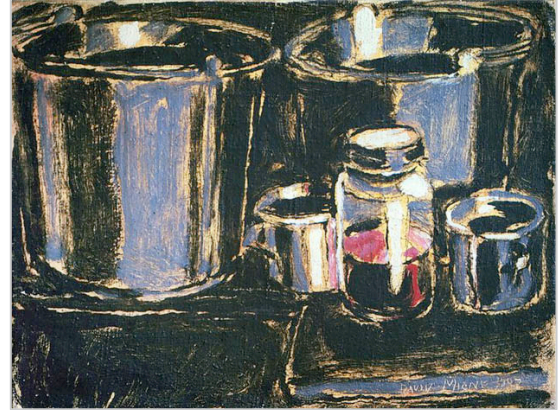
¹⁸²⁹ [1924-11-28]a, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸³⁰ [1924-08-16], D. B. Milne à James A. Clarke. Voir aussi [1924-10-milieu], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸³¹ [1923?]-08-milieu, D. B. Milne [à James A. Clarke].

¹⁸³² Dans la description de *Garden at Dart’s Camp*, en juin 1921 [203.3] : « *The inventory of an empty house is being painted as the inventory of an empty landscape.* » [1921-06-26 et après], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸³³ [1927-03-23+24], D. B. Milne à James A. Clarke.



- 309 David B. Milne, *Water Pail*, 1936, 1936, huile sur toile montée sur panneau [304.77]
- 310 David B. Milne, *Water Pails*, 1937, huile sur toile [305.2]
- 311 David B. Milne, *Raspberry Jam*, 1936, huile sur toile [304.84]
- 312 David B. Milne, *Vinegar Bottle III*, août 1937, aquarelle sur papier [305.36]
- 313 David B. Milne, *Cabin Shelves*, 21 février 1935, huile sur toile [304.7.1]
- 314 David B. Milne, *Yellow Coat and Shelves*, juin–juillet 1936, huile sur toile [304.75]

There is another method that has had a fascination for me—in theory, I have rarely tried it—the inventory method. The thing as it pops up in my mind, is to limit one’s range very much and go very exhaustively into what you have [...] The point of it is in the everything. Not merely things you would usually see but things so simple that you wouldn’t ordinarily think of them [...] To do it thoroughly you would spend a month in this one spot—or a year—working on the material here, either in paint or in words. Something of that method is what makes Robinson Crusoe and Walden the thrillers that they are for me. Then there is Marcel Proust’s “Swann’s Way” that I have spoken to you about. They all have something of the [recording?] that seems to tempt me all based on the well known fact that if all the workings of one’s mind for half an hour could be set down they would fill a book bigger than the Encyclopedia. This is the biggest method, but probably, for me work better in painting than in writing¹⁸³⁴.

Cette méthode en peinture voit le jour en 1935–1936, à Six Mile Lake, peut-être en raison de la solitude complète qui offre soudain au peintre – comme à Alander – des conditions optimales pour appliquer son attention aux moindres détails. Quoiqu’il en soit, il fait alors de son projet de « *pirate cave picture*¹⁸³⁵ » un motif pictural que nous connaissons, la progression, et il produit sous son principe jusqu’en 1939 des natures mortes composées d’un nombre important d’éléments strictement observés [fig. 309–314] : les objets épars sur la table, incluant les sacs et boîtes de transport; le contenu de sa cabane, avec une prédilection pour les étagères remplies d’objets divers – « *I am going to try another one, with even more things in it...*¹⁸³⁶ »; l’attirail nécessaire pour ce qu’il est en train de faire, qu’il s’agisse de fabriquer du sirop d’érable, de peindre une aquarelle, de camper en plein air ou d’écrire quelques lettres. Milne conduit en parallèle l’exercice par écrit, et on remarque qu’il le fait d’abord pour lui¹⁸³⁷. Ses notes personnelles de 1935 comprennent en effet « *When you leave the pole line and glide down into the bush...*¹⁸³⁸ », écrit le 16 février, qui retrace l’enchaînement des gestes et des mouvements de l’esprit constituant une journée de corvées ordinaire à Six Mile Lake, ainsi que la liste détaillée des objets et des moyens picturaux qui

¹⁸³⁴ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸³⁵ 1935-03-08b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁸³⁶ *Ibid.*

¹⁸³⁷ Les documents que nous citons sont des brouillons au statut incertain – notes personnelles, entrées de journal ou brouillons de lettres; le fait qu’ils soient rédigés, souvent en s’adressant à un interlocuteur, mais jamais envoyés montre bien que Milne éprouvait le besoin de ces énumérations sans vouloir en accabler ses correspondants. Il s’en informe d’ailleurs : « *Are these rambling letters a nuisance? They mean practically nothing. I could put it in half a page. I enjoy writing them and fail to consider the reading of them.* » [1935-03-03], D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁸³⁸ 1935-02-16, D. B. Milne [brouillon d’une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal]. Texte discuté *supra*, p. 453.

composent *Cabin Shelves*, peint le 21 février. Il la conclut d'ailleurs en insistant sur le fait que l'inventaire concerne fondamentalement sa pratique de la peinture et non le sujet du tableau : « *That's the way to start a picture of a Madonna and Child, or Descent from the Cross too*¹⁸³⁹. » En 1936, il demande à un correspondant qui restera anonyme, « *Would you like an inventory of the cabin? No! Well here it is...*¹⁸⁴⁰ », puis il procède à la dénomination des lieux objet par objet. Et la description qu'il fait au profit de Graham McInnes d'*Edam Cheese*, en février 1938, est si minutieuse qu'elle a retrouvé toute la rigueur de ses premières descriptions militaires : « *Edam cheese, red mesh bag of mixed nuts, 2 corrugated bottle wrappers (in one there is a bottle of H.P. Sauce but it is out of sight so you wouldn't know about that, in the other nothing), large box of Glace fruits, with the lid open (half the fruits eaten, but the little crinkled papers left*¹⁸⁴¹... » Son écriture évoque ainsi moins, tout à coup, Thoreau ou Proust, qu'elle ne préfigure les contraintes pour « chasser toute idée préconçue¹⁸⁴² » qui marqueront la littérature à venir d'un Georges Perec, par exemple.

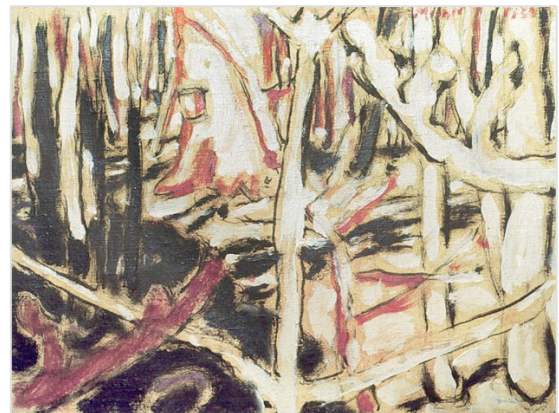
La méthode de l'inventaire telle que Milne la pratique dans les années 1930 soulève dans sa peinture une autre question, celle de la « vision naturelle », qui s'inscrit dans la continuité de *l'interrupted vision* et confirme qu'il s'agit bien pour lui d'entraîner son œil à percevoir et à enregistrer objectivement ce qu'il voit tel qu'il le voit, à l'instar d'une caméra, y compris les aberrations de son champ de vision que son cerveau – tantôt à des fins de bon fonctionnement du corps, tantôt à des fins d'esthétisation – s'est habitué à schématiser, à corriger ou à ignorer, produisant ainsi dans son esprit d'innombrables préconceptions [fig. 315–320]. L'artiste désire inventorier non seulement les objets, mais aussi exactement *comment* ceux-ci se présente à lui, tel qu'il l'explique ici à Maulsby Kimball, en février 1935, à partir d'une œuvre de la série *Sugar Bush* à laquelle il travaille tout en fabriquant du sirop dans l'érablière de Rattlesnake Pete :

¹⁸³⁹ 1935-02-11+21, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal].

¹⁸⁴⁰ 1936-12-20, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice et Vincent Massey?].

¹⁸⁴¹ 1938-02-16a, D. B. Milne à Graham C. McInnes.

¹⁸⁴² Georges Perec, *Espèce d'espace*, Paris : Galilée, 1974, p. 122.



- 315 David B. Milne, *Nasturtiums and Carton II*, 1929, huile sur toile [304.95]
316 David B. Milne, *Trilliums and Trilliums*, 1936, huile sur toile [304.72]
317 David B. Milne, *Alder Branch*, 1933, huile sur toile [303.29]
318 David B. Milne, *Maple Leaves*, 1936, 1936, huile sur toile [304.76]
319 David B. Milne, *Snow in the Sugar Bush*, mars 1935, huile sur toile [304.13]
320 David B. Milne, *White Sugar Bush*, 1935, huile sur toile [304.16]

This picture—and many done in the last year or two—is concerned largely with a motive that doesn't appear in any of the ones you have seen. You might call it the "In Front of Your Nose School." You have seen the photographer—the snap shotter anyway—backing and coming forward and sidestepping until he gets an unobstructed view of his subject. Usually, the result is disappointing, flat, uninteresting. This may be due, at least partly, to the fact that he didn't snap what he saw. He may think he did, but he has omitted the tree trunk that filled a third of his field of vision and the branch that, unnoticed was right in front of his face. These things were there when he first saw the subject and found it good. They had an effect on his feeling and on his emotion; they gave mystery or order or strength or something else to the arrangement. We always see that way. Since I have become interested in these things I sometimes stop anywhere and notice what is in my field of vision, either vague or clearly defined, and try to decide what I could do with it in painting. Just at this moment, all I see clearly is a rectangle of white with some dark lines on it and with a band of blue and one of near-white across the top of it, part of a pencil and the tops of fingers. But I am conscious of other things, out of focus, the glow of the lamp beside me, dark, vague shapes of things in the room and a pink blur which is my left hand. We are forever seeing through doorways, past corners, over shoulders. All right, paint it as you see it¹⁸⁴³.

La fin magnifiquement performative – et, en ce sens, bien plus contemporaine que moderne – de ce passage est certainement la plus éloquente preuve de la pratique de l'attention fine, voire intègre dans laquelle Milne est engagé. D'autres remarques au cours années 1930 montrent aussi qu'il y est engagé de son corps tout entier, puisqu'il se fait, comme à Alander, très attentif aux sons qui l'entourent : « *I can hear the soothing hum of bees, the birds, and the baaing of sheep and lambs, and a few minutes ago I heard what sounded like the cry of loons over by the river...*¹⁸⁴⁴ »; « *Inside—within this 12 x 14 foot space it is warm and dry [...] and quiet. The ticking of the clock and the scrape of the pencil go steadily on. The only other sounds are an occasional crackle of coals in the stove and the rattle of icy snow down the stovepipe*¹⁸⁴⁵ »; « *Very quiet in the cabin, the clock ticks and one fly up near the ceiling zooms pleasantly...*¹⁸⁴⁶ », et il continue même à Toronto en 1940 son exercice régulier de l'oreille : « *I can hear the children shouting at a wading pool out of sight, the puffing of a train, the insistent singing of a locust and a lot of chirps cheeps and chips from birds. Aside from that everything is nice and quiet*¹⁸⁴⁷. »

¹⁸⁴³ 1935-03-26a, D. B. Milne à Mauksby Kimball.

¹⁸⁴⁴ [1930-04-27], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁴⁵ 1936-12-20, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice et Vincent Massey?].

¹⁸⁴⁶ 1938-11-02a, D. B. Milne à Kathleen Pavey.

¹⁸⁴⁷ 1940-07-23a, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

Tout indique d'ailleurs que Milne ne cessera jamais de pratiquer cette attention multisensorielle, car lorsqu'il se retrouve dans les années 1950 pour la troisième et dernière fois de sa vie seul dans la nature, son journal recueille pareillement ses observations sensibles concernant les couleurs – « *The reflection in the water is lavender, first time I have ever seen it that colour*¹⁸⁴⁸ » –, les sons – « *Mostly no noise from outside, but once in a while the slight sound of a wind in the evergreens and a flurry of snow on the roof. Inside the ticking of the clock and the pleasing sound of the draft in the heater, as it burns up my good yellow birch*¹⁸⁴⁹ » – et les pistes de mammifères – « *Charlie McAllister had been over to see me. Decided to go over to thank him and see how he was. It seemed to me that his footmarks on the ice were closer together than they usually are...*¹⁸⁵⁰ » Non seulement cette pratique corporelle plus subtile fait-elle partie intégrante de sa peinture; elle dépasse, pensons-nous, la question picturale pour devenir un entraînement de son être *artiste* en tant qu'éveil maximal des facultés dont il dispose.

Introspection

On aura remarqué au passage que, présentant à Clarke son projet encyclopédique en novembre 1927, Milne dit aspirer à capturer « *the workings of one's mind*¹⁸⁵¹ » en même temps que les divers éléments de son environnement. S'il ne cache pas qu'il s'inspire en cela d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust, dont il a lu le premier tome fort probablement l'année précédente¹⁸⁵², plusieurs éléments démontrent qu'il était attentif à son intériorité bien avant de plonger dans l'œuvre de son contemporain et que, désirant vivre en homme pleinement éveillé, il s'épiait déjà sous tous les angles. Shusterman étant très clair sur le rejet nécessaire, pour l'étude de la soma-esthétique pratique, de tout dualisme corp/esprit au profit d'une appréciation holistique du sujet dont la transformation rend

¹⁸⁴⁸ 1950-09-25+26, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁸⁴⁹ D. B. Milne, Journal, 16 décembre 1951.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, 25 mars 1952.

¹⁸⁵¹ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁵² La lecture par Milne de *Swann's Way* (cité dans *ibid.*, publié en anglais en 1922) précède probablement de peu de temps la lettre à Clarke où il mentionne son auteur pour la première fois : « *Ever read any Marcel Proust?* » (1926-02-17+20+24+28).

indissociables ses pratiques corporelles, morales et spirituelles, nous observons qu'il se trouve chez Milne, en surcroît des exercices clairement physiques auxquels il se prête et des gestes qu'entraîne son éthique de vie, des signes évidents d'une attention active aux processus les plus subtils de son corps-esprit.

Dès ses lettres de jeunesse, par exemple, il se montre désireux de « *very inmost thoughts*¹⁸⁵³ » et trouve intenable « *to be forced into an unnatural position*¹⁸⁵⁴ ». Ensuite sa correspondance de guerre montre qu'il explore ses dilemmes avec rigueur :

*I have had, in the days when we thought we would get into [the war], the same thought about the dead. It is all right to get croaked but you sure would like to have just one peep out to see how things went. I too have something of your own feeling of disappointment at not getting into the fighting—even my philosophy does not entirely adjust itself to that*¹⁸⁵⁵.

*You still expect the French baby [...] I have to confess that every time I think of doing something about it my spine begins to feel like the candle on my table this very hot day—very slumpy indeed [...] I feel very weak indeed—fluid. It can't be done [...] my heart fails me [...] I didn't know I was afraid of Violet until I traced this thing up a bit*¹⁸⁵⁶.

Des témoignages plus clairs d'un effort de vigilance à ce qui se passe en lui pendant qu'il travaille émergent plutôt à la période 1921–1922, à savoir au moment exact où il rédige les premières notes dans la généalogie de « *Feeling in Painting* », qu'on trouve à la toute fin de cette liste :

*From there on I began consciously to hurry, should have stopped*¹⁸⁵⁷.

*Owing to my uncertainty, it was nearly noon before I had this settled and the subject placed on the canvas in pencil. Went home for dinner, hoping that in the meantime thought and a fresh facing of the subject would clarify matters*¹⁸⁵⁸.

¹⁸⁵³ 1906-08-20, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty, qu'il appelle par ailleurs (dans 1906-09-06) à trouver le courage d'être vraie avec elle-même et les autres. Il ne s'agit pas d'un épanchement juvénile, car sa demande de sincérité émotive est la même lorsqu'il entre en relation avec Kathleen Pavey à cinquante-six ans passés : « *Well write your heart out and save the result for me, write anything, what you think, what you feel, what you had for dinner, whether your feet hurt, what you see in the street anything* », « *An honest letter and just full of feeling, and I don't ask much more than that.* » (1938-12-19b, 1939-06-22b, D. B. Milne à Kathleen Pavey; voir aussi 1939-01-06, 1939-05-03b).

¹⁸⁵⁴ 1909-08-15, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty.

¹⁸⁵⁵ 1918-12-[13]+14+21+22, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁵⁶ 1919-08-07+08, D. B. Milne à James A. Clarke. Il y est question de l'adoption par Clarke d'un orphelin de la guerre.

¹⁸⁵⁷ D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 11, 2 novembre 1921.

¹⁸⁵⁸ *Ibid.*, note M.R. 11, 2 novembre 1921.

For the first time I have felt free enough in the use of [oil] to have any attention left for related thought. Contrast this with the state of mind shown in M.R. 27¹⁸⁵⁹...

Debated for some time whether to start on the big picture or to paint a different subject [...] While trying to make up my mind I wandered round without seeing anything of interest, then I came back to my easel of sticks and studied the thing before me, trying to see what thought I could get out of it [...] This painting in the head occupation has often been the means of drawing me into a painting mood, and it did so again here¹⁸⁶⁰.

My thoughts, mostly, were of everyday affairs, occasionally conscious of a momentary interest in the shapes of things that I passed [...] then on again slowly, and the usual thoughts of people and things. Gradually began to bestow more attention on things [...] Began to be conscious of a working mood creeping over me, a concentration on painting problems, to the exclusion of wandering thoughts; conscious not only of an increase of attention but also of a growing will, a feeling of pressure within me...¹⁸⁶¹

Nous savons aussi que cette sensibilité à ses actions et perceptions internes s'appuie sur un exercice volontaire d'auto-observation, car pendant qu'il construit sa cabane d'Alander et qu'il tient des inventaires visuels et sonores, Milne note consécutivement dans son journal des 9, 10 et 11 janvier 1921 :

Fine day and good working day but little thinking aside from the mechanical thought necessary for floor laying [...] Don't know what my thoughts were while floor laying. Will try to notice tomorrow. Interestingly absorbed in what I am doing at any rate¹⁸⁶².

Failed again to trace what I thought of when floor laying. Have another chance tomorrow¹⁸⁶³.

Floor finished just after dark. Last of the heavy work. Glad it is done. No thoughts beyond disconnected snatches and the "where's my hammer" sort of thing¹⁸⁶⁴.

Si nous regrettons la pauvreté de ce qu'il tire de son exercice, en particulier le peu d'intérêt qu'il porte à ces « fragments disjoints » qui forment pourtant l'essentiel du bavardage mental, nous comprenons que Milne observe qu'il ne se présente pas à son esprit d'enchaînement clair des pensées en raison de l'intensité de son effort manuel. « *Carpenter's thinking, just numb mumbling away inside your head¹⁸⁶⁵* », dira-t-il ailleurs pour résumer ce qui se produit

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*, note M.R. 37, 9 janvier 1922.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, note M.R. 55, 7 mars 1922.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, note M.R. 63, 1^{er} mars 1922.

¹⁸⁶² D. B. Milne, Alander Journal, 9 janvier 1921.

¹⁸⁶³ *Ibid.*, 10 janvier 1921.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, 11 janvier 1921.

¹⁸⁶⁵ [1926-11-16+24], D. B. Milne à James A. Clarke. Il évoque une marche en terrain glissant requérant son attention.

lorsque le corps requiert soudain l'essentiel de son attention, peu importe la situation. Son désir de retracer ce qui se déroule en lui-même demeure néanmoins évident parce qu'il s'occupe peu après, motivations à l'appui, de détailler une attitude après l'autre sa façon de lire le journal :

My procedure with the newspapers, is

1st a running over the news, picking up the thread of the English Strike, Ireland, a dip into American politics, particularly the international relations, a glance at the 16 varieties of divorce boosted by

2. A good look at the Photographs

3. The Journal Comics, usually followed by a look at the back page editorials and features, which are a continuous wonder and delight. I don't know just why this is so, unless perhaps they make me feel so wise.

4. A very light attack on the art news, with a trifle more attention to the notices than the comment.

5. A cropping over the whole thing for magazine features—including letters to the editor on subjects in which I am interested.

6. A more thorough reading of some of the news features

7. The book reviews. These, particularly the [New York] Post have more thought in them than any other part of the papers. I have read the Post one through and through this week and found meat in every bit of it. Stimulating stuff¹⁸⁶⁶.

Rares retours sur soi accessibles d'un artiste reconnu par tous comme un être introverti¹⁸⁶⁷ et disant lui-même provenir « *of a race living too far north to take easily to any outward mark of*

¹⁸⁶⁶ [1921-04-21+22], D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁶⁷ La grande réserve de Milne est confirmée par les gens qui l'ont connu enfant : « *No, he wouldn't talk about anything [...] He was an awful quiet boy [...] He didn't associate too much with the young folks [...] always by himself, yes.* » (William J. et Mme Pearson, interviewés par Blodwen Davies, septembre 1961); par Patsy : « *As a rule, Dave did not have much to say to people, but he would talk for hours, about the painting, and everything in regard to it.* » (May Milne, « *Memoir* », [vers 1958]); par Clarke : « *... he was quite reticent, he didn't want to talk very much because he was reserved...* », « *He was very reserved and you had to approach him. He never made the initial step to make friends. Of course he was warm and friendly, after you got through the crust.* » (J. Clarke, interviewé par Blodwen Davies, bobine 3 et bobine 5, mai 1961); par le conservateur Harry McCurry : « *He was a quiet unassuming man with great reserve of artistic power.* » ([1955–1956], H. O. McCurry à Blodwen Davies); par le fermier Alvin Bible, un voisin à Palgrave : « *He wasn't a fellow that you'd question [...] He'd tell you what he wanted you to know.* » (cité dans Barbara Moon, « *Genius in Hiding: David Milne* », *loc. cit.*); par ses amis Angus : « *Dave seemed to be a very quiet man. You had to make the conversation and then he'd carry on with it. But he would never open his mouth to volunteer any information. His life or anything about him. You had to keep quizzing him* », « *Withdrawn, yes* », « *He was a very quiet, solemn man...* », « *... he wasn't a talkative man to anyone. To anyone else but us [...] Dave was a very secretive man.* » (William et Nancy Angus, interviewés par Blodwen Davies, ruban I, août 1961, et ruban II, septembre 1961); et encore de manière détournée par Kathleen Milne : « *We had similar literary tastes. Certainly neither of us has any taste for the true-confessions sensationalism currently so popular.* » (1961-06-06, K. Milne à James A. Clarke).

*inward feeling*¹⁸⁶⁸ », ces quelques notes et expériences introspectives quasi scientifiques trahissent toutefois une pratique intime réelle qui n'a certainement pas été ponctuelle. À preuve, les traces d'un regard sur soi non complaisant qui émaillent le reste de sa correspondance¹⁸⁶⁹, l'émotion dont il avait fait son radar ultime sur le plan créatif – le mot *feeling* à lui seul revient plus de 160 fois sous son crayon et il avoue s'en remettre à une forme de *daïmon*¹⁸⁷⁰ –, ou encore l'effort qu'il met à distinguer les différents « conduits » d'information sensitive, émotive, esthétique et mnésique qui s'activent concurremment dans son corps-esprit pendant qu'il peint – ici *Farm across the River* en 1927 [fig. 321] :

In one channel were the observations and feelings about the weather—the discomfort from the cold, irritation at the vibrating of the easel in the gusts of wind, the observation that the wind came up from the river valley and not across it, the threat of snow in the cold sky. In quite a separate channel the translation of the distance into a flat combination of grey and red, the stepping up of this arrangement into black and red in the tree shapes of the river slopes, the emphasizing of some shapes in the farm buildings and nearer trees by a very slight use of brighter color, the marking of the contours, the strong but sensitive line of the tree drawing. On occasion I have been conscious of a third line of thought carried on at the same time, not related in any way to the immediate surroundings—memories¹⁸⁷¹.

¹⁸⁶⁸ [1927-11-13], D. B. Milne à James A. Clarke. Il évoque aussi dans cette lettre une « *Clarke-Milne convention* » quant à la retenue des émotions. À plusieurs reprises, il explique autrement à ses correspondants qu'il garde ses difficultés pour lui-même, notamment dans 1927-07-[28+29], à James A. Clarke; 1934-02-15, à Harry O. McCurry; 1936-03-25, à Alan Jarvis; et 1936-05-01, à Alice Massey.

¹⁸⁶⁹ « *When it comes down to the real thing we are not vastly interested in any shapes or colors or anything of the kind, except so far as they lend themselves to our game. We are merely interested in ourselves, in what we are doing, in our own mud pies; of course there is a tremendous thrill put into some mud pies...* », « *Not shocked or saddened by [Ann's] death but with an uneasy feeling of incompleteness...* » (1924-10-29+30, [1934-03-08], D. B. Milne à James A. Clarke); « *And my troubles are not all happily solved [...] as soon as my troubles are solved, I make more, have to have them...* », « *I am not having any luck with painting yet, so I am inclined to bite, or at least bark* », « *No thought or speculations about David's predicament, because it is for now entirely out of my control, nothing to be done, no more chance to do anything than if I were on the moon* » (1939-01-06, 1939-05-03b, 1946-09-30 et 10-01, D. B. Milne à Kathleen Pavey); « *... after all, I'm six years old now, more than six, and I should be encouraged to speak for myself. Besides I am just now experiencing the disastrous results of a five year period of the "leave it all to me" treatment.* » (1938-11-03, D. B. Milne à Vera L. Parsons); « *We feed the birds for our own sake, to bring them to us, not for their sake. They do very well without us...* » (1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey). Dans « *I shall try to set down...* » (19 février 1961), Clarke est éclairant quant au discernement et à l'acceptation des faits dont Milne était capable : « *The argument was this, could an artist, writer, or any creative craftsman be great and still be a human heel [...] I took the negative [...] The man taught me to see the significance of what he did and thought but also an understanding of what other artists, some of whom he disliked, were in their own compound trying to do [...] to discern the thread of the stream that makes all great things common.* »

¹⁸⁷⁰ Voir *supra*, p. 202.

¹⁸⁷¹ Expérience rapportée par écrit *a posteriori*. 1931-03-09, D. B. Milne à Mulsby Kimball.

Le travail sans rapport évident avec l'environnement de la mémoire, travail qui ne lui est pas étranger¹⁸⁷² mais dont il semble ici prendre plus fermement conscience, s'avérera un courant majeur de cette observation intérieure où s'exécute la prescription de simplification personnelle. Au cours des années 1930, il scrute en effet avec une assiduité accrue ce qui se tapit dans sa mémoire, depuis les empreintes prénatales et de la petite enfance – empreintes raciales, familiales, parentales qui sont, note-t-il, « *so overlaid with later influences that they are obscured*¹⁸⁷³ » –, jusqu'aux divers événements de sa vie qu'il retrace, en 1947, sur pas moins de 214 pages de notes autobiographiques commençant par l'influence de la mère et l'avènement de la conscience de soi¹⁸⁷⁴. Il ne nous paraît pas anodin que cette période de mise au jour des enfouissements et surgissements de la mémoire ait par ailleurs été le berceau des *subject pictures* grâce auxquelles il constate que les éléments se présentant à

¹⁸⁷² Tôt dans les années 1920, il fait à Clarke des commentaires à ce sujet, ici en évoquant sa mémoire d'un lieu : « *Things indelibly planted in one's mind do lie deeply buried [...] The image dims slowly, it is bright and real when it does come, but it is usually entirely absent [...] Yet, if I went back tomorrow, not a detail would have been forgotten* » [1922?]-printemps, D. B. Milne à James A. Clarke, et dans [1923-printemps?] en relevant une réminiscence multidimensionnelle à partir des conditions ambiantes : « *The Phoebe and I have Biddiecott to ourselves, and all the weather. If I were offered any breather I could invent I couldn't pick better than this. For some reason it brings back sunny days at the first residence I remember before my age ran to two figures, one day particularly seems to stick, one of the rare occasions when I was left at home alone, every one else away to a funeral. I soaked in the sun, listened to the rushing wind and was moderately enthused about the funeral, I could see teams going to it, some feeling of wonder, puzzlement, and some sadness, caught probably from the others. That vanity of vanities feeling still clings to this kind of day.* »

¹⁸⁷³ D. B. Milne, « Art influences », 1942. Sans être encore de nature psychanalytique, son intérêt pour l'histoire individuelle souterraine et pour le travail actif de la conscience est perceptible, dès 1930, dans une lettre à Clarke ([1930]-12-25) : « *A good many of us are drawn and quartered one way or another. Very few of us, probably, have the particular organization that feels what is happening. We have both had—and will keep on having—our internal battles. The only other animal of this kind I can think of in my acquaintance is Engle [...] Well, it isn't forced on us by anything except our inheritance—We are placed in no unusual circumstances. We seek it. We must find some kind of thrill in pulling against ourselves.* » Ses premières lettres aux Massey, en 1934, témoignent aussi du fait qu'il ressent dans sa vie actuelle la profondeur de l'histoire corporelle, culturelle et morale dont il a héritée : « *My ancestors were, for the most part, peasants, [...] close to the soil [...] mostly millers [...] I like to think that my leaning toward simplicity in art is a translation of hereditary thrift, or stinginess, into a more attractive medium. Anyway, I am convinced that [...] race and family go very deep* » (1934-08-20); « *... it is neither desirable nor possible to change convictions that come inevitably from heredity, early training and the events in people's lives* » (1934-10-16). Il remarquera aussi plus tard, sans toutefois l'expliquer, l'effet sur lui des refoulements maternels. Ici en passant par la biographie de J. W. Morrice : « *I am convinced that before he was eight, certainly before he was ten, Morrice's way was marked out for him [...] I feel sure that someone in close touch with him in those years moulded him in the way he was to go. It would have to be someone very close to him, more than likely the mother [...] This is very difficult to trace [...] The [best] you could have done, probably, would have been to make a more complete and detailed inventory of the Morrice family in the first years of the painter's life.* » (1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan). Et là dans son autobiographie : « *The mother's influence. Stories, descriptions, family history. In these material success did not figure. Mother's repressed leaning toward literature.* » D. B. Milne, « A. B. Outline: Picture Plan », vers 1947.

¹⁸⁷⁴ « *The Death of the Santa Claus idea the first stage of the disillusionment of children. Very important. The first inkling that things were not always done for the delight of doing them that the world was to be run by cold calculation* », « *... the first memory I have of myself I was wearing kilts and proud of them.* » *Ibid.*

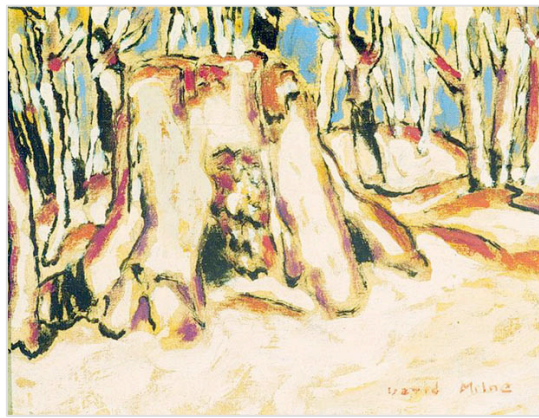
sa conscience artistique – son « *painting mill*¹⁸⁷⁵ » – remontent d’origines diverses, se bousculent et se condensent de manière tout à fait inattendue, cela en raison de sa solitude prolongée peut-être¹⁸⁷⁶, sinon du fait qu’il avance en âge. S’il en accueille volontiers les effets, Milne n’explore toutefois jamais ouvertement son iconographie sous l’angle de ces expériences encryptées dans sa psyché : pas une seule explication directe chez lui de ce que symbolise un sujet (ce qui ne veut pas dire qu’il n’en était pas au fait). Par réserve, mais probablement aussi par mesure de compression énergétique, parce que tout souvenir raconté est une émotion immédiatement éventée, il garde ses motivations intimes ultra secrètes et il dit tout au plus qu’un sujet, qu’il soit observé ou fantaisiste, est choisi parce qu’il lui procure un « *thrill* » ou un « *kick* » – ce qui est déjà faire l’aveu qu’une instance psychique repère et valide ses élections. « Si tu veux savoir ce qui est arrivé, tu dois absorber ou inhaler l’information¹⁸⁷⁷ », prévenait-il la postérité en comparant ses lettres au récit historique de Carlyle, et en effet seule une fréquentation longue et approfondie de son œuvre et de ses écrits permet éventuellement de saisir ce que symbolise la fleur, de décrypter de quoi il en retourne des mystérieux tableaux à sujets, ou encore de voir comment une simple souche, évoquant celle où il grimpe enfant pour se trouver « *for the first time [...] face to face with Infinity where anything might be and anything happen*¹⁸⁷⁸ », représente dans les faits le socle de sa peinture consacrée à l’intégrité du cœur [fig. 322–323].

¹⁸⁷⁵ 1940-07-15 et avant, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. Voici écrit-il, sautillant d’une idée à l’autre comme s’il racontait un rêve, ce qui se bouscule dans son moulin à peinture alors qu’il planifie ses premières œuvres d’imagination : « *That’s Wyb who is also supposed to pose for the long contemplated Noah—for Noah, and Mrs. Noah and maybe all the animals. Also for St. Francis. Unfortunately I didn’t know much about him when I planned the picture. I thought he was fond of animals, not birds, so he will have to appear with elephants, giraffes, squirrels and porcupines.* » *Snow in Bethlehem* (1941) est pareillement le résultat de déplacements et de condensations s’appuyant sur la mémoire, tel qu’on peut le constater dans 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁸⁷⁶ S. Tesson explique que les êtres intériorisés finissent par jouer un rôle important au sein de son isolement : « Jaillissent à mon esprit les visions de mes proches. Mystère des mécanismes spirituels, des visages sautent à la mémoire. La solitude est une patrie peuplée du souvenir des autres. Y penser console de l’absence. Les miens sont là, dans un repli de mémoire. Je les vois. » *Dans les forêts de Sibérie, op. cit.*, p. 51. Milne ne parle jamais de ses souvenirs dans des termes aussi explicites, mais on a peut-être sous-estimé cet effet de ses années de retrait à Six Mile Lake sur l’élaboration des premiers tableaux à sujet.

¹⁸⁷⁷ 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke. Déjà cité en anglais.

¹⁸⁷⁸ D. B. Milne, « In the 1880s », [13 avril 1947]. Voir aussi « Saugeen Township », vers 1947, sur l’inconnu.



- 321 David B. Milne, *Farm across the River*, vers 1927, huile sur papier [207.91]
322 David B. Milne, *Snow in the Woods*, 15 janvier 1921, aquarelle sur papier [202.2]
323 David B. Milne, *Stump among the Saplings*, 1932, huile sur toile [302.116]
324 David B. Milne, *Site of the Lumber Camp*, 1927, huile sur papier [207.95]

La réalisation des œuvres est une tout autre affaire. Si certaines expériences picturales sont tombées dans un oubli total¹⁸⁷⁹, Milne affirme que la plupart, comme *Farm across the River*, demeurent tout à fait fraîches à sa mémoire. « *When they are clearly remembered, the circumstances of their painting are clear, feel of the weather, the place where I stood or sat at work, even the look and feel of the trampled ground. The most triffling, or sometimes important, incidents of the painting time are clear*¹⁸⁸⁰ », « *what I thought and how I felt, what I had in mind and whether I succeeded or in what I failed*¹⁸⁸¹ », résume-t-il. Si nous n'avons pas de raison de douter que son souvenir reste vif, les archives nous donnent toutes les raisons de croire que c'est en grande partie parce qu'il a entraîné son corps-esprit à pleinement conscientiser ses sensations en les couchant par écrit, c'est-à-dire en les *nommant*. « *Everything connected with this picture and its painting is very vivid to me*¹⁸⁸² », écrit-il par exemple à Alice Massey, en 1934, à propos de *Site of the Lumber Camp* [fig. 324], qu'il a peint et « rédigé » sur-le-champ en 1927 au profit de Clarke :

I am sitting in front of the stove with the raincoat streched over four sticks above me. That keeps the showers off all but my knees and stockinged feet, and the fire is so hot that all the drops falling between me and the stove are burnt up before they do any damage. There is a strong smell of burning wool but I pay little attention to it. I feel nothing.

Here is a silk pattern (the stove) for you. Circles and squares and uninventable combinations of the two worked out in freckled masses of black, black and red, black and purple, outlined by the streaks of blue gray smoke and with a gay rectangle of vermilion and ashy white in the middle.

*The stove smokes at all the doors and lids...*¹⁸⁸³

Issu d'un ensemble d'enregistrements après séance similaires, « Feeling in Painting » est le maître texte de cette introspection aux multiples dimensions. Différentes lignes de pensées-perceptions-intentions s'y trouvent entrelacées par Milne dans un récit dont l'approche naturaliste est caractéristique de la littérature moderne certainement recensée dans le cahier du journal qu'il réserve pour la fin; sa narration psychologique – une affirmation subjective qui devient adresse directe au lecteur qui devient vite une voix intérieure – est, elle, plus

¹⁸⁷⁹ 1937-11-25, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁸⁰ D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 22–23.

¹⁸⁸¹ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 28.

¹⁸⁸² 1934-11-20b, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁸⁸³ [1926-09-05], D. B. Milne à James A. Clarke.

spécifiquement proustienne¹⁸⁸⁴. Ce passage opéré par le peintre du « *I* » au « *you* » au fil du texte et au gré des versions a aussi pour résultat important de le placer lui, lors de l'écriture, en situation d'observateur face à sa propre expérience. Que ce changement de pronom ne soit pas uniquement une stratégie littéraire nous est en effet confirmé par le texte « *When you leave the pole line and glide down into the bush...*¹⁸⁸⁵ », contrepartie domestique de son essai sur l'art, que Milne écrit apparemment pour lui seul. Avant de le conclure par un enroulement temporel proustien qui nous fait rentrer une deuxième fois au bercail le même soir, il alterne continuellement *tu, je, tu, je, tu*, indiquant hors de tout doute qu'il s'adresse bien à une seule et même personne, en l'occurrence à lui-même. On aurait là, fort probablement, la manifestation d'une stratégie de distanciation psychologique qui vise à faire du soi une entité distincte et observable afin de gagner un meilleur contrôle sur ses pensées, sur ses émotions et ainsi sur ses comportements¹⁸⁸⁶.

S'affranchir périodiquement du « *je* », accéder à une grande maîtrise de ses réflexions et savoir de la sorte apaiser à souhait ses déclencheurs d'anxiété les plus subtils pour reprendre le contrôle des ressources du corps-esprit est du moins exactement le travail très concret que doit faire un artiste qui, comme Milne, cherche à atteindre « *the extreme concentration necessary in the actual execution of the picture*¹⁸⁸⁷ ». Pour atteindre l'intégrité du cœur,

¹⁸⁸⁴ Tous les interlocuteurs de Milne s'entendaient sur le fait que le peintre possédait en abondance « *the letter writer's ability to feel what would be interesting to his correspondent* », qu'il reconnaissait lui-même au soldat Brown (1918-12-[13]+14+21+22, D. B. Milne à James A. Clarke). Voir notamment les commentaires à D. B. Milne d'Alice Massey (1937-03-15a) et d'Harry McCurry (1932-05-02). Écrites sous la forme d'un courant de conscience, plusieurs lettres à l'air naturel de Milne faisaient l'objet d'une attention littéraire importante, tel que le confirment son style changeant de factuel à engageant selon les correspondants, ses brouillons qui témoignent d'une réécriture et l'amélioration de son écriture au fil des années : « *Incidentally you are improving and as a method of expression you seem to find words as easy as colors* », lui faisait observer Clarke (1918-12-10+27). Comme la peinture, ces lettres réflexives exigeaient d'ailleurs de sa part une grande disponibilité : « *Letters to Clarke cannot be shoved in anywhere. They demand more leisurely treatment, a certain amount of peace of mind.* » 1923-12-18+27, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁸⁸⁵ 1935-02-16, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal]. Texte discuté *supra*, p. 453.

¹⁸⁸⁶ Une étude récente en psychologie montre effectivement que « *using non-first-person pronouns and one's own name (rather than first-person pronouns) during introspection enhances self-distancing [...] Together, these findings demonstrate that small shifts in the language people use to refer to the self during introspection consequentially influence their ability to regulate their thoughts, feelings, and behavior...* » E. Kross, E. Bruehlman-Senecal, J. Park, et al., « Self-talk as a Regulatory Mechanism: How You Do It Matters », *Journal of Personality and Social Psychology* [American Psychological Association], vol. 106, n° 2, février 2014, p. 304–324, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/24467424> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁸⁸⁷ 1945-03-06, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

explique celui-ci, il importe que le peintre se tienne l'esprit aussi libre que possible de tout souci¹⁸⁸⁸, de toute pensée¹⁸⁸⁹, de toute attente¹⁸⁹⁰, de toute règle¹⁸⁹¹ et qu'il commence son travail « *with a wide open mind, possibly an empty mind would describe it better*¹⁸⁹² ». Pour cette raison, le tout premier élément sur la liste milnienne des fondamentaux de la peinture est « *freedom from checks*¹⁸⁹³ » – se défaire des contrôles, dont les derniers et les plus difficiles à traquer mais néanmoins les plus puissants sont très certainement les contrôles que l'artiste exerce inconsciemment sur lui-même. Une telle libération de l'esprit n'est pas qu'un vœu pieu; c'est un travail de vigilance introspective continu et sans complaisance. Car peindre de manière créatrice, dit enfin Milne, représente pour l'artiste « *the long battle with himself, making most of his own difficulties and his own thrills*¹⁸⁹⁴ ». Et à ce débat intérieur, les créateurs qui réussissent le mieux, pense-t-il, sont ceux qui possèdent avant tout autre chose le « *courage to admit things to themselves!*¹⁸⁹⁵ »

¹⁸⁸⁸ « *I don't mind doing a bit of honest lying particularly to a government, but I do hate having to remember the lies I told yesterday. It isn't so much conscience than confusion I am avoiding.* » (1939-05-01, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *... David's long continued nose and throat troubles. Clearing that up would mean a great boost for me [...] unbroken sleep and freedom from worry, at least in that direction.* » (1948-05-22, D. B. Milne à Douglas M. Duncan).

¹⁸⁸⁹ « *Not successful. Had nothing in mind except a survival of thoughts used in the past few pictures.* » (D. B. Milne, Boston Corners Painting Notes, note n° 63, 2 mars 1920); « *Took a long time to get the other thing out of my mind. This interfered with seeing anything particular in the thing before me.* » (D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 21, [vers le 10] décembre 1921, p. 12); « *I just wanted to get things off my mind. I don't like to leave things covered over or secret, even thoughts.* » ([1939-été]c, D. B. Milne à Kathleen Pavey).

¹⁸⁹⁰ « *This [particular] kind of picture you paint when you say to yourself, well, I'm not much of a painter anyway, and nobody will worry much about what I do so I'll have a good time with this.* » (1935-02-11, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal]); « *Nothing from painting yet [...] Still feeling the need to keep the mill going—that may be good in most things, but deadly in the arts, at least in my particular way of painting.* » (1948-12-02, D. B. Milne à Douglas M. Duncan); « *Anyway it wouldn't be advisable to try to press painting too hard—it doesn't come from [that].* » (1949-10-09, D. B. Milne à Kathleen Milne).

¹⁸⁹¹ « *... there are no rules in art.* » 1937-06-10d, D. B. Milne à Vera L. Parsons.

¹⁸⁹² D. B. Milne, Mount Riga Painting Notes, note M.R. 21, [6 ou 7] décembre 1921, p. 10. Le désir d'avoir « *nothing on my mind* » est une pensée récurrente : 1925-04-20, 1934-11-22, à James A. Clarke; 1950-01-03, à Douglas M. Duncan; et D. B. Milne, « Boston Corners », 9 février–15 mars 1947, p. 13.

¹⁸⁹³ D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

¹⁸⁹⁴ 1934-11-08, D. B. Milne à Alice Massey. La même idée est discutée dans 1919-06-10, James A. Clarke à D. B. Milne : « *There seems more worship of physical prowess than mental (a weakness of our own Western Artists). Genius is after all very scarce and consists in doing something in ones own way and doing it well [...] Not a god who has some divine gift and has touched finger tips with the Almighty. But an honest mortal who thought out his own problems. We must arrive then at the conclusion that this simple perscription [sic] is the rarest...* »

¹⁸⁹⁵ [1925-07-26?], D. B. Milne à James A. Clarke. On trouve quelques traces de ce travail intérieur sous la forme de « réconciliation » et d'« accueil » de circonstances qui vont à l'encontre de ses attentes dans 1922-02-14+15, à James A. Clarke, et 1944-04-07, à Douglas M. Duncan; sous la forme d'une capacité d'admettre même ses traits les moins vertueux dans « David B. Milne "interviewed" by Blair Laing », 16 janvier 1938 et 1938-07-24a, à Alice Massey.

Pratique spirituelle

« *“Painting Day” A little painting and much consecrations*¹⁸⁹⁶ ». Ainsi Milne désirait-il ultimement intituler le texte qui allait devenir « *Feeling in Painting* ». Comment doit-on comprendre ces « consécration » qu’il choisit comme nom final de l’activité qui occupe l’essentiel de sa journée de peinture à l’étang et qui alimente la fulgurance esthétique? A priori, ces consécration n’ont rien ici d’une sacralisation de son art : le vocabulaire milnien, toujours très terre à terre, est en effet totalement dépourvu du terme *sacré*, du recours à la prière ou de toute autre évocation religieuse similaire – fût-ce du naturalisme des Transcendantalistes¹⁸⁹⁷. Elles comprennent plutôt l’ensemble des pratiques préliminaires que nous venons d’étudier, le fait donc de *se consacrer* soi-même entièrement à son art, de s’y dévouer « corps et âme ». Nous le savons grâce aux synonymes que le peintre utilise dans sa liste de titres privilégiés : *preparation, work off paper or canvas, preparatory rites*¹⁸⁹⁸. Pour autant, à Milne qui maniait les mots avec précision, la connotation religieuse du terme ne pouvait avoir échappé. Nous sommes même convaincue qu’il l’a très sciemment glissée dans son titre afin d’inclure dans ces consécration très concrètes et indispensables à la peinture un acte supplémentaire qu’il nous faut maintenant explorer, à savoir le fait d’affecter au service de Dieu son activité créatrice humaine : de la lui dédier. L’artiste, en effet, désigne une seule fois dans sa vie la création comme une action individuelle qu’il conduit « *to glorify God*¹⁸⁹⁹ », mais il le fait si clairement, et de surcroît dans le texte « *Aesthetic Agents* » où il établit la liste des fondamentaux de son art, qu’on ne saurait y voir un propos accidentel ou secondaire : « *we labour to the glory of God*¹⁹⁰⁰ », y affirme-t-il des créateurs et en général de ceux qui, comme lui, cherchent en sus de la survie à se tenir *par le travail* du côté de la vie.

¹⁸⁹⁶ 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁸⁹⁷ Nous ne partageons pas l’avis de Katharine Lochnan à ce sujet. Bien que Milne ait été inspiré de Thoreau au point de mettre vigoureusement en pratique la plupart de ses exercices de vie solitaire, d’économie domestique, d’écriture et d’observation, sa pensée est totalement dénuée d’une spiritualisation des éléments naturels qui l’entourent et elle ne trahit en aucun moment une quête de sens cosmogonique semblable à celle qui traverse *Walden*, notamment par des références récurrentes aux philosophies de l’Orient et de l’Inde, en particulier au Bhagavad-Gîta.

¹⁸⁹⁸ 1948-01-23, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁸⁹⁹ D. B. Milne, « *Aesthetic Agents* », 27 février et 1^{er} mars 1947.

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*

C'est donc dans le contexte des pratiques décrites précédemment et à la lumière de l'agentivité esthétique que le peintre lui accorde qu'il faut ici interroger l'action de glorifier, de dédier, d'honorer ou de célébrer. Car il s'agit bien d'un geste du cœur-esprit, geste conscient et entraînable qu'on trouvait déjà très clairement défini chez Ruskin, dans la vénération et la gratitude qu'il croyait nécessaires au travail artistique, et que Milne sous-entend selon nous lorsqu'il dit de la peinture : « *Coming from the world around us it does not return to it*¹⁹⁰¹. » La pratique de la glorification aurait donc pour première fonction de destiner l'effort créateur individuel et son résultat à une autre fin qu'au profit personnel égotique en l'offrant – même simplement par la pensée – à une instance ressentie comme plus vaste que soi (une personne modèle ou signifiante, une part de soi-même toujours en potentiel, un dieu, la nature, la vie, etc.) en guise de reconnaissance. Très concrète – puisqu'il faut bien l'*agir* : l'offrir, la dire, l'écrire, la penser, la prier ou la méditer –, la glorification serait ainsi l'exercice spirituel par excellence du désintéressement et la gymnastique interne essentielle à l'intégrité du cœur adulte. Et elle n'aurait pas du tout à être confessionnelle pour avoir un effet sur la création, puisqu'elle ressort chez Milne de l'amour intransitif.

Mais alors pourquoi le peintre, qui se comportait en toutes choses comme un athée, fait-il intervenir Dieu en dirigeant vers lui son offrande? La vie esthétique ne lui est-elle pas une voie spirituelle suffisante¹⁹⁰²? Comment en effet comprendre ce soudain parti pris religieux de la part d'un artiste qui, certes, a été très strictement élevé dans la foi presbytérienne¹⁹⁰³, mais qui, souhaitant précisément rompre avec « *the indirectness and insincerity of the life he was born into*¹⁹⁰⁴ », n'a plus jamais par la suite fréquenté l'église¹⁹⁰⁵, ne s'encombrait ni des

¹⁹⁰¹ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 37–38.

¹⁹⁰² Comme la religion individuelle, la vie esthétique est « *beyond proof* », explique Milne dans « *Aesthetic Agents* », 27 février et 1^{er} mars 1947.

¹⁹⁰³ Margaret Petrie, une citoyenne de Paisley, explique à Blodwen Davies que le peintre a été élevé non seulement dans une famille mais dans une communauté presbytérienne (1955-12-22). C'est Patsy cependant qui donne l'information la plus explicite sur les pratiques familiales : « *Dave's mother was a staunch Presbyterian scotchwoman and made him go to church [3] times a day each Sunday...* » ([1954–1955]m, May « Patsy » Milne à Blodwen Davies; elle le répète dans « *Memoir* », [vers 1958]). Silcox ajoute à cela les « *daily readings from the Bible* » que faisait la famille, et indique qu'« *As a young adult, Milne taught Sunday School and was also a leader of the Young People's Association in the Congregation in Paisley.* » (*Painting Place, op. cit.*, p. 7).

¹⁹⁰⁴ 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan. Il prête ici cette intention à Morrice, mais il n'y a pas de doute après notre analyse que cette quête d'intégrité lui appartenait.

¹⁹⁰⁵ « *Dave [...] wouldn't go near a church after he got to New York* », affirme Patsy (May Milne, « *Memoir* », [vers 1958]). On sait par la correspondance de l'artiste qu'il s'y rend quelques fois pendant qu'il est en Europe (1919-02-

conventions religieuses¹⁹⁰⁶ ni des guerres de clochers¹⁹⁰⁷, raillait les cultes¹⁹⁰⁸ et mettait même en doute la véracité des propos de Jésus de Nazareth rapportés dans la Bible¹⁹⁰⁹? Comment comprendre cet appel à Dieu chez un homme qui s'affichait de surcroît comme un darwiniste convaincu, qui faisait d'Adam un homme préhistorique et qui dépeignait dans ses lettres le « *Good Lord* » comme un personnage de fournisseur, de peintre, de publicitaire ou de paresseux faisant office de ressort humoristique¹⁹¹⁰? Pour y arriver, il faut déjà constater cette très importante distance prise par Milne face au dogme religieux – sans quoi toute discussion de ses pratiques spirituelles ne saurait être qu'abusive –, puis admettre qu'il est extrêmement délicat de s'avancer sur ce terrain des motivations les plus intimes, particulièrement chez un artiste qui ne l'ouvre pas.

05b, 1919-05-01+[11], à May « Patsy » Milne), mais que l'église peut très facilement être délaissée au profit d'autres intérêts (1918-12-[13]+14+21+22, à James A. Clarke, 1919-[04-27], à May « Patsy » Milne). Après la guerre, si le presbytérianisme demeure sa religion de référence, puis « *the official religion of the family* » (1941-09-02, à Carson Mark et sa famille), sauf pour l'évocation d'un « *trip to Union Church* » ([1920-09-30], partie 1, à James A. Clarke) il n'est plus jamais question d'une visite à l'église pour quelque raison que ce soit. « *I have kept my faith in Santa Claus and the tinsel on the tree but am beginning to have faint doubts about the church and politics. I never go to church and seldom vote* », résume-t-il dans [1935-03-03], à Alice Massey.

¹⁹⁰⁶ Voir notamment ses relations sexuelles prénuptiales avec Patsy (1909-05-27b, D. B. Milne à May « Patsy » Hegarty), puis le bris de leurs vœux, son nouveau mariage avec Kathleen Pavey et l'enfant né de cette union non conforme aux normes religieuses, ainsi que le rapport apparemment assez ouvert qu'il avait à la sexualité. En témoignent la note 1620 et ce passage qu'il adresse dès le début de leur relation à Kathleen (1939-05-03b) : « *Once in a while I leaf over Ulysses looking for the indecent passages. Very bad. Anyway the thing seems to have no more order or sequence or form than Eaton's catalog [...] I think both are pornographic. At least they may have the same effect, but so may the bible for that matter.* »

¹⁹⁰⁷ Il outrepassait facilement cette forme de jugement. Voir 1939-05-03b, D. B. Milne à Kathleen Pavey, ainsi que D. B. Milne, « *Army* », [4–6 février] 1947, p. 10, et « *Six Mile Lake* », 16–24 janvier 1947, p. 37, où il rapporte les visites à sa cabane de deux « *churchmen* » : « *Art and religion was discussed at length on these occasions, without much agreement perhaps but with frankness and understanding.* »

¹⁹⁰⁸ « *Engel's interests were much wider than mine, he dipped deeply in various cults, social, religious, at one time Theosophy [...] we went to all sorts of meetings, joined some socialistic experiment out in Jersey. I [...] derided all the cults.* » (1936-01-17b, D. B. Milne à Alice Massey, confirmé dans [1919-12-17], Amos W. Engle à D. B. Milne). À Gordon McNamara qui lui confie : « *I have been reading hindu philosophy lately. Seems to me that the important aspects of the various religions are much the same* », Milne répond de manière lapidaire : « *Keep away from the Hindu philosophy, it has ruined many a man—too many ways of reading it.* » (1953-05-17, G. McNamara à D. B. Milne; 1953-01-01 et 02-06, D. B. Milne à G. McNamara). On trouve chez Patsy une remarque qui permet d'imaginer qu'elle s'est familiarisée avec la littérature spirituelle en vogue en Amérique au tournant du siècle pendant les années où elle partage sa vie avec Milne : « *I have read quite a bit about the "adepts" in India and [...] astrology [...] Did you read The Last Continent of Men" and the "Children of Men" [...] I have read something by Blavatsky before—and also History and Power of Mind by [Richard] Ingalese and I want to read Gandhi's edition of the Bhagavad Gita. I see A. Besant...* » (1953-11-30, May « Patsy » Milne à Blodwen Davies).

¹⁹⁰⁹ « *If that is a true rendering of what Christ meant...* » D. B. Milne, « *Children's Art* », adressé à Vera L. Parsons, 1937.

¹⁹¹⁰ Adam, voir *supra*, p. 394 et 397. Dieu, voir [1921-01-21+22], [1925-07-26?], [1927-01-09], D. B. Milne à James A. Clarke; 1936-07-05, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey; 1948-11-[08]+[09]+10, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

Nous sommes en effet réduite ici à des conjectures, car seulement deux éléments relatifs à Dieu sont notables dans les écrits de Milne, tous deux vraisemblablement issus de l’empreinte « inévitable » des valeurs maternelles qui prônaient en toute chose une réalisation des enseignements de la Bible. Le premier est une remarque dans un brouillon de lettre, la seule où le peintre se réfère à Dieu sans rire : « *But as each type of artist or creator is a specialist his specialization, while important, is not final, is not inclusive, it is exclusive. It is not always easy to discover the usefulness of the Creator’s works of art but that is not His fault*¹⁹¹¹. » L’énoncé, plutôt cryptique, signifie essentiellement que l’action humaine limitée – exclusive – s’inscrit d’une manière qui dépasse notre entendement dans l’action divine omnisciente – inclusive. En raison du Dieu artiste que Milne convoque ici – il ne dit pas *God’s will* mais bien *the Creator’s works of art* –, nous nous permettons toutefois d’en extrapoler le sens dans le cadre la pratique de l’art. Lorsque le créateur terrestre s’engage dans sa spécialisation limitée et fait preuve de courage jusqu’à atteindre l’expérience de la fulgurance esthétique, lorsqu’il accède ainsi à « la qualité la plus élevée du genre humain¹⁹¹² », il se trouve, sans jamais en découvrir l’intention, en quelque sorte dans un rapport de *methexis*¹⁹¹³ avec la puissance créatrice transcendante, vaste et inclusive de Dieu ou le Créateur; il participe d’elle « *in singleness of heart* ». Il n’y a aucun doute ici sur la synonymie des termes, Dieu est un nom pour la Création : « “*creative—see God*”¹⁹¹⁴ ».

Le second élément notable a déjà été évoqué mais non expliqué. Milne, on s’en souvient, affirmait qu’il n’y a pas de meilleure préparation à sa conception de l’art que les quatre Évangiles « *where singleness of heart is taught and lived*¹⁹¹⁵ ». Cette préparation artistique –

¹⁹¹¹ [1930-12-29], D. B. Milne à Spencer Kellogg.

¹⁹¹² 1932-01-07, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁹¹³ Nous pensons ici au concept platonicien de *methexis* (participer de) que revitalise Jean-Luc Nancy pour nommer précisément la manière dont l’image, qui n’est jamais elle-même le « fond » à jamais inaccessible, innommable et inconnaissable des choses, *en participe* néanmoins, en procède, en émane. L’œuvre, explique Nancy, fait ainsi retentir « le désir d’aller au fond des choses » de sorte que, lorsque nous sommes touchés ou émus par une œuvre, nous participons nous-mêmes du désir qui l’imprègne et sommes vis-à-vis d’elle, dans un rapport de *convenance* qui provoque un état de transcendance jamais détaché de l’expérience. Dans « L’image : mimesis et methexis », [texte avant publication], p. 6; voir aussi « L’image – le distinct », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 11–33.

¹⁹¹⁴ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁹¹⁵ D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 37. La pureté de cœur est en effet agie dans les quatre Évangiles de la *Saint James Bible* et non pas définie, car l’expression *singleness of heart* n’y apparaît pas. On la trouve plutôt dans Éphésiens 6:5, Colossiens 3:22 et Acte 2:46. Pour des petits exemples de vigilance religieuse

qui justifie peut-être l'association de l'artiste-créateur à la figure de l'évêque dans son psychisme – est donc rien de moins que de s'exercer à mettre soi-même en pratique l'éthique de vie que Jésus a incarnée et qu'on peut résumer à ces principaux traits : faire profondément confiance à la vie, s'entraîner à la générosité, à la justice et à la solidarité en allant toujours un peu au-delà de ses capacités, pratiquer l'autocritique, se détacher des possessions matérielles au profit du « trésor du cœur », chercher la sagesse, produire les meilleurs fruits possibles et habiter le royaume qui n'est nulle part ailleurs qu'en soi-même¹⁹¹⁶. « [B]eing a Catholic is [...] a practice. It's not something you believe. It's not doctrine. Doctrine has nothing to do with it. It's a set of actions¹⁹¹⁷ », explique l'écrivaine Mary Carr, indiquant bien le rôle de pratique au sens fort du terme que peut occuper la religion chrétienne dans une approche de l'art. Milne se montre en toute chose si concret et il insiste si souvent sur le fait que le royaume (*heavens*¹⁹¹⁸) est une place que l'on construit soi-même dans l'ici et maintenant très réel et plein d'imperfections que sont nos conditions humaines, qu'il considérait et pratiquait certainement les Évangiles d'une manière très similaire.

Il importe toutefois de souligner que cela ne le rendait pas à tout coup charitable, car si son mode de vie s'accordait fortement à ces valeurs, si on lui faisait la réputation d'être particulièrement probe et équanime¹⁹¹⁹, et si des signes témoignent de sa générosité envers ses amis et voisins¹⁹²⁰, Milne pouvait occasionnellement être condescendant envers les

chez Milne : 1924-03-27+28, D. B. Milne à James A. Clarke et 1938-04-17, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice Massey].

¹⁹¹⁶ La source reconnue encore aujourd'hui comme reproduisant l'expérience spirituelle vécue de Jésus de la manière la plus fiable est *Quelle* (1907) de l'exégète allemand Adolf von Harnack. Emmanuel Carrère en offre un résumé utile et fiable, nous paraît-il, dans *Le Royaume*, *op. cit.*, p. 419–423.

¹⁹¹⁷ Mary Karr interviewée par Krista Tippett, « Mary Karr: Astonished by the Human Comedy », *On Being*, 13 octobre 2016, <http://www.onbeing.org/program/mary-karr-astonished-by-the-human-comedy/8972> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁹¹⁸ Voir sa conception du royaume terrestre dans 1933-04-02, D. B. Milne à James A. Clarke; 1935-02-16, D. B. Milne à [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal]; 1936-12-20, D. B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice et Vincent Massey?]; D. B. Milne, « In the 1880s », [13 avril 1947]; et D. B. Milne, *Journal*, 26 avril 1940. Emmanuel Carrère en vient à une interprétation similaire : « Un sage indien parle du *samsara* et du *nirvana*. Le *samsara*, c'est le monde fait de changements, de désirs et de tourments dans lequel nous vivons. Le *nirvana*, celui auquel accède l'éveillé : délivrance, béatitude. Mais, dit le sage indien, "celui qui fait une différence entre le *samsara* et le *nirvana*, c'est qu'il est dans le *samsara*. Celui qui n'en fait plus, il est dans le *nirvana*." Le Royaume, je crois que c'est pareil. » *Le Royaume*, *op. cit.*, p. 597.

¹⁹¹⁹ Nancy Angus, interviewée par Blodwen Davies, ruban II, septembre 1961; 1961-06-06, Kathleen Milne à James A. Clarke.

¹⁹²⁰ 1938-08-04, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey; 1938-12-21b, D. B. Milne à Douglas M. Duncan; William « Scotty » Angus, interviewé par Blodwen Davies, ruban I, août 1961.

femmes¹⁹²¹ et manquer de bienveillance à l'égard des Juifs¹⁹²²; il savait aussi demeurer inflexible au point d'imposer ses vues aux autres¹⁹²³ et pousser l'indépendance artistique jusqu'à l'égoïsme. Lui-même le reconnaissait : « *I am the antithesis of a missionary. I wouldn't save the world if I could do it by another puff of this pipe*¹⁹²⁴. » Kathleen Milne résume ces contradictions :

*... as we knew him he was the most fiercely independent of men. And I think a few bruised souls are going to be surprised to read [in Barbara Moon's article] that he never permitted himself to lose his temper—and if he didn't have anxieties then I hope I never have to cope with someone who has! Though he would be a joy to be with, he wasn't a simple soul bent on spreading sunshine and happiness wherever he went. He was a complex man, and to those close to him could be difficult in the extreme. But though he could and did cause us concern and distress his own suffering was far greater than any he inflicted on others. And in spite of it he never deviated from his purpose. He had more courage and integrity than any other man I have known. This sounds as though he spent his last years in barely mitigated misery. This wasn't so [...] though his distress was intense his capacity for happiness was equally intense*¹⁹²⁵.

L'essentiel de la pratique spirituelle bien terrestre de Milne concerne ainsi nettement moins l'abnégation dans ses relations immédiates que l'épanouissement des trésors du cœur, puisque c'est son activité créatrice portée par une éthique de la vie qu'il considère comme un acte altruiste : « *Man (call him higher) reasons, not to survive but for delight in the thing itself, this reason isn't useful but altruistic*¹⁹²⁶ », écrit-il. Pour le comprendre, il faut dépasser la seule ambition posthume (qui l'habitait sûrement un peu) et de nouveau inscrire son action dans le temps long des choses humaines, où il imaginait une transmission des fruits individuels qui

¹⁹²¹ « *There are no great women artists, no women creators. Too much cleverness, and no courage. I am not going to be fooled anymore* », « ... to the Public Library, hoping to get some idea of hat had been happening in the art world. Got a folder of clippings from Toronto publications. Nothing of interest. Provincial items, little boosts saying nothing mostly by women about women. » Respectivement 1932-01-07, 1932-05-29 et 06-05, D. B. Milne à Harry O. McCurry.

¹⁹²² Il mentionne dans ses lettres à Clarke un « *Bill for the Improvement of the Jews* » ([1925-07-26?]) et encore « *the evangelization of jews* » (1931-12-24+25); à McCurry, il dit des enfants qui dérangent sa visite au musée : « *some Jewish boys among them gave the impression that it was a large, loud illmannered crowd* » ([1932-01-début]). Peut-être cette perception négative lui venait-elle de ses contacts soutenus avec les marchands juifs new yorkais au moment où il vivait de la production d'enseignes.

¹⁹²³ « *His opinion, as usual prevailed...* », raconte Clarke dans l'interview qu'il accorde à Blodwen Davies, bobine 4, mai 1961. Le reste de son entourage s'entend sur le fait qu'il était extrêmement entêté : 1942-11-06, Douglas M. Duncan à Curt Valentin; [1954–1955]p, May « *Patsy* » Milne à Blodwen Davies; William « *Scotty* » et Nancy Angus, interviewés par Blodwen Davies, ruban I, août 1961, et ruban II, septembre 1961.

¹⁹²⁴ 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁹²⁵ 1961-06-06, Kathleen Milne à James A. Clarke. L'article qu'elle évoque et auquel elle n'a pas contribué est de Barbara Moon, « *Genius in Hiding: David Milne* », *loc. cit.*; elle réfère au passage cité à la note 1264.

¹⁹²⁶ 1932-08-14 et 10-03, D. B. Milne à James A. Clarke.

allait comme suit : « *Passed another villa site—the apple in my hand not very palatable, but I am eating it as a sort of anniversary celebration for the man that planted it, with hope and cheerfulness I suppose, as tree plantings should be done*¹⁹²⁷. » La pratique spirituelle a donc lieu, selon lui, « *in our own small gardens or on our own thin canvas*¹⁹²⁸ », c'est-à-dire dans l'action humaine spécialisée et limitée à laquelle nous nous dévouons et par laquelle nous glorifions Dieu ou la Création.

Le peintre John Hartman a proposé que Milne « *wasn't a deeply religious person, but was somebody who experienced spiritual things in the course of living and wanted a way of putting them into art*¹⁹²⁹ », et il est vrai que ce détachement conviendrait assez bien à un peintre moderne. Pourtant, notre examen montre au contraire que Milne ne s'intéressait pas vraiment à illustrer en peinture des impressions spirituelles extrapicturales, mais bien qu'en s'appuyant sur un ensemble de pratiques précises inspirées de l'éthique chrétienne de l'intégrité et du dénuement dont il mesurait l'effet sur sa puissance créatrice, il parvenait à l'intérieur même de l'acte de peindre à la fulgurance esthétique méthexique qui remplissait de sens son existence quotidienne et en faisait un royaume vivant. « *In our love of art and love of roses we build our own small heavens*¹⁹³⁰ », écrivait-il explicitement. Mener de cette façon « *a painting life*¹⁹³¹ » et y célébrer la Création par des tableaux qui – toujours à la manière du peintre observant son mode de vie artistique comme le fermier ses terres – inventorient un à un tous les motifs, outils, lieux, objets et actions qui construisent son royaume : voilà, à notre avis, le sujet central de l'art de Milne et la raison principale de son attachement indéfectible à la figuration. « *The pictures tell much [about the painter], not only where he was but something of his working habits and a great deal about his inner life, more, perhaps*¹⁹³² », nous renseignait-il.

¹⁹²⁷ D. B. Milne, « In the 1880s », [13 avril 1947].

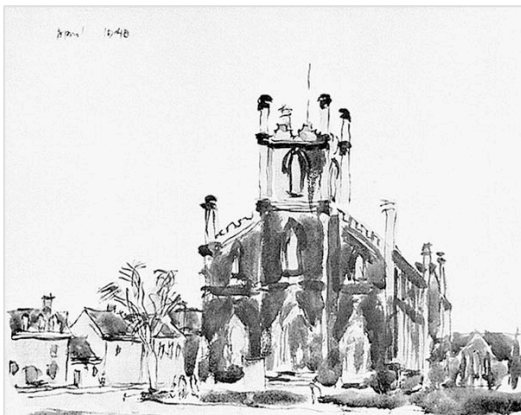
¹⁹²⁸ *Ibid.*

¹⁹²⁹ J. Hartman dans « John Hartman and David Milne Jr.: A Dialogue on Colour Drypoints », R. Tovell, dir., *Invention and Revival, op. cit.* p. 123.

¹⁹³⁰ D. B. Milne, « In the 1880s », [13 avril 1947].

¹⁹³¹ 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey. L'expression est régulière dans les écrits de l'artiste.

¹⁹³² Il expose ici sa propre conception de la représentation par l'intermédiaire d'un commentaire sur Morrice. 1937-01-19a, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.



- 325 David B. Milne, *Spire*, vers 1913, huile sur toile [105.31]
 326 David B. Milne, *United Church*, 1939, aquarelle sur papier [401.16]
 327 David B. Milne, *St Michael's Cathedral II*, 1940, aquarelle sur papier [401.50]
 328 David B. Milne, *Church with Red Windows*, vers le 30 avril 1940, aquarelle sur papier [401.72]
 329 David B. Milne, *Trinity on King Street*, avril 1940, aquarelle sur papier [401.69]
 330 David B. Milne, *Methodist Church*, 1940, aquarelle sur papier [401.104]

L'écueil que rencontre notre interprétation est évidemment l'intégration des fameux tableaux à sujet, qui s'écartent complètement de la représentation du monde tangible si cher à Milne. La question se fait d'autant plus pressante que, s'il a laissé seulement deux bribes d'explication écrite sur son rapport à la religion, il a produit au cours des années 1940–1950 un nombre important de fantaisies bibliques¹⁹³³ qui provoquent encore aujourd'hui la consternation parce que le peintre y manipule des thèmes et des symboles ouvertement religieux tout en maintenant ses convictions formalistes : il ne s'agit encore et toujours que de peinture, affirme-t-il. Saisir avec justesse la fonction de la relation à Dieu dans la vie créative de Milne – autant que sa conception du modernisme d'ailleurs – exige donc de pénétrer l'iconographie de cet étrange surgissement artistique. Afin d'y arriver, il faut cependant prendre le temps de remonter le développement de ces œuvres singulières grâce à une approche psychocritique¹⁹³⁴.

« *We are probably reaching the age (not sure, of course) when we won't so much develop new motives, as play with the ones we have, we have enough motives for a lifetime. A good thing too!*¹⁹³⁵ » écrit Milne à Clarke en 1933, alors qu'il s'installe à Six Mile Lake et que vient de se manifester dans sa peinture « *a rather curious development [...] a consciousness of subject*¹⁹³⁶ ». Ainsi s'annoncent tout doucement les tableaux à sujet et Milne, visiblement, est déjà ouvert à ce changement. Dès cette époque, il délaisse la recherche de nouveaux motifs picturaux bien identifiés au profit d'un intérêt grandissant pour les procédures de la peinture – application, vitesse, limites de la représentation. Obtenue jusque-là par la réconciliation de dualismes formels – noir/blanc, haut/bas, vide/plein, râpeux/doux, etc. –, l'unité esthétique est désormais poursuivie par voie de fluidité. Il se penche parallèlement sur la liberté du

¹⁹³³ Il les nommait ouvertement ses « *biblical subjects* ». 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁹³⁴ Pour Charles Mauron, qui élabore en 1963 cette forme d'interprétation psychanalytique dont nous nous inspirerons librement, il s'agit, par une superposition méthodique des sources, d'« accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus, et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source. » *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, op. cit.*, p. 13. Pour bien resituer le rôle fondateur de cette méthode critique discrète parmi toutes les approches psychanalytiques apparentées, voir Pascal Herlem, « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, n° 202, 2010, disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-32.htm> (consulté le 7 juin 2017).

¹⁹³⁵ 1933-12-23, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁹³⁶ [1933-10-08+09+10], D. B. Milne à James A. Clarke.

dessin d'enfant, réalise *Goodbye to a Teacher*, planifie au début de 1939 les scènes qui deviendront quelques années plus tard *Noah*, *The Saint* et *Mary and Martha*¹⁹³⁷, puis quitte sa cabane. Se familiarisant avec son nouvel environnement torontois en 1939–1940, il peint coup sur coup une série d'églises de différentes confessions – anglicane, protestante unie, méthodiste, catholique, orthodoxe bulgare [fig. 326–330] –, toutes dégagées de leur environnement et clairement détachées du papier, comme autant de « portraits architecturaux » dont la pose de trois-quart étonnamment classique et le vaste ciel blanc emprunté au motif de la sérénité [fig. 255] rehaussent leur valeur symbolique¹⁹³⁸. Même si le peintre ne révèle de la signification de ces temples que ce qu'il vise sur le plan pictural, on n'y retrouve plus l'effet strictement formaliste de *Spire* (1913), par exemple, où la flèche pervenche a pour fonction de pointer le cadre et d'affirmer le plan vertical du tableau [fig. 325]; inédit dans son corpus, cet ensemble, non sans évoquer les *Cathédrale de Rouen* de Monet, se donne davantage à lire comme un double inventaire des procédures de la peinture à l'aquarelle et des pratiques de la foi. À l'occasion de la fête de Pâques 1940, Milne peint aussi, avec la légèreté et l'humour d'un cœur d'enfant, plusieurs défilés de petits jouets en forme de coq, poules et poussins, qu'il rend vivants et pépiants sur la table de la salle à dîner. Sous leurs dehors naïfs, *Chickens on Lace* et *Easter Parade* [fig. 331–332] présentent donc par déplacement une iconographie de la résurrection – celle du Christ pascal, mais aussi celle du peintre, qui fonde alors avec sa compagne Kathleen un nouveau foyer.

Plus d'ingrédients qu'on ne le croie sont donc en place lorsque Milne réalise, de mai à août 1941, *Snow in Bethlehem* [fig. 333], qu'il annonce comme son premier véritable tableau à sujet. Dans cette œuvre où il poursuit, grâce à de gros flocons non réalistes, une interpénétration des plans intéressante en tant que question picturale, le peintre travaillant en plein été superpose la fête de Noël canadienne à l'histoire biblique de la Nativité et produit ainsi un déplacement symbolique certain de la naissance de David Jr le 4 mai – il s'agit à notre avis d'une offrande secrète. Copiés dans un livre de bibliothèque, les cristaux sont

¹⁹³⁷ 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁹³⁸ Afin d'éviter le surinvestissement de cette iconographie, il est nécessaire de remarquer qu'en 1939–1940, Milne peint aussi le parlement, des immeubles à appartements, la brasserie O'Keefe, un magasin et des bâtiments portuaires. Néanmoins aucune de ces représentations d'architectures n'a l'aspect solennel des églises.

néanmoins aussi ceux, très réels, que Milne a souvent observés dans la nature, sur le lac Six Mile et, enfant, à la fenêtre de la maison familiale¹⁹³⁹. Ils tombent devant les collines prisées de Boston Corners ou de Palgrave, couvertes ici de temples orientaux – une cathédrale orthodoxe russe, une grande mosquée, des minarets, un cimetière turc – qui viennent s'ajouter à son inventaire d'églises, à la différence que les architectures sont cette fois entièrement issues de formes mémorisées; certains éléments pourraient même avoir été étudiés alors qu'il enseignait encore à Paisley [fig. 334]. Plusieurs autres liens nous échappent sûrement, mais cette représentation imaginaire à contenu semi-religieux, dont Milne disait encore qu'elle était « *a curious development for me*¹⁹⁴⁰ », s'avère à l'évidence une première mise en image des « procédures de l'esprit » (*the workings of one's mind*) qu'il est curieux de répertorier. Cette ouverture à l'imagination au sens baudelairien d'« une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies¹⁹⁴¹ » constitue de surcroît un défi d'unification esthétique d'éléments très hétérogènes qui rompt avec le travail d'observation devenu, dit-il, « *simple, familiar and manageable to me—[...] restful*¹⁹⁴² » : il a ainsi pour fonction d'émanciper radicalement les facultés créatrices du peintre. Voilà, pensons-nous, ce qui donne à ce tableau son statut inaugural. En ce sens, la naissance du fils de l'artiste et la naissance du fils du Créateur font aussi symboles pour sa propre mise au monde intime par le travail de l'art.

¹⁹³⁹ Enfant : « *The winters of those first years made more of an impression on me than the summers and it is the indoor winter that I remember [...] The windows were always interesting [...] The flower patterns never failed to stir interest.* » (D. B. Milne, Journal, 14 mai 1940); dans la nature : « *... if there was a still cold day I could see crystals forming on the water. Then the islands of crystals pushed frosty arms toward each other* », « *I was sometimes attracted by subjects that required a very free translation of what nature offered, the frosty sparkles on the snow on a winters morning for instance.* » (D. B. Milne, « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947, p. 18 et 36).

¹⁹⁴⁰ 1943-04-24, D. B. Milne à James A. Clarke.

¹⁹⁴¹ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), cité par G. Didi-Huberman en entrevue avec Catherine Millet, « Georges Didi-Huberman : Atlas, comment remonter le temps », *artpress*, n° 373, disponible à l'adresse (consultée le 7 juin 2017) <http://mondesfrancophones.com/espaces/periples-des-arts/georges-didi-huberman-atlas-comment-remonter-le-monde/>. Milne explique son travail d'association libre pour *Snow in Bethlehem* dans 1941-09-02, à Carson Mark et sa famille; 1943-10-17+18, à Carl Schaefer; et dans « From Spring Fever to Fantasy: Fantasy, 1944 », *loc. cit.*, p. 164–165.

¹⁹⁴² 1946-09-30 et 10-01, D. B. Milne à Kathleen Milne; voir aussi 1949-02-13+14.



- 331 David B. Milne, *Chickens on Lace*, mars 1940, huile sur toile [401.59]
 332 David B. Milne, *Easter Parade*, mars 1940, aquarelle sur papier [401.60]
 333 David B. Milne, *Snow in Bethlehem II*, 11 août 1941, aquarelle sur papier [403.59]
 334 David B. Milne, page de Scketchbook, [vers 1902]. Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada
 335 David B. Milne, *Noah and the Ark and Mount Ararat III*, 15 (ou 5?) décembre 1941, aquarelle sur papier [403.98]
 336 David B. Milne, *The Saint III*, 17 juin 1942, aquarelle sur papier [403.120]



- 337 David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, 1945-03-milieu
 338 David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, [1945-printemp]b
 339 David B. Milne, détail d'une lettre à David Milne Jr, [1944-11-26+27]

Incubées pendant des années¹⁹⁴³, les fantaisies religieuses qui suivent ont des thèmes plus directement bibliques, mais elles n'en sont pas moins de pareilles « autobiographies de l'esprit¹⁹⁴⁴ » : « *In any of these I don't go outside my own experience for material [...] I just take what I have already have in my mind*¹⁹⁴⁵ », explique Milne sans détour. Dans *Noah and the Ark and Mount Ararat*, en 1941–1942 [fig. 335 et 32, 123], thème qui semble stimulé par quelques fourmis dès 1934¹⁹⁴⁶, le défilé des poussins de Pâques traité à la manière simple et directe du dessin d'enfant s'est élargi à un inventaire complet du règne animal – son titre de travail a d'ailleurs longtemps été *Passengers List* ou *Bill of Lading* (connaissance)¹⁹⁴⁷. Les espèces y sont à l'avenant disposées en étagement par Milne, comme tantôt les objets usuels sur les tablettes de sa cabane. Tout au fond, l'arche minuscule est ridiculement perchée au sommet du mont Ararat, tandis que Noé, qui en sort, fait une apparition timide dans le coin supérieur droit. Simple quidam¹⁹⁴⁸ portant chapeau melon et parapluie pour se protéger du déluge, ce Noé est sans contredit un autoportrait délégué du peintre réputé pour ses recensements, car

¹⁹⁴³ « *Hard to explain how these subject pictures have come about. They have been brewing for years.* » 1943-10-17+18, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁹⁴⁴ Nous empruntons l'expression à Élise Turcotte qui fait une exploration des sources de son imaginaire dans *Autobiographie de l'esprit*, Montréal : La Mèche, 2015.

¹⁹⁴⁵ 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁹⁴⁶ « *... I can't see how Noah ever put up with even two of the busy things in the ark.* » 1934-08-20, D. B. Milne à Alice et Vincent Massey.

¹⁹⁴⁷ « *There is one "Passenger List" or "Bill of Lading"—that's Noah checking off his list while animals pass into the ark.* » 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey. Voir aussi 1940-01-14, D. B. Milne à Donald W. Buchanan.

¹⁹⁴⁸ « *Noah is just an ordinary person.* » 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

celui-ci emploiera le même homme ordinaire au chapeau pour se représenter dans les lettres qu'il adressera bientôt à son fils [fig. 337–339] et dans plusieurs autres tableaux.

Entretemps, Milne se glisse pour *The Saint* (1942) [fig. 336 et 124, 169] dans l'aube modeste d'un saint François au crâne aussi chauve que le sien, absorbé dans sa lecture et faisant la ronde parmi les animaux. Ce tableau, où le peintre travaille le motif de la progression circulaire, condense son mode de vie réel (le camping dans la forêt boréale, le feu de camp, l'érable entaillé pour le sirop et les chevreuil, raton-laveur, écureuil, porc-épic, serpent, ours, tamia et hibou qu'il a cotoyés), des résurgences imaginaires (quelques visiteurs exotiques en provenance de l'arche de Noé, le détail de la tente issu du tableau de di Cosimo qu'il a scruté [fig. 121b]), ainsi que son aspiration spirituelle, car, parmi tous les saints, François est exemplaire de la mise en pratique de l'éthique de vie enseignée par Jésus. Il en représente l'extrême intégrité. En effet, si Milne fait mine de s'être fourvoyé dans ses attributs :

*The saint started out as St. Francis until I discovered that St. Francis was an ascetic and mainly interested in birds, my saint is fat and interested in animals in general, from elephants down to porcupines. He might be St. Jerome but I don't know enough about St. Jerome so mine will have to be and Unknown saint*¹⁹⁴⁹,

il sait très bien – consciemment ou inconsciemment – de quoi il a investi son « saint Inconnu » en l'associant spontanément à François, cela parce qu'il a très attentivement regardé les fresques réalisées par Giotto pour la basilique d'Assise¹⁹⁵⁰, et très attentivement lu Roger Fry :

*S. Francis was the great orthodox heretic [...] He established the idea of the equality of all men before God and the immediate relationship of the individual soul to the Deity. He enabled every man to be his own priest [...] But of more immediate importance to our purpose is the aesthetic element in S. Francis' teaching [...] his conception of holiness was almost as much an aesthetic as a moral one [...] his feelings for moral and aesthetic beauty were intimately united...*¹⁹⁵¹

Si nous sommes si convaincue de cette interprétation du personnage, c'est que la question de la manière dont l'être humain choisit de conduire sa vie est au cœur de toutes les œuvres

¹⁹⁴⁹ D. B. Milne, Journal, 20 février 1941, reproduit dans Milne Jr et Silcox, *Catalogue Raisonné of the Paintings*, *op. cit.*, vol. 2, p. 794, œuvre 403.118a–c.

¹⁹⁵⁰ D. B. Milne, Journal, 7 mai 1940.

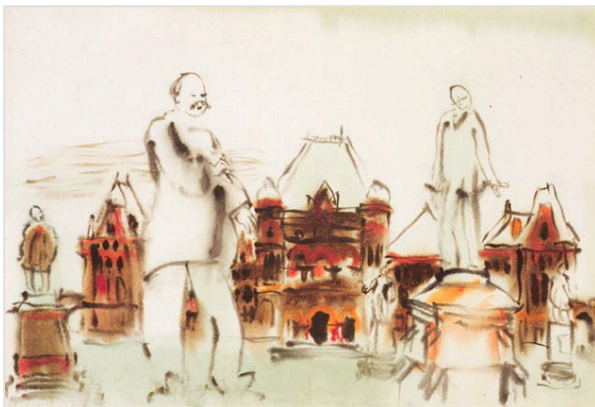
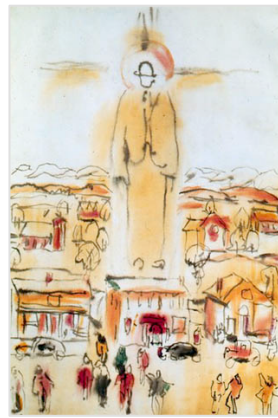
¹⁹⁵¹ R. Fry, *Vision and Design*, *op. cit.*, p. 112–114.

à contenu religieux qui suivent. En contrepoint à une observation des politiciens immortalisés par des statues devant le parlement de Toronto, « *a satirical picture [...] a green one, nearer to the 'Saint' than any other*¹⁹⁵² » qu'il intitule *Shrine and Saints* [fig. 346], Milne s'engage en effet, de 1943 à 1947, dans une longue méditation visuelle ayant pour thème le jour du jugement dernier – jour où, selon le christianisme, Dieu se manifestera aux humains pour évaluer leur âme. « Comment as-tu vécu? » est la question qui émane des figures mi-humaines, mi-anges survolant les cimetières de *Signs and Symbols* [fig. 340 et 130] et de *Resurrection* [fig. 341]. Dans *Day of Judgment* [fig. 342–343], c'est l'homme au chapeau melon qui s'élève graduellement dans le ciel d'Uxbridge, juste en face de l'atelier de Milne, sous le regard étonné des passants. De version en version, il est rejoint par des anges et éventuellement couronné d'une brillante auréole. Dans une composition identique, le Christ d'*Ascension* [fig. 344–345 et 137–138] surplombe pour sa part le paysage de *Snow in Bethlehem* peuplé de passants qui s'en remettent à lui les bras levés au ciel. Cette lente translation visuelle du Milne quidam d'Uxbridge à un Jésus né en Galilée est non seulement une confirmation claire de l'aspiration éthique de l'artiste – désir de faire siens la vie dénuée et les gestes intègres – mais aussi, parce qu'ils sont tous deux au ciel et désormais désincarnés, de sa quête de *méthexis* – désir de participer du même esprit divin. La scène que présente *R.I.P. (requiescat in pace, qu'il repose en paix)* [fig. 347] agit enfin comme la réponse claire de Milne à son questionnement sur le sens de la vie humaine. Parmi les monuments traditionnels d'un cimetière, une veuve¹⁹⁵³ se trouve plus étonnée qu'explorée face à une pierre tombale cubique. La sculpture abstraite d'un modernisme radical que laisse son défunt mari artiste en lieu et place d'un portrait de lui sur un piédestal – sa vie-œuvre donc – est ce qu'il entend offrir à l'examen du jugement dernier. Cela explique que *R.I.P.* ait pour titres de remplacement *In Loving Memory* et *There, damn you*¹⁹⁵⁴.

¹⁹⁵² D. B. Milne, *Journal*, 5 mars 1943; l'ordre d'apparition des deux éléments a été inversé pour faciliter la lecture. Il précise dans « Six Mile Lake », 16–24 janvier 1947 : « *Satire for me would be observation of characters or events without approval or disapproval, neither propaganda nor criticism.* »

¹⁹⁵³ Des œuvres de cette série portent aussi les titres *Widow* [405.34], *Weeping Willow (Willow and Woman)* [405.35], *In the Cemetery* [405.36].

¹⁹⁵⁴ 1945-07-03, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.



- 340 David B. Milne, *Signs and Symbols I*, vers juillet 1943, aquarelle sur papier [404.28]
 341 David B. Milne, *Resurrection III*, 1943, aquarelle sur papier [404.43]
 342 David B. Milne, *Day of Judgment I*, vers 1943, aquarelle sur papier [404.23]
 343 David B. Milne, *Day of Judgment II*, 1943, aquarelle sur papier [404.54]
 344 David B. Milne, *Ascension XX*, vers 1945, aquarelle sur papier [405.29]
 345 David B. Milne, *Ascension XXVI*, vers décembre 1946, aquarelle sur papier [406.74]
 346 David B. Milne, *Shrine and Saints II*, 11 mars 1943, aquarelle sur papier [404.11]
 347 David B. Milne, *In Loving Memory (R.I.P. II)*, vers juin–juillet 1945, aquarelle sur papier [405.38]



348 David B. Milne, *Portraits from a Catalogue III*, vers 1943, huile sur toile [404.6]

Au cours de ces années, Milne réalise deux saynètes à thème religieux qui n'ont rien à voir avec le jugement éthique et tout à faire la pratique imaginative de l'art. Leur source biblique n'est d'ailleurs pas très évidente parce qu'elle est camouflée dans des scènes amusantes de la vie quotidienne contemporaine, qui tiennent à la fois de la bande dessinée, de la narration visuelle des primitifs italiens, des récits d'aventures qu'il lisait¹⁹⁵⁵ et, possiblement, des théâtres miniatures que sa mère produisait¹⁹⁵⁶. La première saynète, *Return from the Voyage* (1943–1944) [fig. 349 et 167], représente Jonas rentrant de son périple dans le ventre du poisson par la gare Union de Toronto. Au sein de la foule qui fait la ronde autour de la fontaine – foule inspirée des mannequins du catalogue Eaton nécessaire à la survie de l'artiste en milieu éloigné [fig. 348] –, Jonas au Fedora jaune est suivi d'un porteur de bagages et attendu par des journalistes et un photographe auxquels il ouvre grand la carte de son voyage. Celui qui revient d'avoir affronté la colère de Dieu et les plus grands périls pointe un

¹⁹⁵⁵ Le peintre s'est délecté toute sa vie des romans imprégnant le réel d'une bonne dose de suspense ou de fantaisie : Robert Louis Stevenson, Alexandre Dumas, Danie De Foe, Victor Hugo, les aventures du détective Nick Carter, *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde, *Puck of Pook's Hill* de Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe, etc.

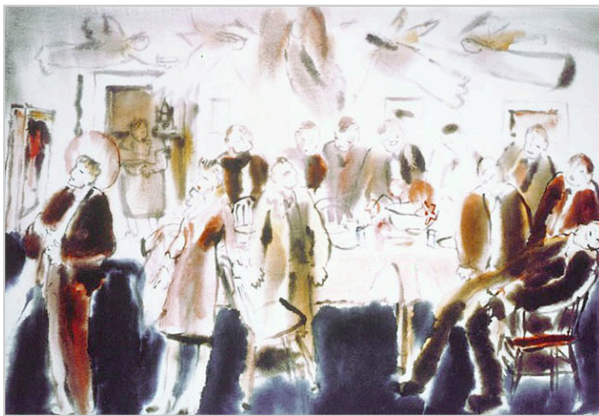
¹⁹⁵⁶ Dans « It was strange that in a new country... » (septembre 1963), Blodwen Davies rapporte que Mary Milne, connue pour l'art qu'elle mettait dans ses arrangements floraux, « developed her weed and moss skills into the making of familiar scenes in tiny stage-like forms », « ... leaves and roots and barks [...] mosses [...] Mary Milne knew them all [...] On these she created a picture, sometimes there was a small log house of twigs, and around it fields and gardens and fences and a pioneer scene reconstructed in mosses. » Il faudrait évidemment avoir vu ces scènes réalisées par sa mère pour le confirmer, mais il nous paraît tout à fait possible qu'elles aient joué un rôle dans la conception des œuvres narratives de Milne.

simple dessin où figurent évidemment des poissons, très proches par leurs traits enfantins de ceux qui s'enfuient de l'étang dans *Noah*. Il s'agirait donc d'un nouvel autoportrait de l'artiste, qui s'installe dans la position même où il se trouve lorsqu'il donne conférences et entrevues dans les galeries de Toronto pour expliquer ses tableaux. Se glissant dans le personnage de Jonas, Milne expliquerait ici plus particulièrement à ses spectateurs que l'épopée créatrice en amont de ses œuvres est constituée, elle aussi, de grandes mises en danger et d'importantes transgressions. Cette lecture est confortée par le tableau à sujet suivant où, s'appuyant sur la parabole de *Mary and Martha* (1945) [fig. 351 et 31, 135], Milne représente dans une salle à dîner qui pourrait bien être la sienne¹⁹⁵⁷ un Jésus humain auréolé ne prêchant pas les doigts levés comme le veut la représentation traditionnelle de ce thème, mais adoptant plutôt la posture du connaisseur d'art absorbé dans l'appréciation d'une œuvre. Mains dans les poches, se croisant sur le ventre ou soutenant d'un geste sa parole critique, il prend selon les versions diverses postures observées par le peintre dans le milieu des galeries et très probablement chez les dandys que sont ses amis Duncan et Jarvis. Le Christ s'exécute sous le regard attentif d'une « *very earthly-human Mary*¹⁹⁵⁸ », une élégante connue pour « sa nature calme, son âme contemplative, et son cœur tout entier livré à Jésus¹⁹⁵⁹ » que l'artiste a tirée du catalogue d'images Eaton. Attablé autour d'un bouquet, attendant le repas que Marthe leur apporte de la cuisine, le reste des convives de ce dîner à Béthanie reste indifférent à leur activité esthétique et n'a d'yeux que pour les anges de Giotto qui voltigent au-dessus d'eux : à la pratique spirituelle bien réelle, le groupe préfère la symbolique et l'idéal religieux. Milne ne s'insère pas ici dans un personnage précis, il se disperse plutôt dans les éléments de la représentation pour construire une extraordinaire métaphore de sa vie consacrée à la création : car il est à la fois Marthe-la-survie et Marie-la-vie, il est l'œuvre peinte accrochée au mur et le jugement critique à *partir de critères éthiques* que Dieu ou la Création porte sur elle, et il est bien entendu l'homme ordinaire attablé sous le regard bienveillant des anges à discuter avec ses voisins autour de quelques fleurs cueillies dans son jardin en mémoire de sa mère.

¹⁹⁵⁷ 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁹⁵⁹ Louis-Claude Fillion, *Évangile selon S. Luc : introduction critique et commentaires*, Paris, P. Lethielleux, 1889, disponible à l'adresse http://jesusmarie.free.fr/bible_fillion_luc.pdf (consulté le 7 juin 2017).



- 349 David B. Milne, *Return from the Voyage II*, 1944, aquarelle sur papier [404.104]
 350 David B. Milne, *Tempter with Cosmetics III*, vers 9 décembre 1951, aquarelle sur papier [503.29]
 351 David B. Milne, *Mary and Martha III*, 3 février 1945, aquarelle sur papier [405.8]
 352 David B. Milne, *Lipstick II*, 18–25 janvier 1952, aquarelle sur papier [503.32]
 353 David B. Milne, *Fruit of the Tree II*, octobre–novembre 1952, aquarelle sur papier [503.70]
 354 David B. Milne, *Tempter with Cosmetics V*, novembre 1952, aquarelle sur papier [503.74]

Lorsqu'il reprend cette production après une longue pause, en 1951–1952, Milne ne peint qu'un seul autre thème biblique identifiable, celui d'Adam et Ève [fig. 353]. Ce récit des origines, qui devait s'intituler *Creation*¹⁹⁶⁰, est d'abord installé dans la forêt boréale canadienne, puis vite déplacée sur les collines de Palgrave qui, dénudées, offrent un contexte abstrait mettant en valeur l'action des personnages. Tous deux sont nus, comme les collines : ils n'ont rien à cacher et ils font donc preuve d'intégrité. Entre eux, sur un grand rectangle blanc comme une toile neuve ou un papier vierge, est posé un assortiment de fruits qui fait office de pique-nique à manger, de nature morte-inventaire, ainsi que de symbole – par son genre le plus humble – de la tradition de la peinture tout entière. Cet élément est central, en effet, puisque Milne nomme *Still Life* son œuvre pendant qu'elle est en cours de réalisation¹⁹⁶¹. À droite, tantôt Adam pêche à la ligne, tantôt il est distrait par le serpent qui s'avance pomme dans la gueule, ainsi que par une sorte de petit dragon qui crache vers lui ses foudres : il veille à la survie. À gauche, Ève pose une main sur le tableau vivant – est-ce parce que c'est elle qui « porte et élève » les enfants? – tandis que de l'autre elle prête serment devant Dieu : elle témoigne qu'elle est, par son art, pleinement engagée dans la vie. La dernière variante de la série les montre tous deux regardant le spectateur droit dans les yeux, le prenant lui aussi à parti [fig. 248]. Cette œuvre condensant en peu de traits une multiplicité de dimensions fondamentales à la création milnienne est ainsi, sous ses dehors religieux, rien d'autre qu'une version ultime de la mise en abyme du tableau [fig. 172–183]. Voilà certainement ce qui justifie Milne de s'obstiner envers et contre tous à dire qu'il y est toujours et avant tout question de peinture : il n'y a pas de personnages ici, et pas plus de religion que de nostalgie, l'iconographie est un jeu de citations visuelles presque postmoderne qui permet de construire une abstraction dont le référent est la création. Réalisée en 1952 alors que le peintre se sait à la fin de sa vie, ayant pour titre officiel *Fruit of the Tree*, ce tableau-legs est aussi une nouvelle représentation du jugement dernier, car les évangélistes rapportent que Jésus aurait dit : « Un bon arbre ne produit pas de mauvais fruits, un mauvais arbre n'en produit pas de bons. C'est aux fruits qu'on juge l'arbre¹⁹⁶². »

¹⁹⁶⁰ Kathleen Milne, Notes de travail de David B. Milne, 12 mars 1947, reproduit dans Milne Jr et Silcox, *Catalogue Raisonné of the Paintings, op. cit.*, vol. 2, p. 983, œuvre 503.69.

¹⁹⁶¹ D. B. Milne, *Journal*, 29 octobre 1952, reproduit dans *ibid.*, vol. 2, p. 984, œuvre 503.71.

¹⁹⁶² A. von Harnack, *Quelle* (1907), repris dans E. Carrère, *Le Royaume, op. cit.*, p. 420.

Fruit of the Tree est par conséquent le cube abstrait que Milne entend offrir pour l'examen de sa vie.

Cette production tardive de tableaux à sujet, dont on comprend soudain mieux qu'il en disait « *The only live interest is there*¹⁹⁶³ », « *They are the important thing now*¹⁹⁶⁴ », compte enfin un tout dernier ensemble à teneur religieuse, cette fois sans source biblique directe. Dans les séries *Temper with Cosmetics* [fig. 350, 354 et 170, 244–245] et *Lipstick* [fig. 352 et 133, 246] – aussi nommée en cours de travail *On the Nature of Angels, Of Men and Angels* ou *Salesmanship* (l'art de la vente)¹⁹⁶⁵ –, Milne met en scène un représentant de commerce, coiffé du même Fédora que Jonas, offrant ses fards et rouges à lèvres à des anges féminins surgissant de toutes parts – ils arrivent des airs comme de la terre et proviennent des tableaux des grands maîtres, de l'iconographie religieuse populaire aussi bien que du catalogue de commande saisonnier. Il y a de l'excitation dans l'air. Le vendeur-artiste propose ses produits dans des flacons jaune, rouge, vert qui lui remplissent les mains et jonchent le sol, et qui pourraient bien contenir des pigments; les envoyées du ciel, joyeusement, les essaient et se mirent. La chaîne d'aquarelles connaît toutes sortes de variations – dont une se déroule dans un cimetière –, puis Milne en fait la synthèse en novembre 1952 sur un papier de grande dimension. Il s'y représente chapeau melon sur le chef, boîte à peindre à ses pieds – on y reconnaît les couleurs de *Shelf* [fig. 171] –, levant les bras en signe de glorification vers le ciel et les anges à trompette anonymes du jugement éthique. Il y est entouré de plus près par une seconde catégorie d'anges-femmes, très individualisées celles-là, dont on sait par leur mouvement d'atterrissage qu'elles agissent comme des intermédiaires entre le ciel et la terre, des messagères entre Dieu et les hommes. Puisqu'au sein du panthéon milnien ce sont elles qui s'approprient les couleurs du peintre et se les appliquent, nous constatons qu'elles se font tableau et sont sûrement quelque chose comme les anges de la peinture; si elles dansent, c'est donc peut-être qu'elles sont en état de fulgurance esthétique et qu'elles offrent à ce titre une image supplémentaire de la peinture comme *méthexis*. Il se trouve enfin, à la droite de Milne, une femme si « terrestre et humaine »

¹⁹⁶³ 1950-11-03+04, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁹⁶⁴ 1951-02-26+27, D. B. Milne à Kathleen Milne.

¹⁹⁶⁵ D. B. Milne, *Journal*, 14 et 15 décembre 1951.

qu'elle enfile ses chaussures assise par terre – nous y reconnaissons facilement le visage ovale de sa compagne Kathleen Pavey. Ainsi absolument tout, dans cette dernière version de *Temper with Cosmetics*, indique que là où l'on voit vite une réminiscence religieuse issue de l'enfance ou une vanité de fin de vie¹⁹⁶⁶, il faudrait savoir lire, par le travail d'imagination, le mode d'emploi milnien de la peinture créatrice. Il s'agit en cela d'une aquarelle éminemment autoréférentielle, mais qui excède l'affirmation du médium et qui livre avec exactitude l'objectif mélioriste qui a guidé l'artiste. D'autant que le peintre la réalise, cette dernière œuvre qu'il ait déposée sur son chevalet, en accusant en tout temps ses modestes instruments – papier, eau, pinceau – et en affirmant jaune, rouge, noir, orange, vert, ligne, tache, flaque, lavis, dans une composition aussi directionnelle que celle de *Vulcain et Éole*, mais traitée à la manière à la fois libre, légère et précise d'un enfant ou d'un maître *sumye*.

Milne détournait continuellement la question du contenu de ses tableaux narratifs, disant qu'ils n'avaient aucun sens particulier : « ... *in regard to subject—no particular point to it*¹⁹⁶⁷ », « *No point to it much but it is material I like to work with*¹⁹⁶⁸ », « *Of course the stories may in some way intensifie the feeling, though possibly not*¹⁹⁶⁹. » Il savait se faire si convaincant que même ses proches croyaient que ces œuvres divertissantes n'avaient pas de contenu caché¹⁹⁷⁰. Ailleurs pourtant, il précise très discrètement sa pensée : « *Of course none of the subject pictures I tackle have any particular point—that is social or political point*¹⁹⁷¹. » Ces tableaux avaient donc pour lui un sens, mais ce sens n'était ni social, ni politique, non plus que religieux, puisqu'il termine en affirmant des peintres chargés de l'iconographie religieuse des églises, dont l'exemple est assurément Giotto : « *Whatever their religious views were, they probably had little bearing on their choice or handling of subject*¹⁹⁷². » Il s'agit donc d'un bon cas où il faut « ne pas croire ce qu'un artiste dit, sauf sur la toile – et pas même sur la

¹⁹⁶⁶ C'est la lecture qu'en fait Ian Thom : « *It is perhaps ironic that what may have been the last painting of his career, Tempter with Cosmetics III, is a vanitas subject [...] reflected on the frivolities of humanities.* » Dans « The Late Work », *David Milne, op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁶⁷ 1944-04-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁹⁶⁸ 1944-04-14, D. B. Milne à Carl Schaefer.

¹⁹⁶⁹ 1939-03-09, D. B. Milne à Alice Massey.

¹⁹⁷⁰ David Milne Jr affirmait : « *Milne claimed there was no hidden meaning (in his fantasy paintings)* », dans Lindy Oughtred, « Artist's Son Is Writing Book on Famous Dad », *Brampton Guardian* (Brampton, Ont.), 3 mars 1982.

¹⁹⁷¹ 1944-04-20, D. B. Milne à Douglas M. Duncan.

¹⁹⁷² *Ibid.*

toile¹⁹⁷³ », parce que seule l'analyse complète de la soma-esthétique milnienne nous a permis de voir enfin les fantaisies bibliques pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des allégories, comiques il est vrai¹⁹⁷⁴, mais sémantiquement très précises de tous les agents esthétiques intangibles nécessaires à la pratique courageuse de la peinture, incluant chaque fois comme un incontournable une très forte éthique de vie. Sur le fond, il n'y a donc pas de grande différence entre ce corpus d'œuvres narratives, par lequel Milne s'avance de manière expérimentale dans une pensée interdisciplinaire de la peinture, et les œuvres descriptives grâce auxquelles il inventorie objet par objet son royaume terrestre. Lues ensemble, elles documentent en effet tous les éléments physiques et spirituels qui ont été nécessaires à la fulgurance de son expérience, alors que chaque tableau – succès comme échec – incarne sa réponse constante à la question nodale du méliorisme, « Comment vivre? » Il n'y a aucun doute à ce sujet chez David Milne : en devenant soi-même, par la pratique extrême et intensive de l'intégrité du cœur en peinture, l'humain le plus pleinement créateur qu'on puisse être.

¹⁹⁷³ [1934-11-début], D. B. Milne à Donald W. Buchanan. Déjà cité en anglais.

¹⁹⁷⁴ À la fin de sa vie, Milne s'interrogeait sur l'humour et la figuration comme agents esthétiques, par lesquels il était conscient de quitter la pureté moderniste pour entrer dans une logique interdisciplinaire (qu'on dirait aujourd'hui postmoderne) : « ... *has humour any aesthetic value in painting, either in picture or title? Not humour in the usual sense perhaps, but the incongruous, the unexpected [...] there is an element of surprise, shock [...]* The unexpected shift of emphasis may have a quickening effect. Admittedly these two possible aesthetic agents [identification et humour] verge on or overlap literature... » D. B. Milne, « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947.

CONCLUSION

Dans *La gloire de Van Gogh*, en 1991, Nathalie Heinich attribue le changement de paradigme de l'artiste traditionnel vers l'artiste moderne à « l'effet Van Gogh », c'est-à-dire à la légende créée dès après la mort du peintre en 1890, à partir de faits biographiques souvent erronés ou amplifiés, sur le modèle hagiographique. Cette légende rapidement et largement diffusée, explique la sociologue, met en place par sa constitution même le motif de la reconnaissance différée de la contribution de l'artiste en raison de l'incompréhension par ses contemporains de son œuvre et de son être. Elle présente également un ensemble de traits qui deviendront, au XX^e siècle, les valeurs structurelles de la conception de l'artiste singulier qui prévaut dans la modernité : la déchéance et l'existence tragique attestant la grandeur personnelle, le trouble mental ou le mode de vie anormal garants d'une œuvre géniale, la déviation de la pratique par rapport aux attentes des décideurs, l'investissement complet (financier, temporel, physique, émotif, sexuel) de l'artiste dans son art, l'importance de la signature stylistique en tant qu'accès à la personne du créateur et la considération de son œuvre entier comme un ensemble discursif véhiculant son intention et sa pensée¹⁹⁷⁵. Ainsi la vie réelle de Vincent van Gogh en vient-elle à constituer le symbole collectif puissant de la figure christique de l'artiste qui se met en place progressivement depuis longtemps.

À cette lumière, il serait facile d'affirmer que David Milne, s'étant développé comme artiste dans un milieu très informé au cours des décennies précises où la légende de Van Gogh prenait de l'ampleur¹⁹⁷⁶, avait adopté les valeurs de son milieu et sciemment fait un choix de vie « dans l'air du temps », dont il était même déterminé à se rendre exemplaire. S'il n'a rien de la folie ou de l'excentricité caractéristiques de la figure de l'artiste moderne, Milne se place néanmoins clairement dans une position « hors du commun » par l'extrémisme de sa conduite ascétique et par son ardente promotion du courage. Aussi, sauf pour

¹⁹⁷⁵ Heinich fait la synthèse de ces traits en conclusion de *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Minuit, 1991, p. 207–217. Voir aussi *Être artiste, op. cit.*, p. 65–68.

¹⁹⁷⁶ Les publications sur Van Gogh, croissantes de 1900 à 1919, connaissent un pic entre 1920 et 1940. *Ibid.*, p. 60–61.

l'incompréhension de la critique dont il a peu souffert, de très nombreuses facettes de son aventure artistique sont parfaitement compatibles avec le modèle tracé par Heinich : vie pleine d'épreuves et de sacrifices sous le thème de la pauvreté et de l'isolement, engagement exclusif du peintre dans son art au détriment de tous les comforts et plaisirs, production picturale ignorée du monde de l'art pendant une longue période, valorisation de la poursuite d'un « chemin à soi » grâce à une approche singulière de la forme et, enfin, conception de l'œuvre comme un continuum qui se développe « de l'intérieur », qui est propulsé par l'éthique personnelle de l'artiste et qui traduit donc sa philosophie. Pour la sociologie de l'art, Milne constituerait par conséquent un exemple très éloquent, soit, mais un exemple parmi bien d'autres de la figure de l'artiste héroïque typiquement moderne.

Le régime de singularité défini par Heinich demeure ainsi vérifiable : il y a effectivement des traits communs aux parcours artistiques occidentaux de cette époque, comme nous venons d'en faire la preuve. Son approche sociologique nous offre de surcroît, en toute fin d'analyse, une belle occasion d'échapper à la lecture hagiographique en réinsérant franchement la soma-esthétique milnienne dans le contexte des forces culturelles, sociales, politiques et économiques avec lesquelles l'artiste a dû composer. Il nous paraît indéniable, en effet, que la posture artistique élaborée par Milne n'a pas été *sciemment adoptée*, car cela voudrait dire qu'il n'y avait aucun brouillard sur son chemin, mais qu'elle s'est vue *consciemment et non-consciemment informée* par un idéal d'artiste et de dévotion généralement partagé, comme par les modèles réels qui lui étaient proposés. Ce qu'il a vu des artistes « courageux » exposant à l'Armory Show, ce qu'il a su de la vie de peinture de Paul Cézanne et ce qu'il a lu de la vie économique de Thoreau ou de l'intégrité du cœur de Van Gogh, tout cela participe de ce qu'il est lui-même devenu. Il nous paraît tout aussi important de rappeler que son méliorisme ascétique s'effectue sur fond de deux guerres mondiales et d'une crise économique nord-américaine sans précédent. Peintre chargé de la consignation visuelle des champs de bataille de la Grande Guerre de 1914–1918, il en a été « *the first tourist, not the last soldier*¹⁹⁷⁷ » et ainsi le premier témoin oculaire extrêmement attentif, comme on le sait par ses lettres-inventaires. Ce choc spirituel certain devant la puissance destructrice des

¹⁹⁷⁷ D. B. Milne, « War Records », [25 janvier–3 février] 1947, p. 22.

humains¹⁹⁷⁸, combiné au dépouillement forcé et brutal de ses concitoyens lors du crash de la bourse en 1929, a très certainement un rôle à jouer dans la détermination de Milne à faire de son art un terrain d'exercice autarcique qui redonne sens et puissance à son existence¹⁹⁷⁹.

L'étiquetage sociologique des parcours artistiques tel que le pratique Heinich ne nous éclaire cependant en rien sur ce qui pouvait bien motiver individuellement les artistes à se comporter de la sorte. Se contentaient-ils vraiment de s'imiter les uns les autres pour faire « bonne figure d'artiste » ou, comme le suggérait Milne, cette captation et sélection d'éléments spécifiques dans l'air du temps était-elle « non la cause, seulement l'occasion, de quoi que ce soit que tu fasses¹⁹⁸⁰ », c'est-à-dire qu'elle réveillait en chacun un impératif plus pressant et plus contingent? Du point de vue des conduites artistiques, la généralisation sociologique des pratiques par types, modèles et paradigmes, comme toutes les catégorisations, est certainement utile pour l'ordonnement des parcours et des œuvres en regard d'une problématique commune, mais elle nous paraît avoir des effets pernicieux dès que l'histoire et la théorie de l'art s'en contentent, car elle devient alors, pour ces disciplines, un jugement réflexe ou un cadre posé depuis l'extérieur et toujours antérieur à l'analyse, qui limite de manière importante la compréhension approfondie des pensées artistiques et conséquemment la qualité de leurs ordonnancements. C'est de telles synthèses qu'émergent

¹⁹⁷⁸ La vue de corps humains morts ou explosés est fréquente : « *At the top of the first slight rise from Zonnebeke I came to three German pill boxes. [...] For several shell holes near had bones clothes and equipment—in one a skull* », « *I always imagine [insects] are more plentiful round the drying up shellholes where there are remains of dead men.* » (1919-08-07+08, D. B. Milne à James Clarke); « *... helmets, German, British and even in some places French, water bottles of three nations, boots and uniforms, the boots often with socks and feet in them.* » (D. B. Milne, « War Records », [25 janvier–3 février] 1947, p. 27). L'effet de la guerre sur Milne est bien discuté par R. Tovell, « "The Man Changes, and with That, the Painting" », dans K. Lochnan, dir., *David Milne Watercolours, op. cit.*

¹⁹⁷⁹ Dans son essai « L'absurde et le sublime : d'un double deuil de la transcendance après 1945 », Yves Cusset explique bien la différence de réaction des artistes aux deux guerres mondiales : après la Première, ils cherchent généralement par l'art à « recouvrer par l'exorcisme ou l'exaltation le pouvoir de signifier et de transpercer par son éclair la violence du monde contemporain », alors qu'après la Seconde leur art « va mettre en cause la possibilité même de rédimmer la vision et de reconfigurer ainsi notre monde commun ». Dans dans M. Alizart, dir., *Traces du sacré, op. cit.*, p. 263.

¹⁹⁸⁰ 1931-12-24+25, D. B. Milne à James A. Clarke. S'intéressant aux légendes de l'artiste qui perdurent, Ernst Kris décrit bien la distinction qui existe, sous des apparences similaires, entre la bonne figure et l'occasion : « Il existe des personnages pathétiques et ridicules, qui ne vivent que pour leur journal intime ou leur notice nécrologique, qui paraissent, dans la vie, n'avoir qu'un seul but, celui de devenir eux-mêmes des modèles biographiques. Il en est d'autres qui n'ont nul besoin d'insister sur le lien de l'héritage. Ils ont abandonné les aspirations conscientes qui hantent les autres et, en vertu de leurs œuvres mêmes, ils réalisent, sous une forme nouvelle, les anciens idéaux des biographes. » *Psychoanalyse de l'art*, Paris : Presses universitaires de France, 1978, p. 103.

les *topoi*, des *topoi* les poncifs, et des poncifs les tabous qui inhibent ensuite le champ de l'art et condamnent les créateurs d'y recourir (sauf en secret, comme nous l'avons bien vu avec le refoulement manifesté par le retour du spirituel dans l'art).

En empruntant au philosophe Richard Shusterman son approche soma-esthétique afin d'étudier les « histoires de vie¹⁹⁸¹ » mises à l'écart par la sociologie, nous visons donc à définir une méthode d'analyse qui permette à l'histoire de l'art de *dépasser la singularisation* admirative aveuglante et séparatrice questionnée à bon escient par Heinrich¹⁹⁸² – en montrant de manière deweyienne comment l'aventure créatrice se constitue à même l'expérience humaine ordinaire commune –, mais qui permette à la fois *d'apprécier la singularité* des parcours artistiques individuels à sa juste valeur – en faisant ressortir de leur examen les fondements, instruments, comportements et enseignements d'un art de la création de soi (comme œuvre et comme figure d'artiste), dont tout être humain peut ensuite se saisir dans sa vie (pour les critiquer, les remodeler, les appliquer, etc.). Nous pensons en effet que la mise en pratique de la soma-esthétique dans le champ de l'histoire et la théorie de l'art, en reconnaissant que l'amélioration de leur vie est souvent le premier moteur de création des artistes, permet de promouvoir la conduite humaine créatrice en tant que mode de connaissance et d'expérimentation privilégié de notre relation avec le monde, et de défendre ainsi le fait que la *pratique* de l'art (et non seulement ses contenus) a une fonction sociale à part entière. Après l'analyse soma-esthétique du cas d'« artiste typiquement moderne » que représente David Milne, il est très frappant, par exemple, que les étapes qui forment le cœur de sa démarche de création se superposent aux étapes de la transformation de soi définies par Shusterman en philosophie – explorer ses limites, prendre la mesure du changement nécessaire, avoir du courage et employer des techniques de travail sur soi –, définissant dès

¹⁹⁸¹ Pour sa recherche Heinrich recueille les contingences de la vie artistique, il est vrai, mais elle se refuse à les explorer dans leur singularité. Elle n'entre jamais de plain-pied dans la vie de Vincent van Gogh pour la comprendre, par exemple, et elle explique, dans un autre ouvrage où elle entend « dégager ce qui fait la spécificité de l'activité d'écriture, et de la création en général » que sa méthode « élude aussi le traitement approfondi, cas par cas, qui permettrait de restituer dans toute leur particularité les expériences spécifiques [...] de telles "histoires de vie" n'apparaissent dans notre travail que marginalement ». *Être écrivain : création et identité*, Paris : La Découverte, 2000, p. 12 et 336.

¹⁹⁸² Le projet d'Heinrich, à titre de sociologue, est de comprendre l'attachement quasi religieux de nos collectivités aux singularités artistiques qu'elles construisent. *La gloire de Van Gogh, op. cit.*, p. 217–222.

lors aussi bien le peintre comme un cas d'« artiste typiquement mélioriste » qui révisé nos catégories disciplinaires à la faveur d'un tel usage communautaire.

L'analyse de la soma-esthétique milnienne fait également ressortir une récurrence inattendue qui, sans être à nos yeux transhistorique, transculturelle, universalisante et ainsi essentialisante, permet néanmoins de tracer de nouvelles lignes de traverse dans le temps et entre les disciplines¹⁹⁸³, et de reconfigurer de cette façon aussi la singularisation de l'art et la singularité en art. L'objectif expérientiel de fulgurance esthétique que nous avons découvert chez Milne trouvait, on le sait, des échos clairs dans la philosophie de l'art de son contemporain Dewey et dans la peinture millénaire des maîtres zen pratiquant le *sumye*. Nous avons également relevé, dans *Vision and Design*, une description qui s'apparente à la fulgurance milnienne : empruntée à un texte sur Keats datant de 1895, elle concerne une concentration « *on one point* » des ressources du poète dont découle « *a single and apparently effortless expression*¹⁹⁸⁴ ». Nous pensons aussi qu'il y a, dans la notion d'intuition intellectuelle que Schaeffer met en question, des effets de fulgurance esthétique qui mériteraient d'être étayés. Schelling, dont il cite les *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* (1795), écrit par exemple :

Cette intuition intellectuelle a lieu lorsque nous cessons d'être pour nous-mêmes un objet, lorsque, se retirant en lui-même, le moi qui intuitionne est identique au moi intuitionné. En cet instant de l'intuition, le temps et la durée disparaissent pour nous : ce n'est pas nous qui sommes dans le temps, mais le temps – ou plutôt, non pas le temps, mais l'éternité pure et absolue – qui est en nous. Ce n'est pas nous qui nous effaçons dans l'intuition du monde, mais lui qui s'efface dans notre intuition¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁸³ Cela par voie de survivance « procédurale » peut-être, en nous inspirant Kurt et Kris en psychanalyse, ou de Warburg et Didi-Huberman concernant l'iconographie en histoire de l'art : il nous faudra explorer ailleurs plus à fond notre conception de l'histoire. À cet effet, un détail dans la présentation des régimes d'historicité par François Hartog reste pour nous le germe d'une conception intéressante du temps artistique : il évoque une manière d'envisager l'originalité suivant une « logique de l'actualisation » profondément ancrée dans la culture japonaise. Cela nous paraît être une piste intéressante à suivre afin de mieux comprendre le développement de démarches comme celle de Milne, mais aussi pour vraiment revisiter la logique occidentale du progrès dans laquelle notre histoire de l'art est toujours inscrite. Voir *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, 2003, p. 169.

¹⁹⁸⁴ « Robert Bridges, in his essay on Keats, very aptly describes for literature the kind of beauty which we find in Shakespeare : "the power of concentrating all the far-reaching resources of language on one point, so that a single and apparently effortless expression rejoices the aesthetic imagination at the moment when it is most expectant and exacting." That, ceteris paribus, applies admirably to certain kinds of design... » R. Fry, citant R. Bridges, *John Keats: A Critical Essay*, 1895, dans *Vision and Design*, op. cit., p. 184.

¹⁹⁸⁵ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 104.

Ces quelques cas indiqueraient la récurrence d'une expérience créatrice intense et émancipatrice, qui émanerait de la pratique des créateurs, se présenterait sous une forme très semblable nonobstant les esthétiques, les disciplines et les catégories historiques, et serait poursuivie pour elle-même. Pour toutes ces raisons, croyons-nous, elle mériterait une attention beaucoup plus soutenue de la part de l'histoire de l'art, qui pourrait bien engager sur cette base de toutes nouvelles filiations. Les quelques lignes que nous consacrerons ici à cette récurrence auront pour plus modeste fonction d'inscrire, de nouveau, dans un contexte plus vaste l'expérience singulière décrite par David Milne.

Le psychologue Mihaly Csikszentmihalyi s'est penché sur l'expérience créatrice, en 1996, dans le cadre d'une enquête s'appuyant sur l'activité d'une centaine d'éminents novateurs provenant de divers champs disciplinaires des arts et de la science : *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. À l'instar de Milne, il y définit la création au sens fort comme « un processus par lequel un domaine symbolique de la culture se trouve modifié¹⁹⁸⁶ » et il y explique, confirmant le rapport « vie contre survie » tel qu'il est présenté par le peintre, que cette modification est le résultat d'un très important jeu de forces individuelles et collectives pour la raison précise, dit-il, que

Nous naissons tous avec deux séries d'instructions contradictoires : une tendance conservatrice qui comprend les instincts d'autopréservation, d'auto-accroissement et d'économie de notre énergie, et une tendance expansive faite des instincts d'exploration, du plaisir de la nouveauté et du risque – la curiosité qui produit la créativité appartient à cette série. Ces deux programmations nous sont nécessaires. Mais si la première tendance nécessite peu d'encouragements ou d'appuis extérieurs pour motiver nos comportements, la seconde risque de disparaître lorsqu'elle n'est pas entretenue. Si notre curiosité manque d'occasions de s'exercer, si trop d'obstacles encombrant la voie du risque et de l'exploration, la motivation nécessaire pour s'engager dans la créativité finit par s'étioler¹⁹⁸⁷.

Les recherches en neuropsychologie n'ont pas cessé, depuis, de confirmer la puissance extraordinaire du réseau neuronal qui, dans notre cerveau, assure la survie de l'espèce en nous faisant habiter le monde actuel « *with the ingrained mentality of Stone Age hunter-*

¹⁹⁸⁶ M. Csikszentmihalyi, *La créativité*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

*gatherers*¹⁹⁸⁸ », et qui résiste ainsi par défaut à toute impulsion de changement. Comme tous les organismes vivants, nous cherchons d'abord et avant tout l'homéostasie – l'état d'équilibre avec notre environnement. Dépasser nos réflexes instinctifs et nos habitudes, cultiver volontairement le tempo de comforts-inconforts théorisé par Dewey et embrasser les perturbations qui s'ensuivent jusqu'à générer une expérience inédite est possible – puisque ces recherches ont parallèlement démontré la grande neuroplasticité du cerveau humain –, mais cela nécessite, disent les experts, un très important effort d'attention, de concentration, de mise en place de nouveaux trajets de pensée et de répétition que peu d'entre nous sont prêts à déployer¹⁹⁸⁹.

La principale conclusion que Csikszentmihalyi tire de ses analyses de cas culturels et scientifiques corrobore aussi la théorie deweyenne de l'art comme expérience¹⁹⁹⁰ : le processus de création, explique-t-il, est un « phénomène systémique¹⁹⁹¹ » au sein duquel il est fréquent que les grands novateurs fassent l'expérience d'un « flux créateur » (*creative flow*). Cette expérience particulière se caractérise, observe-t-il, par neuf traits, dans lesquels nous reconnaissons facilement la fulgurance esthétique milnienne, une expérience deweyenne, le pinceau guidé de l'art *sumye* et l'absorption de Keats :

¹⁹⁸⁸ Nigel Nicholson, « How Hardwired Is Human Behavior? », *Harvard Business Review*, juillet-août 1998, <https://hbr.org/1998/07/how-hardwired-is-human-behavior> (consulté le 7 juin 2017). Il est frappant – mais pas étonnant compte tenu de son souci d'efficacité et de productivité – que le monde des affaires soit celui qui reprenne le plus vigoureusement ces nouvelles données neuroscientifiques issues de l'étude des processus créatifs afin de réviser ses pratiques. Cela agit pour nous comme une indication supplémentaire que les questions neuro-psychologiques et comportementales méritent d'être posées dans le champ des arts.

¹⁹⁸⁹ On trouve un bon résumé de ces recherches dans David Rock et Jeffrey Schwartz, « The Neuroscience of Leadership », *Strategy+Business*, n° 43, été 2006, <http://www.strategy-business.com/article/06207?gko=6da0a> (consulté le 7 juin 2017). Notons que c'est, pour certains experts, une des inquiétudes actuelles liées aux algorithmes de l'intelligence artificielle, qu'ils nous maintiennent dans ce qui nous est déjà familier et « limitent notre habileté à évoluer, à grandir, à découvrir d'autres horizons ». Fabien Loszach, « L'intelligence artificielle pourrait affecter nos capacités cognitives », *La sphère*, Radio-Canada première, 11 mars 2017 : <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/la-sphere/segments/chronique/18189/algorithmes-web-cerveau-humain-fabien-loszach-sxsw-evolution> (consulté le 7 juin 2017). D'autres font plutôt valoir que le *deep learning* permet à la machine d'apprendre de ses essais et erreurs et que, dans des situations imprévues, elle innove.

¹⁹⁹⁰ Cela sans apparemment s'en apercevoir ou le reconnaître puisque, si la psychologie de William James apparaît dans sa bibliographie, on ne trouve, étonnamment, aucune mention de Dewey ni trace de *Art as Experience* dans *La créativité* de Csikszentmihalyi.

¹⁹⁹¹ Moins organique que celle décrite par Dewey, la systémique de Csikszentmihalyi met en interaction l'*individu* fort de ses motivations personnelles, son *milieu* humain de référence et son *domaine* d'activité (les connaissances, règles et procédures symboliques). *La créativité, op. cit.*, p. 35.

1. À chaque étape du processus, l'objectif est clair ; l'action à entreprendre est évidente.
2. Chaque action est suivie d'une rétroaction immédiate ; contrairement à l'habitude, le créateur sait toujours où il en est.
3. La difficulté de l'entreprise et les capacités de la mener à bien s'équilibrent ; le créateur sent qu'il peut y arriver.
4. Conscience et action sont intimement liées ; l'attention est entièrement fixée sur l'action en cours.
5. Les distractions sont exclues de la conscience ; l'attention se fixe sur ce qui concerne l'ici et maintenant à l'exclusion de tout autre chose. Le flux résulte d'une intense concentration sur l'instant présent et délivre le créateur des peurs qui provoquent angoisses et dépressions dans sa vie quotidienne.
6. La peur de l'échec disparaît ; le créateur est trop impliqué dans l'expérience pour se soucier d'un éventuel échec. Certaines personnes évoquent la sensation d'une maîtrise totale ; mais il s'agit plutôt d'une absence totale d'inquiétude quant au résultat.
7. L'image de soi a moins d'importance ; le créateur est trop absorbé pour penser à protéger son ego. Il a même, parfois, la sensation de sortir de lui-même et de faire partie, momentanément, d'une entité plus vaste.
8. La notion du temps se modifie ; le temps de l'horloge ne rend plus compte du temps de l'expérience vécue ; sa notion de durée varie en fonction de ce que le créateur fait.
9. L'activité devient *autotélique*, c'est-à-dire qu'elle procure par elle-même un plaisir. L'aspect autotélique exprime le sentiment d'unité entre conscience et action¹⁹⁹².

Identifiant même la sérénité après coup évoquée par Milne, Csikszentmihalyi insiste sur le fait que la résultante de cette expérience de flux créateur est une certaine « plénitude » qui « donne la sensation de vivre plus intensément » parce que, dit-il, « même quand ces expériences sont fugaces et ne laissent pas de traces [elles] nous confèrent un sentiment [...] profond d'appartenance à un tout plus vaste que nous-mêmes¹⁹⁹³. » Cette sensation précise – celle qui distingue chez Milne la vie de la survie – serait la raison première pour les créateurs de persévérer dans leur activité, peu importe leur domaine, selon les observations du psychologue¹⁹⁹⁴. Le flux créateur ne s'atteint cependant pas par intuition immédiate, même chez ceux qu'on qualifie de « génies¹⁹⁹⁵ ». Csikszentmihalyi a plutôt constaté chez ses

¹⁹⁹² Nous résumons les notions exposées par M. Csikszentmihalyi, *ibid.*, p. 148–158. Les recherches en neurosciences confirment aujourd'hui, dans le cerveau, les effets de la très grande concentration comme les processus de désinhibition qui permettent le flux créatif.

¹⁹⁹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁹⁴ À la Harvard Business School, la psychologue Teresa M. Amabile s'appuie d'ailleurs sur les effets qu'a le flux créatif sur la motivation individuelle pour réfléchir à l'innovation et la productivité dans les milieux de travail.

¹⁹⁹⁵ Csikszentmihalyi a volontairement sélectionné des individus, de Stephen Jay Gould à Nadine Gordimer en passant par Oscar Peterson, dont la contribution créative à leur domaine a été reconnue par les plus prestigieux prix. Voir la présentation des candidats dans *La créativité*, *op. cit.*, p. 475–497.

candidats que créer relève de la volonté, du travail et de l'entraînement, et que pour atteindre cet état de grande fluidité ils doivent même par leur effort pouvoir concrètement accéder à « un surplus d'attention¹⁹⁹⁶ » (le « petit miracle » milnien). Loin de toute religion, il explique que l'ajustement de la tension entre les compétences actuelles de l'individu et les nouveaux défis hors de portée qu'il se donne est la mécanique psychologique fondamentale qui permet d'accéder à l'expérience du flux créateur : le défi mobiliserait toutes les ressources actuelles du créateur, les excéderait et transformerait ainsi, par saturation de ses facultés, la qualité de son expérience vécue¹⁹⁹⁷. Le psychologue consacre donc une partie de son livre à exposer les manières variées qu'empruntent les créateurs pour cultiver leurs circonstances et faire advenir cette très intense concentration : diversification des lieux ou stabilité de l'environnement de travail, recherche de stimulations ou éloignement des sources de distractions, effets de la mise en mouvement du corps, instauration de routines, d'emplois du temps et de récréations, etc. Parce qu'ils sont directement rapportés à leur recherche, tous ces facteurs apparemment anodins font souvent, remarque enfin le chercheur qui rejoint en cela Shusterman et ses philosophes, que les créateurs trouvent une profonde satisfaction dans « la création de leur propre vie¹⁹⁹⁸ ».

L'expérience de *flow* n'est pour autant pas spécifique aux arts ou à la science, car après s'être intéressé à ce phénomène psychologique chez les créateurs et les inventeurs, Csikszentmihalyi a publié, en 1999, une étude similaire sur le domaine du sport¹⁹⁹⁹. Les neuf caractéristiques de l'état de flux s'y retrouvent à l'identique²⁰⁰⁰, mais à la différence des artistes, auteurs, inventeurs et scientifiques, chez qui Csikszentmihalyi peinait à dégager des

¹⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁹⁷ Le rapport de tension compétences-défi est analysé par Csikszentmihalyi dès 1975 dans *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play* (Jossey-Bass Publishers, 1975); ce n'est que récemment qu'il explique l'expérience du flux créatif comme un effet de saturation de la faculté d'attention, vraisemblablement grâce à la connaissance produite par les neurosciences : « Mihaly Csikszentmihalyi: Flow, the secret to happiness », Ted conference, février 2004, https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow (consulté le 7 juin 2017).

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹⁹⁹⁹ M. Csikszentmihalyi et Susan A. Jackson, *Flow in Sports: The Keys to Optimal Experiences and Performances*, Champaign (Illinois), Human Kinetics, 1999.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 15–31. Les auteurs en donne de nombreux exemples, mais on trouve facilement des descriptions très similaires à la fulgurance esthétique milnienne chez les hocheurs qui témoignent du jeu dans « la zone » (Sylvain Guimond, *Le hockey, c'est dans la tête*, Montréal, Un monde différent, 2012, p. 52–55), chez les joueurs de foot (Douglas Gordon et Philippe Parreno, *Zidane, un portrait du 21^e siècle*, 2006) ou chez les lutteurs (Georges St-Pierre, avec Justin Kingsley, *GSP : le sens du combat*, Montréal, Flammarion Québec, 2013, p. 112).

pratiques et conditions communes pour se disposer à cet état créatif optimal, les chemins qu'empruntent les sportifs en ressortent dans cette étude très clairement définis. Cette différence s'explique à notre avis de deux façons. D'abord du fait que, contrairement au sport qui connaît dès le départ le but visé ainsi que le cadre et les règles pour l'effectuer, le jeu artistique découvre en s'effectuant un objectif qui vise le plus souvent à mettre à l'épreuve les règles et les finalités (esthétiques, existentielles, sociales, politiques, etc.), jusqu'à parfois proposer d'autres manières de comprendre la vie même. Il ne saurait dès lors y avoir en art de voie commune, profitable pour tous, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de points de croisement importants entre les pratiques, et ce sont précisément ces points aveugles que la soma-esthétique parvient à éclairer sans jamais faire l'économie d'une étude approfondie des dimensions réflexives. Car la difficulté qu'éprouve Csikszentmihalyi à généraliser les conduites artistiques s'explique aussi du fait que les routines, modes de vie et entraînements divers des sportifs sont avidement analysés en regard de leurs performances, alors que les pratiques et savoir-faire en création, considérés idiosyncrasiques pour les raisons que nous venons de nommer, sont depuis longtemps délaissés par les champs d'études artistiques au profit de l'analyse des seules réalisations qu'on pense plus scientifique, et d'une image de l'artiste qu'on souhaite plus intellectuelle.

Or, à des lieues de ce présupposé d'idiosyncrasie concernant les conduites créatives, notre analyse soma-esthétique montre de manière absolument éclatante que l'ensemble des pratiques somatiques qui soutiennent la peinture très singulière de Milne et la réalisation de son objectif mélioriste personnel rencontre – comme il l'avait lui-même pressenti en se comparant au joueur de tennis – presque en tous points la liste dressée dans *Flow in Sports* des actions aidant à atteindre la performance sportive optimale : contrôler les éléments contrôlables de l'environnement; chercher un niveau d'énergie maximal par des exercices physiques et des techniques de relaxation; savoir identifier le point de tension entre compétences et défis et se tenir en mouvement grâce à lui; se donner un objectif clair et spécifique, puis s'absorber complètement dans son activité; tirer avantage de toutes les formes internes et externes de rétroaction (théorique, critique, kinesthésique, émotive, etc.); entretenir avec soi-même une conversation qui dissout les contrôles inutiles et les pensées persistantes afin d'augmenter la réceptivité; focaliser sur le moment présent en pratiquant la concentration et en dirigeant l'attention; prendre plaisir à l'activité elle-même, sans autre justification. Les recherches plus récentes insistent même sur la puissance du travail presque

invisible de l'attention, de la respiration, de l'enregistrement somatique des expériences émotives, ainsi que de l'identification et de la compréhension fine des sensations physiques, affectives et mentales²⁰⁰¹ ; on observe aussi que se connecter à quelque chose de plus grand que le soi et aimer comptent comme des parties intégrantes de leur entraînement pour plusieurs sportifs rapportant des expériences optimales²⁰⁰².

Si nous accordons tant d'espace en fin de parcours à la discussion de cette notion de fulgurance-*flow*, c'est qu'elle permet de clarifier trois contributions importantes de notre thèse :

1. Elle démontre l'efficacité cognitive du déplacement de la puissance transformatrice de l'art de la sphère du « spirituel dans l'art » vers le pragmatisme philosophique, grâce à la soma-esthétique de Shusterman : ce qui était supposé indicible y devient compréhensible. L'analyse de l'état de *flow* dans le domaine du sport nous offre, en effet, un argument très utile pour finir de clarifier la question tracassante du spirituel dans l'art : si le fait de s'en remettre à une instance plus grande que le soi, quel que soit le nom qu'on lui donne, augmente pour un nombre considérable d'athlètes leur capacité sportive individuelle, si elle semble leur procurer le « surplus d'attention » nécessaire à l'expérience optimale du flux ou de la zone, ce geste de foi demeure à lui seul incapable de produire la moindre performance distinctive s'il ne s'accompagne pas d'un entraînement physique et mental hors du commun. L'analyse soma-esthétique de la démarche de David Milne, qui tient en son centre une expérience fulgurante très similaire et qui inclut en sus des pratiques du corps une activité analytique intense, confirme qu'il n'en est pas autrement des praticiens de l'art.
2. Elle prouve avec Heinich qu'on peut désexceptionnaliser la fulgurance esthétique milnienne par comparaison avec d'autres artistes de différentes périodes et d'autres disciplines artistiques et non artistiques, mais cela sans jamais diminuer l'importance de l'expérience rapportée par l'artiste ni son effet sur ses réalisations. L'attention se porte alors plutôt sur *l'arrimage singulier* des discours, méthodes et conduites que l'artiste engage afin d'atteindre son objectif mélioriste spécifique – sa soma-esthétique –, ce qui approfondit d'autant notre connaissance de sa

²⁰⁰¹ Damien Lafont fait une synthèse des recherches sur cette question depuis les premiers travaux de Csikszentmihalyi jusqu'à aujourd'hui dans *Sport : entrez dans la zone*, Paris, Amphora, 2011.

²⁰⁰² Voir Kathleen M. Dillon et Jennifer L. Tait, « Spirituality and Being in the Zone in Team Sports: A Relationship? », *Journal of Sport Behavior*, n° 23, juin 2000, p. 91–100, et C. S. Prebish, *Religion and Sport: The Meeting of the Sacred and the Profane*, Westport (Connecticut) : Greenwood Press, 1993.

démarche artistique, nous permet de prendre la pleine mesure de son engagement, le rend communicable au-delà des *topoi* et l'offre même à la société comme une démarche praticable.

3. Elle révèle enfin la principale critique que notre discipline est en mesure d'adresser à la position de Jean-Marie Schaeffer qui, malgré notre grand accord avec lui, condamne, à notre avis, trop vite l'autotélisme de cette expérience créatrice vécue pour cause d'attitude spéculative empruntée à l'idéalisme philosophique. Sa condamnation de l'Art s'adresse en effet très directement à une conception autotélique de l'œuvre pareille à celle de Milne où, écrit le philosophe, « l'œuvre artistique *véritable* [...] trouve sa finalité dans son propre être-là qui est l'unité de l'apparence sensible extérieure et de la spiritualité intérieure, l'unité de la manifestation et de la signification. La Vérité n'est pas symbolisée par l'œuvre, elle s'incarne en elle²⁰⁰³. » Or, nous venons de démontrer, grâce à une méthode d'histoire de l'art, que pour David Milne, qui avait à cœur non pas la Vérité mais l'intégrité, une telle conception de l'œuvre découlait sur tous les plans, même théoriques, d'une attitude foncièrement pragmatiste allergique à toute tendance idéaliste.

De manière plus générale, notre thèse aura permis de démontrer que le retour massif de la question du spirituel et du religieux dans le champ de l'histoire et de la théorie de l'art, récemment, trahit un désir de magnifier et de spiritualiser la dimension mélioriste de la pratique de l'art que les discours dominants du xx^e siècle ont eu tendance à marginaliser, à négliger, voire à refouler. Notre analyse explique que cette valorisation s'avère, sur le plan de la pensée, problématique pour deux raisons principales. D'abord parce que, dans de trop nombreux cas, les références spirituelles de tous ordres auxquelles l'histoire de l'art s'accroche comme aux réponses des œuvres semble l'empêcher d'accéder au cœur de la question, à savoir qu'un nombre très considérable d'artistes, surtout à partir du xix^e siècle, considère la pratique de l'art comme le mode privilégié d'une construction, d'une transformation de soi et d'un perfectionnement parfois jusqu'à la sortie du soi – comme une pratique mélioriste inscrite dans une vie artistique. Ensuite, parce que, ce faisant, dans de trop nombreux cas aussi, l'histoire de l'art reconduit inconsciemment les arguments

²⁰⁰³ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 176.

fallacieux de la théorie spéculative de l'Art (essence de l'art, unité, historicisme), et resacralise subtilement l'artiste en le distinguant du commun des mortels par sa pratique singulière et sa forte disposition spirituelle. L'artiste Richard Tuttle, qui compte actuellement parmi les cas exemplaires de créateurs considéré « spirituels » en raison de ses affinités bouddhistes²⁰⁰⁴, reconnaît clairement ce problème et s'en dissocie :

There is a spirituality in art which is not at all like the spirituality of religion. The spirituality of art doesn't have any burdens like religion. The Rothko Chapel and crap like that kill me. I'm sure people want to blend the spirituality of art and the spirituality of religion, but what do you get from that? Exactly nothing, in my opinion. [...]

En tant qu'artiste, il revendique des chercheurs, en lieu et place de ce recours au « spirituel dans l'art », une méthodologie qui permettrait d'expliquer et de rendre accessible la profondeur expérientielle de la pratique de l'art :

There are many arrogant intellectuals who think they know what art is [...]. I'm asking those very people to see how important their work could be in society by using their same resources and sources and energies and so on to build a methodology out of art, not science, and to get art to be as available as life is. The unavailability of art is why I'm doing this interview—I want people to know about this²⁰⁰⁵.

Nous avons pour notre part identifié dans la soma-esthétique « *devoted to the knowledge, discourses, and disciplines that structure [...] somatic care or can improve it*²⁰⁰⁶ », l'approche théorique la plus adéquate pour réfléchir le méliorisme artistique en des termes séculaires et incarnés, embrasser la complexité de l'expérience vécue sans céder au matérialisme obtus ni au spiritualisme vague, réévaluer les objectifs et les méthodes de l'histoire et la théorie de l'art elles-mêmes, et ainsi combler le déficit épistémologique que nous avons identifié. La soma-esthétique nous permet en effet d'extraire des approches individuelles un vaste ensemble de positions, de méthodes de travail et d'exercices somatiques qu'il nous est ensuite possible de comparer, de situer et de discuter, et dont on peut tirer le maximum de

²⁰⁰⁴ Il fait partie des artistes recensés par J. Baas dans *Smile of the Buddha*, *op. cit.*, p. 241–247.

²⁰⁰⁵ R. Tuttle interviewé par Dylan Kerr, « Richard Tuttle on Why He Finds Solace in the Spirituality of Art—Not Religion », *Artspace*, 27 avril 2016, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/richard-tuttle-interview-53738 (consulté le 7 juin 2017).

²⁰⁰⁶ R. Shusterman, *Body Consciousness*, *op. cit.*, p. 19.

modèles partageables eu égard à un but visé qui serait, contre toute idée d'exception artistique innée, la formation des artistes, l'accroissement de la puissance créatrice ou encore l'amélioration de soi par l'art – éventuellement au profit de l'amélioration de la vie en société. Nous soutenons en effet qu'on peut apprendre à mieux vivre des œuvres d'art, que l'art peut constituer un outil d'existence et un mode de conscience, et que l'histoire et la théorie de l'art ont un rôle à jouer pour les faire comprendre en ce sens. Une réflexion, voire un débat à ce sujet à partir de corpus substantiels et variés nous paraît d'autant plus pressant que, comme le fait lucidement valoir Boris Groys, nous sommes aujourd'hui tous et chacun soumis à une « Obligation to Self-Design²⁰⁰⁷ » qui colonise les moindres recoins de notre intériorité de sorte qu'il n'y aurait plus, selon lui, de véritable intégrité éthique possible : « *What was then understood as a right has now become an obligation [...] we have been condemned to being the designers of our selves²⁰⁰⁸* », conclut-il en s'approchant des théories du désintéressement. Si nous ne sommes pas prête à tirer la même conclusion que Groys, sa condamnation à l'auto-façonnage offre une motivation supplémentaire pour se doter collectivement de modèles d'existences artistiques bien documentés et surtout bien intégrés sur les plans théorique, pragmatique et pratique, tel que les produit la soma-esthétique.

La conclusion de Groys constitue également un rempart philosophique indispensable au renouvellement du modèle monographique que nous engageons avec l'étude de la démarche mélioriste de David Milne. Outre les travaux en histoire de l'art ancien de Robert Williams et de Gabriele Guercio déjà discutés, nous rejoignons, sur ce terrain de la réappropriation critique du modèle de « la vie et l'œuvre », deux recherches très actuelles prenant appui sur des corpus d'art moderne et contemporain. D'abord, le recensement des mythologies personnelles dans les arts visuels du xx^e siècle établi par Jean-François Chevrier pour son exposition *Formes biographiques* (2015) où, dit-il, « le cadre biographique devient un espace d'invention, apparenté à la scène théâtrale » s'inscrivant dans la société qu'il transforme comme « une critique des normes culturelles²⁰⁰⁹ ». Issue pour sa part de la littérature, Marielle

²⁰⁰⁷ Boris Groys, « The Obligation to Self-Design », *loc. cit.* Texte discuté dans la revue de la littérature, p. 56.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁰⁹ Jean-François Chevrier, avec la collaboration d'Élia Pijollet, *Formes biographiques*, Paris : Hazan; Nîmes : Carré d'art–Musée d'art contemporain de Nîmes, 2015, quatrième de couverture. Catalogue d'une exposition à deux volets présentée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, à Madrid, et au Carré d'art–Musée d'art

Macé élabore ensuite, dans *Styles : critique de nos formes de vie* (2016), un concept de *style* comme « phrasé du vivre²⁰¹⁰ » qui rencontre d'une manière beaucoup plus fondamentale notre terrain d'exercice soma-esthétique puisqu'il sert de base, explique-t-elle,

... à proposer la construction critique d'une véritable « stylistique de l'existence » [qui] suppose de s'intéresser sans préjugé à *tout* ce qu'engagent les variations formelles de la vie sur elle-même [...] une stylistique de l'existence n'est pas une esthétisation du vivre, elle [...] est plus large, et surtout plus incertaine ; elle ne traite pas forcément de vies éclatantes, triomphantes, d'apparences prisées ou de corps élégants ; elle dit que toute vie s'engage dans des formes, toutes sortes de formes, que l'on ne peut pas préjuger de leur sens, et qu'il faut donc s'y rendre vraiment attentif, sans savoir d'emblée ce qui s'y joue ni ce qu'elles voudront dire. Une stylistique de l'existence prend en charge, autrement dit, la question foncièrement ouverte, requérante, et toujours réengagée, du « comment » de la vie²⁰¹¹.

Cette stylistique de l'existence, ajoute l'auteure, implique de « [r]econnaître que le “formel” de la vie constitue l'une des arènes où se livre l'infinie bataille des valeurs²⁰¹² » et où cette bataille se joue jusqu'à l'intégrité²⁰¹³. Son approche nous demande par conséquent « de pluraliser radicalement [les] axiologies²⁰¹⁴ », de porter une attention accrue aux singularités et, à cet égard, la littérature est aidante en ce qu'elle est familière de la vie dans les formes et du formel de la vie, explique Macé. Pour autant son projet n'est jamais refermé sur l'esthétique individuelle, mais féroce postmoderne en ce qu'il est explicitement ouvert à débattre des raisons d'être contenues dans les formes, et désireux de favoriser leur compréhension et leur appropriation par chacun pour une fabrication plus consciente de son existence et une sensibilité aiguisée aux différents modes de vie des collectivités. La soma-esthétique telle que nous la pratiquons pourrait bien constituer, dans le champ des arts visuels, la

contemporain de Nîmes. « Au moment où il n'a jamais été tant question dans l'art de récit, de document et de témoignage, nous voulons examiner, à nouveaux frais, cette frontière poreuse qui situe l'activité artistique entre la vie et l'œuvre. Il s'agit d'éviter l'hypostase de la biographie autant que sa négation systématique », explique Chevrier (p. 18) avant de procéder à l'histoire de la notion de mythologie individuelle et à l'établissement d'un imposant catalogue.

²⁰¹⁰ Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016, p. 11.

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 12–13.

²⁰¹² *Ibid.*, p. 37.

²⁰¹³ Pour Pasolini, qui sert à Macé de pierre d'assise, comme pour Milne, l'ultime retranchement du style était l'intégrité : « Je reconnais toujours la religiosité du style au fait que là, je ne peux pas tricher. » *L'inédit de New York*, cité dans *ibid.*, p. 19.

²⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

méthodologie ouverte et vigilante²⁰¹⁵ qu'appelle Macé pour décrire la stylistique de l'existence.

Ce contexte intellectuel émergent est fort intéressant pour conclure et situer l'intention qui guide notre recherche, car elle est similairement portée par la conviction que l'histoire et la théorie de l'art peuvent aujourd'hui s'engager, au profit de la société, dans l'analyse des différents facteurs humains qui permettent la réalisation des œuvres, stimuler la connaissance fine et l'appropriation des conduites concernant le « comment » de la création elle-même, et rendre ainsi manifeste le fait que toute esthétique est intimement liée à une éthique. Nous effectuons paradoxalement cette sortie de la discipline en recourant aux rigoureux instruments d'analyse que nous ont transmis les théories modernistes, postmodernistes, structuralistes et poststructuralistes : il nous paraît d'autant plus nécessaire de les convoquer qu'il est question ici de réintégrer le sujet. C'est une spécificité épistémologique de notre approche, en effet, que d'insister pour réclamer ce legs *a contrario* d'une certaine doxa intellectuelle actuelle. Cela signifie pour nous concrètement, tout en maintenant une position critique face à ces précédentes théories, de chercher non pas à réfuter, mais à enrichir la lecture qu'elles nous offrent en tenant compte du contexte sociohistorique qui est le nôtre et dont les préoccupations appellent les champs de la connaissance à reconsidérer la subjectivité. Notre thèse consacrée à la soma-esthétique du peintre David Milne fait une démonstration claire des bénéfices d'une telle approche pour la connaissance des corpus artistiques : nous relevons par procédures systématiques, récurrences structurelles et résonances formelles un nombre très considérable de renseignements négligés qui trouvent soudain une fonction précise dans le projet mélioriste de l'artiste, établissons entre eux des liens inédits grâce à un outil méthodologique structurant, et faisons ainsi un apport important

²⁰¹⁵ « La reconnaissance de tout ce qu'engage le formel de la vie requiert en effet un genre d'attention particulier, une vigilance même [...] il faut être considéré réellement les formes du vivre, vouloir les voir, ne pas les classer trop vite, accepter d'être surpris, défaire des chaînes d'équivalences, acquiescer à la tâche patiente de l'interprétation pour y dégager différents engagements de l'humain [...] Regarder les formes engagées dans les vies, c'est être prêt à voir tout cela, tout cela qui fait de la vie une institution continue et désordonnée d'idées que ne saurait unifier aucune, mais vraiment aucune rhétorique préalable. Ce n'est par exemple pas du tout la même chose, ce n'est pas la même vie, ce n'est pas le même homme que l'on vise en comprenant les gestes comme adoption de codes, comme expressivité des corps, ou comme sites d'une habileté impersonnelle. À nous de remettre sur le métier, à chacune de ces occurrences, le travail de la qualification. C'est-à-dire de faire comparaître des formes, de les décrire, et même de les juger. » *Ibid.*, p. 48 et 52.

aux études milniennes, notamment en proposant en bout de piste une interprétation renouvelée des *subject pictures* qui paraissaient jusqu'à présent impénétrables.

Notre emploi de cet héritage théorique a visé en tout temps à étayer notre analyse, à nous défaire de préjugés ou de souhaits en affrontant les faits, et à outrepasser autant que faire se peut nos contingences. Néanmoins, en soutenant l'approche soma-esthétique et les formes du vivre de David Milne, nous indiquons nos propres valeurs et le monde que nous entendons soutenir. Cette conclusion appelle donc une affirmation des circonstances de l'analyste qui, se penchant sur un objet d'étude auquel elle est liée par un jeu de forces conscientes et inconscientes, s'avance elle aussi, en dépit de toutes ses justifications et projections rationnelles, dans le brouillard de sa propre existence. Il ne semble pas y avoir de méthode pour contourner cette difficulté intrinsèque à la condition humaine, sinon que de procéder le plus scientifiquement possible, d'exposer sa position dès que cela s'avère utile et de se montrer aussi alerte qu'on le peut aux moindres mouvements de son corps-esprit. Cette attention fine au travail physique est très certainement un des aspects que la soma-esthétique nous invite à améliorer et nous y avons souscrit en observant de près les impacts de nos pratiques somatiques personnelles sur notre travail intellectuel ainsi qu'en incluant, dans notre analyse de la soma-esthétique pratique, une mise en action de certaines des modalités milniennes étudiées (visite sur les sites, marche, canoë, baignade, camping sauvage, retraite dans la nature, solitude, contemplation, discipline de travail, frugalité, tenue d'un journal, etc.). Cette valorisation d'une méthodologie performative pourrait bien s'avérer une part importante de notre contribution puisque, refaisant les gestes de l'artiste ou révélant les pratiques invisibles du chercheur, elle redonne sa place au corps dans la recherche et nous permet, à l'instar de Shusterman qui la revendique en philosophie, de réclamer sans détour la dimension somatique comme un lieu à part entière de questionnement, d'expérience et de connaissance pour l'histoire et la théorie de l'art, et ainsi pour la création en arts visuels. Pour toutes ces raisons, nous faisons nôtre la conception shustermanienne du pragmatisme, qui clarifie une dernière fois la position tenue par notre méthode de recherche et d'analyse :

Pragmatism, as I practice it, is a philosophy of embodied, situated experience. Rather than relying on a priori principles or seeking necessary truths, the pragmatist works from experience, trying to clarify its meaning so that its present quality and its consequences for future experience might be improved. Experience is inevitably contextual, since it involves the interaction of an experiencing subject and the environing field, both of which are in flux and are affected by their

*interaction. But this contextuality of experience does not entail a hopeless subjectivism that precludes all generalizations. For human subjects and environments share many contextual features. Nonetheless, a philosophy that argues from experience and recognizes its contextuality should be reflective enough to declare its own experiential situatedness*²⁰¹⁶.

Il nous paraît ainsi utile d'exposer que nous écrivons depuis une position de femme blanche, francophone, québécoise, dont la réalité identitaire, familiale et quotidienne est francophone et anglophone, québécoise et ontarienne. Nous sommes issue d'un milieu familial catholique peu pratiquant mais néanmoins ouvert aux choses spirituelles; des études bouddhistes pendant quelques années à l'âge adulte ont laissé une empreinte plus forte sur notre éthique actuelle. L'engagement social et intellectuel était, durant notre éducation, une valeur plus fondamentale que la religion, avec pour double effet de nous avoir rendue très sensible à la divergence des discours et des gestes, et très consciente de l'inscription politique de toute éthique individuelle. Notre première formation en histoire de l'art, au Québec dans les années 1990, a eu lieu à un moment fort des théories formalistes, structuralistes et sémiologiques : ce sont des restrictions identifiées à cette époque qui sont problématisées dans cette thèse. Elles ont été mûries par une formation complémentaire en muséologie et plus d'une décennie de travail à titre de conservatrice de musée et de commissaire d'expositions. Cette forme de la réflexion sur l'art impliquant une fréquentation du mode de vie des artistes et une attention soutenue à leurs méthodologies – modes et méthodes qui ont avec le temps pénétré nos propres façons de faire –, elle est sans aucun doute un élément moteur des outils d'analyse que nous avons élaborés ici afin de défendre la pratique vécue et multidimensionnelle de l'artiste comme une position de chercheur à part entière. Cette curiosité pour les ressorts de la création, qui a des raisons conjoncturelles conscientes mais aussi des motivations personnelles et inconscientes, s'exprime aujourd'hui dans le fait que nous soyons professeure au sein d'une école d'art (et non d'un département d'histoire de l'art) : c'est depuis cette position surtout que nous pratiquons l'histoire de l'art et parlons des questions mélioristes qui nous concernent, c'est-à-dire en nous adressant toujours au fond à un ou une aspirant artiste.

²⁰¹⁶ R. Shusterman, *Performing Live*, op. cit., p. 96.

BIBLIOGRAPHIE

D. B. Milne : sources primaires

Fonds consultés

- MFP Milne Family papers (Archives de la famille Milne), Ottawa :
• archives 1899–1953
- BAC Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa :
• MG30 D43—David Milne Collection, vol. 1–10
• MG30 D171—Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- MBAC-A Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, archives et bibliothèque :
• 5.5-M Milne (David) exposition rétrospective
• 7.1M Dossier de l'artiste David B. Milne, correspondance, vol. 1–3
• 7.1S Dossier de l'artiste Carl Schaefer, correspondance
• 22-1 (Mf–Mz) correspondance avec les artistes
• Correspondance liée à des acquisitions
• DMex : David Milne (expositions)
• Doc/NGCex : dossiers d'expositions produites par le MBAC
• Fonds Douglas Duncan et Frances Duncan Barwick
- MBAC-C Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, collections et recherche :
• bibliothèque, David B. Milne, dossiers documentaires 1–7
• Charles C. Hill, dossiers du conservateur de l'art canadien (lettres à Clarke; lettres à Duncan)
• conservation, dossiers divers (correspondance Milne-Buchanan; Milne-Duncan; Milne-Jarvis; Milne-Massey; Milne-McInnes; Milne-Schaefer; NGC re: Milne; et Milne : catalogues)
• dessin, dossier général et dossiers d'œuvres
• estampe, dossier général et dossiers d'œuvres
• peinture, dossiers d'œuvres

Correspondance de, à ou concernant D. B. Milne

1899

- 1899-01-18 Alex Ewing à David B. Milne, Walkerton, Jan. 18th 1899. MFP
- 1899-08-22 Allan Gilmour à David B. Milne, Hampden, Aug. 22/99. MFP
- 1899-08-24 Charles Johnston à David B. Milne, Mildmay, August 24th 1899. MFP
- 1899-09-27 J. Morgan à qui de droit, Walkerton, Sept. 27, 1899. MFP

1901

- 1901-05-29 J. G. Witton à David B. Milne, Walkerton, May 29th 1901. MFP
- 1901-07-29 O. E. Turnbull à David B. Milne, The Turnbull Wright Co., Publishers and Owners of *The Canadian Boy Magazine*, Guelph, July 29/01. MFP

1901-08-16 O. E. Turnbull à David B. Milne, The Turnbull Wright Co., Publishers and Owners of *The Canadian Boy Magazine*, Guelph, Aug. 16/01. MFP

1902

1902-09-23 Arthur W. Wright à David B. Milne, *The Confederate*, Mount Forest, Ont., Sept. 23rd 1902. MFP

1906

1906-08-20 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, 239 West 43St., Monday Evening [sceau : New York, AUG 20 1906 11PM]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-08-21 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, 428 Col. Ave, Tuesday Evening [sceau : New York, AUG 21 1906 12PM]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-08-27 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sceau : New York, AUG 27 1906]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-08-28 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [dans le train en direction de Paisley, sceau : Toronto, AUG 28 1906]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-08-30 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Paisley, Ont., Thursday Eve. [sceau : Paisley, AUG 30 1906]. BAC MG30 D43 vol. 6

1906-09-01 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sceau : Paisley, SP I / 06]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-09-[02] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Sunday, night [Paisley, 2 septembre 1906]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-09-05 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Eve [sceau : Paisley, SP6 / 06]. BAC MG30 D43 vol. 5

1906-09-06 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Paisley, Thursday Evening [sceau : Paisley, SEP 6 1906]. BAC MG30 D43 vol. 5

1907

[1907] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [I am writing you a note just because...]. BAC MG30 D43 vol. 5

[1907-été] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [I have got home and got warmed up...]. BAC MG30 D43 vol. 5

[1907?-été]a David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [White Haven, PA], Sunday Evening [I am writing this in bed...]. BAC MG30 D43 vol. 5

[1907?-été]b David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sur papier : White Haven Hotel, White Haven, Pa.], Monday Morning [They say it is never uncomfortably hot here...]. BAC MG30 D43 vol. 5

[1907?-été]d David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Ashley, Pa., Tuesday Evening [It seems that I am writing a good deal...]. BAC MG30 D43 vol. 5

[1907?-été]c David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Ashley, Pa., Tuesday Evening [You must worry because this is only a note...]. BAC MG30 D43 vol. 5

1908

1908-02-21 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sceau : New York, FEB 21 1908]. BAC MG30 D43 vol. 5

- 1908-08-31 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Monday Evening [31 août 1908] [sceau : New York, SEP 1 1908]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1908-09-02 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [2 septembre 1908] [sceau : New York, SEP 3 1908]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1908-09-05 May « Patsy » Hegarty à David B. Milne, [sur papier : The Grove House, Kattskill Bay, Lake George, N.Y.], Sept 5th 1908. BAC MG30 D43 vol. 5
- [1908-09-05 +06] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Saturday Eve. [5 septembre 1908]; Sunday Eve. [6 septembre 1908]. BAC MG30 D43 vol. 5
- [1908-09-08] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Evening [I am afraid...]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1908-12-31 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday Eve., 10 p.m. [31 décembre 1908] [1^{er} sceau : New York [illisible] 1130 PM ; 2^e sceau : Stamford JAN 1 7-AM 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5

1909

- [1909?] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty [I intended to go up...]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-04-09 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Morning [sceau : Grand Central Sta. N.Y., APR 9 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-04-15 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sceau : Grand Central Sta, N.Y., APR 15 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-04-23 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., APR 23 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- [1909-04-27?] David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday, 5 p.m. [I got your letter last night...]. BAC MG30 D43 vol. [5]
- 1909-05-04 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., MAY 4 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-05-05 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : New York Grand Central Sta., MAY 5 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-05-12 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Eve. [sceau : Grand Central Sta. N.Y., MAY 13 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-05-20 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday Evening [sceau : MAY 20 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-05-27a David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday, M. [sceau : Times Sq. Sta. N.Y., MAY 27 3.30-PM 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-05-27b David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, [sceau : Grand Central Sta. N.Y., MAY 27 12-PM 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-06-01 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Noon [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUN 1 1909]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1909-07-06 Isabel Milne à David B. Milne, Paisley, July 6, 1909. BAC MG30 D43 vol. [8]
- 1909-07-09 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 9 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-07-13 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday, noon [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 13 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6

- 1909-07-16 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Eve. [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 16 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-07-18 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Pelham Bay Park [New York], Sunday Afternoon [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 18 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-07-21 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 21 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-07-26 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Midnight, Monday [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 27 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-07-28 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., JUL 29 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-01 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Midnight, Sunday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 1 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-04 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 4 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-08 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Sunday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 8 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-11 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 11 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-15 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Sunday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 15 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-17 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 17 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-20 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening. 900 p.m. [20 août 1909]; Sunday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 22 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
+22
- 1909-08-26 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 26 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-27 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 27 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-29 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Sunday Evening, 9.30 [sceau : Grand Central Sta. N.Y., AUG 29 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-08-31 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Eve. [sceau : New York Grand Central Sta., SEP 1 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-09-03 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., SEP 4 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-09-07 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Tuesday Eve. [sceau : Grand Central Sta. N.Y., SEP 7 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-09-09 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday Evening [sceau : New York Grand Central Sta., SEP 9 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-09-15 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., SEP 16 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6

- 1909-09-23 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Thursday Eve. [sceau : Grand Central Sta. N.Y., SEP 23 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-10-01 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Morning [sceau : Grand Central Sta. N.Y., OCT 1, 10-AM, 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-10-01 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Friday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., OCT 1, 11-PM, 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1909-10-06 David B. Milne à May « Patsy » Hegarty, Wednesday Evening [sceau : Grand Central Sta. N.Y., OCT 6 1909]. BAC MG30 D43 vol. 6

1917

- [1917-03?] David B. Milne à James A. Clarke, [non daté]; Three days later [sceau : Boston Corners, illisible]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0026–0031
- [1917-05-27] David B. Milne à James A. Clarke [fragmentaire], [sur papier : David B. Milne, Showcards], Boston Corners, N.Y., Sunday [27 mai 1917] [sceau : Boston Corners, MAY 28 1917]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0032–0034
- 1917-11-07 Amos Engle à David B. Milne, 7/28/17. MFP
- 1917-07-28 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : David B. Milne, Showcards] Boston Corners, N.Y., Wednesday [7 novembre 1917] [sceau : Boston Corners, NOV 8 1917]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0042–0044

1918

- [1918-03-05] David B. Milne à James A. Clarke, Toronto [sur papier : Y.M.C.A. On Active Service], Tuesday Eve [5 mars 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0064–0065
- 1918-03-27 et 04-01 James A. Clarke à David B. Milne. MFP
- 1918-04-09 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Y.M.C.A. On Active Service] Quebec, Apr. 9 [1918] [enveloppe Y.M.C.A. ; sceau : Station B1, (illisible) 10 (18)]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0067–0082
- 1918-[05-02] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Y.M.C.A. On Active Service] Fort No. 2, Lévis P.Q., Thursday, 7.30; 12.30 am [2 mai 1918] [sceau : Québec P.Q., MAY 3 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0052–0063
- 1918-printemps David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Y.M.C.A. On Active Service] Fort No 2, Levis P.Q., Sunday Eve. Sunny as usual, particularly in this sheltered corner of the earthworks. BAC MG30 D43 vol. 1, 0099–0106
- 1918-05-17 James A. Clarke à David B. Milne. MFP
- 1918-[05-fin] David B. Milne à James A. Clarke, [Québec], Thursday. BAC MG30 D43 vol. 1, 0045–0051
- 1918-07-[07+08+12] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Y.M.C.A. On Active Service] St Louis Camp [Québec], Sunday Afternoon [7 juillet 1918]; Monday [8 juillet 1918]; Fort No 1 Levis, Wednesday July 12 [sic: mercredi 10 juillet ou vendredi 12 1918] [sceau : Québec P.Q., JUL 16 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0083–0092
- 1918-06-fin et 07-04 James A. Clarke à David B. Milne, [fin juin 1918]; Fourth of July [1918]. MFP

- 1918-07-14
+21] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Khaki League Club] St Louis Camp [Québec], Sunday the 14th, I think [14 juillet 1918]; Sunday [21? juillet 1918] [sceau : Québec, JUL illisible 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0093–0098
- 1918-08-
[début] James A. Clarke à David B. Milne. MFP
- 1918-08-11 James A. Clarke à David B. Milne, August 11th. MFP
- 1918-08-30
+31 et 09-05 David B. Milne à James A. Clarke, Black Lake P.Q., Friday Morning, Aug 30 [1918]; Saturday Eve [31 août 1918]; Thursday am [5 septembre 1918] [sceau : Black Lake, SP (illisible)]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0107–0127
- 1918-09-23 David B. Milne à James A. Clarke, [dans le train vers Kinmel Park Camp] [sceau : Kinmel Park Camp, 2(3) SP 18]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0131–0134
- 1918-09-26 David B. Milne à James A. Clarke, [Blighty, Angleterre], Just exactly two weeks from Black Lake to here Kinmel Park Camp; Later, Kinmel Park Camp, Rhyl, North Wales [enveloppe YMCA ; sceau : Crewe, 26 SEP 18]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0128–0130
- 1918-10-01
+06+[11] David B. Milne à James A. Clarke, October 1st [1918]; Sunday, 6th Oct. [1918] ; Several days late[r] [vers le 11 octobre]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0135–0148
- 1918-10 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale The Village, Llanefydd : I am writing this in a real Welsh Village]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-10-10 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale : It isn't really as bad as this... ; sceau : Kinmel Park Camp], 10/10/18. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-10-11 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale : These are two of our castles ; sceau : Kinmel Park Camp, 11 OC 18]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-10-[13] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [Kinmel Park Camp], Sunday Eve [13 octobre 1918]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-10-13 David B. Milne à James A. Clarke, Kinmel Park Camp, Oct 13 (1918). BAC MG30 D43 vol. 1, 0149–0150
- 1918-10-16 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Canadian Y.M.C.A.] Kinmel Park Camp, Wednesday Oct 16 [1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0151–0161
- 1918-10-28 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Canadian Y.M.C.A.] Kinmel Park Camp, October 28 – 18 ; After dinner, same day [28 octobre 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0162–0180
- 1918-10-30 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale : Notice the Oak Trees and the huts ; sceau : Rhyl, 30 OCT 1918]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-[11] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale : This is the church where we attended the memorial service]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1918-11-03
+13+14+17 David B. Milne à James A. Clarke, Kinmel Park Camp, Sunday Nov 3 [1918]; Later, much later, Nov. 13 [1918]; Next day, Thurs [14 novembre 1918]; Late Sunday afternoon, Seventeenth Nov. [1918] [sceau : Headquarters, 18 NOV 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0181–0199
- 1918-[12-05] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Canadian YMCA] Beaver Hut, Thursday Noon [5 décembre 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0207–0214

- 1918-12-06 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Canadian YMCA] London, Fri. 6th (décembre 1918) [sceau : London W.C., 7 DEC 18]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0200–0206
- 1918-12-[07+09] David B. Milne à James A. Clarke, [dans le train vers Kinmel Park Camp], Saturday am [7 décembre 1918]; Monday Eve [9 décembre 1918] [sceau : Rhyl, 10 DEC 18]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0215–0231
- 1918-12-10+27 James A. Clarke à David B. Milne, December 10 [1918]. MFP
- 1918-12-[13]+14+21+22 David B. Milne à James A. Clarke, Kinmel Park Camp, December 12–18 ; Next Night Saturday [14 décembre 1918]; Saturday again [21 décembre 1918]; Sunday Night [22 décembre 1918]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0232–0245
- [1918-1919] David B. Milne à James A. Clarke, [cinquante-sept cartes postales non datées, envoyées de Québec, puis d'Europe, durant son service militaire]. BAC MG30 D43 vol. 3
- 1919**
- [1919-01-18] James A. Clarke à David B. Milne. MFP
- 1919-01-23 David B. Milne à James A. Clarke, Euston Station, On Board for K.P.C. [Kinmel Park Camp], Jan 23rd [1919] [sceau : Crewe Station, 23 JAN (19)]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0246–0256
- 1919-01-2[5] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale, sceau : Llanefydd, 2(5) JA 19]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-01-28a David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale, sceau : Bettws Abergele, 28 JA 19]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-01-28b David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale, The SwanJun, sceau : Llanfair Talhaiarn, 28 JA 19]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-02-05a James A. Clarke à David B. Milne, February 5th [1919]. MFP
- 1919-02-05b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Kinmel Park Camp, February 5 – 1919. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-02-07 Capt. S.P. Griffin à David B. Milne, [télégramme], Canadian War Records Office, London, February 7th, 1919. MFP
- 1919-02-11+28 et 03-01 David B. Milne à James A. Clarke, Kinmel Park Camp, February 11–1919; Ripon Camp, March 1–19 [sic: 28 février 1919] ; Saturday Evening [1^{er} mars 1919] [sceau : 3 (illisible) ; adresse de retour : Ripon Camp, Yorks]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0257–0270
- 1919-02-21+22 David B. Milne à James A. Clarke, On the Gt. Northern, Kings Cross Stn, Feb. 21–10.10 [1919]; Ripon, Saturday Night [22 février 1919] [sceau : Ripon, 27 FEB 19]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0271–0293
- 1919-02-22 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale : Have been down to London and got up here last night], Saturday [22 février 1919] [sceau : Ripon Camp, 25 FE 19]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-03-[19+20] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Somewhere between Leeds and Sheffield on the Midland Ry., Wednesday Eve., About 10.30 [19 mars 1919]; Thurs Morning, 7.30 [20 mars 1919]. BAC MG30 D43 vol. 6

- 1919-03-24
+25 David B. Milne à James A. Clarke, Bramshott Camp, March 24–19 ; Tuesday, March 25. BAC MG30 D43 vol. 1, 0294–0305
- 1919-03-25–
1919-05-08 [correspondance officielle au sujet du titre de « commissioned artist » demandé par Milne, principalement entre le Capt. S.P. Griffin, Canadian War Records Office, London, et le ministère responsable de la décision]. MFP
- 1919-04-[03]
et 05-milieu David B. Milne à James A. Clarke, Bramshott, Thursday Eve 9.30 [3 avril 1919]; London, Middle of May. BAC MG30 D43 vol. 1, 0036–0041
- 1919-04-09a David B. Milne à James A. Clarke, Bramshott, April 9 [1919] [sceau : (Bramshott), 11 AP 19]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0306–0317
- 1919-04-09b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Bramshott, April 9 [1919]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-04-16
+17 David B. Milne à James A. Clarke, Bramshott, Wednesday Apr 16–19; Thursday Eve. [17 avril 1919]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0318–0328
- 1919-04-22 David B. Milne à May « Patsy » Milne, London, Ap. 22 [1919]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-[04-27] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Seaford, Sunday Afternoon [27 avril 1919] [sceau : Seaford, 28 A(P 19)]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-05-01
+[11] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Seaford, May First [1919]; Sunday Eve. [11 mai 1919]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-05-07
+10+15 David B. Milne à James A. Clarke, Seaford Sussex, May 7–19 ; Saturday Eve. [10 mai 1919] ; London, Thursday now [15 mai 1919] [sceau : London SEI, 16 MAY 19]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0329–0355
- 1919-05-
[11+15] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Seaford, Sunday Eve [11 mai 1919]; London, Thurs night [15 mai 1919]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1919-05-[16] David B. Milne à May « Patsy » Milne. MFP
- 1919-06-10 James A. Clarke à David B. Milne, June 10 [1919]. MFP
- 1919-06-18 Milne Canadian official artist, Abbeville, note technique, 18. VI. 1919. MFP
- 1919-06-19 Capt. S.P. Griffin à David B. Milne, Canadian War Records Office, London, June 19th, 1919. MFP
- 1919-06-24
+26 et 07-
06+07 David B. Milne à James A. Clarke, Neuville St Vaast, Tuesday, June 24 [1919] ; Thursday [June 26, 1919]; Sunday Morning, July 7 [*sic* : dimanche 6 juillet 1919]; Monday Eve [7 juillet 1919] [sceau : (illisible), 8 JY 19]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0356–0381
- [1919-07?] David B. Milne [probablement brouillon de la lettre à James A. Clarke du 27 juillet 1919 : had seen no sign of life except a mother partridge...]. MFP
- 1919-07-27 David B. Milne à James A. Clarke, Hotel Strasburg, Arras, Sunday, July 27 [1919]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0382–0401
- 1919-07-31 David B. Milne à James A. Clarke, Hotel de la Gare, Ypres, July 31 [1919]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0402–0418
- 1919-08-03 « Chief » à David B. Milne, Boitsfort [Belgique], Aug, 3rd 19. MFP
- 1919-08-07
+08 David B. Milne à James A. Clarke, Hotel de la Gare, Ypres, August–about 7th [1919]; Next Morning [8 août 1919] ; Later [8 août 1919] [sceau : Army Post Office S.107, 8 AU 19]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0419–0428 [+0429–0436 MFP]

- 1919-11-19 Major, Distr. Record officer for A. A. G., Militia and Defence, à David B. Milne, Toronto, Nov. 19th 1919. MFP
- [1919-12-17] Amos W. Engle à David B. Milne. MFP
- 1919-12-17 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : David B. Milne, Showcards] Boston Corners, Wednesday [17 décembre 1919] [sceau : Boston Corners, DEC 18 1919]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0437–0448

1920

- 1920-01-09 +10 David B. Milne à James A. Clarke, B.C., January 9 [1920]; Next day [10 janvier 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0464–0474
- 1920-01-20 Major J.H. Watkins à David B. Milne, London, 20th Jany. 1920. MFP
- 1920-[05-20?] James A. Clarke à David B. Milne. MFP
- [1920-06?] James A. Clarke à David B. Milne [fragmentaire et non datée; premier vol en avion de Clarke]. MFP
- [1920-06]-24 David B. Milne à James A. Clarke, B.C., Thursday, 24th [juin 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0453–0456
- [1920-09-30], partie 1 David B. Milne à James A. Clarke, Thursday 30th Sept [1920] [sceau : Boston Corners, OCT 1 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, dans l'ordre 0493, 0494, 0497, 0500, 0502, 0503, 0490, 0488, 0486, 0484, 0482, 0480, 0478 et 0476
- [1920-09-30], partie 2 David B. Milne à James A. Clarke, PART II, On a pile of ties at Copake Iron Works waiting for the train, [30 septembre 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0475, 0477, 0479, 0481, 0483, 0485, 0487 et 0489
- [1920-10] David B. Milne à James A. Clarke, B.C., Wednesday. BAC MG30 D43 vol. 1 0449–0452
- 1920-10-16 Charles Hovey Pepper à David B. Milne, Concord, Mass., Oct. 16. 1920. MFP
- [1920-11-06] David B. Milne à James A. Clarke, Boston Corners, Friday P.M. [sceau probable : Boston Corners, NOV 6 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0491
- [1920-12-06] David B. Milne à James A. Clarke, [sceau de la poste : Boston Corners, DEC 7 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0504–0505
- [1920-12-19] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday [19 décembre 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0066
- 1920-12-20 David B. Milne à James A. Clarke, From the shack on the Mountain, Monday [20 décembre 1920] [sceau : Boston Corners, DEC 23 1920]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0518–0522

1921

- [hiver 1921] David B. Milne à James A. Clarke [fragmentaire], [sur papier : David B. Milne, Showcards], [1920-1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0506–0517
- 1921-01-02 David B. Milne à James A. Clarke, Sunday after New Years [2 janvier 1921] [sceau : Boston Corners, JAN 3 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0564–0565
- [1921-01-21 +22] David B. Milne à James A. Clarke, [au verso de papier : David B. Milne, Showcards], Friday 10.25 p.m. [21 janvier 1921] ; Just down to the house, Sat Eve [22 janvier 1921] [sceau : Boston Corners, JAN (24) 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0566–0570

- 1921-01-26
+27 David B. Milne à May « Patsy » Milne [fragmentaire], [sur papier : David B. Milne, Showcards], to-day, Sat. [26 janvier 1921] ; Jan 27 [1921]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1921-01-27] David B. Milne à James A. Clarke, [au verso de papier : David B. Milne, Showcards], Thursday. 10.05 [27 janvier 1921] [sceau : Boston Corners, JAN 29 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0571–0574
- [1921-02-11] David B. Milne à James A. Clarke, [au verso de papier : David B. Milne, Showcards] At the Shack, Friday Eve, 7.08. [11 février 1921] [sceau de la poste : (Boston Corners), FEB 12 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0639–0643
- [1921-02-12] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sat. [12 février 1921]. MFP
- [1921-02-28
et 03-01+04] David B. Milne à James A. Clarke, The Shack, 7.37. Monday Night [28 février 1921]; Tuesday Eve. [1^{er} mars 1921]; Friday night at the house [4 mars 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0554–0563
- [1921-03-16
+20] David B. Milne à James A. Clarke, In the bunk at the hut!, Wednesday Night 7.45. [16 mars 1921]; At the hut. Sunday Night [20 mars 1921] [sceau : Boston Corners, MAR 21 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0575–0582
- [1921-03-24
+25] David B. Milne à James A. Clarke, [au verso de papier : David B. Milne, Showcards] In the Hut, Thursday noon—waiting for the lunch water to boil [24 mars 1921]; Friday morning [25 mars 1921] [sceau : Boston Corners, MAR 26 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0546–0553
- [1921-04-02
+03] David B. Milne à James A. Clarke, At the House, Saturday Night, 10.15 [2 avril 1921]; Sunday Morning [3 avril 1921] [sceau : Boston Corners, APR 4 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0523–0534
- [1921-04-04?] Amos W. Engle à David B. Milne, [Darwin district, Californie]. MFP
- [1921-04-12] David B. Milne à James A. Clarke, B.C., Tuesd. AM. [12 avril 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0583–0585
- [1921-04-21
+22] David B. Milne à James A. Clarke, The Hut, Thursday evening [21 avril 1921]; Friday Night at the house [22 avril 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0600–0611
- [1921-05-02] David B. Milne à James A. Clarke, Monday Night at the house [2 mai 1921] [sceau : Boston Corners, MAY 3 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0535–0540
- [1921-05-06] David B. Milne à May « Patsy » Milne, At the Store, Friday [6 mai 1921]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1921-05-22] David B. Milne à James A. Clarke, Mount Riga, Sunday [22 mai 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0612–0613
- [1921-05-23] David B. Milne à James A. Clarke, [au verso de papier : David B. Milne, Showcards] Sherman's House Mt. Riga, Mon. Eve. [23 mai 1921] [sceau : Boston Corners, MAY 24 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0614–0635
- [1921-06-26
et après] David B. Milne à James A. Clarke [fragmentaire], Dart's Camp, Big Moose, Herkimer Co, N.Y., Sunday Evening [26 juin 1921]; The empty Smoking and Reading room at the Cap, about 7.30 p.m.; Five minutes to nine, In pajamas in bed in our room in "The Winter House". BAC MG30 D43 vol. 1, 0586–0599
- [1921-06-30] David B. Milne à James A. Clarke, At the "Point", Thursday afternoon [30 juin 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0636–0638

- [1921-06-30?] David B. Milne à James A. Clarke [fragmentaire], [sur papier : Dart's Camp, Darts. Herkimer County. N.Y.], [Sitting on the end of the bed again 2 picture exhibitions on the other end...]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0541-0545
- 1921-08-30 James A. Clarke à David B. Milne, Aug. 30 [1921]. MFP
- 1921-10-13 James A. Clarke à David B. Milne, October 13, 1921. MFP
- 1921-11-21 et avant James A. Clarke à David B. Milne, [seconde partie de la lettre datée :] Nov. 21, 1921. MFP
- 1921-11-12 +28+30 et 12-6+12 David B. Milne à James A. Clarke, R.F.D 2 Millerton, Nov. 12, — Nov 28 — Nov 30 — Revised and I hope completed Dec. 6, which is today [1921]; Monday, 13th [sic: lundi 12 décembre 1921]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0001-0005
- [1921-12?] Alcinda Cummings Midjo à May « Patsy » Milne, Ithaca, NY. MFP

1922

- 1922-01-06 James A. Clarke à David B. Milne, January 6, /22. MFP
- 1922-02-06 Christian M.S. Midjo à David B. Milne, Ithaca, February 6th 1922. MFP
- 1922-02-11 Christian M.S. Midjo à David B. Milne, Ithaca, February 11th 1922. MFP
- 1922-02-14 +15 David B. Milne à James A. Clarke, R.F.D # 2 Millerton, N.Y., Feb. 14, '22; Next Morning [15 février 1922] [sceau : Millerton, FEB 15 1922]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0650-0661
- 1922-02-16 +17 James A. Clarke à David B. Milne, Feb. 16, 22 (or there about); And now it is noon again [17 février 1922]. MFP
- 1922-02-23 David B. Milne à The Canadian War Memorials Fd., R.F.D. # 2 Millerton, N.Y., February 23rd, 1922. MFP
- 1922-03-10 Eric Brown à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, March 10, 1922. MFP
- 1922-04-04 James A. Clarke à David B. Milne, April 4, 22. MFP
- 1922-04-06 David B. Milne à Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada, R.F.D.2, Millerton N.Y., April 6th, 1922. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1922-04-18 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale], April 18 [sceau : Big Moose, APR 20 1922]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1922-04-30 et 05-01] David B. Milne à James A. Clarke, Field Head Quarters of the Harvey Press, The Milne Sign Company, Milne & Milne Tea Room, D.B. Milne Picture Manufacturer, In a shack beside a brook, Sunday Evening [30 avril 1922]; Next morning [1^{er} mai 1922] [sceau : Big Moose, MAY 1 1922]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0662-0670
- [1922?]-printemps David B. Milne à James A. Clarke. BAC MG30 D43 vol. 2, 0917-0925
- 1922-05-04 David B. Milne à Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada, Big Moose, Herkiner Co. N.Y., May 4, 1922. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1922-05-08 Eric Brown à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, May 8, 1922. MFP
- 1922-05-16 David B. Milne à James A. Clarke, Big Moose, N.Y., May 16th, 1922 [sceau : Big Moose, MAY 17 1922]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0671-0678

- [1922-06-09] David B. Milne à James A. Clarke, Big Moose, Friday [9 juin 1922] [sceau : Big Moose, JUN 9 1922]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0679–0682
- [1922-11-21] David B. Milne à James A. Clarke, At Mrs. Donegans, Tuesday Evening [21 novembre 1922] [sceau : (Boston Corners?), NOV 22 1922]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0683–0687
- [1922-12-30] David B. Milne à James A. Clarke, Saturday night [30 décembre 1922] [sceau : Millerton, JAN 2 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0457–0463

1923

- [1923-printemps?] David B. Milne [à James A. Clarke?], Saturday Morn. [Walked up as far as Kayes reservoir...]; Sunday just before sunset. [1923?]. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1923-06] David B. Milne à James A. Clarke, Saturday Evening, Just after dark [juin 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0644–0649
- [1923-été] David B. Milne [à James A. Clarke], About noon Sunday; Mid Afternoon; Just before dark; The Morning [été 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0014–0025
- [1923?]-08-milieu David B. Milne [à James A. Clarke], Saturday Night, Just before dark, « the second week in August » [1923?]; Morning. BAC MG30 D43 vol. 2, 1139–1156
- [1923-09-20] David B. Milne à James A. Clarke, About the 20th [septembre 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0702–0708
- 1923-10-30 et avant David B. Milne à James A. Clarke, Ottawa, October [1923]; Tuesday the 30th October [1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0709–0719
- 1923-11-14 James A. Clarke à David B. Milne, November 14 [1923]. MFP
- 1923-11-[21?] David B. Milne à James A. Clarke, Room 36, 197 Sparks St. Ottawa, Wednesday night [21 ou 28 novembre 1923]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0733–0744
- 1923-12-[12] David B. Milne à James A. Clarke, Montreal, Wednesday morning [12 décembre 1923] [sceau : Montréal, DEC 19 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0720–0722
- 1923-12-18 J. B. Abbott à David B. Milne, Art Association of Montreal, Montréal, December 18th, 1923. MBAC-C conservation
- 1923-12-18 +27 David B. Milne à James A. Clarke, « Copy made later for the sake of legibility », On the train from Montreal [to Ottawa], Just a week before Christmas Eve [18 décembre 1923]; An hour later in room 36; Thursday after Christmas [27 décembre 1923] [sceau : Ottawa, DEC 27 1923]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0723–0732
- 1923-12-19 David B. Milne à J. B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, Room 36, 197 Sparks St Ottawa, Wednesday afternoon [19 décembre 1923]. MBAC-C conservation
- 1923-12-26 David B. Milne à J. B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, Room 36, 197 Sparks St Ottawa, Wednesday noon [26 décembre 1923]. MBAC-C conservation
- 1923-12-31 David B. Milne à J. B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, Room 36, 197 Sparks St. Ottawa, Monday morning [31 décembre 1923]. MBAC-C conservation

1924

- 1924-01-02 J. B. Abbott à David B. Milne, [Art Association of Montreal, Montréal], January 2nd, 1924. MBAC-C conservation
- 1924-01-06 David B. Milne à J. B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, Room 36, 197 Sparks St. Ottawa, January 6, 1924. MBAC-C conservation
- 1924-01-[10] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [Ottawa], Thursday night [10 janvier 1924]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1924-01-14 J. B. Abbott à David B. Milne, [Art Association of Montreal, Montréal], January 14th, 1924. MBAC-C conservation
- 1924-01-15 David B. Milne à J. B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, 197 Sparks St Ottawa, January 15th 1924. MBAC-C conservation
- 1924-01-30 James A. Clarke à David B. Milne, [An apology for accepting a job as Art director...], January 30, 1924. MFP
- 1924-03-12 J. B. Abbott à David B. Milne, [Art Association of Montreal, Montréal], March 12th, 1924. MBAC-C conservation
- 1924-03-14 David B. Milne à J.B. Abbott, secrétaire de l'Art Association of Montreal, Room 36, 197 Sparks St Ottawa, March 14. 1924. MBAC-C conservation
- [1924-03-17] David B. Milne à James A. Clarke, Monday [17 mars 1924] [sceau : Ottawa, MAR 17 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0761–0772
- [1924-03-24] David B. Milne à James A. Clarke, Monday Night [24 mars 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0773–0780
- [1924-03-26] James A. Clarke à David B. Milne, Wednesday Noon [26 mars 1924]. MFP
- 1924-03-27
+28 David B. Milne à James A. Clarke, [dans le train d'Ottawa à Utica], Thursday about a quarter to 5 [27 mars 1924]; After eleven at Tupper Lake Junction [27 mars 1924]; Past Big Moose [27 mars 1924]; 8:00 Friday Morning [28 mars 1924] [sceau : Utica, MAR 29 1924]. MFP
- [1924-03-28] James A. Clarke à David B. Milne, Friday [28 mars 1924]. MFP
- [1924-03-29] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Y.M.C.A. Men's Hotel, Utica, New York], Saturday Morning [29 mars 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0753–0760
- [1924-
printemps]a David B. Milne à James A. Clarke, [fragmentaire et non datée : carte de Big Moose et emplacement de la maison à construire, vers le printemps 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0746
- [1924-
printemps]b David B. Milne à James A. Clarke, Wednesday [printemps 1924]. MFP
- [1924-04-04
+06] David B. Milne à James A. Clarke, Big Moose, Friday, early afternoon, Outside Kinneys shack [4 avril 1924]; Sunday Rainy [6 avril 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0747–0752
- 1924-04-07 David B. Milne à James A. Clarke, Monday. April 7 [1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0781–0784
- 1924-04-
[11+14] David B. Milne à James A. Clarke, Friday, Ap.— [11 avril 1924]; Monday [14 avril 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0785–0790
- 1924-04-16 James A. Clarke à David B. Milne, April 16, 24. MFP

- [1924-04-21
+24+27] David B. Milne à James A. Clarke, Monday Night [vers le 21 avril 1924]; Thursday [vers le 24 avril 1924]; Sunday Night [vers le 27 avril 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0791–0802
- [1924-04-22] James A. Clarke à David B. Milne, Tuesday [22 avril 1924]. MFP
- 1924-04-29 James A. Clarke à David B. Milne, Tuesday, Apr. 29 [1924]. MFP
- 1924-05-02 David B. Milne à James A. Clarke, May 2nd [1924], Snowed all morning, Ground white [sceau : Big Moose, MAY 3 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0803–0809
- [1924-05-08] David B. Milne à James A. Clarke, Thursday Noon [8 mai 1924] [sceau : Big Moose, MAY 8 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0810–0811
- [1924-05-17
+20] David B. Milne à James A. Clarke, Saturday [17 mai 1924]; Much later, Tuesday Morn., in fact [20 mai 1924] [sceau : Big Moose, MAY 20 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0812–0814 et 1136–1138
- [1924-05-22
+23+26] David B. Milne à James A. Clarke, Thursday Night [22 mai 1924]; Friday [23 mai 1924]; Monday Noon [26 mai 1924] [sceau : Big Moose, MAY 26 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0815–0823
- [1924-06-01
+02] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday Night [vers le 1^{er} juin 1924]; Monday Morn. [vers le 2 juin 1924]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0006–0013
- [1924]-06-04 James A. Clarke à David B. Milne [fragmentaire], June 4 [1924]. MFP
- 1924-07-21 David B. Milne à James A. Clarke, July 21 [1924] [sceau : Big Moose, JUL 22 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0824–0826
- 1924-07-27 J. E. H. MacDonald à David B. Milne, Studio Bldg., 25 Severn St. Toronto, July 27. '24. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1924-08-12 David B. Milne à James A. Clarke, 2:30 pm Tuesday. Aug 12 [1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0827–0836
- [1924-08-16] David B. Milne à James A. Clarke, At Gull Lake again, Saturday Night, Aug 16 or 17 [16 août 1924?]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1244–1251
- [1924-09-19] David B. Milne à James A. Clarke, Friday Night [19 septembre 1924] [sceau : Big Moose, SEP 20 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0846–0850
- [1924-10-
milieu] David B. Milne à James A. Clarke, [vers la mi-octobre 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0851–0854
- [1924-10-21] James A. Clarke à David B. Milne [fragmentaire], [21 octobre 1924]. MFP
- 1924-10-29
+30 David B. Milne à James A. Clarke, [29 octobre 1924]; Thursday night [30 octobre 1924] [sceau : Big Moose, OCT 31 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0855–0872
- [1924-11-16
+17] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday night [16 novembre 1924]; Monday Morning [17 novembre 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0837–0845
- [1924-11-20] James A. Clarke à David B. Milne, Thursday Evening [November 20, 1924]. MFP
- [1924-11-28]a David B. Milne à James A. Clarke, Friday Night [28 novembre 1924] [sceau : Big Moose, NOV 30 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0873–0875

- [1924-11-28]b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Friday Night [I got your note tonight and will try...; 28 novembre 1924] [sceau probable : Big Moose, DEC 3 1924]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1924-12-05] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Friday Night [The tin box with all the things came today...; 5 décembre 1924]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1924-12-09] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday Night [The clothes came and the things inside of them...; 9 décembre 1924]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1924-12-[15]
+24 David B. Milne à James A. Clarke, Lake Placid, Monday Night [15 décembre 1924]; The day before Christmas, Lake Placid [24 décembre 1924] [sceau : Newman, DEC 24 1924]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0876–0881
- [1924-fin] Robert North à David B. Milne, Buffalo, [vers la fin 1924]. BAC MG30 D43 vol. 8

1925

- 1925-01-[18?]
+20+25+27 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Lake Placid Club, EssexCo NY], [avant le 20 janvier 1925, possiblement le 18 ou 19]; The 20th [janvier 1925]; Sunday [25 janvier 1925]; Tuesday [27 janvier 1925] [sceau : Lake Placid, 30 JAN 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0904–0916
- 1925-01-23 Robert North à David B. Milne, Buffalo, January 23, 1925. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1925-04-20 David B. Milne à James A. Clarke, Monday, a week after Easter [20 avril 1925]; After lunch [sceau : Big Moose, APR 21 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0688–0699
- 1925-06-09
+21 David B. Milne à James A. Clarke, Tuesday (About a week after you left evidently) [9 juin 1925]; Much later, Sunday night, about the 22nd [*sic* : dimanche 21 juin 1925] [sceau : Big Moose, JUN 23 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0926–0935
- [1925]-07-06 James A. Clarke à David B. Milne, July 6 [1925]. MFP
- 1925-07-21 David B. Milne à James A. Clarke, 21st [juillet 1925] [sceau : Big Moose, JUL 22 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0937
- [1925-07-26?] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday morning in Kitchen stove Glade [vers le 26 juillet 1925]; After lunch. BAC MG30 D43 vol. 2, 0882–0903
- [1925-08-05?] David B. Milne à James A. Clarke, On the Big Boulder above the spring, Wednesday. Week and a half later [vers le 5 août 1925]. BAC MG30 D43 vol. 1, 0700–0701
- 1925-08-18 Maulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, August 18, 1925. MFP
- [1925]-08-23 David B. Milne à James A. Clarke, At Dollar Pond, Behind Billy's Bald Spot, Sunday after dinner, About the 23rd [août 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1252–1255
- [1925-09-05] David B. Milne à James A. Clarke, The Saturday before Labor Day [5 septembre 1925] [sceau : Big Moose, SEP 12 192(5) postage due 2 cents]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0938–0944
- [1925-09-07
+12+13] David B. Milne à James A. Clarke, Labor Day [7 septembre 1925]; The 12th [septembre 1925]; Sunday after dinner, Same place [13 septembre 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0945–0954

- [1925-10-13
+15+16] David B. Milne à James A. Clarke, Tuesday [13 octobre 1925]; Thursday Night [15 octobre 1925]; Friday Night [16 octobre 1925] [sceau : Big Moose, OCT 17 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0955–0965
- [1925]-10-fin David B. Milne à James A. Clarke, Last week in October [1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1256–1261
- [1925-11-25] David B. Milne à James A. Clarke, The Day before Thanksgiving [11 octobre 1925]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0966–0973

1926

- [1926-01-25
+26] David B. Milne à James A. Clarke, [vers le 25 janvier 1926]; Tuesday night [vers le 26 janvier 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1181–1195
- [1926-02-01] James A. Clarke à David B. Milne, [vers le 1^{er} février 1926]. MFP
- 1926-02-17
+20+24+28 David B. Milne à James A. Clarke, Wednesday after lunch [17 février 1926]; Saturday, two o'clock [20 février 1926]; Wednesday [24 février 1926]; Sunday Afternoon—Two weeks after the Clarkes visit [28 février 1926] [sceau : Lake Placid, illisible MAR 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1008–1025
- [1926-03] James A. Clarke à David B. Milne, « Two designs. » [vers mars 1926]. MFP
- 1926-03-19 Lake Placid Club Notes, « Lake Placid News, March 19, 1926: Skis 65 miles ». MFP
- 1926-04-11
+25+26 David B. Milne à James A. Clarke, Sunday after Easter [11 avril 1926]; Two Sundays later (that is today, April 25th) [1926]; Next Morning [26 avril 1926] [sceau : Big Moose, APR 26 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1026–1051
- 1926-05-04 David B. Milne à James A. Clarke, May 4 [1926] [sceau : Big Moose, MAY 6 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1052–1058
- [1926-05-04] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday Morning [4 mai 1926] [sceau : Big Moose, MAY 8 1926]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1926-05-10 James A. Clarke à David B. Milne, Monday, May 10 [1926]. MFP
- [1926-05-25] David B. Milne à James A. Clarke, [25 mai 1926] [sceau : Big Moose, MAY 25 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2
- [1926-06-03] David B. Milne à James A. Clarke, Thursday Noon [3 juin 1926] [sceau : Big Moose, JUN 3 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1063–1065
- 1926-07-
début+11+16 David B. Milne à James A. Clarke, [Morning]; Later; Still later—four o'clock [début juillet 1926]; Next Sunday Morning [11 juillet 1926]; Friday afternoon, the 16th [juillet 1926] [sceau : Big Moose, JUL 17 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1066–1079
- [1926-08-27] David B. Milne à James A. Clarke, Gambles Bald Spot, Some day in the middle of the week—it might be Friday [vers la fin août 1926 ou 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1093–1102
- [1926-09-05] David B. Milne à James A. Clarke, The old Lumber Camps, The Sunday before Labor Day [5 septembre 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1080–1083
- [1926-09-26
et 10-03] David B. Milne à James A. Clarke, North Bay Camping Place, Last Sunday in September [26 septembre 1926]; Another Sunday [3 octobre 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1084–1091
- 1926-10-07 James A. Clarke à David B. Milne, Oct. 7, 26. MFP

- [1926-10-10] David B. Milne à James A. Clarke, Another Sunday [10 octobre 1926] [sceau : Big Moose, OCT 14 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1103–1106
- [1926-10-20?] James A. Clarke à David B. Milne, Wednesday [vers la fin octobre 1926, possiblement le 20 ou 27]. MFP
- [1926-10-28] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [sur papier : The Little Tea House on Big Moose Lake], Thursday [28 octobre 1926] [sceau : Big Moose, NOV 3 1926]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1926-11-07 +11] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [sur papier : The Little Tea House on Big Moose Lake], This is Sunday [7 novembre 1926]; Thursday morning [11 novembre 1926]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1926-11-13 +16 James A. Clarke à David B. Milne, [sur le bateau] S.S. Mohawk, Sat. Nov. 13 [1926]; Part two [16 novembre 1926]. MFP
- [1926-11-16 +24] David B. Milne à James A. Clarke, Tuesday noon [16 novembre 1926]; Wednesday, the second Wednesday after the foregoing fragment [24 novembre 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1107–1122
- 1926-12-03 James A. Clarke à David B. Milne, December 3, 26. MFP
- [1926-12-07] David B. Milne à James A. Clarke, Tuesday night [7 décembre 1926] [sceau : Big Moose, DEC 8 1926]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1123–1129

1927

- 1927-01-07 David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Lake Placid Club], Jan 7 morning [1927]; Just after noon. BAC MG30 D43 vol. 2, 1159–1172
- [1927-01-09] David B. Milne à James A. Clarke, on one of the Shoulders of the hill above the woods, Farm sugar camp, Sunday [9 janvier 1927] [sceau : Lake Placid Club, 10 JAN 192(7)]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1173–1179
- 1927-02-10 +13+14 David B. Milne à James A. Clarke, Thursday Feb. 10 [1927]; Sunday 6.00 [13 février 1927] ; Monday Afternoon [14 février 1927] [sceau : Lake Placid Club, 14 FEB 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1196–1209
- [1927-02-25 +26] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Lake Placid Club], Friday Morning [25 février 1927]; Saturday Morning [26 février 1927] [sceau : Lake Placid Club, 26 FEB 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1210–1215
- [1927-02-27] James A. Clarke à David B. Milne, [27 février 1927]. MFP
- [1927-02-28] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Lake Placid Club], Monday [28 février 1927] [sceau : Lake Placid Club, 28 FEB 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1216–1218
- [1927-03-23 +24?] David B. Milne à James A. Clarke, Wednesday Night [23 mars 1927?]; Thursday Night [24 mars 1927?]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1219–1231
- [1927-03-22 +27] David B. Milne à [James A. Clarke], [sur papier : Lake Placid Club], Tuesday [22 mars 1927]; Big Moose, Sunday [27 mars 1927] [sceau : Big Moose, MAR 30 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1157–1158
- [1927-04-11] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Monday [I got your letter Saturday...; 11 avril 1927]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1927-04-19] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday [I got your second letter when I got to the station...; 19 avril 1927]. BAC MG30 D43 vol. 6

- [1927-04-28] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Thursday [I got your letter last night. It has been very warm... ; 28 avril 1927]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1927-05] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday [mai 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1130–1134
- [1927-05-05] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Thursday [I got your letter, and the candy came yesterday...; 5 mai 1927]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1927-05-12 et après James A. Clarke à David B. Milne, May 12, 27; Another day. MFP
- 1927-07-13 +?+24 James A. Clarke à David B. Milne, July 13 [1927]; Several days later [? July 1927]; Sunday July 23 [sic : dimanche 24 juillet 1927]. MFP
- 1927-07- [28+29] David B. Milne à James A. Clarke, Second Sunday Outing Since Lake Placid, End of July [24 juillet 1927]; Next Morning [25 juillet 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1232–1243
- [1927-11-02 +03?] David B. Milne à James A. Clarke, Wednesday [vers le 2 novembre 1927]; Thursday Morning [vers le 3 novembre 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0974–0980
- [1927-11-13] David B. Milne à James A. Clarke, Sunday [13 novembre 1927] [sceau : Big Moose, NOV 15 1927]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1262–1276

1928

- [1928-01] David B. Milne [à James A. Clarke], [fragmentaire; ... slowly sliding on toward the corner of the cascade...; vers janvier 1928]. MFP
- [1928-01-04 +08+11?] David B. Milne à James A. Clarke, [sur papier : Lake Placid Club], A tea house Sunday—this week it comes on Wednesday [peut-être le 4 janvier 1928]; Before Supper, the Eight [peut-être le 8 janvier 1928]; Wednesday [peut-être le 11 janvier 1928]. BAC MG30 D43 vol. 2, 0981–1007
- 1928-01-10 James A. Clarke à David B. Milne, Jan.10, 28. MFP
- 1928-02-29 James A. Clarke à David B. Milne, February 29, 28. MFP
- [1928- printemps] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [vers le printemps 1928]. MFP
- 1928-06-25 David B. Milne à James A. Clarke, Monday [25 juin 1928] [sceau : Big Moose, JUN 26 1928]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1277–1281
- [1928-06-28 et après] James A. Clarke à David B. Milne, 12.40 A.M. Thursday [28 juin 1928]; Biddiecott [? juin 1928]. MFP
- 1928-08-10 James A. Clarke à David B. Milne, Aug. 10, 28. MFP
- [1928- automne] James A. Clarke à David B. Milne, [automne 1928]. MFP

1929

- [1929?] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [carte postale, South Egremont, Mass.; vers 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1929-01-21 +23+24] David B. Milne à James A. Clarke, Monday [21 janvier 1929]; Wednesday [23 janvier 1929]; Thursday [24 janvier 1929] [sceau : Lake Placid Club, 25 JAN 1929]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1290–1306

- [1929-02-18
+20+21+22] David B. Milne à James A. Clarke, Monday [18 février 1929]; Wednesday [20 février 1929]; Thursday [21 février 1929]; Friday Morning [22 février 1929] [sceau : Lake Placid Club, 22 FEB 1929]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1307–1320
- 1929-05-[08] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Temagami Ont [sic], Wednesday [8 mai 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-05-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Temagami Ont., Monday [20 mai 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-05-24
+25 David B. Milne à James A. Clarke [brouillon], May 24, 1929; May 25 [1929]. MFP
- 1929-05-29 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Temagami Ont., May 29 [1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-[06-09] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [I got your letter from Lake Placid a few days ago...; 9 juin 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-06-21 et
après David B. Milne à James A. Clarke, Temagami Ontario, Tropical Canada, A few days before the First of July [1929]; June 21 [1929]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1321–1334
- 1929-[06-23] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Temagami, Sunday [I got your letter Friday night. I hadn't heard from you...; 23 juin 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-07-02 Ontario Department of Lands and Forests, Lands Branch, à David B. Milne, Toronto, July 2, 1929. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1929-07-04 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Thursday [I havn't been up to the village since Monday...; 4 juillet 1929] [sceau : Timagami, JUL 4 29]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-07-14 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [I didn't paint today. I stayed at the tent...; 14 juillet 1929] [sceaux : Timagami, JUL (?) 29 ; Lake Placid, JUL 17 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-07-17 Ontario Department of Lands and Forests, Lands Branch, à David B. Milne, Toronto, 17th July, 1929. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1929-07-25 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Temagami, July 25 [1929] [sceau : Timagami, JUL 25 29]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-été David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I got your letter a few days ago and the magazines last week...; été 1929]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1929-08-10 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I suppose I have written since I moved—a little farther up the lake...; 10 août 1929] [sceau : Timagami, AUG 10 29]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1929]-10 James A. Clarke à David B. Milne, Detroit, October [1929]. MFP
- 1929-
automne David B. Milne à Harry O. McCurry, directeur adjoint de la Galerie nationale du Canada, Weston [automne 1929]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1929-12-04 Harry O. McCurry à David B. Milne, December 4, 1929. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1929-12-09
+15 James A. Clarke à David B. Milne, en route to Louisiana, Dec. 9, 1929; Again we are in Georgia, a sunny Sunday morning [15 décembre 1929]. MFP
- [1929-12-14] David B. Milne à James A. Clarke, Langstaffs Pump Works, Weston, Ont, [sceau : Weston, DEC 14 1929]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1335–1338

- 1929-12-21 David B. Milne à Harry O. McCurry, The Old Pump Works, Weston, December 21, 1929. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1930**
- [1930-02-21] David B. Milne à James A. Clarke, Weston, Friday [21 février 1930] [sceau : Weston, FEB 26 1930]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1339–1343
- [1930-03-07 et après] James A. Clarke à David B. Milne, New York, [7 mars 1930]; Later. MFP
- 1930-03-20 Harry O. McCurry à David B. Milne, March 20, 1930. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1930-03-27 David B. Milne à James A. Clarke, Weston, Thursday [27 mars 1930] [sceau : Weston, MAR 27 30]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1344–1350
- 1930-03-28 David B. Milne à Harry O. McCurry, Weston, March 28 [1930]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1930-03-31 Harry O. McCurry à David B. Milne, March 31, 1930. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1930-04-26 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave Ont., April 26/30. MFP
- [1930-04-27] David B. Milne à James A. Clarke [brouillon], Sunday morning, the last Sunday in April [27 avril 1930]. MFP
- 1930-05-27 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave Ont., May 27, 1930. BAC MG30 D43 vol. 2, 1351–1354
- 1930-07-14 +15 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, July 14 [1930]; Next Morning [15 juillet 1930]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1355-1368½
- [1930-08] James A. Clarke à David B. Milne, [vers août 1930]. MFP
- [1930-08-26] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Tuesday [26 août 1930] [sceau : Palgrave, AU 26 30]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1369–1376
- [1930-09] James A. Clarke à David B. Milne, Mt. Everett, [vers septembre 1930]. MFP
- 1930-10-04 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Oct 4–Saturday [1930] [sceau : Palgrave, OC 04 30]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1377–1378
- 1930-10-15 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave Ont, October 15. '30. BAC MG30 D43 vol. 2, 1379–1381
- 1930-10-29 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., October 29, 1930. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1930-10-30] James A. Clarke à David B. Milne, New York, [30 octobre 1930]. MFP
- 1930-11-10 Robert North à David B. Milne, Buffalo, November 10, 1930. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1930-11-11 +12+18 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Tuesday Night [11 novembre 1930]; Wednesday [12 novembre 1930]; Palgrave Ont., November 18 1930. BAC MG30 D43 vol. 2, 1382–1386
- 1930-12 James A. Clarke, [notes sur l'album de ses œuvres qui vient d'être publié, envoyées par Milne à la Galerie nationale du Canada], December 1930. MFP
- [1930-12] David B. Milne à Mulsby Kimball, [brouillon, vers décembre 1930, cité dans David P. Silcox, *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*, Toronto : University of Toronto Press, 1996, p. 217].
- 1930-12-01 Spencer Kellogg à David B. Milne, [sur papier : International Art Center of Roerich Museum], December 1, 1930. BAC MG30 D43 vol. 8

- 1930-12-22 Spencer Kellogg à David B. Milne, [sur papier : Society of Friends of Roerich Museum], December 22, 1930. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1930]-12-25 David B. Milne à James A. Clarke, Christmas Night [25 décembre 1930] [sceau : Palgrave, DE 30 30]. BAC MG30 D43 vol. 2, 1387–1390
- [1930-12-29] David B. Milne à Spencer Kellogg [brouillon, vers le 29 décembre 1930]. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1930-12-29 Bertha E. Jacques à David B. Milne, [sur carte : Chicago Society of Etchers], Dec. 29, 1930. BAC MG30 D43 vol. 8

1931

- 1931-01-01 David B. Milne à James A. Clarke, New Years Night [1^{er} janvier 1931] [sceau : Palgrave, JAN 03 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1391–1394
- [1931-01-05] James A. Clarke à David B. Milne, [5 janvier 1931]. MFP
- [1931-01-07] David B. Milne à James A. Clarke, Wednesday Night [7 janvier 1931] [sceau : Palgrave, JAN 08 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1395–1401
- [1931-01-12] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Monday [12 janvier 1931] [sceau : Palgrave, JAN 13 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1402
- 1931-03-02 Maulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, March 2nd, 1931. MFP
- 1931-03-09 David B. Milne à Maulsby Kimball, Palgrave Ont., March 9, 1931. MFP
- 1931-06-05 James A. Clarke à David B. Milne [fragmentaire], Am writing in the train, June 5, 1931. MFP
- 1931-07-27 Elfriede Collins à David B. Milne, Big Moose, July 27, 1931. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1931-09-08 James A. Clarke à David B. Milne, Sept. 8, 1931. MFP
- 1931-09-26 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Sept 26 1931 [sceau : Palgrave, SP 26 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1403–1413
- 1931-11-17 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., November 17, 1931. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1931-11-18 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Nov 18. [1931] [sceau : Palgrave, NO 19 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1414–1416
- [1931-11-24] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Tuesday [24 novembre 1931] [sceau : Palgrave, NO 24 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1417
- 1931-11-27 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., November 27, 1931. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1931-11-30 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave Ont., November 30, 1931 [sceau : Palgrave, NO 30 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1500–1503
- [1931-12-01] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Tuesday [1^{er} décembre 1931] [sceau : Palgrave, DEC 1 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1418–1419
- 1931-12-07
+08 David B. Milne à James A. Clarke, Monday Dec 7 [1931]; Tuesday [8 décembre 1931] [sceau : Palgrave, DEC 10 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1420–1431
- [1931-12-10] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Thursday [10 décembre 1931]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1432

1931-12-24
+25 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, the day before Christmas [24 décembre 1931]; Christmas Night [25 décembre 1931] [sceau : Palgrave, DE 26 31]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1433–1440

1932

[1932-01-
début] David B. Milne à Harry O. McCurry [brouillon], [début janvier 1932]. MFP

1932-01-07 David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave Ont, January 7, 1931. MBAC-A 7.1M vol. 1

[1932]-02-23 David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave, Feb 23, 1931 [sic : 1932]. MBAC-A 7.1M vol. 1

[1932]-03-17 David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave, March 17, 1931 [sic : 1932]. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-03-22 Harry O. McCurry à Alice Massey, Ottawa, March 22, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-03-28 Alice Massey à David B. Milne, March 28, 1932. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)

1932-04-01a David B. Milne à Alice Massey, Palgrave Ont., April 1 1932. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)

1932-04-01b David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave, April 1, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-04-10
+17+24+26 David B. Milne à James A. Clarke, The last Sunday in April [24 avril 1932]; the second Sunday in April [10 avril 1932]; Next Sunday—that would be the third Sunday in April [17 avril 1932]; Tuesday [26 avril 1932] [sceau : Palgrave, AP 27 32]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1441–1462

1932-05-02 Harry O. McCurry à David B. Milne, May 2, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-05-17 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 17, 1932. BAC MG30 D43 vol. 8

1932-05-23a David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave Ont., May 23, 1932 [sceau : Palgrave, MY 23 32]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1463–1464

1932-05-23b David B. Milne à Elfriede Collins, Palgrave, May 23 1932. BAC MG30 D43 vol. 3, 1465–1467

1932-05-29 et
06-05 David B. Milne à Harry O. McCurry [brouillon], Palgrave, Sunday, May 29, 1932; Sunday, June 5 [1932]. MFP

1932-06-25 David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave, June 25, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-08-04a Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., August 4. 1932. BAC MG30 D43 vol. 8

1932-08-04b Harry O. McCurry, à David B. Milne, August 4, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1

1932-08-14 et
10-03 David B. Milne à James A. Clarke, Monday, October 3, 1932; A fine Sunday morning in the middle of August [14 août 1932]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1468–1492

1932-10-26 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., October 26, 1932. BAC MG30 D43 vol. 8

- 1932-10-28 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Oct 28. 1932; Letter No. 2 [28 octobre 1932] [sceau : Palgrave, OC 28 32]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1493–1495
- 1932-10-29 [Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada] à David B. Milne, October 29th, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1932-11-03 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Nov 3. 1932 [sceau : Palgrave, NO 03 32]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1496
- 1932-11-début James A. Clarke à David B. Milne, [début novembre 1932]. MFP
- 1932-11-08 David B. Milne à Eric Brown, Palgrave, Nov 8, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1932-11-11a David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Nov. 11 [1932] [sceau : Palgrave, NO 11 32]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1497
- 1932-11-11b David B. Milne à Elfriede Collins [copie envoyée à James A. Clarke], Palgrave Ont., November 11, 1932. BAC MG30 D43 vol. 3, 1498–1499
- [1932-11-27 et 12-04] David B. Milne à James A. Clarke, The last Sunday in November [27 novembre 1932]; Next Sunday [4 décembre 1932]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1657–1664
- [1932-12-début] David B. Milne à The Right Hon. R. B. Bennett, Prime Minister of Canada [brouillon, début décembre 1932]. MFP
- 1932-12-17 David B. Milne à H. S. Southam, président du conseil d'administration de la Galerie nationale du Canada, Palgrave, Ont., December 17, 1932. MBAC-A 7.1M vol. 1 [sur le même sujet, voir aussi MBAC-A 9.9-Controversy 1932]
- [1932]-12-22 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, December 22nd [1932]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1665–1667

1933

- 1933-01-06 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, January 6. 1933 [sceau : Palgrave, JAN 06 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1504–1505
- 1933-01-07 David B. Milne à Elizabeth Wyn Wood, Palgrave, January 7 1933. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1933-01-10 David B. Milne à la Galerie nationale du Canada [liste d'œuvres], Palgrave, Ont., Jan. 10/33. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1933-01-16 Alice Massey à David B. Milne, January 16, 1933. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1933-01-17 David B. Milne à Alice Massey, Palgrave, January 17, 1933. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- [1933-02-08] David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Wednesday [8 février 1933] [sceau : Palgrave, FE 08 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1506–1509
- [1933-printemps]a David B. Milne à Harry O. McCurry, Palgrave, Thursday [printemps 1933]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- [1933-printemps]b David B. Milne à Harry O. McCurry [brouillon, printemps 1933 : Sunday morning and not a church bell within hearing!]. MFP
- [1933-03] David B. Milne à Harry O. McCurry, « Private », Sunday morning on the sunny edge of a basin in the bush [mars 1933]. MBAC-A 7.1M vol. 1

- [1933-03-05] David B. Milne à James A. Clarke [brouillon], The first Sunday in March! [5 mars 1933]. MFP
- 1933-04-02 David B. Milne à James A. Clarke [brouillon], Sunday, April 2, 1933. MFP
- 1933-04-29 David B. Milne à James A. Clarke, Palgrave, Saturday, April 29 [1933] [sceau : Palgrave, AP 29 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1510–1510A
- [1933-05-06] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Toronto, Saturday [6 mai 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-05-08 David B. Milne à May « Patsy » Milne, [sur papier : Albion Hotel, Bracebridge, Ont.], [8 mai 1933] [sceau : Toronto North, MY 8 33]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-05-13 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Orillia, Saturday [13 mai 1933] [sceau : Toronto, MY 17 33]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-05-16 David B. Milne à James A. Clarke, Orillia, Tuesday morning [16 mai 1933] [sceau : Orillia, MAY 17 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1510B
- 1933-05-[20?] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Falls Park, Saturday [20 ou 27 mai 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-06-02] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Friday [I havnt had any mail forwarded from Palgrave...; 2 juin 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-06-06 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., June 6, 1933. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1933-06-11] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Sunday [I got the boxes all right...; 11 juin 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-06-11 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park Ont., Sunday, June 11. 1933 [sceau : Severn Park, JUN 12 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1512–1518
- 1933-06-14 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., June 14, 1933. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1933-06-20 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park Ont., June 20. 1933 [sceau : Severn Park, JUN 20 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1519
- [1933-06-28] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Wednesday [I got the two letters and the box of candy and things all right...; 28 juin 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-été] David B. Milne à May « Patsy » Milne [fragmentaire], [Six...painting...so far...get some kind of place down...; été 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-08-02?] David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, Wednesday [2? août 1933] [sceau : Severn Park, AU (3?) 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1520–1526
- [1933-09-02] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Saturday [I got your parcel with the letter in it...; 2 septembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933]-09-03 David B. Milne à James A. Clarke, severn park ont, September 3 [1933]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1527–1530
- [1933-09-12] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Tuesday [I just got back from Six Mile Lake today...; 12 septembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-09-21 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Ont., September 21 [1933]. MFP

- [1933-09-24] David B. Milne [brouillon d'une lettre à James A. Clarke], [It's been a good day, and good days haven't been too plentiful...; 24 septembre 1933]. MFP
- 1933-09-28 Ontario Department of Lands and Forests, Lands Branch, à David B. Milne, Toronto, September 28th, 1933. MFP
- [1933-10-01] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday Morning [I am going over to the power plant...; 1^{er} octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-10-01 David B. Milne à James A. Clarke, About the first of October [1933]. MFP
- [1933-10-04] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Wednesday Noon [I am going to Severn Falls today and will mail this there...; 4 octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-10-08 +09+10] David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, Sunday night [8 octobre 1933]; Monday Night [9 octobre 1933]; Tuesday Night [10 octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1531–1551
- [1933-10-17 +18] David B. Milne à James A. Clarke, Tuesday, Four thirty [17 octobre 1933]; Wednesday night [18 octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1552–1563
- [1933-10-25] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Wednesday [The boxes came to the station last Thursday...; 25 octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-10-29] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday Night [Thursday when I mailed your letter...; 29 octobre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-10-29 Maulsby Kimball à David B. Milne, The Saturn Club [Buffalo], Oct 29th 1933. MFP
- [1933-10-31] [James A. Clarke] à David B. Milne, Tuesday [31 octobre 1933]. MFP
- [1933-11-04] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I am going up to Severn Falls today...; 4 novembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-11-07] David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, Tuesday [7 novembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1564–1573
- [1933-11-08] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Wednesday morning [I am going up to the Chutes before I start work...; 8 novembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- 1933-11-13 J. F. White, rédacteur en chef de *The Canadian Forum*, à David B. Milne, November 13, 1933. MFP
- 1933-11-15 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., November 15, 1933. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1933-11-25 +26] David B. Milne à James A. Clarke, Saturday Night [25 novembre 1933]; Sunday Morning [26 novembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1574–1585
- [1933-11-26] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Falls, Sunday [I haven't been to the P.O. for two weeks...; 26 novembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-12-04] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Falls, Monday [Will call you at the bank...; 4 décembre 1933] [sceau : Severn Park, DE 4 33]. BAC MG30 D43 vol. 6
- [1933-12-15] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Friday [I am sending another check to the bank...; 15 décembre 1933]. BAC MG30 D43 vol. 6

1933-12-23 David B. Milne à James A. Clarke, Saturday Night, Christmas two days away [23 décembre 1933] [sceau : Severn Park, DE 27 33]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1586–1603

1934

1934-01-01a David B. Milne à James A. Clarke [non expédiée], New Years Night [1^{er} janvier 1934]. MFP

1934-01-01b David B. Milne à May « Patsy » Milne, New Years Night [Quite cold again tonight...; 1^{er} janvier 1934]. BAC MG30 D43 vol. 7

1934-01-28 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [I got the letter all right and your last one...; 28 janvier 1934] [sceau : Severn Park, JAN 29 34]. BAC MG30 D43 vol. 7

1934-02 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [This is a very cold stormy day...; ? février 1934] [sceau : Severn Park, FEB (?) 34]. BAC MG30 D43 vol. 7

1934-02-15 David B. Milne à Harry O. McCurry, Severn Park Ont., February 15 1934. MBAC-A 7.1M vol. 1

[1934-03-08] David B. Milne à James A. Clarke, [8 mars 1934] [sceau : Severn Park, MR (8) 34]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1604–1607

1934-04-24a David B. Milne à James A. Clarke, April 24 [1934] [sceau : Severn Park, AP 27 34]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1608–1617

1934-04-24b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday, April 24 [1934] [sceau : Severn park, AP 27 34]. BAC MG30 D43 vol. 7

1934-05-26 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 26, 1934. BAC MG30 D43 vol. 8

1934-05-27 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [The box with the plants...; 27 mai 1934] [sceau : Severn Park, MY 28 34]. BAC MG30 D43 vol. 7

[1934-06] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Wednesday [I am enclosing the bank order for \$25...; juin 1934]. BAC MG30 D43 vol. 7

[1934?]-06-03 David B. Milne [brouillon d'une lettre à Harry O. McCurry], The King's Birthday! [3 juin 1934?]. MFP

1934-06-08 James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., June 8, 34. MFP

1934-06-14
+18+28 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, Thurs. June 14 [1934]; Monday Night [18 juin 1934]; Thursday 28th [juin 1934] [sceau : Severn Park, JUN 29 34]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1618–1637

1934-06-21 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I am going up for mail and groceries today...; 21 juin 1934] [sceau : Severn Park, JUN 22 34]. BAC MG30 D43 vol. 7

[1934-été] James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., [été 1934]. MFP

[1934-08]a James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., [août 1934]. MFP

[1934-08]b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I got your letter a while ago and have been going to write...; août 1934]. BAC MG30 D43 vol. 7

1934-08-20 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, August 20, 1934. MFP

- 1934-08-20, brouillon David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, Letter #1 [août 1934]. MFP
- 1934-08-29 Alice Massey à David B. Milne, August 29, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-[09] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Monday [I got your letter Monday and was glad you got home all right...; vers septembre 1934]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1934-09-01 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 1, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-09-13 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 13, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey) et peinture (4258 *Contours and Elm Trees*)
- 1934-09-17 Alice Massey à David B. Milne, September 17, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-09-19 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 19, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-09-24 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 24, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-09-29 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, Or to get seven miles closer Six Mile Lake, Sept 29. 1934 [sceau : Severn Park, OC 1 34]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1638–1650
- [1934-10] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday [I got the box all right and everything was undamaged...; octobre 1934]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1934-10-03 Alice Massey à David B. Milne, October 3, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-04 Alice Massey à Lionel Massey, October 4, 1934. MFP
- [1934-10-07] David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, Sunday [7 octobre 1934]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-09 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, October 9, 1934. MFP
- 1934-10-10 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, October 10, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-13 Vincent Massey à David B. Milne [fragmentaire], October 13, 1934. MFP
- 1934-10-15 Alice Massey à Harry O. McCurry, October 15, 1934. MFP
- [1934-10-15] David B. Milne à Vincent Massey, Severn Park, Monday [15 octobre 1934]. MBAC conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-16a David B. Milne à Donald W. Buchanan, Severn Park, October 16, 1934. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1934-10-16b David B. Milne à Vincent Massey, Severn Park, October 16, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-18 Alice Massey à Harry O. McCurry, October 18, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-19 David B. Milne à Mulsby Kimball, Severn Park Ont, October 19, 1934. BAC MG30 D43 vol. 5

- 1934-10-22a Donald W. Buchanan à Vincent Massey, [22 octobre 1934]. MFP
- 1934-10-22b Alice Massey à Harry O. McCurry, October 22, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-26 Harry O. McCurry à Alice Massey, October 26th, 1934. MFP
- 1934-10-28 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, October 28, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-10-30 Donald W. Buchanan à David B. Milne, October 30, 1934. MFP
- [1934-10-fin] David B. Milne à Donald W. Buchanan [fragmentaire : watercolors were much heavier in line...; fin octobre 1934]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- [1934-11-début] David B. Milne à Donald W. Buchanan [fragmentaire : And I remember our talk about the super-realists...; début novembre 1934]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1934-11-04 David B. Milne à Donald W. Buchanan [fragmentaire], Severn Park, November 4, 1934. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1934-11-05 Alice Massey à David B. Milne, Port Hope, November 5, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-07 Maulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, Nov 7th 1934. MFP
- 1934-11-08 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, November 8, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-09 Galerie nationale du Canada [Harry O. McCurry?] à Marion Richardson, November 9, 1934. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1934-11-10 Harry O. McCurry à Alice Massey, November 10th, 1934. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1934-11-11 David B. Milne à Mulsby Kimball, Severn Park Ont., November 11, 1934. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1934-11-12a Donald W. Buchanan à Alice Massey, November 12, 1934. MFP
- 1934-11-12b Alice Massey à David B. Milne, Port Hope, November 12, 1934. MFP
- 1934-11-13 Mulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, Nov 13th 1934. MBAC-C peinture (15520 *Painting Place*)
- [1934-11-15+16] David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, Thursday Night [15 novembre 1934]; Friday Morning, At Severn Falls [16 novembre 1934]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-19 Alice Massey à David B. Milne, Port Hope, November 19, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-20a David B. Milne à Mulsby Kimball, Severn Park, November 20, 1934. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1934-11-20b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park Ont, Nov. 20, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-20c David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Nov. 20. 1934. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1934-11-21 Mellors Fine Arts à Alice Massey, Toronto, November 21, 1934. MFP
- 1934-11-22 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, November 22, 1934 [sceau : Severn Park, NO 2(6ou8) 34]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1651–1656

- 1934-11-23 Vincent Massey à David B. Milne, November 23, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-28 David B. Milne à Vincent Massey, Severn Park, Ont., November 28, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-11-29 Alice Massey à David B. Milne, November 29, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- [1934-11-30] David B. Milne à Maulsby Kimball, Toronto, Friday [30 novembre 1934]. BAC MG30 D43 vol. 5
- [1934-12] Donald W. Buchanan à David B. Milne, [décembre 1934]. MFP
- 1934-12-05a Alice Massey à David B. Milne, December 5, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-12-05b David B. Milne à Alice Massey, Toronto, December 5, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-12-06 James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., December 6, 1934. MFP
- [1934-12-07] David B. Milne à Alice Massey, Toronto, Friday [7 décembre 1934]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-12-10a Mellors Fine Arts à Vincent Massey, Toronto, December 10, 1934. MFP
- 1934-12-10b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Monday [I was down in Toronto a week and got back Saturday...; 10 décembre 1934] [sceau : Severn Park, DE 13 34]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1934-12-11 Vincent Massey à Mellors Fine Arts, Port Hope, December 11, 1934. MFP
- 1934-12-19a David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, December 19, 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1934-12-19b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 19, 1934 [sceau : Severn Park, DE 21 34]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1934-12-20 Maulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, Dec 20th 1934. MFP
- 1935**
- 1935-01-03 David B. Milne à Maulsby Kimball, Severn Park, January 3, 1935. MFP
- 1935-01-14a Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, January 14, 1935. MFP
- 1935-01-14b Robert Mellors à Harry O. McCurry, Mellors Fine Arts, Toronto, January 14, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-01-15 Blodwen Davies à David B. Milne, Toronto, Jan 15, 1935. MFP
- [1935-01-17] James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., Thursday [17 janvier 1935]. MFP
- 1935-01-17 Donald W. Buchanan à David B. Milne, Toronto, January 17, 1935. MFP
- 1935-01-31 Alice Massey à David B. Milne, January 31, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- [1935-02?] Donald W. Buchanan à David B. Milne, [That you are a decorative painter in the sense I defined in that letter...; vers février 1935]. MFP
- 1935-02-01 Harry O. McCurry à Alice Massey, February 1, 1935. MFP

- [1935-02-01] David B. Milne à James A. Clarke, Lake Placid, First Friday in February [1^{er} février 1935]. MBAC-C Charles C. Hill (lettres à Clarke)
- 1935-02-03 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, February 3. 1935 [sceau : Severn Park, FE 5 35]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-02-10 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, February 10, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-02-11
+21 David B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal], Monday Night, February 11, 1935; Thursday 21 [1935]. MFP
- 1935-02-13 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, February 13, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-02-16 David B. Milne [brouillon d'une lettre à un destinataire non identifié ou extrait de journal], Feb. 16, 1935. MFP
- 1935-02-18 Alice Massey à David B. Milne, February 18, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-02-21 Vincent Massey à R. Mellors, February 21, 1935. MFP
- 1935-02-22a Alice Massey à Robert Mellors, February 22, 1935. MFP
- 1935-02-22b Alice Massey à David B. Milne, February 22, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-02-22c Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, February 22, 1935. MFP
- [1935]-02-23 Donald W. Buchanan à David B. Milne, Montréal, February 23 [1935]. MFP
- 1935-02-23 Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, February 23, 1935. MFP
- 1935-02-26 Stella van der Voort pour Alice Massey à Harry O. McCurry, February 26, 1935. MFP
- 1935-02-27 J. E. Northwood à Alice Massey, Galerie James Wilson & Co., Ottawa, Feb. 27, 1935. MFP
- 1935-03-02a Alice Massey à David B. Milne, March 2, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-02b Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, March 2, 1935. MFP
- [1935-03-03] David B. Milne à Alice Massey, [3 mars 1935]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-04 Mulsby Kimball à David B. Milne, Buffalo, March 4th 1935. MFP
- 1935-03-08a Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, March 8, 1935. MFP
- 1935-03-08b David B. Milne à Alice Massey, Toronto, March 8, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-12 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, March 12, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-16 Alice Massey à David B. Milne, March 16, 1935. MFP

- 1935-03-17 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, Sunday, March 17, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-25 Alice Massey à David B. Milne, March 25, 1935. MFP
- 1935-03-26a David B. Milne à Maulsby Kimball, Severn Park, March 26, 1935. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1935-03-26b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, March 26, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-03-28 J. C. Heaton à Harry O. McCurry, Galerie W. Scott & Sons, Montréal, March 28, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-
printemps David B. Milne [à Donald W. Buchanan], [In the morning I went back to the bush...; printemps 1935]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Buchanan)
- 1935-04 James A. Clarke à David B. Milne, Sometime in April [1935]. MFP
- 1935-04-06 Alice Massey à David B. Milne, April 6, 1935. MFP
- 1935-04-16 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, April 16, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-05-01 Mellors Fine Arts à Vincent Massey, Toronto, May 1, 1935. MFP
- 1935-05-09 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, May 9, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-05-15a Alice Massey à David B. Milne, May 15, 1935. MFP
- 1935-05-15b Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, May 15, 1935. MFP
- 1935-05-27 Harry O. McCurry à Vincent Massey, May 27, 1935. MFP
- 1935-05-30a David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, May 30, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-05-30b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, May 30, 1935 [sceau : Severn Park, MY 31 35]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-06-14 Alice Massey à David B. Milne, June 14, 1935. MFP
- 1935-07-01 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, Monday afternoon, July 1, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-07-03a David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, July 3, 1935 [sceau : Severn Park, JU 3 ; Windermere, JUL 4 35]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-07-03b William R. Watson à Robert Mellors, Watson Art Galleries, Montréal, July 3, 1935. MFP
- 1935-07-19 Alice Massey à David B. Milne, July 19, 1935. MFP
- 1935-07-22 Vincent Massey à Harry O. McCurry, July 22nd, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-07-25 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, July 25, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-07-26 Eric Brown à Vincent Massey, July 26, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-08-02 Alice Massey à David B. Milne, August 2, 1935. MFP
- 1935-08-12 Stockton Kimball à David B. Milne, Buffalo, Aug 12, 1935. MFP

- 1935-08-16 [Alice ou Vincent] Massey à Alexander Y. Jackson, August 16th, 1935. MBAC-C conservation
- 1935-08-18 David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, Sunday, Aug. 18, 1935. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1935-08-21 Stockton Kimball à David B. Milne, Buffalo, August 21, 1935. MFP
- 1935-08-[24] Donald W. Buchanan à David B. Milne, August 24|26 [4 et 6 sont superposés] 1935. MFP
- 1935-08-28a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, August 28th 1935 [sceau : Severn Park, AU 29 35]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1668–1674
- 1935-08-28b David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, August 28, 1935. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1935-08-29 Alice Massey à David B. Milne, August 29, 1935. MFP
- 1935-09-05 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 5, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-09-07 Alice Massey à David B. Milne, September 7, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-09-09 David B. Milne à May « Patsy » Milne [fragmentaire], Severn Park, September 9, 1935. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-09-15 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 15, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-09-17 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 17, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- [1935-09-20] David B. Milne à Alice Massey, [liste d'œuvres, 20 septembre 1935]. MBAC-C conservation
- 1935-09-23 David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, September 23, 1935. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1935-09-24a Alice Massey à David B. Milne, Toronto, September 24, 1935. MFP
- 1935-09-24b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, September 24, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-10-09 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, October 9, 1935. MFP
- [1935-automne] Mulsby « Kim » Kimball Jr à David B. Milne, Philadelphie, [automne 1935]. MFP
- 1935-10-17 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, October 17, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-10-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, October 20, 1935. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-10-25 Alice Massey à David B. Milne, October 25, 1935. MFP
- [1935-11] May « Patsy » Milne à David B. Milne, [novembre 1935, non expédiée]. MFP
- 1935-11-13a David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, November 13, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-11-13b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, November 13, 1935 [sceau : Toronto, NOV 14 1935]. BAC MG30 D43 vol. 7

- 1935-11-17 David Kimball à David B. Milne [fragmentaire], Cambridge, Mass., Nov 17/ 35. MFP
- 1935-11-26 et 12-12 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, November 26, 1935; It is now Dec. 5 or maybe a week later [12 décembre 1935] [sceau : Severn Park, DE 12 35]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1675–1678
- [1935-12] James A. Clarke à David B. Milne, Yonkers, N.Y., [décembre 1935]. MFP
- 1935-12-03 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, December 3, 1935. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1935-12-05 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 5, 1935 [sceau : Severn Park, DE 12 35]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-12-11 Alice Massey à David B. Milne, 11th December, 1935. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1935-12-15 +18 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, December 15, 1935; I didn't get far with the start, it is now the 18th [décembre 1935]. MFP
- 1935-12-20 Stockton Kimball à David B. Milne, Buffalo, December 20, 1935. MFP
- 1935-12-21 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park Ont., Saturday [21 décembre 1935] [sceau : Severn Park, DE 23 35]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1935-12-22 Donald W. Buchanan à David B. Milne, December 22 [1935]. MFP
- 1935-12-[22] David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Falls, Sunday [22 décembre 1935]. MFP
- 1935-12-30 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, December 30, 1935 [sceau : Severn Park, JAN 2 36]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1679–1681
- 1935-12-31 David B. Milne à la famille Kimball, The last day of 1935 on Six Mile Lake. BAC MG30 D43 vol. 5

1936

- [1936]-01-12 Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, Jan. 12th 1935 [sic : 1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-01-13 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Jan. 13, 1936. MFP
- 1936-01-15 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, January 15, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-01-17a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, January 17, ~~1935~~ [correction DMD : 1936]. MFP
- 1936-01-17b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, January 17, 1935 [sic : 1936]. MBAC-A 7.1M vol. 1
- 1936-01-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne [fragmentaire], [and may get something done. / The snow is deep now...; janvier 1936] [sceau : Severn Park, JAN 20 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-01-20 +23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, January 20, 1936, Monday; Thursday Morning [23 janvier 1936]. MBAC-C Charles C. Hill (lettres à Duncan)
- 1936-01-22 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Wed. night [22 janvier 1936]. MFP

- 1936-01-23a Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 23rd Jan 36. MFP
- 1936-01-23b David B. Milne à James A. Clarke, Found this in the back of a writing pad, Severn Park, January 23, 1936 [postée avec beaucoup de retard, sceau : Severn Park, OC 25 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1682–1691. MFP
- 1936-01-25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, Saturday, Jan. 25, 1936. MFP
- 1936-02-06 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Thursday [There has been a big snow storm for most of the week...; 6 février 1936] [sceau : Severn Park, FE 7 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1936-03] David B. Milne [brouillon d'une lettre à Vincent Massey], [mars 1936]. MFP
- 1936-03-08 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, March 8 [1936] [sceau : Severn Park, MR 9 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-03-16 Alan Jarvis à David B. Milne, 66 Marmaduke St, St Patrick's Day [16 mars 1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-03-20 David B. Milne à Alan Jarvis [non expédiée], Severn Park, March 20, 1936. MFP
- 1936-03-25 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, March 25, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- [1936-03-fin] Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, [fin mars 1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-03-31 [?] à David B. Milne, 359 Bloor St. E., Toronto, March 31/36. MFP
- 1936-04-05 Donald W. Buchanan à David B. Milne, April 5, 1936. MFP
- [1936-04-09] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I got your letters including the one with the Ottawa clipping...; 9 avril 1936]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-04-09 Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, April 9, 1936. MFP
- 1936-04-28a Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, April 28th 1936. MFP
- 1936-04-28b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, April 28, 1936. MFP
- 1936-04-29 Alice Massey à David B. Milne, Portman Square [Londres], 29th April, 1936. MFP
- 1936-05-01 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, May 1, 1936. MFP
- 1936-05-04 Vincent Massey à Robert Mellors, Toronto, 4th May, 1936. MFP
- 1936-05-14 David B. Milne à Alice Massey [non expédiée], Severn Park, May 14, 1936. MFP
- 1936-05-17 Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, Sunday May 17th [1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-05-21 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, May 21, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-05-23 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Saturday [Painting has been going a little better the last few days...; 23 mai 1936] [sceau : Severn Park, MY 26 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-05-25 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, May 25, 1936 [sceau : Severn Park, MY 27 36]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1692–1693

- [1936-fin mai] Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, [fin mai 1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-06-01 James A. Clarke à David B. Milne, June 1 1936. MFP
- [1936-06-06] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I am enclosing the interest check...; 6 juin 1936] [sceau : Severn Park, JUN 12 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1936-06-16] David B. Milne à Donald W. Buchanan [fragmentaire], [16 juin 1936]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Buchanan)
- 1936-06-18 David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, June 18, 1936. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1936-06-24 Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 24th June '36. MFP
- 1936-07-05 David B. Milne à Alice et Vincent Massey [brouillon], July 5, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1936-07-07 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Tuesday [I got the box with the magazines and papers and the socks...; 7 juillet 1936] [sceau : Severn Park, JUL 8 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-08-01 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, August 1, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1936-08-15 James A. Clarke à David B. Milne, Dutchess of York, Aug 15, 36. MFP
- 1936-08-18 Alan Plaunt à David B. Milne, Toronto, 18.8.36. MFP
- 1936-08-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Thursday, Aug 20 [1936] [sceau : Severn Park, AU (21) 36 ; Windermere, AUG 22 36]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-08-22a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, August 22, 1936. MFP
- 1936-08-22b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, August 22, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1936-09-01 Alan Plaunt à David B. Milne, Toronto, 1.9.36. MFP
- 1936-09-10 Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, September Tenth 1936. MFP
- 1936-09-13 Donald W. Buchanan à David B. Milne, September 13, 1936. MFP
- 1936-09-18 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, September Eighteen 1936. MFP
- 1936-09-19 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, September 19, 1936. MFP
- 1936-09-22 David B. Milne à Donald W. Buchanan, Severn Park, September 22, 1936. MFP
- 1936-09-22, brouillon David B. Milne à Donald W. Buchanan [brouillon], [22 septembre 1936]. MFP
- 1936-09-24 Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 24th September 1936. MFP
- 1936-09-29 Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, Sept. 29th, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-09-30a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, September 30, 1936. MFP
- 1936-09-30b David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, September 30, 1936. BAC MG30 D43 vol. 5

- 1936-10-06 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, October Sixth 1936. MFP
- 1936-10-10 Dorothy Plaunt à David B. Milne, Londres, [carte postale, sceau : 9 OCT 1936]. MFP
- 1936-10-19a David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, October 19, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-10-19b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, October 19, 1936. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-10-21 Alan Plaunt à David B. Milne, Ottawa, 21.10.36. MFP
- 1936-10-22 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, October Twenty-second 1936. MFP
- 1936-10-26 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, October 26, 1936. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-10-27 David B. Milne à Stockton Kimball, Severn Park, October 27, 1936. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1936-10-30 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, October Thirtieth 1936. MFP
- 1936-10-31 Alan Jarvis à David B. Milne, Toronto, October 31, '36. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1936-11-03 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Tuesday [3 novembre 1936]. MFP
- 1936-11-06 Stockton Kimball à David B. Milne, Buffalo, N.Y., November 6, 1936. MFP
- [1936]-11-12 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, November 12 [1936; I wouldn't worry too much about...]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-11-13 Dorothy Plaunt à David B. Milne, [carte postale de Stockholm, sceau : 13 11 36]. MFP
- [1936]-12 James A. Clarke à David B. Milne, [This is not a letter just a note to wish you the season's greetings...; décembre 1936]. MFP
- 1936-12-01a David B. Milne à Douglas M. Duncan et Alan Jarvis, Severn Park, December 1, 1936. MFP
- 1936-12-01b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 1, 1936. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-12-10 Donald W. Buchanan à David B. Milne [fragmentaire], December 10, 1936. MFP
- 1936-12-14 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, December 14, 1936 [sceau : Severn Park, DE 17 36]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1694-1700
- 1936-12-19 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 19, 1936. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1936-12-20 David B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice et Vincent Massey?], Severn Park, December 20, 1936. MFP
- 1936-12-26 Stockton Kimball à David B. Milne, Buffalo, N.Y., Dec 26, 1936. MFP

1937

- [1937]-01-01 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, New Year's Day [1937]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1937-01-01a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, January 1, 1937 [sceau : Severn Park, [JAN 4] 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1701-1703
- 1937-01-01b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, New Years Day, 1937. MFP
- 1937-01-02 Robert Mellors à Vincent Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, January Second 1937. MFP
- 1937-01-11 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Jan. 11, 1937. MFP
- 1937-01-12a Alice Massey à David B. Milne, Londres, 12th January, 1937. MFP
- 1937-01-12b Alice Massey au Dr. Hans Selye, Londres, 12th January, 1937. MFP
- 1937-01-12c Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 12th Jan, '37. MFP
- 1937-01-19a David B. Milne à Donald W. Buchanan, Severn Park, January 19, 1937. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1937-01-19b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, January 19, 1937. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1937-01-19c David B. Milne à Carl Schaefer, Severn Park, January 19, 1937. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1937-01-24a A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, January Twenty-fourth 1937. MFP
- 1937-01-24b David B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice Massey?], Sunday Night, Jan. 24, 1937. MFP
- 1937-01-27 James A. Clarke à David B. Milne, January 27, 37. MFP
- 1937-01-28 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, January 28, 1937. MFP
- [1937-02-01] Maulsby « Kim » Kimball à David B. Milne, Philadelphie, [vers le 1^{er} février 1937]. MFP
- 1937-02-02 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, February Second 1937. MFP
- 1937-02-03a David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, February 3, 1937. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-02-03b Carl Schaefer à David B. Milne, Central Technical School, Wed., Feb. 3, 1937. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1937-02-03+28 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, February 3, 1937. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1937-02-08a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, February 8, 1937. MFP
- 1937-02-08b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Monday [We have some snow now, but not enough...; 8 février 1937] [sceau : Severn Park, FE 9 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-03-15a Alice Massey à David B. Milne, Hyde Park Gardens [Londres], March 15th 1937. MFP
- 1937-03-15b Alice Massey à Mellors Fine Arts, 6th April 1937. MFP

- 1937-04-03 Carl Schaefer à David B. Milne, Toronto, April 3/37. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1937-04-06 Alice Massey à Robert Mellors, Londres, 6th April, 1937. MFP
- 1937-04-12 John Lyman à David B. Milne, Contemporary Arts Society, Montreal, April 12th 1937. MFP
- 1937-05-12a Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 12, 1937. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1937-05-12b David B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice Massey], Coronation Day [12 mai 1937]. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1937-05-19 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, May 19, 1937 [sceau : Severn Park, MY 21 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1704–1707
- 1937-05-23a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 23, 1937. MFP
- 1937-05-23b David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, May 23, 1937. MFP
- 1937-06-01a James A. Clarke à Douglas M. Duncan [télégramme], 1937 JUN 1. MFP
- 1937-06-01b James A. Clarke à David B. Milne, June 1, 37. MFP
- 1937-06-02 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, June 2, 1937 [sceau : Severn Park, JUN 3 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-06-03a Alice Massey à David B. Milne, Londres, 3rd June, 1937. MFP
- 1937-06-03b David B. Milne à Douglas M. Duncan, S. P. [Severn Park], Thursday [3 juin 1937]. MFP
- 1937-06-04 Sheila [?] à Alice Massey, Huntsville Ontario, June 4, 1937. MFP
- 1937-06-10a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 10 1937 [sceau : Severn Park, JUN 14 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1708–1709
- 1937-06-10b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, June 10, 1937. MFP
- 1937-06-10c David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, June 10, 1937. MFP
- 1937-06-10d David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, June 10, 1937. MFP
- 1937-06-13 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Sun. eve., June 13, 1937. MFP
- 1937-06-15 Douglas M. Duncan à David B. Milne, [15 juin 1937]. MFP
- 1937-06-16 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, June 16, 1937. MFP
- 1937-06-17a James A. Clarke à Douglas M. Duncan, New York, June the seventeenth 1937. MFP
- 1937-06-17b James A. Clarke à David B. Milne, June the seventeenth 1937. MFP
- 1936-06-17c Stockton Kimball à David B. Milne, [sur papier : Cunard White Star "Samaria"], June 17, 1937. MFP
- 1937-06-19 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 19, 1937 [sceau : Severn Park, JUN 21 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1710
- 1937-06-22a W. A. R. Kerr, président de l'Université de l'Alberta, à Eric Newton [sic : Brown], directeur de la Galerie Nationale du Canada, Calgary, June 22, 1937. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1937-06-22b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, June 22, 1937. MFP
- [1937-06-27] Douglas M. Duncan à David B. Milne, 8^{bis}, rue Campagne Première, Paris XIV, [27 juin 1937]. MFP

- 1937-06-30 David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, June 30, 1937. MFP
[1937-été] David B. Milne à Vera L. Parsons [fragmentaire], [été 1937]. MFP
- 1937-07-01 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, July 1, 1937. MBAC-A 7.1M
vol. 2
- 1937-07-08 Christian Midjo à David B. Milne, Ithaca, July 8th 1937. MFP
- 1937-07-12 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, July 12, 1937 [sceau :
Severn Park, JUL 13 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-07-24 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 24th July, 1937. MFP
- 1937-07-27 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, July Twenty-seventh
1937. MFP
- 1937-07-31 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, July 31, 1937 [sceau :
Severn Park, AU 2 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-08-02 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, August 2, 1937. MBAC-A 7.1M
vol. 2
- 1937-08-23 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, August 23, 1937. MBAC-C
conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1937-08-29a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, August 29, 1937 [sceau :
Severn Park, AU 31 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1711
- 1937-08-29b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, August 29, 1937. MFP
- 1937-08-29c David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, August 29, 1937 [sceau :
Severn Park, AU 31 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-08-fin Alice Massey à David B. Milne, Londres, [fin août 1937]. MFP
- 1937-09-19 David B. Milne à Douglas M. Duncan, 6-mile lake, Sunday morning [19
septembre 1937]. MFP
- 1937-09-20a A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, September
Twentieth 1937. MFP
- 1937-09-20b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, September 20 [1937]
[sceau : Severn Park, SP 21 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1937-
automne] Donald W. Buchanan à David B. Milne, [Your letter cleared up some
perplexity I was labouring under...; automne 1937]. MFP
- 1937-10-04 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, October 4, 1937. MFP
- [1937-10-06] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Wednesday [I have to go
to Severn Falls today...; 6 octobre 1937]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1937-10-15] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Friday morning [I may
have to go to Toronto for a day or two...; 15 octobre 1937]. BAC MG30 D43
vol. 7
- 1937-10-16 Alice Massey à David B. Milne [télégramme], Toronto, OT 16 1937. MFP
- 1937-10-18 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Monday [I had to come down to
Toronto...; 18 octobre 1937] [sceau : Toronto, OCT 18 1937]. BAC MG30
D43 vol. 7
- 1937-[10-fin] Pegi Nicol à Alice Massey, Toronto, [fin octobre 1937]. MFP

- [1937?-10-fin] David B. Milne à May « Patsy » Milne, [I have been down in Toronto a week and am going back now ...; fin octobre 1937?]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-11-18a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, November 18, 1937. MFP
- 1937-11-18b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [The quilt and the things in it came Saturday...; 18 novembre 1937] [sceau : Severn Park, NO 19 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-11-18c David B. Milne à Carl Schaefer, Severn Park, November 18, 1937. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1937-11-19 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, November Nineteenth 1937. MFP
- 1937-11-25 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, November 25, 1937 [sceau : Severn Park, NO 26 37]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1712–1715
- 1937-11-30 Alice Massey à David B. Milne, Hyde Park Gardens Londres, 30th November, 1937. MFP
- 1937-12-10 James A. Clarke à David B. Milne, Dec 10 37. MFP
- 1937-12-11 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 11, 1937 [sceau : Severn Park, DE 13 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-12-13 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, December Thirteenth 1937. MFP
- 1937-12-18 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, December 18, 1937. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1937-12-24 David B. Milne à Graham C. McInnes, Severn Park, Christmas Eve [1937]. BAC MG30 D43 vol. 5, 0001–0008
- 1937-12-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, December 26, 1937. MFP
- 1937-12-27 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, December 27, 1937 [sceau : Severn Park, DE 28 37]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1937-12-28a A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, December Twenty-eighth 1937. MFP
- 1937-12-28b Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, December Twenty-eighth 1937. MFP

1938

- [1938?] Paraskeva Clark à David B. Milne [note sur l'article de journal « Museum of Modern Art. Moscow : Henri Rousseau "A View on the Sèvres Bridge" (1908) »], [1938?]. MFP
- 1938-01-05 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, January 5, 1938 [sceau : Severn Park, JAN 7 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-01-10 Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 10th January, 1937 [sic : 1938]. MFP
- 1938-01-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I have been back from Toronto a week. I did what I could...; 20 janvier 1938] [sceau : Severn Park, JAN 23 38]. BAC MG30 D43 vol. 7

- 1938-01-25
+27 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, January 25, 1938; A couple of days later, Thursday [27 janvier 1938]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-01-26 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, January 26 1938 [sceau : Severn Park, JAN 28 38]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1716–1719
- 1938-01-27 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 27th January, 1938. MFP
- 1938-02-01 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, February First 1938. MFP
- 1938-02-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, February 6, 1938. MFP
- [1938-02-10] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I am going over to the Big Chute for mail today. The ice...; 10 février 1938] [sceau : Severn Park, FE 14 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-02-11a David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, February 11, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1938-02-11b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, February 11, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-02-14 Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, February Fourteenth 1938. MFP
- 1938-02-15 Robert Mellors à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, February Fifteenth 1938. MFP
- 1938-02-16a David B. Milne à Graham C. McInnes, Severn Park, February 16, 1938. BAC MG30 D43 vol. 5, 0009–0025
- 1938-02-16b David B. Milne à Carl Schaefer, Severn Park, February 16, 1938. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1938-02-17 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 17th February, 1938. MFP
- 1938-02-24 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, February 24, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-03-02 Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 2nd March 1938. MFP
- 1938-03-03 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, March 3, 1938. MFP
- 1938-03-07 Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, March Seventh 1938. MFP
- 1938-03-09 1938-03-09 : David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, March 9, 1938 [note de DMD : 39?]. MFP
- 1938-03-24 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I am enclosing the pen in this letter...; 24 mars 1938] [sceau : Severn Park, MR 25 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-03-31 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I am going up to the Falls tomorrow...; 31 mars 1938] [sceau : Severn Park, MR 31 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-04-12 Carson Mark à David B. Milne, Toronto, April 12, 1938. MFP
- 1938-04-17 David B. Milne [brouillon d'une lettre à Alice Massey], Ap. 16 [sic : 17 avril], Easter Sunday 1938. MFP

- 1938-04-21 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [I am going over to the Chute for the mail. It's a very nice day...; 21 avril 1938] [sceau : Severn Park, AP 22 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-04-24 Carl Schaefer à David B. Milne, Toronto, April 24, 1938. MFP
- 1938-05-12 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 12th May, 1938. MFP
- 1938-05-19a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 19, 1938. MFP
- 1938-05-19b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, May 19, 1938 [sceau : Severn Park, MY 20 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-05-23 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 23, 1938. BAC MG30 D43 vol. 8
- [1938]-05-24 et 06-26+27 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, The Queen's Birthday [24 mai 1938]; It is now June 26 [1938]; Next morning [27 juin 1938]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-05-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 26, 1938. MFP
- [1938-06]a James A. Clarke à David B. Milne, [Yes it's a long time since I wrote...; juin 1938]. MFP
- [1938-06]b Douglas M. Duncan à David B. Milne, 8^{bis}, rue Campagne Première, Paris XIV^e, [juin 1938]. MFP
- 1938-06-05 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 5th June, 1938. MFP
- 1938-06-06 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 6, 1938 [sceau : Toronto, JUN 8 1938]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1720–1722
- 1938-06-13 +15 David B. Milne à Graham C. McInnes, Severn Park, June 13, 1938. BAC MG30 D43 vol. 5, 0026–0034
- 1938-06-20 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 20. 1938 [sceau : Toronto, JUN 20 38]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1723–1724
- 1938-06-24 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 24, 1938 [sceau : Severn Park, JUN 28 38]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1725–1732
- 1938-06-27 David B. Milne à Douglas M. Duncan et Alan Jarvis, Severn Park, June 27, 1938. MFP
- 1938-06-28 Graham C. McInnes à David B. Milne, Banff, 28th June 1938. MFP
- 1938-07-03 James A. Clarke à David B. Milne, July 3 38. MFP
- 1938-07-23 David B. Milne à A. R. Laing, Mellors Fine Arts, « Copy », Severn Park, July 23, 1938. MFP
- 1938-07-23, brouillon David B. Milne à A. R. Laing [brouillon de la lettre du 23 juillet 1938]. MFP
- 1938-07-24a David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, July 24, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-07-24b David B. Milne à Harry O. McCurry, Severn Park, July 24 1938. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1938-07-27a A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, July Twenty-seventh 1938. MFP
- 1938-07-27b Harry O. McCurry à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, July 27, 1938. MFP

- 1938-07-29 David B. Milne à Douglas M. Duncan et Alan Jarvis, Severn Park, July 29, 1938. MFP
- 1938-07-30 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Saturday [I am enclosing a money order for Twenty Dollars...; 30 juillet 1938] [sceau : Severn Park, AU 5 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-07-31 David B. Milne à Harry O. McCurry, Severn Park, July 31, 1938. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1938-08-01 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, « Some notes on the 10 watercolours », [1^{er} août 1938]. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1938-08-01, brouillon David B. Milne à Alice et Vincent Massey, « Breakfast with flowers », [1^{er} août 1938]. MFP
- 1938-08-03 G. L. Ingall [pour Harry O. McCurry] à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, August 3, 1938. MFP
- 1938-08-04 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, August 4, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-08-05 Eric Brown à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, August 5, 1938. MFP
- 1938-08-10a Harry O. McCurry à Alice Massey, Galerie nationale du Canada, Ottawa, August 10, 1938. MFP
- 1938-08-10b Harry O. McCurry à David B. Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, August 10, 1938. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)
- 1938-08-22 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, August Twenty-second 1938. MFP
- 1938-08-25 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, August Twenty-fifth 1938. MFP
- 1938-08-28 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, August 28, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-08-29 David B. Milne à A. R. Laing, « copy », Severn Park, August 29, 1938. MFP
- 1938-08-31 David B. Milne à Douglas M. Duncan et Alan Jarvis, Severn Park, August 31, 1938. MBAC-C Charles C. Hill (lettres à Duncan)
- 1938-09-01 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, September 1st, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-09-02 A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, September Second 1938. MFP
- 1938-09-03 H. Sorrell [pour Vera L. Parsons] à David B. Milne, Horkins, Graham and Parsons, Toronto, September 3rd, 1938. MFP
- 1938-09-08 Alan Jarvis à David B. Milne, Paris, Sept 8th 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)
- 1938-09-13a David B. Milne à A. R. Laing, Severn Park, September 13, 1938. MFP
- 1938-09-13a, brouillon David B. Milne à A. R. Laing, Letter to Mellors Sept 13 [1938]. MFP
- 1938-09-13b David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, September 13, 1938. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)

- 1938-09-14 Alice Massey à Robert Mellors, Londres, 14th September, 1938. MFP
- 1938-09-15 Alice Massey à David Milne, Londres, 15th September, 1938. MFP
- 1938-09-16a A. R. Laing à David B. Milne, Mellors Fine Arts, Toronto, September 16, 1938. MFP
- 1938-09-16b Vera L. Parsons à David B. Milne, Horkins, Graham & Parsons, Toronto, September 16th, 1938. MFP
- 1938-09-19 Vincent Massey à David B. Milne [télégramme], Londres, September 19th. 1938. MFP
- 1938-09-20 Vincent Massey à W. M. O'Connor, National Trust Company, Londres, 20th September, 1938. MFP
- 1938-09-21 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park Ont., September 21 [sceau : Severn Park, SP 21 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-09-21 et 10-16 David B. Milne à Alice et Vincent Massey, Severn Park, September 21, 1938. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1938-09-22a David B. Milne à A. R. Laing, Severn Park, September 22, 1938. MFP
- 1938-09-22b David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, September 22, 1938. MFP
- 1938-09-24 Robert Mellors à Alice Massey, Mellors Fine Arts, Toronto, September Twenty-fourth 1938. MFP
- 1938-09-30 James A. Clarke à David B. Milne, September the thirtieth, 1938. MFP
- 1938-10-03 Vera L. Parsons à David B. Milne, Horkins, Graham and Parsons, Toronto, October 3rd, 1938. MFP
- 1938-10-05a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, October 5, 1938. MFP
- 1938-10-05b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, October 5, 1938. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-10-05c Carl Schaefer à David B. Milne, Toronto, Oct 5th/38. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1938-10-06a Douglas M. Duncan à David B. Milne, Rimouski, Oct. 6, '38. MFP
- 1938-10-06b Vincent Massey à W. M. O'Connor, Londres, 6th October, 1938. MFP
- 1938-10-07 David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, October 7, 1938. MFP
- 1938-10-18 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, October 18, 1938 [sceau : Toronto, OCT 20 1938]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1733–1734
- 1938-10-19 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, October 19, 1938 [sceau : Toronto, OCT 20 1938]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-10-22 David B. Milne à Vera L. Parsons, Carlsrite Hotel, Front St. [Toronto], Saturday Morning [22 octobre 1938]. MFP
- 1938-10-23 David B. Milne à Vera L. Parsons, Carlsrite Hotel, Sunday Morning [23 octobre 1938]. MFP
- [1938-10-24] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Toronto, Monday [24 octobre 1938] [sceau : Severn Park, OCT 28 1938]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-10-28a Vincent Massey à W.M. O'Connor [télégramme], Londres, [28 octobre 1938]. MFP
- 1938-10-28b W.M. O'Connor à Vincent Massey [télégramme], Toronto, 1938 OCT 28. MFP

- 1938-10-31 Vera L. Parsons à Mr. Morrow [mandaté par W.M. O'Connor], Toronto, October 31, 1938. MFP
- [1938]-11-01 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, November 1 [1938] [sceau : Severn Park, NO 2 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-11-01a W. M. O'Connor à Vincent Massey [télégramme], Toronto, 1 NOV 1938. MFP
- 1938-11-01b W. M. O'Connor à Vincent Massey, Toronto, November 1, 1938. MFP
- 1938-11-02a David B. Milne à Kathleen Pavey, In the Cabin, Wednesday night [2 novembre 1938]. MFP
- 1938-11-02b Jane Smart à David B. Milne, [sur papier : Toronto Conservatory of Music], Toronto, Nov. 2nd— [1938]. MFP
- 1938-11-03 David B. Milne à Vera L. Parsons, Severn Park, November 3, 1938. MFP
- 1938-11-04 W. M. O'Connor à Vincent Massey, Toronto, November 4, 1938. MFP
- 1938-11-05a David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I got your letter yesterday...; 5 novembre 1938] [sceau : Severn Park, NO 7 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-11-05b Vera L. Parsons à Douglas M. Duncan, Toronto, November 5, 1938. MFP
- 1938-11-05c Vera L. Parsons à David B. Milne, Toronto, November 5, 1938. MFP
- 1938-11-07 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., November 7, 1938. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1938-11-08 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, November 8, 1938; Next +09 Day [9 novembre 1938]. MFP
- 1938-11-[14] Donald W. Buchanan à David B. Milne, Monday night [Not often do I have a truly memorable holiday...; 14 novembre 1938]. MFP
- 1938-11-14 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, November 14, 1938 [sceau : Toronto, NOV 19 1938]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1735–1737 + copie d'une lettre à Elfriede Collins 1738–1739
- 1938-11-22 Vincent Massey à W.M. O'Connor, Londres, 22nd November, 1938. MFP
- 1938-11-23 David B. Milne à Jane Smart, Severn Park, November 23, 1938. MFP
- 1938-11-27 David B. Milne à Carson Mark, Kay Mark et Kathleen Pavey [brouillon], [27 novembre 1938]. MFP
- 1938-11-28 James A. Clarke à David B. Milne, November the twenty-eighth, 1938. MFP
- 1938-11-30 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Wednesday [I am glad you got your teeth fixed...; 30 novembre 1938] [sceau : Severn Park, DE 1 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-12-04 Elfriede Collins à David B. Milne, [copie d'une lettre envoyée à James A. Clarke], Leonia, N.J., December 4, 1938. MFP
- 1938-12-05 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, December 5, 1938 [sceau : Severn Park, DE 5 38]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1740–1741
- 1938-12-07 David B. Milne à Graham C. McInnes, Severn Park, December 7, 1938. BAC MG30 D43 vol. 5, 0035–0042
- 1938-12-08 James A. Clarke à David B. Milne, December 8 1938. MFP
- 1938-12-09a Douglas M. Duncan à David B. Milne, Fri, eve, Dec 9 '38. MFP
- 1938-12-09b Vera L. Parsons à David B. Milne, [Friday, December 9th [1938]. MFP

- 1938-12-14 David B. Milne à Vera L. Parsons, « Personal », Severn Park, December 14, 1938. MFP
- 1938-12-16 W. M. O'Connor à Vincent Massey, Toronto, December 16, 1938. MFP
- [1938-12-18] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Sunday [I don't want you to come up now...; 18 décembre 1938] [sceau : Severn Park, DE 19 38]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1938-12-19a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, December 19, 1938 [sceau : Severn Park, DE 19 38]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1740–1746 + copie d'une lettre à Elfriede Collins 1747–1748
- 1938-12-19b David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, Sunday, Dec. 19, 1938. MFP
- 1938-12-20 Graham C. McInnes à David B. Milne, Toronto, 20th December, 1938. MFP
- 1938-12-21a Carson et Kay Mark à David B. Milne, 40 Aynsley St. Wpg, December 21/38. MFP
- 1938-12-21b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, December 21, 1938. MFP
- 1938-12-21c Carl Schaefer à David B. Milne, Toronto, Dec 21/38. MFP
- 1938-12-25 David B. Milne à Maulsby Kimball, Severn Park, Christmas Night 1938. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1938-12-26 David B. Milne à Graham C. McInnes, Severn Park, Monday Night, Dec 26, 1938. BAC MG30 D43 vol. 5, 0043–0045
- 1938-12-29 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., December 29, 1938. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1938-12-30a David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, Sixth day of Christmas, 1938 [30 décembre 1938]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1938-12-30b David B. Milne à Carl Schaefer, Severn Park, December 30, 1938. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- [1938-fin] Alan Jarvis à David B. Milne, University College, Oxford, [automne 1938]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)

1939

- [1939] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Toronto, Wednesday [I am enclosing a money order for Fifty Dollars...; 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1939-01] Paraskeva Clark à David B. Milne, Thursday [janvier 1939]. MFP
- 1939-01-06 David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, Friday [6 janvier 1939]. MFP
- 1939-01-07 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday [I sent you skis last Thursday...; 7 janvier 1939] [sceau : Severn Park, JAN 9 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-01-10 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, January 10, 1939 [sceau : Severn Park, JAN 13 39]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1749–1753
- 1939-01-15 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Jan. 15, 1939. MFP
- 1939-01-15 David B. Milne à Alan Jarvis, Severn Park, January 15, 1939; Sunday the 22nd
+22+30 [janvier 1939]; it is now Jan. 30 [1939]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Jarvis)

- 1939-01-18a Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, January 18th 1939. MFP
- 1939-01-18b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, January 18, 1939. MFP
- 1939-01-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, January 22, 1939. MFP
- 1939-01-24 Alice Massey à David B. Milne, 12, Hyde Park Gardens [Londres], 24th January, 1939. MFP
- 1939-01-26a Alice Massey à Harry O. McCurry, 26th January, 1939. MFP
- 1939-01-26b Alice Massey à David B. Milne, 12, Hyde Park Gardens [Londres], 26th January, 1939. MFP
- [1939]-01-30 Paraskeva Clark à David B. Milne, January 30 [1939]. MFP
- 1939-01-30 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, January 30 1939 [sceau : Severn Park, FE 1 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-02-04 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, February 4, 1939 [sceau : Toronto, FEB 6 1939]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1754
- 1939-02-22 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Wednesday, Morning [Emmanuel Hahn came in with me...; 22 février 1939] [sceau : Toronto, FEB 22 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-02-27 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, February 27th. 1939. MFP
- [1939-02?] Donald W. Buchanan à David B. Milne, [That Friday night in Ottawa I called...; vers février 1939?]. MFP
- 1939-03-05 Jim Forsythe à Carl Schaefer, Ottawa, March 5 [1939]. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1939-03-06 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Monday, March 6 [1939] [sceau : Severn Park, MR 7 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-03-08a David B. Milne à Eric Brown, Severn Park Ont., March 8, 1939. MFP
- 1939-03-08b David B. Milne à Eric Brown, Copy of letter to Mr. Brown, Severn Park Ont., March 8, 1939 [lettre très différente de 1939-03-08a, malgré l'inscription « copie »]. MFP
- 1939-03-09 David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, March 9, 1939. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1939-03-14 Eric Brown à David B. Milne, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, March 14, 1939. MFP
- 1939-03-19 James A. Clarke à David B. Milne, March 19 1939. MFP
- 1939-03-25 James A. Clarke à David B. Milne, March 25 1939. MFP
- 1939-03-27 Emanuel Hahn à David B. Milne, Toronto, March 27/39. MFP
- 1939-04-04 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, April 4, 1939 [sceau : Severn Park, AP 5 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-04-05 Alice Massey à David B. Milne, Londres, 5th April, 1939. MFP
- 1939-04-09 +10 David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, April 9, 1939; Coldwater, Monday 2. p.m. [10 avril 1939]. MFP

- 1939-04-10 David B. Milne à James A. Clarke, Coldwater, Easter Monday [10 avril 1939]. MFP
- 1939-04-13 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, April 13, 1939 [sceau : Severn Park, AP 14 39]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1756–1757
- [1939]-04-15 Donald W. Buchanan à David B. Milne, Toronto, April 15 [1939; The excuse for this letter is that I took a trip to New York...]. MFP
- 1939-04-20a David B. Milne à Eric Brown, Severn Park, April 20, 1939. MFP
- 1939-04-20b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, April 20, 1939. MFP
- 1939-04-24 Harry O. McCurry à David B. Milne, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, April 24, 1939. MFP
- 1939-04-25 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, April 25th. 1939. MFP
- 1939-04-27 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Thursday [The ice is just going on the lake now...; 27 avril 1939] [sceau : Severn Park, AP 27 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-04-28 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Apr. 28, '39. MFP
- [1939-05] James A. Clarke à David B. Milne, [mai 1939]. MFP
- 1939-05-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 1, 1939. MFP
- 1939-05-03a Douglas M. Duncan à David B. Milne, May 3, 1939. MFP
- 1939-05-03b David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, May 3, 1939. MFP
- 1939-05-04a Douglas M. Duncan à David B. Milne, May 4, 1939. MFP
- 1939-05-04b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, May 4, 1939 [sceau : Severn Park, MY 5 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-05-05 Harry O. McCurry à Douglas M. Duncan, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, May 5, 1939. MFP
- 1939-05-06a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 6, 1939. MFP
- 1939-05-06b David B. Milne à Alice Massey, Severn Park, May 6, 1939. MBAC-C (correspondance Milne-Massey)
- [1939]-05-08 Maulsby « Kim » Kimball Jr à David B. Milne, Bryn Mawr, Pennsylvania, May 8 [1939]. MFP
- 1939-05-08 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, May 8, 1939 [sceau : Severn Park, MY 10 39]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1758
- 1939-05-08 +13 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, May 8, 1939; Saturday morning [13 mai 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-05-14 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, May 14, 1939 [sceau : Severn Park, M 15 39 ; Bracebridge, MY 17 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-05-15a Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 15, 1939. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1939-05-15b Douglas M. Duncan à David B. Milne, May 15th, '39. MFP
- 1939-05-17 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, May 17th 1939. MFP
- 1939-05-19 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, May 19, 1939. MFP

- 1939-05-23a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, May 23. 1939 [sceau : Toronto, MAY 24 1939]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1759
- 1939-05-23b David B. Milne à May « Patsy » Milne, Toronto, ~~Wednesday~~ Tuesday [I came down to Toronto Monday on the night train...; 23 mai 1939] [sceau : Toronto, MAY 24 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-05-23c David B. Milne à Kathleen Pavey, Toronto, at Douglas Duncan's place, Tuesday night [23 mai 1939]. MFP
- 1939-05-26
+29+30 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, May 26th 1939; Monday, May 29th [1939]; Tuesday [30 mai 1939]. MFP
- 1939-05-30 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Toronto, Tuesday [I was up home but didn't arrange anything...; 30 mai 1939] [sceau : Toronto, MAY 30 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1939-05] David B. Milne à Kathleen Pavey, Friday Morning [mai 1939]. MFP
- [1939-06] David B. Milne à Kathleen Pavey, [dans l'autobus, 1^{re} note] Grimsby; [seconde note] Beamsville, [juin 1939]. MFP
- 1939-06-05 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Monday [I havn't been able to find anything suitable yet...; 5 juin 1939] [sceau : Toronto, JUN 5 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-06-[10] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Saturday Morning [I am leaving Toronto this morning...; 10 juin 1939] [bon sceau ? : Toronto, JUN 9 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- [1939-06-10] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Saturday [Just got back today and am still at the station...; 10 juin 1939] [sceau : Severn Park, JUN 12 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-06-11
+12+13 David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, June 11, 1939, Sunday night at Eight; This is Monday night now [12 juin 1939]; Tuesday night [13 juin 1939]. MFP
- 1939-06-17 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday [17 juin 1939]. MFP
- 1939-06-18 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, June 18, 1939. MFP
- 1939-06-19 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Art Association of Montreal, Montréal, June 19th, 1939. MFP
- [1939-06-21] David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, Wednesday [I am going over to the Big Chute this afternoon for mail. If the money order came I will send it...; 21 juin 1939]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-06-22a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [22 juin 39]. MFP
- 1939-06-22b David B. Milne à Kathleen Pavey, Six Mile Lake, Thursday night [22 juin 1939]. MFP
- 1939-06-24 David B. Milne à Kathleen Pavey, Saturday Morning [24 juin 1939]. MFP
- 1939-06-30a David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, June 30, 1939 [sceau : Severn Park, JUL 3 39]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1760
- 1939-06-30b David B. Milne à Kathleen Pavey, Severn Park, Friday, June 30 [1939]. MFP
- [1939-été]a David B. Milne à Kathleen Pavey, [fin juin 1939]. MFP

- [1939-été]b David B. Milne à Kathleen Pavey, At the Big Chute, Saturday Afternoon [juillet 1939]. MFP
- [1939-été]c David B. Milne à Kathleen Pavey, The Cabin, Wednesday Night [été 1939]; Thursday Afternoon [été 1939]. MFP
- 1939-07-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday [1^{er} juillet 1939]. MFP
- 1939-07-03 David B. Milne à Kathleen Pavey, Carlsrite Hotel [Toronto], Monday night 1.30 [3 juillet 1939]. MFP
- 1939-07-20 David B. Milne à May « Patsy » Milne, Severn Park, July 20, 1939 [sceau : Severn Park, JU 21 39 ; Windermere, JUL 22 39]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1939-07-21 Douglas M. Duncan à Alice Massey, copied, Londres, July 21, 1939. MFP
- 1939-09-15 Maulsby « Kim » Kimball Jr à Douglas M. Duncan, Bryn Mawr, Pennsylvania, September 15, 1939. MFP
- 1939-10-13 Robert Hunter à Douglas M. Duncan, Friday October 13, 1939. MFP
- 1939-10-13 +14 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday the thirteenth in the cabin [13 octobre 1939]; Saturday night [14 octobre 1939]. MFP
- 1939-10-18a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Severn Park, October 18, 1939. MFP
- 1939-10-18b David B. Milne à Kathleen Milne, Severn Park, October 18, 1939. MFP
- 1939-10-22a Douglas M. Duncan à David B. Milne, Sunday Oct. 22, '39. MFP
- 1939-10-22b David B. Milne à Kathleen Milne, Severn Park, Sunday night [22 octobre 1939]. MFP
- 1939-10-23 +[24?] David B. Milne à Kathleen Milne, Severn Park, Monday Evening [23 octobre 1939]; Tuesday night—or would it be Wednesday—anyway “Information Please”, combined with the Mexican Doctor has just been on the radio [24 ou 25 octobre 1939]. MFP
- 1939-10-28 +30 David B. Milne à Kathleen Milne, Severn Park, Saturday Morning, October 28, 1939; Monday Morning [30 octobre 1939]. MFP
- 1939-10-30 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night at he cabin, October 30, it seems to be [1939]. MFP
- 1939-11a Donald W. Buchanan à David B. Milne, [This paper indicates a habit or vice of mine...; novembre 1939]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Buchanan)
- 1939-11b David B. Milne à May « Patsy » Milne [non expédiée], Toronto, November—1939. MFP
- 1939-11c James Milne à May « Patsy » Milne, Paisley, Nov [1939]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1939-11-18 Mme F. B. Housser, secrétaire du Canadian Group of Painters, à David B. Milne, Toronto, Nov. 18th, 1939. MFP
- 1939-11-20 Charles Goldhammer, secrétaire de la Canadian Society of Painters in Water Colour, à David B. Milne, Toronto, November 20, 1939. MFP
- 1939-12-02 David B. Milne à James A. Clarke, Severn Park, December 2, 1939 [sceau : Toronto, DE 4 39]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1761–1762
- 1939-12-04 Douglas M. Duncan à May « Patsy » Milne, Dec. 4, 1939. MFP

- 1939-12-06 James A. Clarke à David B. Milne, Dec. 6, 39. MFP
- 1939-12-17 May « Patsy » Milne à Douglas M. Duncan, Baysville P.O., Dec. 17th [1939]. MFP
- 1939-12-28 David B. Milne à Kay, Carson et Joan, 1 Homewood Avenue Apt. 204, Dec 28, 1939. MFP
- 1940**
- [début années 1940?] James A. Clarke à David B. Milne, [Just scribbling about colour ; années 1940?]. MFP
- [début années 1940-hiver] James A. Clarke à David B. Milne, [hiver, début des années 1940]. MFP
- 1940-01-04 James Milne à May « Patsy » Milne, Paisley, Jan 4 = 1940. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1940-01-14 David B. Milne à Donald W. Buchanan, Toronto, January 14, 1940. MBAC-A 7.1M vol. 2
- [1940-01-fin] Donald W. Buchanan à David B. Milne, [Thanks for the epistle ...; fin janvier 1940]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Buchanan)
- 1940-02-24 +25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Feb. 24, 1940. MFP
- [1940]-03-29 Mrs. Ryan à May « Patsy » Milne, Ma. 29 [1940]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1940-printemps]a Vera L. Parsons à Fred Fisher, Draft, [printemps 1940]. MFP
- [1940-printemps]b Vera L. Parsons à Florence Martin, Draft, [printemps 1940]. MFP
- [1940-printemps]c Vera L. Parsons à May « Patsy » Milne [brouillon, printemps 1940]. MFP
- 1940-05-15 Elfriede Collins à David B. Milne, Leonia, N.J., May 15, 1940. BAC MG30 D43 vol. 8
- 1940-05-23 David B. Milne à James A. Clarke, Toronto, c/o Douglas Duncan, 3 Charles St. West, May 23, 194 [sic : 1940] [sceau : Toronto, MAY 23 1940]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1763–1765
- [1940-07] David B. Milne à Douglas M. Duncan, [juillet 1940]. MBAC-C Charles C. Hill (letters to Duncan)
- 1940-07-08 Vincent Massey à David B. Milne [télégramme], Londres, JUL 8 1940. MFP
- 1940-07-15 et avant David B. Milne à Alice et Vincent Massey [brouillon d'un télégramme et d'une lettre], [début non daté, juillet 1940]; Now almost two o'clock. Monday afternoon July 15 [1940]. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- 1940-07-23a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday [23 juillet 1940]. MFP
- 1940-07-23b David B. Milne à Vera L. Parsons, 1 Homewood Ave. Toronto, Tuesday, but I don't know what day of the month [23 juillet 1940]. MFP
- 1940-09-02 David B. Milne à Harry O. McCurry, 3 Charles St West, c/o Douglas Duncan, Toronto, Sept 2 [estampillée : Received SEP 4 1940 The National Gallery of Canada]. MBAC-A 7.1M vol. 2

- 1940-09-12 Harry O. McCurry à David B. Milne, National Gallery of Canada, Ottawa, September 12, 1940. MBAC-A 7.1M vol. 2
- [1940-10-14 et avant] David B. Milne à Mrs. [Maulsby] Kimball, c/o Douglas Duncan, 3 Charles St. West, Toronto, [14 octobre 1940 et avant]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1940-10-20 David B. Milne à Vera L. Parsons, 1 Homewood Ave., October 20 [1940]. MFP
- 1940-10-30a William « Scotty » Angus à Douglas M. Duncan, Severn Park, P.O., Oct. 30/4 [1940]. MFP
- 1940-10-30b David B. Milne à Vera L. Parsons, 1 Homewood Ave., Toronto, October 30, 1940. MFP
- 1940-10-31 David B. Milne à Harry O. McCurry, c/o Douglas Duncan, 3 Charles St. West, Toronto, [estampillée : Received OCT 31 1940 The National Gallery of Canada]. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1940-11-01 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, Nov. 1, 1940. MFP
- 1940-11-09 Harry O. McCurry à David B. Milne, National Gallery of Canada, Ottawa, November 9, 1940. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1940-11-23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Nov 23, 1940. MFP
- 1940-12-10 David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St. West, Toronto, c/o Douglas Duncan, December 10, 1940 [sceau : Toronto, DEC 13 1940]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1766–1772
- 1940-12-11a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Wednesday [11 décembre 1940]. MFP
- 1940-12-11b David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, December 11, 1940. MFP
- [1940]-12-12 James A. Clarke à David B. Milne, December 12 [1940]. MFP
- 1940-12-12 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Dec. 12, 1940. MFP
- 1940-12-17 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, December 17, 1940. MFP
- 1940-12-21 +23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, The Saturday before Christmas, 1940 [21 décembre 1940]; Monday [23 décembre 1940]. MFP

1941

- 1941-01-13 +14 David B. Milne à Carl Schaefer, c/o Douglas Duncan, 3 Charles St. West, Toronto Ont., [13 janvier 1941]; Jan 14 [1941] [sceau : Toronto, JAN (15) 1941]. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7
- 1941-02-10 +24 David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St. West Toronto, February 10, 1941; Now Feb 24th [1941]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1773–1780
- 1941-02-12 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Feb. 12, 1941. MFP
- 1941-03-15 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, March 15, 1941. MFP
- 1941-05-04 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Western Hospital [Toronto], Sunday Morning [4 mai 1941]. MFP
- 1941-05-08 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday Morning [8 mai 1941]. MFP
- 1941-05-12 David B. Milne à Kathleen Milne, Uxbridge, Monday Morning [12 mai 1941]. MFP

- 1941-05-12 +13 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night [12 May 1941]; Tuesday morning [13 mai 1941]. MFP
- 1941-06-09 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Monday [9 juin 1941]. MFP
- 1941-06-30 David B. Milne à James A. Clarke, c/o Douglas Duncan, 3 Charles St. West, Toronto, June 30, 1941 [sceau : Pt. Hope, JY 3 41]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1781–1783
- 1941-07-30 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Wednesday, July 30, '41. MFP
- 1941-07-31a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, July 31, 1941 [*sic* : 1941]. MFP
- 1941-07-31b David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, July 31, 1941. MFP
- 1941-08-03 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Sunday, August 2, 1941 [*sic* : dimanche 3 août 1941]. MFP
- 1941-08-17 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, August 17, 1941. MFP
- 1941-09-02 David B. Milne à Carson Mark et sa famille, Uxbridge, September 2, 1941. MFP
- 1941-09-05 +06+09 Kathleen Milne à Carson Mark, Uxbridge, September 5/41 ; Next Evening [6 septembre 1941]; Tuesday [9 septembre 1941]. MFP
- 1941-12-10a Douglas M. Duncan à David B. Milne, 3 Charles St., West, Wed., Dec. 10, 1941. MFP
- 1941-12-10b David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St West, Toronto, December 10, 1941 [sceau : Pt. Hope, DE 15 41]. BAC MG30 D43 vol. 3, 1784–1790
- [1941]-12-12 James A. Clarke à David B. Milne, December 12 [1941]. MFP
- 1941-12-14a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Sunday [14 décembre 1941]. MFP
- 1941-12-14b David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, December 14, 1941. MFP
- 1941-12-23 James A. Clarke à David B. Milne, Dec 23 1941. MFP

1942

- 1942-01-01 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 247 Park Avenue, New York], New Year Day [1942]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1942-03-11 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, March 11, 1942. MFP
- 1942-03-20 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Friday Night [20 mars 1942]. MFP
- 1942-03-27 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [Uxbridge], Friday Noon [27 mars 1942]. MFP
- 1942-03-31 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, March 31, 1942. MFP
- 1942-04-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday Morning [6 avril 1942]. MFP
- 1942-04-09 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [9 avril 1942]. MFP
- 1942-05-11 David B. Milne à Douglas M. Duncan, May 11, 1942. MFP
- [1942-06] James A. Clarke à David B. Milne, [juin 1942]. MFP
- 1942-08-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [6 août 1942]. MFP
- 1942-08-[10?] David B. Milne à Douglas M. Duncan, [Uxbridge], Monday [10? août 1942]. MFP

- 1942-08-11 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, August 11 1942. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1942-08-20 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [20 août 1942]. MFP
- 1942-09-09 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Sept Wednesday afternoon +10 [9 septembre 1942]. MFP
- 1942-10-14 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Wednesday, Oct. 14, 1942; +19 Monday [19 octobre 1942]. MFP
- 1942-11-06 Douglas M. Duncan à Curt Valentin, The Buchhloz Gallery NYC, Toronto, Nov. 6, 1942. MFP
- [1942-12-04?] David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday [4 décembre 1942?]. MFP
- 1942-12-08 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sceau : Yonkers DEC 8 1942]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1942-12-21 David B. Milne à la famille Pavey [non expédiée], Report to the Paveys on David mostly, Uxbridge, Dec. 21, 1942. MFP
- 1942-12-22a Douglas M. Duncan à David B. Milne, 3 Charles St. West, Dec. 22. 1942. MFP
- 1942-12-22b David B. Milne à Douglas M. Duncan, [22 décembre 1942]. MFP
- 1942-12-24 Curt Valentin à Douglas M. Duncan, Buchholz Gallery, New York, December 24, 1942. MFP
- 1942-12-25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Christmas Night [1942]. MFP
- 1943**
- 1943-01-10 Douglas M. Duncan à David B. Milne, 3 Charles St., West, Jan. 10, 1943. MFP
- 1943-01-12 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday Eve. [12 janvier 1943]. MFP
- 1943-01-18 Douglas M. Duncan à Curt Valentin, Toronto, Jan. 18, 1943. MFP
- 1943-02-16 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Feb. 16, 1943. MFP
- 1943-02-19 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Feb. 19, '43. MFP
- 1943-02-24 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Wednesday evening, Feb. 24, 1943. MFP
- 1943-02-26a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Frid. AM [26 février 1943]. MFP
- 1943-02-26b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Fri Eve [26 février 1943]. MFP
- 1943-02-28 David B. Milne à Kathleen Milne, [28 février 1943]. MFP
- 1943-03-31 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Wednesday, March 31, 1943. MFP
- [1943-04] James A. Clarke à David B. Milne, [avril 1943]. MFP
- 1943-04-06 James A. Clarke à David B. Milne, Apr 6 43 ; Later—Wednesday [7 avril +07 1943]. MFP
- 1943-04-15 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, April 15, 1943. MFP
- 1943-04-24 David B. Milne à James A. Clarke, Apr. 24, 1943. MFP
- 1943-04-29 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Thurs. Apr. 29, '43. MFP

1943-05-05 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, May 5, 1943. MFP

1943-05-29 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday [29 mai 1943]. MFP

1943-06-11 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [Uxbridge], Friday [11 juin 1943]. MFP

1943-06-15 Douglas M. Duncan à Curt Valentin, June 15 '43. MFP

1943-08-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, August 26, 1943. MFP

1943-09 May « Patsy » Milne à David B. Milne [non expédiée], 1943 September. BAC MG30 D43 vol. 8

1943-09-17 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, Sept 17, 1943. MFP

1943-09-30 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [30 septembre 1943]. MFP

1943-10-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday Morning [1^{er} octobre 1943]. MFP

1943-10-17
+18 David B. Milne à Carl Schaefer, 3 Charles St W. Toronto, c/o Douglas Duncan, Oct 17, 1943; Next day [18 octobre 1943] [sceau : Pt. Hope, OC 25 43]. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7

1943-10-13
+17 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Wednesday Oct. 18 [sic : mercredi 13], 1943; Sunday later afternoon [17 octobre 1943]. MFP

1943-11-01a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Nov. 1, 1943. MFP

1943-11-01b David B. Milne à [?] Gilley, 3 Charles St W. Toronto, November 1, 1943. MFP

1943-12-24 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, December 24, 1943. MFP

1943-12-29a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Dec. 29, 1943. MFP

1943-12-29b David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, Dec. 29, 1943. MFP

1944

1944-01-01 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Jan 1 1944. BAC MG30 D43 vol. 5

1944-02-08 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday [8 février 1944]. MFP

1944-02-13
+14 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night 8.15 [13 février 1944]; Monday just before six [14 février 1944]. MFP

1944-03-10 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : Calkins & Holden – 247 Park Avenue New York – Advertising], March 10 1944. BAC MG30 D43 vol. 5

1944-03-19 David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, March 19, 1944. MFP

1944-03-24 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday [24 mars 1944]. MFP

1944-04-07 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Good Friday, 1944 [7 avril 1944]. MFP

1944-04-14 David B. Milne à Carl Schaefer, 3 Charles St W. Toronto, c/o Douglas Duncan, April 14, 1944. BAC MG30 D171 Carl Schaefer Fonds, vol. 7

1944-04-20 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Ap. 20, 1944. MFP

1944-06-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [1^{er} juin 1944]. MFP

1944-06-20 Douglas M. Duncan à Donald W. Buchanan, 1st draft of a letter to Buchanan: might as well be used to send you, too!, 3 Charles St. West, June 20?, 1944. MFP

1944-06-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday, June 26, 1944. MFP

1944-07-01a David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St W, Toronto, c/o Douglas Duncan, July 1, 1944. BAC MG30 D43 vol. 3, 1792–1793

1944-07-01b David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday, July 1, 1944. MFP

- 1944-07-
milieu James A. Clarke à David B. Milne, [Your letter and check enclosed received last night...; mi-juillet 1944]. MFP
- 1944-07-21 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, July 21 44. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1944-08-05
+06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [Lots of things in the garden but I'm not sure... ; 5 août 1944]; Next day [6 août 1944]. MFP
- 1944-08-31 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Aug—1944, Thursday [31]. MFP
- 1944-09-15 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Coboconk, Friday [15 septembre 1944]. MFP
- 1944-11-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Day after Halloween [1^{er} novembre 1944]. MFP
- 1944-11-04 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday [4 novembre 1944]. MFP
- 1944-11-26
+27 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night 9.30 [26 novembre 1944]; Monday morning [27 novembre 1944]. MFP
- [1944-11-26
+27] David B. Milne à David Milne Jr, [For DAVID. I have no big boy, no muh...; 26–27 novembre 1944?]. MFP
- 1944-11-28 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday night, 8.30 [28 novembre 1944]. MFP
- [1944]-12 James A. Clarke à David B. Milne, [Glad to get your letter about the Big Moose house...; décembre 1944]. MFP
- 1944-12-07 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [7 décembre 1944]. MFP
- 1944-12-21 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sceau de la poste : New York, DEC 21 1944]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1944-12-[25] James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [vers le 25 décembre 1944]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1944-12-30 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Dec 30 1944. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1945**
- 1945-01-12 Fred Hagan, secrétaire de la Canadian Society of Graphic Arts, à David B. Milne, January 12, 1945. MFP
- 1945-01-16 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Dec. 16, 1945. MFP
- 1945-03-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday, about Mar. 6 [1945]. MFP
- 1945-03-
milieu David B. Milne à David Milne Jr, [Hope you had a good sleep; après le 7 mars 1945]. MFP
- [1945-
printemps]a James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [I enjoyed your letter last January...; vers le printemps 1945]. MFP
- [1945-
printemps]b David B. Milne à David Milne Jr, Tuesday night [David can probably read some of it himself; printemps, vers 1945]. MFP
- 1945-03-22
+23 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday night [22 mars 1945]; Friday Morning [23 mars 1945]. MFP
- 1945-03-23 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Mar. 23, 1943. MFP
- 1945-03-25 Douglas M. Duncan à Harry O. McCurry, Toronto, March 25, 1945. MBAC-C conservation (correspondance de Douglas Duncan re : Milne)

1945-03-26 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night [26 mars 1945]; Tuesday [27
+27 mars 1945]. MFP

1945-03-27 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [27 mars 1945]. MFP

1945-04-18 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Apr. 18, 1945. MFP

1945-04-23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday [23 avril 1945]. MFP

1945-05-28 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, May 28 1945. BAC MG30 D43 vol. 5

1945-06-15 David B. Milne à Douglas M. Duncan, June 15 [1945]. MFP

1945-07-03 David B. Milne à Douglas M. Duncan, July 3, 1945. MFP

1945-07-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, July 6 [1945]. MFP

1945-08-16 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [16 août 1945]. MFP

1945-08-22 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, August 22 [1945] [sceau : New York,
AUG 23 1945]. BAC MG30 D43 vol. 5

1945-08-23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [23 août 1945]; Friday [24
+24 août 1945]. MFP

1945-09-25 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday night, A little after eight [25
+26 septembre 1945]; Wednesday noon [26 septembre 1945]. MFP

1945-09-26 David B. Milne à David Milne Jr, Coboconk, Wednesday [26 septembre
1945]. MFP

1945-09-28 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday night, a quarter to nine [28 septembre
+29 1945]; Saturday 12.45 [29 septembre 1945]. MFP

1945-09-30 et David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night 9 o'clock [30 septembre
10-01+02+03 1945]; Monday night 8.30 [1 octobre 1945]; Tuesday night 8 o'clock [2
octobre 1945]; 9 o'clock [2 octobre 1945]; Next morning [3 octobre 1945].
MFP

[1945-10]a David B. Milne à David Milne Jr, Coboconk, Tuesday night [octobre 1945].
MFP

[1945-10]b David B. Milne à David Milne Jr, Coboconk, Thursday [octobre 1945]. MFP

[1945-10]c David B. Milne à David Milne Jr, Coboconk, Saturday, Dear DAVID [octobre
1945]. MFP

[1945-10]d David B. Milne à David Milne Jr, Coboconk, Saturday (I think) [octobre 1945].
MFP

1945-10-03 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Coboconk, Wednesday [3 octobre
1945]. MFP

1945-10-04 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday night, Nine o'clock [4 octobre
1945]. MFP

1945-10-11 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Thursday [11 octobre 1945].
MFP

1945-11-05 James A. Clarke à David B. Milne, Nov. 5 45. MFP

1945-11-07 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sceau : New York, NOV 7 1945].
BAC MG30 D43 vol. 5

1945-11-11 David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St W. Toronto, November 11
1945. MFP

1945-11-14 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [14 novembre 1945]. MFP
1945-11-20 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Nov 20 1945. BAC MG30 D43 vol. 5
[1945-12] James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [décembre 1945]. BAC MG30 D43
vol. 5

1946

1946-01-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Day after New Years [2 janvier 1946].
MFP
1946-01-05 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Jan 5 1946. BAC MG30 D43 vol. 5
1946-02-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Wednesday [6 février 1946]. MFP
1946-02-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday [22 février 1946]. MFP
1946-04-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday April 2 [1946]. MFP
1946-06-12 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday [12 juin 1946]. MFP
1946-06-25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, June 25, 1946. MFP
1946-07-14 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, July 14. 46. BAC MG30 D43 vol. 5
1946-09-18 Kathleen Milne à sa mère [non expédiée], Miner's Bay, Haliburton, Ont., Sept.
+22 18/46 ; Sunday [22 septembre 1946]. MFP
1946-09-30 et David B. Milne à Kathleen Milne, Now 9.20 [30 septembre 1946]; Coboconk,
10-01 Next morning, 11.45 [1^{er} octobre 1946]. MFP
1946-12-17 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [17 décembre 1946]. MFP
1946-12-25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Christmas Day 1946; Now Saturday [28
+28 décembre 1946]. MFP

1947

[1947?] James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [1947?]. BAC MG30 D43 vol. 5
1947-03-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday [1^{er} mars 1947]. MFP
1947-04-01 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, April 1 1947. BAC MG30 D43 vol. 5
1947-04-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [26 avril 1947]. MFP
1947-05-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, May 6, 1947. MFP
1947-05-07 David B. Milne à Kathleen Fenwick, [*Canadian Art*, Toronto], c/o Douglas or
to Douglas direct, May 7, 1947. MFP
1947-05-13 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, May 13, 47. MFP
1947-05-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thurs. Afternoon [22 mai 1947]. MFP
1947-06-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [2 juin 1947]. MFP
1947-06-17 Kathleen Fenwick à David B. Milne, June 17th, 1947. MFP
[1947-07]a David B. Milne à David Milne Jr, [A big rain this morning...; juillet 1947]. MFP
[1947-07]b David B. Milne à David Milne Jr, [Very nice letter. Got it last night...; juillet
1947]. MFP
[1947-07]c David B. Milne à David Milne Jr, Wednesday Eve. [juillet 1947]. MFP
1947-07-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Wednesday [2 juillet 1947]. MFP
1947-07-14 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night 9 o'clock [14 juillet 1947];
+15+16 Tuesday Evening [15 July 1947]; 10.40 Wednesday [16 juillet 1947]. MFP

1947-07-[27] David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday afternoon [27 juillet 1947]. MFP

1947-09-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Tuesday [2 septembre 1947]. MFP

1947-[09-09] David B. Milne à Kathleen Milne, [9 septembre 1947]. MFP

1947-09-10
+11+12 David B. Milne à Kathleen Milne, [Baptiste Lake], Lot 21 Con. 6, Purchaser A. C. Benn, About five o'clock Wednesday P.M. [10 septembre 1947]; Just after dark [10 septembre 1947]; Thursday afternoon [11 septembre 1947]; Friday morning [12 septembre 1947]. MFP

1947-[09-14] David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, [14 septembre 1947]. MFP

1947-09-16
+18+19 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Evening [16 septembre 1947]; Thursday night. Just dark [18 septembre 1947]; Friday morning [19 septembre 1947]. MFP

[1947-
automne]a David B. Milne à David Milne Jr, [automne 1947]. MFP

[1947-
automne]b David B. Milne à David Milne Jr, Camping out, after dark [automne 1947]. MFP

[1947-
automne]c David B. Milne à David Milne Jr, In the shelter, just after dark, you are probably in bed now [automne 1947]. MFP

1947-09-21
+23+24 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Sunday Evening, just before dark [21 septembre 1947]; Tuesday night after supper, Just dark [23 septembre 1947]; Wed [24 septembre 1947]. MFP

1947-09-27
+28 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday evening, Just dark [27 septembre 1947]; Sunday night [28 septembre 1947]. MFP

1947-09-29 et
10-01+02 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night [29 septembre 1947]; Wednesday night, maybe about nine. In the shelter [1^{er} octobre 1947]; Thursday night [2 octobre 1947]. MFP

1947-10-05
+07+08 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Sunday night [5 octobre 1947]; Tuesday night [7 octobre 1947]; Next morning [8 octobre 1947]. MFP

1947-10-11 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday morning [11 octobre 1947]. MFP

1947-10-12
+13+16 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [12 octobre 1947]; Monday night [13 octobre 1947]; Thurs. morning. Waiting to see whether the men come [16 octobre 1947]. MFP

[1947-10-24
+25] David B. Milne à Kathleen Milne, Friday night [24 octobre 1947]; Sat. Morning, After breakfast [25 octobre 1947]. MFP

1947-10-29 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Oct. 29th, 1947. MFP

1947-11-01 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday Noon [1^{er} novembre 1947]. MFP

1947-11-05 David B. Milne à Douglas M. Duncan, [sur papier : Ford Hotels, Toronto], Wed night, near midnight [5 novembre 1947]. MFP

1948

1948-01-07 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Jan. 7, 1948. MFP

1948-01-15a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Jan 15 [1948]. MFP

1948-01-15b David B. Milne à Vera L. Parsons, Uxbridge, Jan 15, 1948. MFP

- 1948-01-17 Douglas M. Duncan à David B. Milne, 23 Forest Hill Road, January 17, 1948. MFP
- 1948-01-
[entre 17 et
22] David B. Milne à James A. Clarke, 3 Charles St. W. Toronto, off Picture Loan, [entre le 17 et le 22 janvier 1948]. MFP
- 1948-01-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday Afternoon [22 janvier 1948]. MFP
- 1948-01-23 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday Afternoon [23 janvier 1948]. MFP
- 1948-01-26a Douglas M. Duncan aux éditeurs de la revue *Here and Now*, 3 Charles Street West, January 26, 1948. MFP
- 1948-01-26b Douglas M. Duncan à Harry O. McCurry, Toronto, January 26, 1948. MBAC-C peinture (4603 *Boston Corners*)
- 1948-01-30 Harry O. McCurry à Douglas M. Duncan, Ottawa, January 30, 1948. MBAC-C peinture (4878 *The Saint IV*)
- 1948-01-fin David B. Milne à James Milne, 3 Charles St. W., Toronto, c/o Douglas Duncan, [vers la fin janvier 1948]. MFP
- 1948-03-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday [22 mars 1948]. MFP
- 1948-05-22 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Saturday, May 22 '48. MFP
- 1948-05-31 et
06-01 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Monday Evening [31 mai 1948]; Bancroft, the next day [1^{er} juin 1948]. MFP
- 1948-06-02
+03 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Wednesday Evening [2 juin 1948]; Thurs. morning, Another fine day just the same, hot & dry, Now about 9:30 or 10:00, Too late for the bus [3 juin 1948]. MFP
- 1948-06-05 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Saturday afternoon [5 juin 1948]. MFP
- 1948-06-08 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Tuesday Evening [8 juin 1948]. MFP
- 1948-06-12 David B. Milne à David Milne Jr, At the Camp, Saturday Afternoon [12 juin 1948]. MFP
- 1948-06-17a David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday morning, Five minutes to nine [17 juin 1948]. MFP
- 1948-06-17b David B. Milne à David Milne Jr, [Things on map...; 17 juin 1948]. MFP
- 1948-06-19 David B. Milne à David Milne Jr, At the camp, Saturday [19 juin 1948]. MFP
- 1948-06-21 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Eve. [21 juin 1948]. MFP
- 1948-08-24 David B. Milne à James A. Clarke [non expédiée], 3 Charles St W. Toronto, c/o Douglas Duncan, August 24, '48. MFP
- 1948-09-09
+10 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, in the Shelter, Thursday Night 9.00 [9 septembre 1948]; Friday morning [10 septembre 1948]. MFP
- 1948-09-18
+19 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Saturday night [18 septembre 1948]; Sunday Night [19 septembre 1948]. MFP
- 1948-09-19
+20 David B. Milne à Douglas M. Duncan, From the banks of Hickey's Creek, The first Sunday after the middle of Sept. [19 septembre 1948]; Monday morning 7.15, ready to go [20 septembre 1948]. MFP

- 1948-09-23 Douglas M. Duncan à David B. Milne, 3 Charles St., West, September 23, 1948. MFP
- 1948-09-26
+27 David B. Milne à David Milne Jr, In the Shelter, Sunday Night [26 septembre 1948]; Monday morning [27 septembre 1948]. MFP
- 1948-10-03
+04 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, In the Shelter, Sunday Night [3 octobre 1948]; Mon. morning [4 octobre 1948]. MFP
- 1948-10-11 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Morning [11 octobre 1948]; Mon. morning [11 octobre 1948]. MFP
- 1948-10-17 David B. Milne à David Milne Jr, Dark to show it's really Sunday night [17 octobre 1948]. MFP
- 1948-10-17
+18 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, 8.30 [17 octobre 1948]; Mon. morning [18 octobre 1948]. MFP
- 1948-10-[24]a David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Sunday night [24? octobre 1948]. MFP
- 1948-10-[24]b David B. Milne à David Milne Jr, The Camp, [24? octobre 1948]. MFP
- 1948-10-24
+25 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Sunday Night, May go to the P.O. tomorrow early [24 octobre 1948]; Morning [25 octobre 1948]. MFP
- 1948-11-01 David B. Milne à Kathleen Milne, At the store Monday afternoon [1^{er} novembre 1948]. MFP
- 1948-11-[08]
+[09]+10 David B. Milne à Douglas M. Duncan, In the shelter (the last night), First day of the hunting season [8? novembre 1948]; Next morning, on the train [9? novembre 1948]; at home Wed. [10 novembre 1948]. MFP
- 1948-12-02 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Thursday [2 décembre 1948]. MFP

1949

- [1949?]-hiver David B. Milne à David Milne Jr, Hickey's Creek News [hiver 1949?]. MFP
- 1949-01-07 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Jan. 7. 1949. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1949-02-01
+02 David B. Milne à Kathleen Milne, At Howland, waiting for the train, [1^{er} février 1949]; Wednesday Night [2 février 1949]. MFP
- 1949-02-03 David B. Milne à Kathleen Milne, Still down at the store. Train just gone, Thursday morning [3 février 1949]. MFP
- 1949-02-05
+06+07 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday Night, A quarter to nine [5 février 1949]; Sunday Night [6 février 1949]; Monday Morning [7 février 1949]. MFP
- 1949-02-06
+07 David B. Milne à David Milne Jr, In the cabin, Sunday Night [6 février 1949]; Monday morning. Very stormy [7 février 1949]. MFP
- 1949-02-13
+14 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [13 février 1949]; Monday [14 février 1949]. MFP
- 1949-02-[17] David B. Milne à David Milne Jr, Thursday Morning [I got your letter with valentine...; 17? février 1949]. MFP
- 1949-02-20a David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday afternoon [20 février 1949]; In the evening, after supper [20 février 1949]. MFP
- 1949-02-20b David B. Milne à David Milne Jr, In the cabin, Sunday night [Got your letter about hockey...; 20 février 1949]. MFP

1949-02-26 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday, about noon [26 février 1949]. MFP

1949-03-05
+06 David B. Milne à Kathleen Milne, In the cabin, Saturday night I think [5 mars 1949]; Sunday morning (I think) [6 mars 1949]. MFP

1949-03-14 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Morning [14 mars 1949]. MFP

1949-03-19a David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday Morning [19 mars 1949]. MFP

1949-03-19b David B. Milne à David Milne Jr, In Camp, Saturday Morning [Just a report on birds...; 19 mars 1949]. MFP

1949-03-27a David B. Milne à Kathleen Milne, (Baptiste), Sunday just before noon [27 mars 1949]. MFP

1949-03-27b David B. Milne à David Milne Jr, Sunday, near noon [Got your letter about the kites...; 27 mars 1949]. MFP

[1949]-05-05 David B. Milne à Douglas M. Duncan, At Lindsay [station], May 5, noon [1949?]. MFP

1949-05-
[09+10?] David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Evening [9? mai 1949]; Tues. Forenoon [10? mai 1949]. MFP

1949-05-
[21?]a David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday [21? mai 1949]. MFP

1949-05-
[21?]b David B. Milne à David Milne Jr, Saturday [I got your letter two days ago...; 21? mai 1949]. MFP

1949-05-28 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday afternoon [28 mai 1949]. MFP

1949-06-01a David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday June 1 [1949]. MFP

1949-06-01b David B. Milne à David Milne Jr, Wednesday, June 1, 1949. MFP

1949-06-09a David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday afternoon, June 9th [1949]. MFP

1949-06-09b David B. Milne à David Milne Jr, Thursday June 9th [1949]. MFP

1949-06-10 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday morning [10 juin 1949]. MFP

1949-06-16 David B. Milne à David Milne Jr, Thursday [16 juin 49]. MFP

1949-06-21
+22 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday [21 juin 49]; At the store Wednesday [22 juin 1949]. MFP

1949-06-27 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday [27 juin 49]. MFP

1949-08-30 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday [30 août 1949]. MFP

1949-09-03 David B. Milne à David Milne Jr, Birds Creek, Saturday between 12 and one [3 septembre 1949]. MFP

1949-09-07
+08 David B. Milne à David Milne Jr, Wednesday night [7 septembre 1949]; Thursday morning [8 septembre 1949]. MFP

1949-09-16
+19 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday Night [16 septembre 1949]; Monday morning [19 septembre 1949]. MFP

1949-09-29a David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday [29 septembre 1949]. MFP

1949-09-29b David B. Milne à David Milne Jr, The Cabin on Hickey's Creek, Thursday [29 septembre 1949]. MFP

1949-10 David B. Milne à David Milne Jr, Sunday Night [Geese...; octobre 1949]. MFP

- 1949-10-01
+07+08 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Saturday, the first of October [1949]; Friday Evening [7 octobre 1949]; Sat. morning [8 octobre 1949]. MFP
- 1949-10-09 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday am [9 octobre 1949]. MFP
- 1949-10-09
+15 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, Day before Thanksgiving [9 octobre 1949]; Saturday Morning, 7.30 [15 octobre 1949]. MFP
- 1949-10-22 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday, 4 o'clock [22 octobre 1949]. MFP
- 1949-10-30 et
11-04+05 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Sunday Night [30 octobre 1949]; Friday Evening [4 novembre 1949]; Sat. morning [5 novembre 1949]. MFP
- 1949-11-06 David B. Milne à David Milne Jr, Sunday Morning, 9.25 [I have just seen a chic-a-dee...; 6 novembre 1949]. MFP
- 1949-11-06
+07 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Afternoon [6 novembre 1949]; Monday morning 7.30 [7 novembre 1949]. MFP
- 1949-11-15 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Lindsay Station again, Tuesday Evening, Around Six o'clock [15 novembre 1949]. MFP

1950

- [1950?] David B. Milne à David Milne Jr, Saturday afternoon [I would like to hear about baseball, trips and any jobs of your own...; 1950?]. MFP
- 1950-01-03 David B. Milne à Douglas M. Duncan, On the way to Baptiste, to be exact, at Lindsay, [3 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-03
+04 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Bancroft about 8.30, Tuesday night [3 janvier 1950]; Wednesday morning [4 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-04
+05 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, In the cabin, Wednesday Night, Ten minutes to seven [4 janvier 1950]; Next morning, Well, 2 o'clock now [5 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-07
+11 David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday night 8.15 [7 janvier 1950]; Wednesday Night [11 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-19 David B. Milne à David Milne Jr, Thursday Night [Your letter was good...; 19 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-26a David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Night [26 janvier 1950]. MFP
- 1950-01-26b David B. Milne à David Milne Jr, In the cabin, Thursday. January 26 1950. MFP
- 1950-02-03a David B. Milne à Kathleen Milne, [3 février 1950]. MFP
- 1950-02-03b David B. Milne à David Milne Jr, From the cabin, Feb. 3, 1950. MFP
- [1950-02-09] David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Night [9 février 1950?]. MFP
- 1950-02-16 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Night [16 février 1950]. MFP
- 1950-02-23 David B. Milne à David Milne Jr, Thursday [23 février 1950]. MFP
- 1950-02-23
+24 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Night [23 février 1950]; Friday morning. 8.20 [24 février 1950]. MFP
- 1950-03-05 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Sunday [5 mars 1950]. MFP

[1950-
printemps?]a David B. Milne à David Milne Jr, In the Cabin, Monday Night [printemps
1950?]. MFP

[1950-
printemps?]b David B. Milne à David Milne Jr, The Cabin, Wednesday [printemps 1950?].
MFP

1950-03-21 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Night [21 mars 1950]. MFP

1950-03-26 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday [26 mars 1950]. MFP

1950-04-03a David B. Milne à Kathleen Milne, Monday, April, 2 [*sic* : lundi 3 avril 1950].
MFP

1950-04-03b David B. Milne à David Milne Jr, At the Cabin, Monday night, April 2 [*sic* :
lundi 3 avril 1950]. MFP

1950-04-11a David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Night [11 avril 1950]. MFP

1950-04-11b David B. Milne à David Milne Jr, Tuesday [11 avril 1950]. MFP

1950-04-17 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Night [17 avril 1950]. MFP

1950-04-23
+24 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [23 avril 1950]; Monday
morning [24 avril 1950]. MFP

1950-04-24 David B. Milne à David Milne Jr, Monday, April 24th, 1950. MFP

1950-04-30 et
05-01 David B. Milne à David Milne Jr, The Cabin, Sunday night. I think the last day
of April, or about that, maybe second last [30 avril 1950]; Monday morning
eight o'clock [1^{er} mai 1950]. MFP

1950-05-02
+04 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday, May 2 [1950]; Thursday morning [4
mai 1950]. MFP

1950-05-10 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Wednesday [10 mai 1950]. MFP

1950-05-15 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday [15 mai 1950]. MFP

1950-[05-25] David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday [25 mai? 1950]. MFP

1950-05-29a David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night [29 mai 1950]. MFP

1950-05-29b David B. Milne à David Milne Jr, [1. Little porcupine scratching...; 29 mai
1950]. MFP

1950-06-07 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday [7 juin 1950]. MFP

1950-06-14 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday morning [14 juin 1950]. MFP

1950-06-20 David B. Milne à David Milne Jr, Tuesday [I made a new ladder...; 20 juin
1950]. MFP

1950-06-26 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday [26 juin 1950]. MFP

1950-06-29 David B. Milne à David Milne Jr, Thursday [Your letter was good, about
ball...; 29 juin 1950]. MFP

1950-06-29
+30 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday evening [29 juin 1950]; Friday
forenoon [30 juin 1950]. MFP

1950-07-06
+07 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday, July 6 [1950]; Friday forenoon [7
juillet 1950]. MFP

1950-09-08 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday Morning [8 septembre 1950]. MFP

1950-09-17 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [17 septembre 1950]. MFP

1950-09-18 David B. Milne à David Milne Jr, BEAVER CABIN, BAPTISTE ONT., SEPT. 18,
1950. MFP

- 1950-09-25 David B. Milne à David Milne Jr, Monday night in the cabin [25 septembre 1950]. MFP
- 1950-09-25+26 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Night [25 septembre 1950]; Tuesday train time [26 septembre 1950]. MFP
- 1950-10-02 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday [2 octobre 1950]. MFP
- 1950-10-20a David B. Milne à Kathleen Milne, Friday night [20 octobre 1950]. MFP
- 1950-10-20b David B. Milne à David Milne Jr, Friday night [I saw a helicopter...; 20 octobre 1950]. MFP
- [1950-10-28?] David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday [Intended to write...; 28 octobre 1950?]. MFP
- 1950-11-03+04 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday Night [3 novembre 1950]; Saturday morning [3 novembre 1950]. MFP
- 1950-11-11 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Uxbridge, Nov. 11, '50. MFP
- 1950-11-20 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Monday Night Nov 20 [1950]. MFP
- 1950-11-24+26 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday Night [24 novembre 1950]; Sunday night [26 novembre 1950]. MFP
- [1950-12?] David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, [Working on the new road, can't tell where it is; décembre 1950?]. MFP
- 1950-12-03+04 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Sunday [3 décembre 1950]; Monday night [4 décembre 1950]. MFP
- 1950-12-10 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, After supper [10 décembre 1950]. MFP
- 1950-12-18 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday morning [Got up at 5.00, now seven...; 18 décembre 1950]. MFP
- 1950-12-31 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night [My plan to get in before the ice got heavy...; 31 décembre 1950]. MFP

1951

- [1951-début] James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : James A. Clarke, 587 Palisade Avenue, Yonkers, N.Y.], [1950]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1951-[01-06] David B. Milne à Kathleen Milne, Saturday morning early [vers le 6 janvier 1951]. MFP
- 1951-01-19+21 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday night the 19th [janvier 1951]; Sunday noon [21 janvier 1951]. MFP
- 1951-01-24 Donald W. Buchanan à David B. Milne, *Canadian Art*, Toronto, January 24, 1951. MFP
- 1951-01-28+29 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, Eight o'clock [28 janvier 1951]; Monday morning [29 janvier 1951]. MFP
- 1951-02-06 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday morning [6 février 1951]. MFP
- 1951-02-13 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday morning [13 février 1951]. MFP
- 1951-02-21+22 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday night [21 février 1951]; Next morning [22 février 1951]. MFP

1951-02-26
+27 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday night [26 février 1951]; Tuesday morning [27 février 1951]. MFP

1951-03-01 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday morning, Just before nine [1^{er} mars 1951]. MFP

1951-03-06 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday night [6 mars 1951]. MFP

1951-03-20 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday morning [20 mars 1951]. MFP

1951-03-26 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Monday Morning, Easter Monday [26 mars 1951]. MFP

1951-03-28 R. B. Wallace à David B. Milne, Office of the Registrar-General, Parliament Buildings, Toronto, March 28, 1951. MFP

1951-03-30 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto], Friday Noon [30 mars 1951]. MFP

1951-03-31 Harry O. McCurry à David B. Milne, The National Gallery of Canada, Ottawa, March 31, 1951. MFP

1951-04-03 Carl Schaefer à Harry O. McCurry, Toronto, 3.4.51. MBAC-A 7.1S

1951-04-04 Douglas M. Duncan à David B. Milne, Toronto, Wed. Apr. 4, 1951. MFP

1951-04-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Friday, April 6 [1951]. MFP

1951-04-07a David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto Western Hospital], Saturday Morning 10.30 (DMJ : 7 Apr 1951; KM: April 7/51 Western Hosp.). MFP

1951-04-07b David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto Western Hospital], Saturday 2.30 or so [7 avril 1951]. MFP

1951-04-08
+09 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto Western Hospital], Sunday around 1.30 [8 avril 1951]; Monday Mid-morning [9 avril 1951]. MFP

1951-04-10 David B. Milne à David Milne Jr, [Toronto Western Hospital], Tuesday just before noon [10 avril 1951]. MFP

1951-05-01 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto Western Hospital], Tuesday morning [1^{er} mai 1951]. MFP

1951-05-02 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto Western Hospital], Wednesday just after lunch [2 mai 1951]. MFP

1951-05-03 David B. Milne à David Milne Jr, [Toronto Western Hospital], Thursday [3 mai 1951]. MFP

1951-05-21 David B. Milne à Kathleen Milne., Room 656 [Ford Hotel, Toronto], Three o'clock [21 mai 1951]. MFP

1951-05-23
+24 David B. Milne à Kathleen Milne, Room 656, Ford Hotel, Wednesday Forenoon [23 mai 1951]; Thursday afternoon, The 24th of May [1951]. MFP

1951-05-29 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday noon [29 mai 1951]. MFP

1951-05-31 J. M. Game, Inspector of Public Schools, à David B. Milne, Walkerton, Ontario, May 31st, 1951. MFP

1951-06-05 Rev. [William] Quigley à David B. Milne, Port Elgin, June 5th. 1951. MFP

1951-06-07 Marion S. Chappell à David B. Milne, [copie sur papier : Inspector of Public Schools, Walkerton, Ontario], Port Elgin, June 7th, 1951. MFP

1951-06-12a J. M. Game, Inspector of Public Schools, à David B. Milne, Walkerton, Ontario, June 12th, 1951. MFP

- 1951-06-12b David B. Milne à Kathleen Milne, [Baptiste Lake], Tuesday morning [12 juin 1951]. MFP
- 1951-06-15 J. M. Game, Inspector of Public Schools, à David B. Milne, Walkerton, Ontario, June 15th, 1951. MFP
- 1951-06-17 Carl Schaefer à Harry O. McCurry, [17 juin 1951]. MBAC-A 7.1S
- 1951-06-19a David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday afternoon [19 juin 1951]. MFP
- 1951-06-19b David B. Milne à David Milne Jr, At the Cabin, Tuesday [19 juin 1951]. MFP
- 1951-06-25 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday [25 juin 1951]. MFP
- 1951-07-01+02 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, July 1 [1951]; Monday morning [2 juillet 1951]. MFP
- 1951-07-04 David B. Milne à David Milne Jr, At the Cabin, Wednesday, July 4, 1951. MFP
- 1951-07-16 G. Westwood, Assistant Registrar, à David B. Milne, Department of Education, Toronto 2, July 16, 1951. MFP
- 1951-07-31 Robert H. Hubbard à Douglas M. Duncan, The National Gallery of Canada, Ottawa, July 31, 1951. MFP
- 1951-08-28 Sidney J. Key à David B. Milne, The Art Gallery of Toronto, August 28th, 1951. MFP
- 1951-09-[04] David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday [4? septembre 1951]. MFP
- 1951-09-[09] David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night [9? septembre 1951]. MFP
- 1951-09-[14+15] David B. Milne à Kathleen Milne, Friday night [14? septembre 1951]; Friday morning [*sic* : probablement samedi 15? septembre 1951]. MFP
- 1951-09-[14] David B. Milne à David Milne Jr, [14? septembre 1951]. MFP
- 1951-09-[25+28] David B. Milne à David Milne Jr, In he cabin, Tuesday night [25? septembre 1951]; Friday morning 7.30 [28? septembre 1951]. MFP
- 1951-09-30 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night, Last day of September [30 septembre 1951]. MFP
- 1951-10-05a Douglas M. Duncan à David B. Milne, Friday midnight, Oct 5, '51. MFP
- 1951-10-05b Helen Tateo à David B. Milne, Associated American Artists Galleries, New York, October 5, 1951. MFP
- 1951-10-11 George Hulme à David B. Milne, The Art Gallery of Toronto, October 11, 1951. MFP
- 1951-10-19 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Baptiste, Friday, Oct. 19, 1951. MFP
- 1951-10-19+20 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday morning [19 octobre 1951]; Saturday morning [20 octobre 1951]. MFP
- 1951-10-28 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Sunday morning, Oct. 28, 51. MFP
- 1951-10-28+29 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Morning, Oct 28 [1951]; Monday morning [29 octobre 1951]. MFP
- 1951-11-05 C. A. Brown, Registrar, à David B. Milne, Department of Education, Toronto 2, November 5, 1951. MFP
- 1951-11-06 David B. Milne à David Milne Jr, In the cabin, Tuesday November 6, 1951. MFP

- 1951-11-12+13 David B. Milne à Kathleen Milne, [Monday night Nov 12 [1951]; Next morning [13 novembre 1951]. MFP
- 1951-11-14+15 et 12-21 David B. Milne à Donald W. Buchanan, Box 217 Bancroft Ont, Nov 13 [sic : 14], 1951 ; Thursday Nov 15 [1951]; Friday evening. In Bancroft again after a hard ski trip [21 décembre 1951]. MBAC-A 7.1M vol. 2
- 1951-11-18 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night Nov 18 [1951]. MFP
- 1951-11-25+26+27 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [25 novembre 1951]; Monday morning [26 novembre 1951]; Tuesday morning [27 novembre 1951]. MFP
- 1951-12-04+05 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Night [4 décembre 1951]; Wednesday morning [5 décembre 1951]. MFP
- 1951-12-09+10 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Night [9 décembre 1951]; Next morning [10 décembre 1951]. MFP
- 1951-12-30 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto], Sunday evening [30 décembre 1951]. MFP
- 1951-12-31 David B. Milne à Kathleen Milne, [Toronto], Monday night [31 décembre 1951]. MFP

1952

- 1952-01-01 David B. Milne à Gordon McNamara, New Year's Day [1952]. MFP
- 1952-01-04 Russell Harper à David B. Milne, Hart House, Toronto, 4th January, 1952. MFP
- 1952-01-08+09 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Night 9:00 [8 janvier 1952]; Wed. Morning [9 janvier 1952]. MFP
- 1952-01-10 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Morning [10 janvier 1952]. MFP
- 1952-01-20+21 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Evening, Jan 20th [1952]; Monday morning [21 janvier 1952]. MFP
- 1952-01-28+29+30 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday, Jan 28 [1952]; Tuesday evening [29 janvier 1952]; Wed. Morning. 8.30 [30 janvier 1952]. MFP
- 1952-02-05 Department of National Health and Welfare, Old Age Security Division, à David B. Milne, Toronto, February 5, 1952. MFP
- 1952-02-06 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday morning [6 février 1952]. MFP
- 1952-02-14 David B. Milne à David Milne Jr, Thursday, Feb. 14 [1952]. MFP
- 1952-02-14+15 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday Night [14 février 1952]; Friday Morning [15 février 1952]. MFP
- 1952-02-24 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday Morning [24 février 1952]; Monday Morning [25 février 1952]. MFP
- 1952-03-09 David B. Milne à David Milne Jr, [A valentine for David from the folks. A little late but they have no calendar...; 9 mars 1952]. MFP
- 1952-03-09+10 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday night, March 9 [1952]; Monday Morning [10 mars 1952]. MFP
- 1952-03-17+18 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Night, St Patricks day [17 mars 1952]; Tuesday morning [18 mars 1952]. MFP
- 1952-03-25 David B. Milne à Kathleen Milne, March 25 [1952]. MFP

1952-03-28 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, March 28, 1952. BAC MG30 D43 vol. 9

1952-04-01 David B. Milne à David Milne Jr, in the Cabin, Tuesday night [1^{er} avril 1952]. MFP

1952-04-01
+02 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Evening [1^{er} avril 1952]; Now 9.20 left at 7.20. Will be back before noon [mercredi 2 avril 1952]. MFP

1952-04-02 Harry O. McCurry à David B. Milne, The National Gallery of Canada, Ottawa, April 2, 1952. MFP

1952-04-08
+09 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday night [8 avril 1952]; Wed. morning, 4 minutes to 7, Ready to go [9 avril 1952]. MFP

1952-04-[11] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, York Mills Ont, April [11]th 1952. BAC MG30 D43 vol. 9

1952-04-13 David B. Milne à Kathleen Milne, Easter Sunday [13 avril 1952]. MFP

1952-04-14 Kathleen Milne à David B. Milne, Monday, April 14/[1952]. MFP

1952-04-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, York Mills Ont, Tuesday [15 avril 1952]. BAC MG30 D43 vol. 9

1952-04-20 David B. Milne à Kathleen Milne, Sunday, April 20 [1952]. MFP

1952-04-23 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday Night [23 avril 1952]. MFP

1952-04-28 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Afternoon [28 avril 1952]. MFP

1952-05-06 David B. Milne à Douglas M. Duncan, Riding on the I.B.+O. [train de Baptiste Lake à Uxbridge], Tuesday, May 6 1952. MFP

1952-05-16 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, York Mills Ont, May 16th 1952. BAC MG30 D43 vol. 9

1952-06-09 David B. Milne à Kathleen Milne et David Milne Jr, Monday Evening, before sunset [9 juin 1952]. MFP

1952-06-20 David B. Milne à Kathleen Milne, Friday Morning [20 juin 1952]. MFP

1952-06-25a David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday, June 25 [1952]. MFP

1952-06-25b David B. Milne à David Milne Jr, Wednesday, June 25 [1952]. MFP

1952-[07-02] David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday [2 juillet? 1952]. MFP

1952-07-04 David B. Milne à David Milne Jr, Friday, July 4 [1952]. MFP

1952-07-09 David B. Milne à Kathleen Milne, Wednesday Morning, June 9 [*sic* : mercredi 9 juillet 1952]. MFP

1952-09-17 David B. Milne à Kathleen Milne, Wed. morning– [17 septembre 1952]. MFP

1952-09-23a Andrew Bell à David B. Milne, Toronto, September 23, 1952. MFP

1952-09-23b David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday Afternoon, 3.30 [23 septembre 1952]. MFP

1952-10-09
+10 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday night [9 octobre 1952]; Friday morning [10 octobre 1952]. MFP

1952-10-[17] David B. Milne à Kathleen Milne, Friday [17? octobre 1952]. MFP

1952-10-22 David B. Milne à Kathleen Milne, Tuesday night [et juste en dessous] Wednesday Night, 9.45 [22 octobre 1952]. MFP

- 1952-11-03
+04 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Night [3 novembre 1952]; Tues. morning [4 novembre 1952]. MFP
- 1952-11-10 David B. Milne à Kathleen Milne, Monday Morn [10 novembre 1952]. MFP
- 1952-11-13 David B. Milne à Kathleen Milne, Thursday [13 novembre 1952]. MFP
- 1952-11-21 E. Elizabeth Hendrie à David B. Milne, Women's Committee of the Art Gallery of Toronto, Toronto, November 21st, 1952. MFP
- 1952-11-26 Vera L. Parsons à David B. Milne, Toronto, November 26, 1952. MFP
- 1952-11-29 Donald W. Buchanan à David B. Milne, *Canadian Art*, Toronto, November 29, 1952. MFP
- 1952-11-30 David B. Milne [écrite par Kathleen Milne] à Gordon McNamara, Bancroft P.O., Box 217, Ont., Nov. 30/52. MFP
- 1952-12-14 Gordon McNamara à David B. Milne, Toronto, ~~November~~ December 14th [1952]. MFP
- 1952-12-23 David B. Milne [écrite par Kathleen Milne] à Douglas M. Duncan, Bancroft P.O., Box 217, Ont., Dec 23/52. MFP

1953

- [1953-01] James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : James A. Clarke, 587 Palisade Avenue, Yonkers, N.Y.], [janvier 1953]. BAC MG30 D43 vol. 5
- 1953-01a David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Sun afternoon [janvier 1953]. MFP
- 1953-01b David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Sunday Eve. [1953]; Tuesday Night [1953]. MFP
- 1953-01c David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Sat.–1.00 [janvier 1953]. MFP
- 1953-01d David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Tuesday, After breakfast [janvier 1953]. MFP
- 1953-01e David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Wed Morn [janvier 1953]. MFP
- 1953-01-01 et 02-06 David B. Milne à Gordon McNamara, [Bancroft], Jan 1, 1953 [dactylographiée]; Feb. 6 1953 [manuscrite]. MFP
- 1953-01-05 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario, Jan 5th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-01-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario, Jan 11th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-01-12 David B. Milne à Kathleen Milne, [hôpital], Mon. noon [12 janvier 1953]. MFP
- 1953-01-16 Donald W. Buchanan à David B. Milne, Ottawa, Jan. 16 [1953]. MFP
- 1953-02-02a David B. Milne à Douglas M. Duncan, Bancroft, Feb. 2, 53. MFP
- 1953-02-02b May « Patsy » Milne à Douglas M. Duncan, Bancroft, Feb. 2, 53. MBAC-C Charles C. Hill (lettres à Duncan)
- 1953-02-07 A. Stuart de Wilden à David B. Milne, Richardson Bros. Ltd. Art Dealers, Winnipeg, February 7, 1953. MFP
- 1953-02-11 Dr. Bruce W. Vale à David B. Milne, Toronto, February 11, 1953. MFP
- 1953-02-25 Dr. Bruce W. Vale à David B. Milne, Toronto, February 25, 1953. MFP
- 1953-02-26 James Milne à David B. Milne, Walkerton, Feb. 26/53. MFP

- 1953-03a David B. Milne à Kathleen Milne, [Sunnybrook Hospital], Sunday Eve; Tuesday Night [mars 1953]. MFP
- 1953-03b David B. Milne à Kathleen Milne, [Sunnybrook Hospital], Monday, Afternoon [mars 1953]. MFP
- 1953-03c David B. Milne à Kathleen Milne, [Sunnybrook Hospital], Wed morning 12.00 [mars 1953]. MFP
- 1953-03d David B. Milne à Kathleen Milne, [Sunnybrook Hospital], Friday Night; Sunday Noon [mars 1953]. MFP
- 1953-03-03 Dr. Oswald W. Anderson à David B. Milne, Bancroft, March 3, 1953. MFP
- 1953-03-10 David B. Milne [écrite par J. L.] à Kathleen Milne, 4B West, Sunnybrook Hospital, Toronto, Mar. 10, 1953. MFP
- 1953-03-18 Elfriede Collins à David B. Milne, Englewood, New Jersey, March 18, 1953. MFP
- 1953-03-22 David B. Milne [écrite par Douglas Duncan] à Kathleen Milne, [Sunnybrook Hospital], Sunday, March 22, 1953. MFP
- 1953-03-23 David B. Milne [écrite par Douglas Duncan] à Kathleen Milne, Sunnybrook [Hospital], Toronto, Mon. eve., March 23, 1953. MFP
- 1953-03-24 David B. Milne à Kathleen Milne [télégramme], Toronto, March 24 [1953]. MFP
- 1953-03-25 David Milne Jr à David B. Milne, Bancroft, Ont., Mar. 25, 1953. MFP
- 1953-03-31 Harry O. McCurry à Douglas M. Duncan, National Gallery of Canada, Ottawa, March 31st, 1953. MFP
- 1953-05-17 Gordon McNamara à David B. Milne, Severn Street Toronto, Monday, May 17th, 53. MFP
- 1953-05-30 Donald W. Buchanan à David B. Milne, Ottawa, May 30 [1953]. MFP
- 1953-06-19 Betty Endicott à David B. Milne, Toronto, Friday, June 19, 1953. MFP
- 1953-06-24 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Baysville P.O Ontario, June 24th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-07-07 David B. Milne [écrite par Kathleen Milne] à Gordon McNamara, Bancroft P.O., Box 217, July 7/53. MFP
- 1953-07-28 Douglas M. Duncan à Kathleen Milne, Toronto, July 28, 1953. MFP
- 1953-été Donald W. Buchanan à David B. Milne, Saturday [été 1953]. MFP
- 1953-11-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario (c/o Mrs J. Holton), Nov 15th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-11-30 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont, Monday Nov. 30th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-12-08 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora—Ont, Dec. 8th 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-12-21 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario, Dec 21st 1953. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-12-26 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Dec 26 1953. BAC MG30 D43 vol. 5

- 1953-12-[27] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday [27? décembre 1953]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1953-12-fin J. S. et Mrs. McLean à David B. Milne, [carte de souhaits : With best wishes for Christmas and the New Year; fin décembre 1953]. MFP
- [1953?]-10-26 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont. c/o J. Holton, Oct 26th [1953 ou 1954]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1953?]-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont., Saturday [novembre 1953 ou 1954]. BAC MG30 D43 vol. 9

1954

- [1954–1955]a James A. Clarke [signée Rene Clarke] à Blodwen Davies [fragmentaire, sur papier : 587 Palisade Avenue ; vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]b Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, [sur papier : Blodwen Davies, The Clearing, R.R.1, Markham, Ontario], Thursday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]c Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, Friday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]d May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario, [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]e May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]f May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont, Sunday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]g May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, [sur papier : Far Hills Farm / R.R. No. 2 / Aurora, Ontario], Sunday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]h May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Road P.O. Rama Ont., Sunday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]i May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd P.O., Rama Ont., Sunday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]j May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]k May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]m May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday [Have sent for writing paper...; vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]n May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont, Monday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]o May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Tuesday night [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]p May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Wed— [I am at the tea room in Aurora...; vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]q May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Wednesday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9

- [1954–1955]r May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Wed— [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]s May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday [jeudi avant le dimanche de Pâques; vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954–1955]t May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Saturday [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-01-10 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont, Jan 10th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-01-29 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Jan 29th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-02-09 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Feb 9 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-03-11 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, March 11-54. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-03-26 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, R.R.I Markham, Mr. 26-54. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-06-07 May « Patsy » Milne May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd P.O. Rama Ont, June 7th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1954?]-06-23 Mrs. Ryan à May « Patsy » Milne, [sur papier : Shawondasee, Big Moose, New York], June 23 [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 7
- 1954-06-30 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd P.O., Rama Ont, June 30th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-07-01 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, July 1 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-07-14 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Road P.O., Rama Ont., July 14th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-08-28 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Road P.O., Rama Ont., August 28th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-10-09 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont., Oct 9th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-10-23 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Oct 23 54. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1954-12-06 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Dec 6th 1954. BAC MG30 D43 vol. 9

1955

- [1955–1956] Harry O. McCurry à Blodwen Davies [brouillon?], « Without prejudice », [fin 1955 ou 1956]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-01-10 Robert H. Hubbard à Martin Baldwin, directeur de l'Art Gallery of Toronto, Galerie nationale du Canada, Ottawa, January 10, 1955. MBAC-A 5.5-M Milne (David) exposition rétrospective, vol. 1
- 1955-04-05 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont., Apr 5th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-04-14 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday, April 14th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9

- 1955-04-29 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, April 29th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-05-23 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Baysville P.O., Ontario, May 23 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-05-29 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Baysville P.O., Ontario, May 29th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-05-30 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, May 30th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1955]-06-23 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, [sur papier : Hotel Eastview, Ottawa, Ont.], June 23 [1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-été May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd P.O., Rama Ontario [vers 1954–1955]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-07-09 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, The Clearing, R.R.I Markham Ontario, July 9, 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-07-14 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd P.O., Rama Ont., July 14th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-07-26 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd. P.O., Rama Ontario, July 26th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-08-02a James A. Clarke [signée René Clarke] à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Aug 2nd 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-08-02b James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Aug 2nd 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-08-09 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd PO., Rama Ont, Aug 9th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-08-10 Douglas M. Duncan à Alan Jarvis, Toronto, Aug. 10, 1955. MBAC-A 7.1M vol. 3
- 1955-08-27 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Aug 27 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-09-12 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, [sur papier : Orillia Hotel], Sept 12th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-09-16 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Sept 16th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-09-20 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Baysville P.O., Sept 20th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-10-03 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Ontario, Oct 3rd 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-10-20 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ont., Oct 20th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-11-06 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Ont, Nov 6th 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-11-07 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Ont., Monday–, Nov 6th 1955 [sic : lundi 7 novembre 1955]. BAC MG30 D43 vol. 9

- 1955-11-28 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Ont., Niv [sic], 28th, 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-12-08 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], Dec 8 55. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-12-22 Margaret Petrie à Blodwen Davies, Lindsay, Dec. 22nd 1955. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1955-12-30 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], December 30, 1955. BAC MG30 D43 vol. 9

1956

- 1956-01-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Jan 11th 1956. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1956-01-21 May « Patsy » Milne au secrétaire de la Galerie nationale du Canada, Aurora, Ontario, Jan 21st, 1956. MBAC-A 7.1M, vol. 3
- 1956-01-26 George Hulme, business administrator, à May « Patsy » Milne, Galerie nationale du Canada, Ottawa, Jan 26, 1956. MBAC-A 7.1M, vol. 3
- 1956-01-29 May « Patsy » Milne à George Hulme, Aurora Ontario, January 29th 1956. MBAC-A 7.1M, vol. 3
- 1956-02-06 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, Feb 6 1956. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1956-02-10 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Feb. 10th 1965 [sic : 1956]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1956-02-20 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora, Feb. 20th 1956. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1956-08-08 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], Aug. 8, 1956. BAC MG30 D43 vol. 9

1957

- 1957-12-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora–Ont–Dec 11th, 1957. BAC MG30 D43 vol. 9

1958

- [1958]a James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], [vers 1958]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1958]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 125 Dunvegan Rd. Toronto, Sunday [vers 1958]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1958-07-22 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Road P.O. Rama Ont., July 22nd, 1958. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1958-11-04 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 125 Dunvegan Rd. Toronto–, Nov 4th 1958. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1958-11-27 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Daytona Beach–Florida–U S A, Nov–27t–1958. BAC MG30 D43 vol. 9

1959

- 1959-08-18 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd. P.O. Rama Ont., Aug 18th–1959. BAC MG30 D43 vol. 9

1959-12-17 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora–Ontario–, “Willow Farm”, Dec. 17th 1959. BAC MG30 D43 vol. 9

1960

1960 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora–, Saturday [1960]. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-02-16 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Daytona Beach–Florida–U S A, Feb. 16th 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-03-10 Vera L. Parsons à James A. Clarke, Graham, Parsons & Liscombe, March 10, 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-03-14a James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], March 14, 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-03-14b James A. Clarke à Vera L. Parsons, March 14, 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-03-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora–Ontario–, March 15th 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-04-05 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Aurora Ontario–, April 5th 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-05-01 James A. Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], May 1, 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-08-30 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Rama Rd. P.O. Rama Ont., Aug. 30th [1960]. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-12-02 James A. Clarke à Kathleen Milne, Copy of my reply J.A.C., December 2, 1960. BAC MG30 D43 vol. 9

1960-12-19 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dec. 19th 1960–. BAC MG30 D43 vol. 9

1961

[1961]a James A. Clarke [signé René] à Blodwen Davies, [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9

[1961]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dwight–Sunday– [mai 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9

[1961]c May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Wed. [mai 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9

[1961]d May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Mindemoya– Thursday [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9

1961-01-30 Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, The Clearing R.R.1 Markham Ontario, January 30, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

1961-02-06 James A. Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House, Yonkers], February 6, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

1961-02-07 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., West, Toronto–, Feb. 7th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

1961-02-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., West, Toronto–Ont., Feb. 15th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

- 1961-02-19 James A. Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], February 19, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-02-27 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, [accompagnée d'une autorisation à consulter les lettres conservées aux Archives nationales du Canada], 2007 Bloor St., West, Toronto/Ont– Feb. 27th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-03-03 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., West, Toronto– March 3rd 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-03-13 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., West, Toronto–Ont., March 13th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-03-18 James A. Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], March 18, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-04-10 James A. Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : The Beach Club Hotel], April 10th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-04-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., W=, Toronto–Ont., April 11th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-04-17 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St., W., Toronto–Ont., Apr. 17th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-04-25 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St. W–, Toronto–9–Ont., Apr. 25th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-[05]a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St. W., Tuesday– [vers mai 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-[05]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday [vers mai 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-05-11 James A. Clarke [signée René and Marie] à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], May 11, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-05-13 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], May 13, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-05-16 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, 2007 Bloor St.W–Toronto– 9, May 16th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-05-27 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], May 27, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-03 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], June 3, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-04 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dwight–Lake of Bays–Ont., June 4th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-06 Kathleen Milne à James A. Clarke, Bancroft, P.Q., Box 15, Ont., June 6/ 61. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-09 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], June 9, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-12 Alexander Young Jackson à Blodwen Davies, Shefferville Que, June 12th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-14 James A. Clarke à Kathleen Milne, June 14, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

- 1961-06-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dwight–Ont–June 15th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-16 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : Dormy House], June 16, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-20 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dwight–Tuesday–June 20th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-23 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Dwight–June 23rd–1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-27 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, June 27th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-06-[29] Blodwen Davies à May « Patsy » Milne, Thursday [29? juin 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-07]a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday evening– [juillet 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-07]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Wed–A.M. [juillet 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-07]c May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay–Manitoulin Is–Ont=, Sat evening– [juillet 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-07-08 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], July 8, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-07-10 Thelma McKellar à Blodwen Davies, Bruce County Historical Museum, Inverhuron, Ont., July 10–1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-07-16 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], July 16, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-08-05 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House, Yonkers], August 5, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-08]a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday– [août 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-08]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Prov Bay– Tuesday [août 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-08-24 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : Dormy House], August 24, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-09-01 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : Dormy House], September 1, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-09-02 [Pearl St John] à Blodwen Davies, Uxbridge, Ontario, Sept. 2, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-09-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay–Manitoulin Is., Sept. 15th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-09-20 Adam J. Esplen à Blodwen Davies, Box 177 Port Elgin, Ont., Sept 20th 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961]-09-30 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sept. 30th [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9

- [1961-10] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Tuesday [October 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-10-17 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Oct–17th/61. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-11]a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday [novembre 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-11]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Fri– [novembre 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-11-14a James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], November 14, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-11-14b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Nov. 14th [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961]-11-30a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Nov–30th [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961]-11-30b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday Nov. 30th [1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1961-12] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday [décembre 1961]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-12-05 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : Dormy House], December 5, 1961. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1961-12-19 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, Dec 19 1961. BAC MG30 D43 vol. 9

1962

- [1962]a May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]b May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday– [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]c May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay, Manitoulin Is.Ont, Sunday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]d May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday– [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]e May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Tuesday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]f May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Tuesday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]g May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Wed [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]h May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]i May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Thursday [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962–1963] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Friday 8th [1962 ou 1963]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-01-24 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay–, Wed. Jan 24/62. BAC MG30 D43 vol. 9

- [1962-01-31] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, P.B., Wed. [31 Jan, 1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-02-11 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay Manitoulin Is., Feb. 11th 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-03-09 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, March 9 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-03-14 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay, Wednesday March 14/62. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1962]-04-17 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay–, Apr. 17th [1962]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-05-03 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers] May 3, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-05-30 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], May 30, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-07-12 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], July 12, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-07-14 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], July 14, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-07-15 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Monday–July 15th 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-07-25 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], July 25, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-08-09 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue], August 9, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-08-14 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Providence Bay, Manitoulin Is., Ontario, Aug 14th 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-09-23 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday Sept. 23rd 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-11-05 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Mindemoya Ont. P.O. box #-2–, Nov 5th 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-11-30 James A. et Marie Clarke à Blodwen Davies, [sur papier : 587 Palisade Avenue], November 30, 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1962-12-09 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Sunday 9th Dec 1962. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1963**
- [1963] May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Friday [fin avril 1963]. BAC MG30 D43 vol. 9
- [1963]-01-24 May « Patsy » Milne à Blodwen Davies, Daytona Beach–Florida, Jan 24th [1963]. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1963-03-30 Doug E. Milne à Blodwen Davies, accompagnée d’une liste de questions de B. Davies, West Vancouver B.C., March 30-1963. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1963-11-02 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], November 2, 1963. BAC MG30 D43 vol. 9

- 1963-11-05 James A. Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], November 5, 1963. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1963-11-26 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], November 26, 1963. BAC MG30 D43 vol. 9

1964

- 1964-01-27 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], January 27, 1964. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1964-04-08 Blodwen Davies à Douglas M. Duncan, Markham, April 8, 1964. MBAC-A Fonds Douglas Duncan et Frances Duncan Barwick
- 1964-06-21 Blodwen Davies à Charles Comfort, Markham, June 21, 1964. MBAC-A 22-1 (Mf–Mz) correspondance avec les artistes
- 1964-06-30 Blodwen Davies à Charles Comfort, Markham, June 30/64. MBAC-A 22-1 (Mf–Mz) correspondance avec les artistes
- 1964-07-07 Charles Comfort à Blodwen Davies, Ottawa, July 7 1964. MBAC-A 22-1 (Mf–Mz) correspondance avec les artistes
- 1964-07-11 Blodwen Davies à Charles Comfort, Markham, July 11, 1964. MBAC-A 22-1 (Mf–Mz) correspondance avec les artistes
- 1964-07-13 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], July 13, 1964. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1964-10-02 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], October 2, 1964. BAC MG30 D43 vol. 9

1965

- 1965-01-05 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], January 5, 1965. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1965-02-14 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], February 14, 1965. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1965-05-14 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], May 14, 1965. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1965-06-25 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], June 25, 1965. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1965-10-03 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], October 3, 1965. BAC MG30 D43 vol. 9

1966

- 1966-02-02 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], February 2, 1966. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1966-04-26 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], April 26, 1966. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1966-06-07 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], June 7, 1966. BAC MG30 D43 vol. 9
- 1966-08-15 James A. et Marie Clarke à May « Patsy » Milne, [sur papier : 587 Palisade Avenue – Yonkers], August 15, 1966. BAC MG30 D43 vol. 9

1969

1969-01-09 Frances Barwick à Jean Sutherland Boggs, directrice, Galerie nationale du Canada, Ottawa, January 9, 1969. MBAC-C peinture (David Milne, général)

1976

1976-06-25 David P. Silcox à Rosemarie L. Tovell, accompagnée des réponses de Tovell aux questions de Silcox, Toronto, 25 June 1976. MBAC-C conservation (correspondance NGC re : Milne)

1978

1978-04-21 David Milne Jr à Rosemarie L. Tovell, Ormstown Québec, 21 April, 1978. MBAC-C peinture (David Milne, général)

1990

1990-02-27 Rosemarie L. Tovell à Patricia Bovey, directrice de l'Art Gallery of Greater Victoria, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 27 February 1990. MBAC-A DMex : David Milne (expositions) 7389-001 v1

Notes autobiographiques

Milne, David B., « A. B.: If you get off the Port Elgin bus at lot 6 », notes autobiographiques, vers 1947, 3 feuillets. MFP

Milne, David B., « A. B. Outline: Picture Plan », notes autobiographiques, vers 1947, 3 feuillets. MFP

Milne, David B., « Alander », notes autobiographiques, 12–16 janvier 1947, 16 feuillets. MFP

Milne, David B., « Army », notes autobiographiques, [4–6 février] 1947, 16 feuillets. MFP

Milne, David B., « Art—barren, no interest », notes autobiographiques, c. 1947, 1 feuillet. MFP

Milne, David B., « Art Influences », réponse à un questionnaire, 1942, 2 feuillets. MFP

Milne, David B., « Arts Students League » [I haven't a clear idea about how long I went to the League], notes autobiographiques, vers 1947, 2 feuillets. MFP

Milne, David B., « Boston Corners », notes autobiographiques, 9 février–15 mars 1947, 30 feuillets. MFP

Milne, David B., « Dart's Lake », notes autobiographiques, 8 février 1947, 8 feuillets. MFP

Milne, David B., « In the 1880s », notes autobiographiques, [13 avril 1947], 5 feuillets. MFP

Milne, David B., « Influences », notes autobiographiques, [années 1940], 1 feuillet. MFP

Milne, David B., « Mount Riga », notes autobiographiques, 8–11 février 1947, 5 feuillets. MFP

Milne, David B., « New York », notes autobiographiques, 13 avril–19 mai 1947, 19 feuillets. MFP

Milne, David B., « Ottawa », notes autobiographiques, 6, 10 et 13 avril 1947, 10 feuillets. MFP

Milne, David B., « Painting first pictures », notes autobiographiques, vers 1947, 1 feuillet. MFP

Milne, David B., « Reminiscences of War Memorials period » [For a week I had been enjoying the hospitality of the officers], notes autobiographiques, [vers 1947], 2 feuillets. MFP

Milne, David B., « Saugeen Township », notes autobiographiques, vers 1947, 2 feuillets. MFP

- Milne, David B., « Six Mile Lake », notes autobiographiques, 16–24 janvier 1947, 48 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Six? Ambition, first show of excellence just before end of public school », notes autobiographiques, vers 1947, 1 feuillet. MFP
- Milne, David B., « Walkerton », notes autobiographiques, vers 1947, 1 feuillet. MFP
- Milne, David B., « War Records », notes autobiographiques, [25 janvier–3 février] 1947, 42 feuillets. MFP
- Milne, David Jr, « Milne autobiographie – date », sommaire des textes autobiographiques avec dates de rédaction, non daté, 1 feuillet. MFP

Remarques sur l'art, notes de travail et journaux personnels

- Milne, David B., « Aesthetic Agents », 27 février et 1^{er} mars 1947, 7 feuillets. MFP
- Milne, David B., Alander Journal, 15 novembre 1920–14 janvier 1921, 69 feuillets. MFP
- Milne, David B., « An aesthetic drawing », [note de provenance inconnue, sur papier : Lake Placid Club (Essex co NY); 1932?]. MFP
- Milne, David B., Army Notebook, [vers mai-juin 1919]. MFP
- Milne, David B., « Art », [vers 1923], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Art General Outline: Another suggested introduction », [vers 1923], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Art General Outline: Introduction », [vers 1923], 6 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Art. Monet », 20 janvier 1947, 3 feuillets. MBAC-C conservation (Milne : catalogues)
- Milne, David B., « Art Patronage », 21 mars 1942, 3 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Art Suggestions », [vers 1923], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., Baptiste Lake Sketchbook A, [1947 et après]. MFP
- Milne, David B., Baptiste Lake Sketchbook B, [fin 1949–1950]. MFP
- Milne, David B., Baptiste Lake Sketchbook C, [1949 et après]. MFP
- Milne, David B., Baptiste Lake Sketchbook D, [1950–1951]. MFP
- Milne, David B., Baptiste Lake Sketchbook E, [1951]. MFP
- Milne, David B., Boston Corners Painting Notes, notes numérotées 4 à 125, 18 décembre 1919–14 septembre 1920, 40 feuillets [le feuillet n° 28 n'existe pas]. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Children's Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937, 2 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Colour Drypoints » [brouillon], 1947, 10 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Colour Drypoints » [texte final], 27–29 avril 1947, 6 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Definitions », 21 mars 1942, 2 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Drypoint in colour », [1^{er} mars 1942], 7 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Drypoints », [21 mars 1942], 7 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Examination paper—Art », adressé à Vera L. Parsons, 1937, 4 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Feeling in Painting », 22 janvier 1948, 3 feuillets. MFP

- Milne, David B., « Introduction », [années 1930?]. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « It is the 1935 “Spring Fever” picture », [vers février 1945], 3 feuillets. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- Milne, David B., Journal, 30 janvier 1940–11 mars 1943. MFP
- Milne, David B., Journal, 8 novembre 1951–13 novembre 1952, 71 feuillets. MFP
- Milne, David B., Lake Placid Painting Notes, « #2 Lake Placid 1926 », 5–29 janvier 1926, 14 feuillets manuscrits. MFP
- Milne, David B., Lake Placid Painting Notes, « Analysis of pictures », Lake Placid, 5–12 janvier 1926, feuillets dactylographiés. MFP
- Milne, David B., Mount Riga Painting Notes, notes numérotées M.R. 8 à M.R. 67 [le document commence avec M.R. 10], 1^{er} novembre 1921–1922, 38 feuillets dactylographiés numérotés 1–34 + 19 feuillets manuscrits. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Noah and the Ark, and Mt Ararat », janvier 1942, 5 feuillets. MFP
- Milne, David B., Ottawa-Adirondacks Notebook, Ottawa, [vers 1923–1927]. MFP
- Milne, David B., Sketchbook, [vers 1902]. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Something within the shape », [note de provenance inconnue, années 1940], 4 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Suggestions for an article / Suggestion for book », [années 1930?], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Suggestions for book », [années 1930?], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., « Theme 1–7 », 1934. MBAC-C conservation (correspondance Milne-Massey)
- Milne, David B., « Twanging a Lyre » [From the beginning mankind has had two aims, only two—to exist and to live], [vers 1940], 3 feuillets. MFP
- Milne, David B., « The usual idea of seeing », mountain toward Millerton, Monday Morn, [vers 1921–1923]. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, David B., Weather Diary, 31 août 1950–4 janvier 1951. MFP

Articles inédits

- Milne, David B., « A Huckleberry Hike », [vers mai–juin 1921], 5 feuillets. MFP
- Milne, David B., « The Passing of Boston Corner—No Man’s Land—Sanctuary of the Eastern Bad Man », [vers 1921–1922], 4 feuillets. MFP
- Milne, David B., « Week-Ending with the Adirondack Beavers—Where the Sound of the Auto Horn Is Heard in the House of the Beaver—Scaling the Cut of the Beaver Lumberjack », [fragmentaire, vers 1921–1922], 6 feuillets. MFP

Articles publiés

- Milne, David B., « Art and Artists : To the Editor of The Mail and Empire » [lettre ouverte], *The Mail and Empire* (Toronto), 14 février 1933.
- Milne, David B., « David Milne: A Memoir of His Years in New York Taken from a 1934 Letter to Vincent Massey », dans *David Milne: The New York Period, 1911–1915*, Toronto : Marlborough-Godard Gallery, 1972.

- Milne, David B., « The Colour Dry-Point », *Canadian Art*, vol. 4, n° 4, été 1947, p. 144–147. Réédité dans A. Jarvis, *David Milne, 1955–6*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1955; et R. Tovell, *Reflections in a Quiet Pool*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980, p. 237–238.
- Milne, David B., « David Milne: Extracts from Hitherto Unpublished Letters from David Milne, in the Possession of the National Gallery of Canada », dans William Townsend, dir., *Canadian Art Today*, Londres : Studio International, 1970, p. 85.
- Milne, David B., « David Milne: His Journal and Letters of 1920 and 1921: A Document of Survival », sélection par D. Milne Jr et D. Silcox, *artscanada*, vol. 30, n° 3, août 1973, p. 15–55.
- Milne, David B., « Excerpts from David Milne “Autobiography” », dans *David Milne: Boston Corners: 1916–1918*, Toronto : Mira Godard Gallery, [1988].
- Milne, David B., « Excerpts from the Unpublished Autobiography of David Milne and His Correspondence with James Clarke », dans *David Milne: Late Boston Corners–Adirondacks Years: 1920 to 1926*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1989.
- Milne, David B., [Extraits de sa correspondance avec Harry O. McCurry], dans *Milne War Sketches / Esquisses de guerre de Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1968.
- Milne, David B., « Feeling in Painting », *Here and Now*, vol. 1, n° 2, mai 1948, p. 57–58. Réédité dans A. Jarvis, *David Milne*, [Toronto] : Society for Art Publications et McClelland and Stewart, 1962, p. 11–13; *Milne Watercolours / Aquarelles de Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973; D. Fetherling, dir., *Documents in Canadian Art*, Peterborough : Broadview Press, 1987; et “Feeling is the power that drives art.” *David Milne*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1991.
- Milne, David B., « From Spring Fever to Fantasy: Spring Fever, 1935; Fantasy, 1944 », *Canadian Art*, vol. 2, n° 4, avril–mai 1945, p. 162–165. « Spring Fever, 1935 » a été réédité dans *Canadian Art*, vol. 15, n° 1, janvier 1958, p. 16–19 ; *artscanada*, n° 38, mars 1982, p. 82–84 ; et D. Fetherling, dir., *Documents in Canadian Art*, Peterborough : Broadview Press, 1987, p. 93–96. « Fantasy, 1944 » a été réédité dans A. Jarvis, *David Milne*, [Toronto] : Society for Art Publications et McClelland and Stewart, 1962, p. 13–15.
- Milne, David B., « Milne to Clarke: 21 June, 1929 », dans *David Milne (1882–1953): A Survey Exhibition / Une exposition rétrospective*, Montréal : Galerie Godard Lefort, 1971.
- Milne, David Brown, « The National Gallery » [lettre ouverte], *The Mail and Empire* (Toronto), 31 janvier 1933.
- Milne, David B., [Notes de l’artiste sur les œuvres exposées], dans *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*, Toronto : Mellors Galleries, 1936, 4 p.
- Milne, David B., « Notes from Correspondence of David Milne », dans *David Milne: A Survey Exhibition*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1978.
- Milne, David B., « On the Reading of War Books », *Ottawa Citizen*, 24 novembre 1923.
- Milne, David B., « One-Day Trip to Taconic Wilds », *New York Evening Post*, 28 avril 1922.
- Milne, David B., « Painting a Picture on Christmas Morning », *Canadian Art*, vol. 14, n° 2, Noël-nouvel an 1951–1952, p. 50.
- Milne, David B., « “The War”: An Artist’s View » [lettre ouverte], *The Citizen* (Ottawa), 6 janvier 1933.

Interviews

Milne, David B., « David B. Milne “interviewed” by Blair Laing », Toronto, station de radio CFRB, 16 janvier 1938, 17 h. MBAC-C conservation

Documents biographiques

Ébauche de testament par David B Milne et Douglas M. Duncan, « Rough Draft of Will », vers janvier 1937. MFP

Liste ordonnée des frères et sœurs de D. B. Milne, par Kathleen Milne, « D's family », vers 1952, augmentée d'une note non datée de David Milne Jr. MFP

Notice nécrologique de Mary Divortay Milne, *Paisley Advocate*, 22 juin 1922 [transcription]. BAC MG30 D43 vol. 9 (Davies, Blodwen, manuscrits 1961–1963)

Notice nécrologique de William Milne, *Paisley Advocate*, 15 juin 1921 [transcription]. BAC MG30 D43 vol. 9 (Davies, Blodwen, manuscrits 1961–1963)

Province of Ontario Public School Third-Class Certificate, diplôme d'abilitation à l'enseignement, 30 décembre 1899. MFP

Transcript of marriage record, City of New Rochelle, N. Y., Office of the City Clerk, certificat de mariage à Frances May Hegarty, 3 août 1912. MFP

Dits et écrits de l'entourage

Angus, William « Scotty », et Nancy Angus, interviewés par Blodwen Davies, ruban II, Coldwater (Ontario), septembre 1961, 29 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Angus, William « Scotty », interviewé par Blodwen Davies, ruban I, Coldwater (Ontario), août 1961, 29 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Chappell, Edward, interviewé par Blodwen Davies, Port Elgin (Ontario), septembre 1961, 7 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Clarke, James A. [signé René], « David Brown Milne was probably the most original thinker in his field, in his time », [1961], 2 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Clarke, James A., « I shall try to set down some reminiscences of my friendship with David Milne », 19 février 1961, 4 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Clarke, James A., « Some notes on our trip to Manitoulin Island », 23 août 1961, 4 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9

Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 1, Salisbury (Connecticut), 3 mai 1961, 18 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8

Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 2, on his friendship with David Milne, Yonkers (New York), mai 1961, 9 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8

Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 3, on his association with David Milne from the time of the first meeting in 1911 and Clarke's insights into Milne's attitude to painting, his interest in form, and his sense of destiny, Yonkers (New York), mai 1961, 14 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8

Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 4, about the cabin built on Mount Alander by David Milne and the building of the house at Big Moose, Yonkers (New York), mai 1961, 17 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8

- Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 5, on phases of his friendship with David Milne, including a discussion of Milne's techniques in etching and printing, Yonkers (New York), mai 1961, 13 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8
- Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 6[a], reviewing the route of the two day tour of David Milne's painting places, sans lieu, 3 et 4 mai 1961, 6 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8
- Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 6[b], on the story of the Milne Christmas boxes which he has been sending for forty-five years and his recollection of his last meeting with David Milne, sans lieu, mai 1961, 6 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8
- Clarke, James A., interviewé par Blodwen Davies, bobine 6[c], two letters read by James A. Clarke, sans lieu, mai 1961, 4 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8
- Davies, Blodwen, « Although David Milne was born in a log cabin... », [vers 1961–1963], 3 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9
- Davies, Blodwen, « The Brown Family », [vers 1961–1963], 1 feuillet. BAC MG30 D43 vol. 9
- Davies, Blodwen, « David Milne's American Painting Places » [texte soumis à des revues], 1961, 7 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9
- Davies, Blodwen, « It was strange that in a new country... », Paisley, septembre 1963, 14 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9
- Davies, Blodwen, « Notes from Paisley and Burgoyne re David Milne and his family », septembre 1961, 4 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 9
- Fenwick, Kathleen, Journal, 7–10 février 1939. MFP
- Milne, Charles C., « Written from memory... », Morden (Manitoba), 23 décembre 1936, notes autobiographiques transcrites par Irene Milne, Victoria, 1992, 28 feuillets. MFP
- Milne, David Jr, « David Milne Exhibit », Vicki Gabereau Show, Ottawa, station de radio CBC/CBO, 24 janvier 1992, 14 h. MBAC-A dossier documentaire 7
- Milne, Kathleen, Journal, 10 février 1940–23 décembre 1945. MFP
- Milne, Kathleen, Notes de travail de David B. Milne, 23 avril 1940–19 juillet 1947. MFP
- Milne, May « Patsy », « Memoir », [David Brown Milne, was born in Burgoyne, Ontario, in a log cabin; vers 1958], 46 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 8
- Milne, May « Patsy », interviewée par Blodwen Davies, Art Gallery of Toronto, 16 novembre 1955, 22 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 10
- Pearson, William John, et Mme Pearson, interviewés par Blodwen Davies, Port Elgin (Ontario), septembre 1961, 10 feuillets. BAC MG30 D43 vol. 10
- Ryan, Geraldine, « Dave », [sur papier : Apartment 5 H, 272 South Broadway, Yonkers 5, New York], [vers 1961], 1 feuillet recto-verso. BAC MG30 D43 vol. 9 (Milne, May, correspondance générale)

D. B. Milne : sources secondaires

Documents inédits

Gagnon, François-Marc, [David Milne], texte d'une conférence donnée dans le cadre de l'exposition *David Milne*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1992.

Thom, Ian M., « Introduction to the Exhibition », document institutionnel accompagnant l'exposition *David Milne*, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, 1990. MBAC-A DMex 7389-001 v1

Tovell, Rosemarie L., « Exploring the Collections: David Milne, *Painting Place*, 1 June–1 August 1976 », document institutionnel accompagnant l'exposition *Painting Place*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, [1976]. MBAC-A Doc/NGCex 1559

Mémoires

Chykaliuk, Susan Pamela, « David B. Milne's Return to Canada: A Study of the Temagami, Weston and Palgrave Years, 1929–1933 », mémoire de maîtrise, Queen's University, Kingston, 1986.

Labarge, Dorothy Eileen, « David Milne's Dry-points », mémoire de maîtrise, Carleton University, Ottawa, 1975.

Murphy, Rosemary Marilla, « David B. Milne: An Artist's Epistemology », mémoire de maîtrise, University of Victoria, 2009.

Monographies

Jarvis, Alan H., *David Milne*, [Toronto] : Society for Art Publications et McClelland and Stewart, coll. « The Gallery of Canadian Art », n° 3, 1962.

O'Brian, John, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*, Toronto : Coach House Press, 1983.

Silcox, David P., *David Milne: An Introduction to His Life and Art*, Buffalo : Firefly Books, 2005.

Silcox, David P., *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*, Toronto : University of Toronto Press, 1996.

Catalogues raisonnés

Milne, David Jr, et David P. Silcox, *David B. Milne: Catalogue Raisonné of the Paintings*, Toronto : University of Toronto, 1998, 2 vol.

Tovell, Rosemarie L., *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980.

Catalogues : exposition individuelles

- Agnes Etherington Art Centre, 1967. *David Milne, 1882–1953*, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1967. Introduction de David P. Silcox.
- Agnes Etherington Art Centre, 1990. *Exhibitions 1988–1989*, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1990. Texte de Michael Bell, « 'Thrill of Colour and Line': David Milne Works from the Permanent Collection », p. 69–70.
- Art Gallery of Greater Victoria, 1980. *Milne: Watercolours*, Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1980. Texte de Ian M. Thom.
- Art Gallery of Ontario, 2005. Lochnan, Katharine, dir., *David Milne Watercolours: "Painting toward the Light"*, Toronto : Art Gallery of Ontario; Vancouver : Douglas and McIntyre, 2005.
- Art Gallery of Windsor, 1990. *David Milne: Prints and Watercolours*, Windsor : Windsor Art Gallery, 1990. Texte de Catharine M. Mastin.
- Carleton University Art Gallery, 2008. Tovell, Rosemarie, dir., *Invention and Revival: The Colour Drypoints of David Milne and John Hartman*, Ottawa : Carleton University Art Gallery, 2008.
- Dalhousie Art Gallery, 1981. *Permanent Collection 81–3: David B. Milne (1882–1953)*, Halifax : Dalhousie Art Gallery, 1981. Texte de Mern O'Brien.
- Edmonton Art Gallery, 1981. O'Brian, John, *David Milne: The New York Years 1903–1916*, Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1981.
- Galerie Godard Lefort, 1971. *David Milne (1882–1953): A Survey Exhibition / Une exposition rétrospective*, Montréal : Galerie Godard Lefort, 1971. Introduction de David P. Silcox.
- Galerie nationale du Canada, 1955. Jarvis, Alan H., *David Milne, 1955–6*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1955.
- Galerie nationale du Canada, 1962. *David Milne : 20 aquarelles de guerre*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1962.
- Galerie nationale du Canada, 1968. *Milne War Sketches / Esquisses de guerre de Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1968, [affiche pliée]. Texte de D. B. Milne.
- Galerie nationale du Canada, 1973. *Milne Watercolours / Aquarelles de Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1973, [affiche pliée]. Texte de D. B. Milne.
- Galerie nationale du Canada, 1976. Tovell, Rosemarie L., *David Milne : Painting Place / Un coin pour peindre*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, « Chefs-d'œuvre de la Galerie nationale du Canada », n° 8, 1976.
- Galerie nationale du Canada, 1980. Tovell, Rosemarie L., *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne / Reflets dans un miroir d'eau : les estampes de David Milne*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980.
- Herbert F. Johnson Museum of Art, 1984. Owens, Gwendolyn, *The Watercolors of David Milne*, Ithaca, N. Y. : Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1984.
- London Regional Art and Historical Museums, 1998. Silcox, David P., *London Collects David B. Milne: Paintings from the Permanent Collection, Donations by John and Woody Moore, and Private Collections*, London, Ont. : London Regional Art and Historical Museums, 1998.

- Marlborough-Godard Gallery, 1972. *David Milne: The New York Period, 1911–1915*, Toronto : Marlborough-Godard Gallery, 1972. Texte de D. B. Milne.
- Marlborough Godard Gallery, 1976. *David Milne: The Toronto Year, 1939–1940*, Toronto : Marlborough Godard, 1976. Introduction de David Milne Jr et texte de D. B. Milne.
- McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, 1991. Thom, Ian M., dir., *David Milne*, Kleinburg, Ont. : McMichael Canadian Art Collection; Vancouver : Vancouver Art Gallery et Douglas and McIntyre, 1991.
- Mellors Galleries, 1934. *Exhibition of Paintings by David B. Milne, November 27th to December 8th, 1934*, Toronto : Mellors Galleries, 1934. Texte de Donald W. Buchanan.
- Mellors Galleries, 1935. *Exhibition of Paintings by David B. Milne, Through November*, Toronto : Mellors Galleries, [1935]. Texte de Donald W. Buchanan.
- Mellors Galleries, 1936. *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*, Toronto : Mellors Galleries, 1936. Texte de D. B. Milne.
- Mellors Galleries, 1938. *Exhibition of Recent Pictures by David B. Milne*, Toronto : Mellors Galleries, 1938.
- Mira Godard Gallery, 1978. *David Milne: A Survey Exhibition*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1978. Introduction de David Milne Jr et texte de D. B. Milne.
- Mira Godard Gallery, 1981. *David Milne: City Streets and Northern Scenes*, Calgary : Mira Godard Gallery, 1981.
- Mira Godard Gallery, 1982. *David Milne (1882–1953): Late New York Brush Drawings 1915–1916*, Toronto, Mira Godard Gallery, 1982. Texte de David Milne Jr.
- Mira Godard Gallery, 1984. *David Milne: New York City Paintings, 1910–1916*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1984. Texte de Lora Senechal Carney.
- Mira Godard Gallery, 1986. *David Milne 1882–1953: “Bright Garden” A Thematic Survey*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1986. Texte de Karen Wilkin.
- Mira Godard Gallery, 1988. *David Milne: Boston Corners: 1916–1918*, Toronto : Mira Godard Gallery, [1988]. Textes de Ian M. Thom et D. B. Milne.
- Mira Godard Gallery, 1989. *David Milne: Late Boston Corners–Adirondacks Years: 1920 to 1926*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1989. Textes de Philip Ottenbritte et D. B. Milne.
- Mira Godard Gallery, 1991. *“Feeling is the power that drives art.” David Milne*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1991. Texte de D. B. Milne.
- Mira Godard Gallery, 1994. *David Milne, “Brilliant Patterns” 1911–1916*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1994.
- Mira Godard Gallery, 1996. *Painting the Figure: David Milne, Sixteen Paintings from 1911–1914*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1996. Texte de Karen Wilkin.
- Mira Godard Gallery, 1999. *Watercolours: An Overview: David Milne*, Toronto : Mira Godard Gallery, 1999. Texte de John Hartman.
- Mira Godard Gallery, 2001. *David Milne: Edge of the City: Bronx Pictures 1915*, Toronto : Mira Godard Gallery, 2001.
- Mira Godard Gallery, 2003. *David Milne: Selected Works from the David Milne Estate*, Toronto : Mira Godard Gallery, 2003.
- Mira Godard Gallery, 2006. *David Milne: City and Country: Selected Works from the David Milne Estate*, Toronto : Mira Godard Gallery, 2006.

- Mendel Art Gallery, 1980. *David Milne*, Saskatoon : Mendel Art Gallery, 1980. Texte de Colleen Fitzgerald.
- Nickle Art Museum, 1997. *Sight and Site: Location and the Work of David B. Milne*, Calgary : Nickle Art Museum, University of Calgary, 1997. Texte de Peter Savage et Lynda Snider.
- Owens Art Gallery, 1997. *David Milne: Eliminating Sentiment*, Sackville, N.-B. : Owens Art Gallery, Mount Allison University, 1997. Texte de Julian Forrest.
- Robertson Galleries, 1967. *Exhibition of Drawings and Water Colours by David Milne and LeMoine FitzGerald*, Ottawa : Robertson Galleries, 1967.
- W. Scott and Sons, 1935. *David B. Milne*, Montréal : W. Scott and Sons, [1935]. Texte de Donald W. Buchanan.
- Walter Klinkhoff Gallery, 2001. *David Milne (1882–1953) Retrospective Exhibition / Exposition rétrospective*, Montréal : Walter Klinkhoff Gallery, 2001. Texte de Dorota Kozinska.

Catalogues : exposition collectives

- Adirondack Museum, 1998. Mastin Welsh, Caroline, dir., *Adirondack Prints and Printmakers: The Call of the Wild*, Syracuse, N. Y. : Adirondack Museum et Syracuse University Press, 1998.
- Agnes Etherington Art Centre, 1990. Farr, Dorothy, *Urban Images, Canadian Paintings / L'image de la ville en peinture canadienne*, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1990.
- Americas Society Art Gallery, 1995. Lowrey, Carol, dir., *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885–1920*, New York : Americas Society Art Gallery, 1995.
- Art Gallery of Ontario, 1967. *Canadian Paintings of the 1930s, Selected from the Collection of the Art Gallery of Ontario*, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1967. Texte de David Brooke.
- Art Gallery of Ontario, 1968. *The J. S. McLean Collection of Canadian Painting*, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1968.
- Art Gallery of Toronto, 1945. *The Development of Painting in Canada 1665–1945 / Le développement de la peinture au Canada 1665–1945*, Toronto : Art Gallery of Toronto ; Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal; Québec : Musée de la province de Québec, 1945.
- Art Gallery of Toronto, 1954. *28th Annual Exhibition. The Canadian Society of Painters in Water Colour*, Toronto : Art Gallery of Toronto, 1954.
- Art Institute of Chicago, 1936. *Catalogue of the Fourth International Exhibition of Etching and Engraving*, Chicago : Art Institute of Chicago, 1936.
- Barbican Art Gallery, 1991. *The True North: Canadian Landscape Painting 1896–1939*, Londres : Lund Humphries, 1991. Introduction de Michael Tooby.
- Biblioteca Publica Municipal, São Paulo, 1946. *1946 Artes graficas do Canada*, São Paulo : Museu nacional de belas artes, 1946.
- Biennale de São Paulo, 1952. *I bienal do museu de arte moderna de São Paulo : Catálogo, 2.^a edição*, São Paulo : Museu de arte moderna de São Paulo, 1951.
- Biennale de Venise, 1952. *xxvi Biennale di Venezia : Catalogo*, Venise : Alfieri Editore, 1952. Texte de H.O. McCurry

- Edmonton Art Gallery, 1978. Fenton, Terry, et Karen Wilkin, *Modern Painting in Canada: A Survey of Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1978.
- Galerie nationale du Canada, 1960–1961. *The Group of Seven and After*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1960–1961.
- Galerie nationale du Canada, 1967. Bice, Clare, *Canadian Painting, 1850–1950*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1967.
- Galerie nationale du Canada, 1968. Hubbard, Robert H., *Vincent Massey Bequest: The Canadian Paintings / Legs Vincent Massey : peintures canadiennes*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1968.
- Galerie nationale du Canada, 1971. *Gift from the Douglas M. Duncan Collection and the Milne-Duncan Bequest / Don provenant de la collection Douglas M. Duncan et du legs Milne-Duncan*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1971. Textes de Norman J. Endicott et Alan Jarvis.
- Galerie nationale du Canada, 1975. Hill, Charles C., *Canadian Painting in the Thirties / Peinture canadienne des années trente*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1975.
- Galerie nationale du Canada, 1981. *Twentieth Century Canadian Painting / Peinture canadienne du xx^e siècle*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1981.
- Hart House, 1923. *The Ottawa Group: The Sketch Room, Hart House, Jan 30–Feb 10*, Ottawa : The Ottawa Group, 1923.
- High Museum of Art, 1986. *The Advent of Modernism: Post-Impressionism and North American Art, 1900–1918*, Atlanta : High Museum of Art, 1986. Textes de Peter Morrin, Judith Zilczer, William C. Agee et John O'Brian.
- London Art Gallery, 1974. *Line: An Element of Design*, London, Ont. : London Art Gallery Extension Department, 1974.
- Montross Gallery, 1914. *Opening Exhibition, Season 1914–1915*, New York : Montross Gallery, 1914.
- Musée du jeu de Paume, 1927. *Exposition d'art canadien*, Paris : Musée du jeu de Paume, 1927.
- Norton Gallery and School of Art, 1948. *Six Canadian Painters: Pictures from the Watercolor Gallery, Goose Rocks Beach, Maine*, West Palm Beach : Norton Gallery and School of Art, 1948. Texte signé E. R. H.
- Panama-Pacific International Exposition, 1915. Trask, John E. D., et J. Nilsen Laurvik, dir., *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco : Paul Elder and Company, 1915.
- Philadelphia Art Alliance, 1943. *Exhibition of Prints by Artists of the United Nations*, Philadelphie : Philadelphia Art Alliance, 1943.

Catalogues : collections

- Art Gallery of Ontario, 1990. *Art Gallery of Ontario: Selected Works*, Toronto : Art Gallery of Ontario, 1990.

- Collections privées, 2003. Prakash, A. K., *Canadian Art: Selected Masters from Private Collections*, Ottawa et Toronto : Vincent Fortier Publishing, 2003.
- Douglas M. Duncan Collection, 1975. *Pictures from the Douglas M. Duncan Collection*, Toronto : University of Toronto Press, 1975.
- Galerie nationale du Canada, 1971. Sutherland Boggs, Jean, *The National Gallery of Canada*, Londres : Thames and Hudson, 1971.
- Galerie nationale du Canada, 1990. Burnett, David, *Masterpieces of Canadian Art from the National Gallery of Canada*, Edmonton : Hurtig Publishers, 1990.
- McMichael Canadian Art Collection, 1970. Duval, Paul, *The McMichael Conservation Collection*, Kleinburg, Ont. : The McMichael Conservation Collection, 1970.
- McMichael Canadian Art Collection, 1973. Duval, Paul, *The McMichael Canadian Collection*, Kleinburg, Ont. : The McMichael Canadian Collection, 1973.
- McMichael Canadian Art Collection, 1989. Blodgett, Jean, Megan Bice, David Wistow et Lee-Ann Martin, *The McMichael Canadian Art Collection / La Collection McMichael d'art Canadien*, Kleinburg, Ont. : The McMichael Canadian Art Collection, 1989.
- McMichael Canadian Art Collection, 2006. Murray, Joan, *McMichael Canadian Art Collection: One Hundred Masterworks*, Kleinburg, Ont. : The McMichael Canadian Art Collection, 2006.
- Museum of Modern Art, 1977. Barr, Alfred H. Jr, et Richard E. Oldenburg, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967*, New York : Museum of Modern Art, 1977.

Ouvrages généraux

- Brown, Milton W., *The Story of the Armory Show*, New York : Abbeville Press et The Joseph H. Hirschhorn Foundation, 1988.
- Buchanan, Donald W., *The Growth of Canadian Painting*, Toronto : Collins, 1950.
- Colgate, William, *Canadian Art: Its Origin and Development*, Toronto : Ryerson Press, 1967 (1943).
- Duval, Paul, *Canadian Impressionism*, Toronto : McClelland and Stewart, 1990.
- Duval, Paul, *Canadian Water Colour Painting*, Toronto : Burns and MacEachern, 1954.
- Duval, Paul, *Four Decades: The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries, 1930–1970*, Toronto : Clarke; Vancouver : Irwin and Co., 1972.
- Fenton, Terry, et Karen Wilkin, *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton : Hurtig, 1978.
- Fetherling, Douglas, dir., *Documents in Canadian Art*, Peterborough : Broadview Press, 1987.
- Frye, Northrop, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto : Anansi Press, 1971.
- Gwyn, Sandra, *Tapestry of War*, Toronto : Harper Collins, 1992.
- Harper, J. Russell, *Painting in Canada: A History*, Toronto : University of Toronto Press, 1966.
- Hubbard, Robert H., dir., *An Anthology of Canadian Art*, Toronto : Oxford University Press, 1960.

- Hubbard, Robert H., *The Development of Canadian Art*, Ottawa : Trustees of the National Gallery of Canada, 1963.
- Jarvis, Alan, *Douglas Duncan: A Memorial Portrait*, Toronto : University of Toronto Press, 1974.
- Kilbourn, Elizabeth, *Great Canadian Painting: A Century of Art*, [Toronto] : The Canadian Centennial Publishing Co., 1966.
- Kushner, Marilyn, et Kimberly Orcutt, *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York : New-York Historical Society, 2013.
- Laing, G. Blair, *Memoirs of an Art Dealer*, Toronto : McClelland and Stewart, 1979.
- Laing, G. Blair, *Memoirs of an Art Dealer 2*, Toronto : McClelland and Stewart, 1982.
- Lord, Barry, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto : NC Press, 1974.
- McInnes, Graham C., *A Short History of Canadian Art*, Toronto : The Macmillan Company of Canada, 1939.
- McInnes, Graham C., *Canadian Art*, Toronto : The Macmillan Company of Canada, 1950.
- McMichael, Robert, *One Man's Obsession*, Scarborough, Ont. : Prentice-Hall Canada, 1986.
- Park, Julian, *The Culture of Contemporary Canada*, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1957.
- Reid, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto : Oxford University Press, 1973.
- Townsend, William, dir., *Canadian Art Today*, Londres : Studio International, 1970.

Articles de revues

- « At Last: An Important David Milne Retrospective », *Toronto Calendar Magazine*, novembre 1972, p. 29.
- « Been Through the Milne », *Flare Magazine*, 30 septembre 1991.
- « Camp Porch: A Brush Drawing by David B. Milne », *Canadian Forum*, n° 4, juillet 1924, p. 305.
- « David Bruce Milne [sic] », *Saturday Night*, 1^{er} octobre 1955.
- « David Milne: Brilliant Artist Emerges from the Shadow of the Group of Seven », *Fine Art & Auction Review*, septembre 1991, p. 13–15.
- « In the Galleries », *International Studio*, vol. 54, n° 213, novembre 1914, p. xxx–xxxii.
- « Notable Collection of Canadian Art », *Canadian Homes and Gardens*, janvier–février 1935, p. 20+52.
- « You Asked Us », *Canadian Magazine*, 18 juillet 1971.
- « Works of One of Canada's Most Brilliant Landscape Painters, David Milne, to Open in Kleinburg September 1991 », *Antique Showcase*, 30 août 1991.
- Abell, Walter, « Some Canadian Moderns », *Magazine of Art*, vol. 30, n° 7, juillet 1937, p. 423–427.
- Abell, Walter, « Canada's National Gallery », *Magazine of Art*, vol. 33, n° 6, juin 1940, p. 356–361+391.

- Abell, Walter, « Neighbors to the North », *Magazine of Art*, vol. 35, n° 6, octobre 1942, p. 209–211.
- Anthony, Elizabeth, « The Sacred and the Profound », *Books in Canada*, vol. 9, n° 20, 30 décembre 1991, p. 30–31.
- Baird, Joseph A., « American and Canadian Art Compared », *Canadian Art*, vol. x, n° 1, octobre 1952, p. 13–16.
- Bell, Andrew, « The Art of David Milne », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. xxvi, janvier 1949, p. 12–15.
- Bell, Andrew, « The Art of Kazuo Nakamura », *Canadian Art*, vol. xvi, n° 65, mai 1959, p. 168–173.
- Bell, Andrew, « Contemporary Canadian Water-Colours », *The Studio*, vol. 143, n° 709, avril 1952, p. 106–111.
- Bell, Andrew, « Crisis in Art Appreciation », *Saturday Night*, 15 novembre 1947, p. 48–49.
- Bell, Andrew, « David Milne Paints Canada », *The Studio*, vol. 141, n° 698, mai 1951, p. 144–147.
- Bell, Andrew, « David Milne: Revisited », *Saturday Night*, vol. 70, n° 41, 1^{er} octobre 1955, p. 9–10.
- Berger, Carol, « Celebrating the Artistic Life », *See Magazine* (Edmonton), 12 décembre 1996.
- Buchanan, Donald W., « An Artist Who Lives in the Woods », *Saturday Night*, vol. 50, n° 4, 1^{er} décembre 1934, p. 2. Réédité dans *Artichoke*, vol. 5, n° 2, été 1993, p. 10–13.
- Buchanan, Donald W., « The Biennale of Venice Welcomes Canada », *Canadian Art*, vol. ix, n° 4, été 1952, p. 144–147.
- Buchanan, Donald W., « Canada », *The Studio*, vol. 125, n° 601, avril–mai 1943, p. 122–125.
- Buchanan, Donald W., « Canadian Painting 1947–48 », *The Studio*, vol. 137, n° 670, janvier 1949, p. 10–15.
- Buchanan, Donald W., « Contemporary Painting in Canada », *The Studio*, vol. 129, n° 625, avril 1945, p. 98–111.
- Buchanan, Donald W., « David B. Milne », *Canadian Forum*, n° 15, février 1935, p. 191–193.
- Buchanan, Donald W., « David Milne : An Independent Approach to the Painting of Ontario Landscapes », *Canadian Geographical Journal*, vol. 33, n° 5, novembre 1946, p. 236–237.
- Buchanan, Donald W., « David Milne as I Knew Him », *Canadian Art*, vol. xi, n° 3, printemps 1954, p. 89–92. Réédité dans *artscanada*, vol. 38, n^{os} 244–247, mars 1982, p. 67–68.
- Burford Mason, Roger, « Area Artists on Show in November », *Thornhill Monthly Magazine* (Unionville, Ont.), 30 novembre 1991.
- Campbell, Lawrence, « David Milne at Center for Inter-American Relations », *Art in America*, vol. 70, n° 11, décembre 1982, p. 126–127.
- Carney, Lora Senechal, « David Milne: “Subject Pictures” », *Journal of Canadian Art History*, n° 10/2, 1987, p. 104–119.
- Carpenter, Ken, « Toronto: David Milne at Godard », *Art in America*, vol. 67, n° 5, septembre 1979, p. 139.
- Carroll, Jock, « Hermit Painter of the Northland », *Weekend Magazine*, n° 6/33, 18 août 1956, p. 20–22.

- Clark, John, « The Advent of Modernism: Post-Impressionism and North American Art, 1900-1918 », *Canadian Art*, vol. 4, n° 3, automne-septembre 1987, p. 115-116.
- Cochran, Bente Roed, « David Milne: the New York Years 1903-1916 », *Artmagazine*, vol. 13, n° 58-59, mai-juin-juillet 1982, p. 23-29.
- Dawn, Leslie, « Beyond the Commonly Expected », *Artichoke*, vol. 5, n° 2, été 1993, p. 10-11.
- Dillon, Theresa, « Through the Milne », *Where Toronto*, 30 octobre 1991, p. 14-15.
- Duval, Paul, « The Vision of David Milne », *Saturday Night*, vol. 69, n° 16, 23 janvier 1954.
- Elliott, George, « David Milne, 1902-1953: His hand Could Do What He Wanted It to Do », *Canadian Art*, vol. xi, n° 3, printemps 1954, p. 85-88.
- Enright, Robert, « Davids and Goliath », *Border Crossings*, vol. 16, n° 1, février 1997, p. 7-8.
- Frye, Northrop, « David Milne: An Appreciation », *Here and Now* (Toronto), vol. 1, n° 2, mai 1948, p. 47-56.
- Greenwood, Michael, « David Milne: The Toronto Year 1939-1940 », *artscanada*, vol. 33, n° 204-205, avril-mai 1976, p. 58-59.
- Harper, J. Russell, « Three Centuries of Canadian Painting », *Canadian Art*, vol. 19, n° 82, novembre-décembre 1962.
- Hill, Charles C., « Permanently Yours: A Moment of Transition / En permanence: Un moment de transition », *Vernissage* (Musée des beaux-arts du Canada), vol. 1, n° 4, automne 1999, p. 12-13.
- Hubbard, Robert H., « Artists in Common: Canadian—American Contacts », *RACAR*, vol. 3, n° 2, 1976, p. 35-54.
- Huntington Wright, Winslow, « Modern American Painters—and Winslow Homer », *The Forum*, décembre 1915, p. 661-672.
- Jackson, A. Y., « The Development of Canadian Art », *Journal of the Royal Society of Art*, vol. xcvii, n° 4786, 14 janvier 1949, p. 129 et s.
- Jarvis, Alan H., « Art Gallery », *Varsity* (University of Toronto), 5 décembre 1934.
- Jarvis, Alan H., « Notes on Two Canadian Artists », *The Undergraduate* (University of Toronto), n° 6, 1936, p. 35-37.
- Jarvis, Alan, « Poverty Gave Milne Time and Quiet to Mature His Completely Personal Style », *Star Weekly Magazine* (Toronto), 27 janvier 1958.
- Karch, Pierre, « David Milne et l'émotion esthétique », *Vie des Arts*, vol. 36, n° 146, 1992, p. 26-31.
- Klaassen, Cynthia J., « Book About Milne Was Labour of Love », *View Magazine* (Hamilton), 14 novembre 1996.
- Linsley, Robert, « Landscapes in Motion: Lawren Harris, Emily Carr and the Heterogeneous Modern Nation », *Oxford Art Journal*, vol. 19, n° 1, 1996, p. 80-95.
- Lochnan, Katharine, « David Milne : Face to Face with Infinity », *Queen's Quarterly*, vol. 113, n° 1, printemps 2006, p. 37-46.
- Lochnan, Katharine, « The Watercolours of David Milne », *Art Matters* (Musée des beaux-arts de l'Ontario), vol. 14, n° 2, printemps 2006, p. [4-6].
- McInnes, Graham C., « The World of Art », *Saturday Night*, n° 50/31, 8 juin 1935, p. 8.
- McInnes, Graham C., « Art », *Saturday Night*, n° 51/4, 30 novembre 1935, p. 11.

- McInnes, Graham C., « The World of Art », *Saturday Night*, n° 52/1, 7 novembre 1936, p. 23.
- McInnes, Graham C., « A Silk Purse from Anything », *Saturday Night*, n° 56/20, 25 janvier 1941, p. 30.
- McInnes, Graham C., « Contemporary Canadian Artists No. 9: David B. Milne », *The Canadian Forum*, octobre 1937, p. 238.
- McInnes, Graham C., « World of Art », *Saturday Night*, 5 février 1938, p. 7.
- McLean, J.S., « On the Pleasure of Collecting Paintings », *Canadian Art*, vol. x, n° 1, octobre 1952, p. 3–7.
- McPherson, Hugo, « The Autumn Season: 1958: Toronto », *Canadian Art*, vol. 16, n° 63, février 1959, p. 56–57.
- Moon, Barbara, « Genius in Hiding: David Milne », *Maclean's Magazine*, vol. 74, 17 juin 1961, p. 14–17 et 48–50. Édition française : « Un possédé de l'art », *Le magazine Maclean*, juillet 1961, p. 19–21.
- Newton, Eric, « Canada's Place in the 1952 Biennale as Viewed by an English Critic », *Canadian Art*, vol. x, n° 1, octobre 1952, p. 18–21.
- Nunoda, Steven, « Placing Place Project », *Books in Canada*, 1^{er} février 1997.
- O'Brien, Erin, « Distinct from the Group of Seven », *Varsity* (University of Toronto), 16 septembre 1996.
- Proulx, Renée, « À Ottawa », *Vie des arts*, n° 49, hiver 1967–1968, p. 64–65.
- Roberge, Marie, « Exposition à la Galerie nationale », *Vie des arts*, n° 16, automne 1959, p. 28.
- Ross, Debbie, « David Milne: A Retrospective », *Canadian Art*, vol. 8, n° 3, automne 1991, p. 64.
- Russell, Paul, « London: David Milne », *artscanada*, n° 107, avril 1967.
- Severson, Anne, « A View of the Inside by Way of the Outside », *FFWD* (Calgary), 9 octobre 1997.
- Silcox, David P., « Rewind: A Painting Place », *Canadian Art*, hiver 1996, p. 76.
- Silcox, David P., « The Domestic Landscapes of David Milne: A Major Retrospective of the Painter's Painter », *City and Country Home* (Toronto), 30 octobre 1991.
- Tooby, Michael, « Coming to Terms with Milne », *The Literary Review of Canada*, vol. 6, n° 8, novembre 1997, p. 13–15.
- Tovell, Rosemarie L., « Compte-rendu de *Painting Place. The Life and Work of David B. Milne* de David P. Silcox », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. xix, n° 2, 1998.
- V., C., « David Milne: The New York Years, 1903–1916 », *Update* (Edmonton Art Gallery), vol. 2, n° 5, septembre 1981.
- Venne, Émile, « Un fauve : M. David B. Milne », *L'Ordre* (Montréal), 28 mars 1935.
- Webb, Marshall, « One Hundred Years of Solitude », *Maclean's Magazine*, vol. 95, n° 12, 22 mars 1982, p. 66–67.
- Wodehouse, R. F., « David Milne: 1918–19 », *The National Gallery of Canada Bulletin*, n° 2, décembre 1963, p. 18–25.
- Young, Pamela, « Striking Originals: Celebrating a Group of Seven Contemporary », *Maclean's Magazine*, vol. 104, n° 41, 14 octobre 1991, p. 66–67.

Zemans, Joyce, « David Milne, 1911–1915, Marlborough Godard », *artscanada*, vol. 30, n^{os} 176–177, février–mars 1973, p. 72–73.

Articles de journaux

- Non titré, journal non identifié (Montréal), 16 janvier 1954.
- Non titré, *Le Devoir* (Montréal), 11 novembre 1980.
- Non titré, *The Globe and Mail* (Toronto), 11 octobre 1958.
- Non titré, *Calgary Herald*, 2 janvier 1954.
- Non titré, *The Montreal Star*, 13 mars 1935.
- Non titré, *New York Tribune*, 6 février 1912.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 26 août 1897.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 14 décembre 1899.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 9 juillet 1903.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 30 août 1906.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 15 août 1912.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 22 octobre 1919.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 15 juin 1921.
- Non titré, *Paisley Advocate*, 22 juin 1922.
- Non titré, *The Toronto Evening Telegram*, 1^{er} octobre 1955.
- Non titré, *Winnipeg Free Press*, 31 mai 1956.
- Non titré, *Winnipeg Free Press*, 8 juin 1956.
- « 8th Annual Exhibition of the Philadelphia Water Color Club », journal non identifié, 1910.
- « “25 Years of Water Colors”: Tribute to Toronto Painter », *The Toronto Evening Telegram*, 14 mars 1942.
- « 125 Attend Opening of Art Show », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 12 janvier 1963.
- « À la caisse populaire St-Frédéric : les aquarelles de David B. Milne sont présentées dans une exposition », *Le Nouvelliste* (Drummondville), 11 novembre 1964.
- « A National Treasure Comes to Light », *The Globe and Mail* (Toronto), 4 octobre 1991.
- « A Private's Drawings », *Canadian Daily Records*, 18 février 1919.
- « American Water Color Society, 1912 », *The New York Times*, 1912.
- « American Water Color Society, 1913 », journal non identifié, 1913.
- « American Water Color Society Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912.
- « American Water Color Society Exhibition, 1912 », *New York Herald*, 1912.
- « American Water Color Society Exhibition, 1914 », journal non identifié, 1914.
- « Après paysages en perpétuel devenir : Curieuse exposition chez Scott », *La Presse* (Montréal), 23 mars 1935.
- « Aquarelle de David Milne exposées à l'Université », *L'Évangéline* (Moncton), 7 avril 1964.
- « Armory Show, 1913 », *The New York Times*, 2 mars 1913.
- « Armoury Show, 1913 », *The Christian Science Monitor*, 24 février 1913.

- « Armoury Show, 1913 », *The New York Times*, 17 février 1913.
- « Art: Life of a Painter's Painter », *The Daily Free Press* (Nanaimo, C.-B.), 18 novembre 1996.
- « Art Gallery Exhibits 200 Milne Paintings », *The Winnipeg Tribune*, 25 mai 1956.
- « The Art of David Milne », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1955.
- « Artist's Relatives Attend Opening », *The Winnipeg Tribune*, 13 septembre 1967.
- « Artists Hard to Encourage », *The Penticton Herald* (Penticton, C.-B.), 29 novembre 1963.
- « At Library: Milne Art Display to Visit Lethbridge », *The Lethbridge Herald*, 29 octobre 1962.
- « Beards and Blondes at Art Show », *Winnipeg Free Press*, 13 septembre 1967.
- « BM Buys Milne », *Arts Atlantic Magazine* (Charlottetown), 30 avril 1990.
- « "Boston Corners": A Painting by David Bruce Milne », *The Christian Science Monitor*, 8 août 1949.
- « Bruce Museum Will Show Exhibition of Oil Paintings », *The Times* (Port Elgin), 8 mai 1957.
- « Bruce Plaque Honors Painter's Memory », *The Walkerton Herald Times*, 13 septembre 1962.
- « Can. Artist's Relatives Attend Milne Art Show », *The Morden Times* (Man.), 31 janvier 1962.
- « Canadian Art », *The Rochdale Observer*, [15 mai 1926].
- « Canadian Art Exhibit at Gallery: Paintings Are United », *The Beacon Herald* (Stratford, Ont.), 21 janvier 1978.
- « Canadian Artist Gets Recognition: But as in Many Another Case Fame Arrives After the Death of the Master », journal non identifié, [septembre–octobre 1955].
- « Canadian Artist Honoured by Plaque Unveiling in Paisley », *Kincardine News* (Ontario), 12 septembre 1962.
- « Canadian Artists Show at Glenbow », *Calgary Albertan*, 13 mai 1972.
- « Canadian Exhibit Opens at Gallery », *Palm Beach Post*, 8 janvier 1948.
- « Canadian Landscape », journal non identifié, 10 avril–6 mai 1959.
- « Catalogue on Artist Milne Wins Dwyer Award », *Vancouver Sun*, 29 mars 1999.
- « Citizens Band to Purchase 11 Milne for Art Gallery », *Winnipeg Free Press*, 19 janvier 1962.
- « Coal Piles, Dingy Streets Made Visions of Beauty », *The Toronto Evening Telegram*, 16 janvier 1941, p. 17.
- « Contemporaries », journal non identifié, 6–20 janvier 1914.
- « David Milne: First World War Official Artist », *The Globe and Mail* (Toronto), 31 décembre 1953.
- « David Milne: Free Man », *The Ottawa Journal*, 15 septembre 1955.
- « David Milne: Painting Place », *Listowel Banner* (Ont.), 18 janvier 1978.
- « David Milne: War Artist », *The Toronto Evening Telegram*, 2 janvier 1954.
- « David Milne—gone, but not Forgotten », *Montreal Gazette*, 24 avril 1971.
- « David Milne at Best », *The Toronto Evening Telegram*, 1^{er} février 1943.
- « David Milne, quand la guerre peut être artistique », *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), 23 mars 1965.
- « David Milne's Exhibition Has Intriguing Canvases », *The Toronto Evening Telegram*, 13 mars 1940.

- « David Milne's Family History Finds Painter Among Pioneers », [*Oshawa Times*], 15 novembre 1962.
- « Excellent Landscapes on Display », *The Winnipeg Tribune*, 10 juillet 1954.
- « Exhibit to Open on Friday », *Kingston Whig-Standard*, 1^{er} février 1967.
- « Exposition David Milne à la Galerie Nationale », *Le Droit* (Ottawa), 17 septembre 1955.
- « Exposition David Milne au Musée Provincial », *L'Événement-Journal* (Québec), 2 décembre 1955.
- « Fine Arts Museum Shows Milne's Work », *Montreal Gazette*, 4 février 1956.
- « Gallery to Exhibit David Milne Works », *The Brandon Sun* (Man.), 29 octobre 1974.
- « Gallery to Purchase Eleven Milne Works », *The Winnipeg Tribune*, 1^{er} février 1962.
- « Gov.-General Loans Paintings to Hang in Milne Exhibit », *Uxbridge Times* (Ont.), 28 avril 1955.
- « Hundreds Attend Milne Show », *Winnipeg Free Press*, 27 janvier 1962.
- « Imagination in Work of Late David Milne », *Montreal Gazette*, [23] janvier 1954.
- « Importante acquisition du MBAC », *Le Droit* (Ottawa), 23 février 2007.
- « Interesting Water Colors at Library », *The Brandon Sun* (Man.), 30 mars 1954.
- « K-W Art Gallery Presents Works of D.B. Milne », *Guelph Guardian*, 8 janvier 1963.
- « Les prochaines expositions de la Galerie nationale », *Le Droit* (Ottawa), 19 juin 1976.
- « Library Displays Milne Collection », *The British Columbian*, 8 novembre 1962.
- « Library World: Milne Paintings on Exhibition », *Oshawa Times*, 14 novembre 1962.
- « Major Art Show Attracts Crowds », *Waterloo Chronicle* (Ont.), 17 janvier 1963.
- « Massey's Milne Paintings to Get Many New Homes », *The Globe and Mail* (Toronto), 11 octobre 1958.
- « McMichael Gallery One of the Canadian Sites », *Halton Hills Herald* (Georgetown, Ont.), 22 septembre 1990.
- « Milne Art Exhibit », *The Athenaeum* (Acadia University, N.-É.), 25 octobre 1963.
- « Milne Display at Netherwood », *Evening Times Star* (Saint-Jean, N.-B.), 29 janvier 1964.
- « Milne Family Guests at Gallery Opening », *The Morden Times* (Man.), 20 septembre 1967.
- « Milne Paintings Conform to Individualistic Rule », *The Toronto Evening Telegram*, 21 février 1946.
- « Milne Paintings on View to Raise Purchase Price », *The Winnipeg Tribune*, 19 janvier 1962.
- « Milne Showcase », *Ottawa Citizen*, 13 décembre 1998.
- « Milne Watercolors Now on Exhibition at University », *Saskatoon StarPhoenix*, 29 octobre 1962.
- « Milne's War Paintings Had Impact on Art Scene », *Timmings Press* (Ont.), 17 mai 1984.
- « Montross Gallery, 1914 », journal non identifié, 1914.
- « Montross Gallery, 1914 », *The Globe and Commercial Advertiser* (New York), 1914.
- « Montross Gallery, 1914 », *New York American*, 1914.
- « Montross Gallery, 1914 », *The New York Evening Star*, 1914.
- « Montross Gallery, 1914 », *The New York Times*, 1914.

- « Montross Gallery, 1916 », *The New York Evening Star*, 1916.
- « National Gallery Art Tour », *Vancouver Sun*, 10 octobre 1980.
- « National Gallery Works on Display Here », *Sault Star* (Ont.), 22 septembre 1977.
- « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », journal non identifié, 1912.
- « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », *New York American*, 1912.
- « New York Water Color Club Exhibition, 1912 », *The New York Times*, 3 novembre 1912.
- « New York Water Color Club Exhibition, 1913 », *The New York Sun*, 1913.
- « New York Water Color Club Exhibition, 1913 », *The New York Times*, 9 novembre 1913.
- « New York Water Color Club, 1911 », journal non identifié, 1911 [a].
- « New York Water Color Club, 1911 », journal non identifié, 1911 [b].
- « New York Water Color Club, 1911 », *The New York Times*, 1911.
- « New York Water Color Club, 1913 », *New York Post*, 1913.
- « New York Water Color Club, 1914 », *The New York Evening Mail*, 1914.
- « New York Water Color Club, 1914 », *The New York Times*, 1914.
- « Noted Canadian Artist and Former Paisleyite Was Adored by Children, Idolized by Critics Alan Jarvis Tells Unveiling Audience Here », *Paisley Advocate*, 6 septembre 1962.
- « Noted War Artist Native of Paisley David Milne Dies », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 11 janvier 1954.
- « Old RCMP Barracks », *Ottawa Citizen*, 17 septembre 1955.
- « Organisée par la Légion canadienne : intéressante exposition à la caisse St-Frédéric », *La Tribune* (Drummondville), 6 novembre 1964.
- « Ottawa Scene », *The Globe and Mail* (Toronto), 17 septembre 1955.
- « Paintings of Genius », *Toronto Star*, 31 octobre 1986.
- « Paisley Painter Featured at Ottawa », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 20 septembre 1955.
- « Passing in the Art World: Opening of the Watercolor Club Exhibition », journal non identifié, [vers octobre–novembre 1911].
- « Rodman Arts Centre Getting Milne Exhibit », *St. Catharines Standard* (Ont.), 4 août 1967.
- « Scenes of Canadian Troops in Battle on Display Here », *The Regina Leader*, 11 décembre 1962.
- « Son Was Sure Artist Father Painted Houses for a Living », *Calgary Herald*, 15 décembre 1990.
- « Stamp Dedicated in Honour of Local Artist », *The Bancroft Times* (Ont.), 7 juillet 1982.
- « Stamp Honors Paisley Artist », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 9 octobre 1982.
- « Struggled for His Own Style », *The Halifax Mail Star*, 26 octobre 1979.
- « Une aquarelle de David Bruce Milne (*sic*) », *Le Droit* (Ottawa), 23 février 1952.
- « Une exposition de David Milne à la Galerie Nationale », *Le Droit* (Ottawa), 1^{er} septembre 1955.
- « Unveil Memorial Plaque in Paisley Park to Honor Artist David B. Milne », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 31 août 1962.
- « Voice from the Garret », *The Gleaner* (Fredericton), 8 juillet 1954.
- « Why Shouldn't a Half Moon be Skyed? », journal non identifié, 29 octobre 1910.

- « Widow Wins Back Milne Paintings », *The Toronto Evening Telegram*, 29 octobre 1963.
- « Will Unveil Plaque at Paisley in Memory of Artist David B. Milne », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 22 août 1962.
- « Work of Seven Young Contemporaries », journal non identifié, [vers 1913–1914].
- « Work of Two Artists Displayed at Gallery », *Vancouver Sun*, 2 mars 1950.
- « Works by Milne Exhibited », *The Halifax Mail Star*, 21 octobre 1977.
- « Works of Renowned Artist to Be Shown at Music Hall », *Uxbridge Times* (Ont.), 21 avril 1955.
- A., W. M., « Challenging Display of Milne's Paintings », *Ottawa Citizen*, 3 mai 1947.
- Adams, James, « Found: the 'Missing Masterpiece' », *The Globe and Mail* (Toronto), 25 mai 2006.
- Amos, Robert, « Definitive Work Is no Coffee Table Book », *Times Colonist* (Victoria), 30 novembre 1996.
- Amos, Robert, « Milne: One of Canada's Most Nourishing Art Histories », *Times Colonist* (Victoria), 1^{er} février 1992.
- Ankenmann, Laurel, « Little Interest to Date on Milne Show at Gallery », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 22 octobre 1968.
- Armstrong, John, « Milne Gets Pantheon Treatment », *The Globe and Mail* (Toronto), 30 janvier 1999.
- Ayre, Robert H., « A Painter Who Lived Close to Nature », *The Montreal Star*, 16 janvier 1954.
- Ayre, Robert H., « Edward Seago », *The Montreal Star*, 6 février 1954.
- Ayre, Robert H., « Exhibit of Works of David B. Milne : One-man Show at Scott's Brings Out Artist's Individual Style », *Montreal Gazette*, 19 mars 1935.
- Ayre, Robert H., « Retrospective Exhibit of David Milne's Paintings Sponsored by Three Museums », *The Montreal Star*, 4 février 1956.
- B., H. P., « David Milne's Canadian Pictures », *The Montreal Star*, 20 mars 1935.
- Baele, Nancy, « David Milne », *Ottawa Citizen*, 4 juillet 1992.
- Baele, Nancy, « In a Class by Himself », *Ottawa Citizen*, 6 octobre 1991.
- Baele, Nancy, « Milne Work Charged with Beauty », *Ottawa Citizen*, 3 mai 1985.
- Baele, Nancy, « Milne's Waterlily Brings Back Memories of Long-Ago Encounter », *Ottawa Citizen*, 15 septembre 1991.
- Baele, Nancy, « Milne's Work Fresh and Enduring, It's Attraction Still Strong », *Ottawa Citizen*, 5 juillet 1992.
- Baele, Nancy, « National Gallery Puts Milne in Right Perspective », *Ottawa Citizen*, 21 juin 1992.
- Bale, Doug, « Milne's Colorful Side Revealed », *The London Free Press* (Ont.), 8 mars 1982.
- Balfour Bowen, Lisa, « A Very Good Month for Milne », *Toronto Star*, 13 mars 1982.
- Balfour Bowen, Lisa, « Elements of Color: Canadian Painter David Milne Had a Brilliant Vision », *Toronto Sun*, 6 novembre 1994.
- Balfour Bowen, Lisa, « Milne Milestones: Major Retro of the Rugged Individual at the McMichael », *Toronto Sun*, 22 septembre 1991.

Balfour Bowen, Lisa, « Visual Variations: Mira Goddard [sic] Gallery », *Toronto Sun*, 20 mars 1988.

Base, Ron, « Too Bad Painter Was Canadian », *Toronto Star*, 31 octobre 1979.

Bird, Heather, « Portrait of a Driven Man », *Ottawa Sun*, 5 juillet 1992, p. 28-29.

Brimmell, Helen, « Son Researches David Milne's Career; Reveals Details of Artist's Life and Work », *Guelph Mercury*, 2 novembre 1982.

Brooks, Joyner, « Milne Show Covers Every Mood », *Calgary Albertan Sunday Tab*, 18 novembre 1979.

Buchanan, Donald W., « Roundabout in the Swing : Milne—An Artist in a Forest Hut », *The Lethbridge Herald*, 2 novembre 1934.

Buchholz, Garth, « Milne an Artist's Artist », *Winnipeg Free Press*, 24 janvier 1998.

Chamberlain, Joseph Edgar, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », *The New York Evening Mail*, 1911.

Chamberlayne, Russ, « A Review: Tribute to David Milne; Special Exhibit of His Work », *Guelph Mercury*, 16 octobre 1982.

Clairmont, Hugh, « Hope to Spark Revival in Board of Trade », *The Bracebridge Herald-Gazette* (Ont.), 23 janvier 1964.

Cleland, David, « Agnes Etherington Project: Major Exhibit Opened », *The Kingston Whig-Standard*, 4 février 1967.

Coulson, Sandra, « A Master of Absence », *The London Free Press* (Ont.), 20 juin 1998.

Crabtree, Linda, « Perseverance, Analysis Key to Milne Success », *St. Catharines Standard* (Ont.), 17 décembre 1977.

Crawford, Lenore, « Art Show Tribute to Milne », *The London Free Press* (Ont.), 7 avril 1967.

Crawford, Lenore, « David Milne Pictures Have Personal Touch », *The London Free Press* (Ont.), 14 janvier 1956.

Crook, Farrell, « Milne Sale Stopped by Court », *The Globe and Mail* (Toronto), 7 février 1963.

Crossley, Peter, « Paintings by Milne Impress », *Winnipeg Free Press*, 30 septembre 1967.

Dault, Julia, « Toronto: A Member of the Group of One », *National Post* (Toronto), 2 mars 2006.

Davies, Pam, « An Elegant Simplicity », *Toronto Sun*, 5 mars 2006.

Davies, Pam, « Keep It Simple: The Art of David Milne », *Toronto Sun*, 18 novembre 1996.

Davis, Chuck, « VAG Exhibits Milne's "Thrilling" Paintings », *The Province* (Vancouver), 26 janvier 1992.

Dowling, Julie, « Milne Paintings Worth a Look », *The Guardian* (Charlottetown), 6 juin 1995.

Downes, Gwladys, « David Milne's Work Seen at Arts Centre », *Victoria Daily Times*, 12 mars 1954.

Dufour, Claude, « Les guerres de Milne ressemblent à la paix », *L'Évangéline* (Moncton), 11 avril 1964.

Duncan, Ann, « Ottawa Show Reveals Milne's Lyrical Style », *Montreal Gazette*, 4 juillet 1992.

Durichen, Pauline, « Contrasting Themes: Artists Paint Inner Life and Outer Landscape », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 20 novembre 1985, p. F4.

- Duval, Paul, « Canadian Who Liked Solitude Painted Unique “Essence” of Nation », *The Toronto Evening Telegram*, 11 octobre 1958.
- Eason, Marjorie, « In Search of Artistic Maturity in Canada », journal non identifié, [vers 1959–1962].
- Evans, Jack, « David Milne Sr. Work Now on Display in British Museum », *The Belleville Intelligencer* (Ont.), 22 août 1998.
- Evans, Jack, « Son Attempts to Document Artist-Father’s Life: Painting a Picture », *The Belleville Intelligencer* (Ont.), 21 juillet 1996.
- F., R. B., « Exhibition of Paintings by David B. Milne », *The Ottawa Journal*, 1^{er} février 1935.
- F., R. B., « Exhibit Works of David Milne », *The Ottawa Journal*, 17 décembre 1935.
- Fear, Barbara, « A Glimpse Into Genius », *Barrie Examiner* (Ont.), 9 novembre 1991.
- Fergus-Moore, Peter, « Milne’s Milieu: Pioneer Painter Lived Obscure, Tragic Life », *The Chronicle-Journal* (Thunder Bay, Ont.), 27 avril 2000.
- Fetherling, George, « Picking Over the New Art Books », *Telegraph-Journal* (Saint-Jean, N.-B.), 17 septembre 2005.
- Fisher, Nathalie-Roze, « Book of the Week: *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne* », *Now* (Toronto), 7 novembre 1996.
- Flagler, Gordon, « David Milne, North Hastings’ “Unknown” Famous Artist », *The Bancroft Times* (Ont.), 22 décembre 1976.
- Flagler, Gordon, « Gallery to Screen Film about Painter », *Ottawa Citizen*, 18 octobre 1979.
- Flagler, Gordon, « Milne Film Prepared: Recognition Comes to Ontario Artist », *Ottawa Citizen*, 8 avril 1978.
- Fulford, Robert, « The Never-ending Story of a Catalogue Raisonné », *The Globe and Mail* (Toronto), 26 décembre 1998.
- Gaudet, Éliane, « Un talent rare et méconnu », *Le Droit* (Ottawa), 11 juillet 1992.
- Gibson, Jim, « Brilliance at the Edge of the Group », *Daily Colonist* (Victoria), 15 juin 1980.
- Gillespie, Ian, « Canada’s Least-known Great Painter Gets Spotlight at Last », *The London Free Press* (Ont.), 13 novembre 1996.
- Glueck, Grace, « Delicate Yet Direct Watercolors of a New York Dazzling Itself », *The New York Times*, 9 décembre 2005.
- Goddard, Peter, « Hoe War Altered Artist’s Vision », *Toronto Star*, 11 novembre 2005.
- Goddard, Peter, « Milne Show Doesn’t Shed New Light », *Toronto Star*, 25 février 2006.
- Goddard, Peter, « When Two Critical Minds Collide », *Toronto Star*, 2 mars 2006.
- Graham, Archie, « Uncompromising Vision: The Paintings of David Milne (1882-1953) », *North Shore News* (North Vancouver), 5 février 1992.
- Graham, Colin, « Art in Review », *Victoria Daily Times*, 6 février 1954.
- Grooms, R.H., « Gallery Displays Milne’s Work: His Landscapes Impressive », *Victoria Daily Times*, 13 février 1968.
- Guest, Dennis, « 700 Vernon People Visit Three-day Exhibition », *Vernon News*, 1^{er} mars 1961.
- H., E. W., « David Milne’s Original Art: Canadian Painter with Unorthodox Palette », *The Ottawa Journal*, 2 février 1935.

H., E. W., « Work of David Milne, an Artist with Style Completely His Own », *Ottawa Citizen*, 17 décembre 1935.

Haggo, Regina, « Watercolourist Believed Art Is Its Own Entity », *The Hamilton Spectator*, 18 avril 2006.

Haysom, Ian, « The Group of One: Paisley-born Artist May Finally Be Getting His Due », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 6 décembre 1996.

Hedley, R. W., « Ontario Artist's Works on Display at Museum », *Edmonton Journal*, 11 février 1954.

Hellman, Michel, « "Réintroduire" David Milne », *Le Devoir* (Montréal), 7 janvier 2006.

Hepburn, Allan, « Clues to the Riddle that Is David Milne », *Financial Post* (Toronto), 8 mars 1997.

Hoeber, Arthur, « Art and Artists: American Water Color Society, 1911 », *The Globe and Commercial Advertiser* (New York), 1911.

Hoeber, Arthur, « New York Water Color Club Exhibition, 1911 », [*The Globe and Commercial Advertiser* (New York)?], 1911.

Howarth, Glenn, « The Spontaneity of Milne », *Victoria Daily Times*, 25 mars 1972.

Hume, Christopher, « David Milne Comes Out of the Woods », *Montreal Gazette*, 9 novembre 1991.

Hume, Christopher, « Milne's a Great Artist—Period », *Toronto Star*, 3 mars 1984.

Hume, Christopher, « Milne's Prices hit Six Figures », *Toronto Star*, 24 mai 1998.

Hume, Christopher, « Milne Show Brightens Gloomy Gallery Scene », *Toronto Star*, 1^{er} novembre 1991.

Hume, Christopher, « Milne's Stature Confirmed in Major Exhibition », *Toronto Star*, 27 septembre 1991.

Hume, Christopher, « We're Finally Seeing Milne's Genius », *Toronto Star*, 27 mars 1999.

Johnson, Audrey, « Around the Galleries », *Victoria Daily Times*, 31 mai 1970.

Joubert, Suzanne, « David Milne à la Galerie nationale : Reflets dans un miroir d'eau », *Le Droit* (Ottawa), 10 janvier 1981.

K., W. Q., « David Milne Exhibit Reveals Many Facets », *The Ottawa Journal*, 17 septembre 1955.

K., W. Q., « Robertson Galleries: Milne, FitzGerald Works on Exhibit », *The Ottawa Journal*, 26 septembre 1967.

Kamienski, Jan, « David Milne: a Dedicated Canadian Artist », *The Winnipeg Tribune*, 19 janvier 1962.

King, Alan, « David Milne's War: An Intense Sensation of Loss », *Ottawa Citizen*, 1^{er} octobre 1995.

Kirkman, Terry, et Judy Heviz, « The Quiet Artistry of David Milne », *The Montreal Star*, 28 avril 1971.

Knelman, Martin, « Milne Finally Gets His Due », *Toronto Star*, 6 juin 2005.

Kritzwiser, Kay, « A Chronicle on the Life and Work of Milne », *The Globe and Mail* (Toronto), 9 mars 1973.

Kritzwiser, Kay, « Glorious on Reflection: Artists Prod Memories of Old Vitality », *The Globe and Mail* (Toronto), 18 novembre 1972.

Kritzwiser, Kay, « A Tranquil Retrospective of Restless David Milne », *The Globe and Mail* (Toronto), 6 mars 1982.

Lajoie, Noël, « Rétrospective David Milne : art de l'intelligence », *Le Devoir* (Montréal), 18 février 1956.

Lambirth, Andrew, « Discovering a Master », *The Spectator* (Londres), 10 septembre 2005.

Lehmann, Henry, « Biography Is Only Part of Milne Project », *Montreal Gazette*, 7 décembre 1996.

Lehmann, Henry, « Chance to See One of the Best: David Milne Paintings at Klinkhoff », *Montreal Gazette*, 22 septembre 2001.

Lehmann, Henry, « Homage to a Master », *Montreal Gazette*, 7 décembre 1996.

Lennon, Madeline, « The Works », *National Post* (Toronto), 10 décembre 1998.

Lewis, Grace Sheldon, « Artist Addresses Art Society », *The Yarmouth Light* (N.-É.), 28 novembre 1963.

Lewis, Grace Sheldon, « Yarmouth Art Society to Feature Milne », *The Yarmouth Herald* (N.-É.), [12 ou 13] novembre 1963.

Littman, Sol, « David Milne Isn't Forgotten », *Toronto Star*, 14 octobre 1979.

Macdonald, Mildred, « David Milne's First World War Paintings at the National Gallery », *Today's Seniors*, novembre 1995.

MacDonald, Rose, « At the Galleries », *The Toronto Evening Telegram*, 19 mars 1955.

[MacDonald, Rose], « At the Galleries: Archaeology Museum Launches New Project Object-of-Month Show », *The Toronto Evening Telegram*, 8 décembre 1951.

[MacDonald, Rose], « At the Galleries: Film at Gallery [...] New Ideas », [*The Toronto Evening Telegram*], janvier 1948.

MacDonald, Rose, « At the Galleries: Impressionist Artist Shows Water Colors », *The Toronto Evening Telegram*, 4 février 1950.

MacDonald, Rose, « At the Galleries: Master Glassmaker Shows Italian Wares », [*The Toronto Evening Telegram*], mars 1952.

MacDonald, Rose, « At the Galleries: Printing Arts Blend Beauty in Small Show », *The Toronto Evening Telegram*, 29 mars 1952.

Macrae, Scott, « David Milne: Artist of the Immediate Experience », *Vancouver Sun*, 12 mars 1974.

Mays, John Bentley, non titré, *The Globe and Mail* (Toronto), octobre 1986.

Mays, John Bentley, « Advance Billing Oversells Skimpy Survey of Milne », *The Globe and Mail* (Toronto), 9 février 1984.

Mays, John Bentley, « A Window on Milne's New York », *The Globe and Mail* (Toronto), 8 mars 1984.

Mays, John Bentley, « Making the Most of Milne », *The Globe and Mail* (Toronto), 28 septembre 1991.

McCarthy, Pearl, non titré, *The Globe and Mail* (Toronto), 24 janvier 1938.

[McCarthy, Pearl], non titré, *The Globe and Mail* (Toronto), 21 mars 1942.

McCarthy, Pearl, « Art and Artists », *The Globe and Mail* (Toronto), [entre 1940 et 1950].

McCarthy, Pearl, « Art and Artists: Australian Art Will Be Exhibited », *The Globe and Mail* (Toronto), 30 janvier 1943.

McCarthy, Pearl, « Art and Artists: Brave Ideal Held by Potters' Guild », [*The Globe and Mail* (Toronto), 13 mai 1944].

McCarthy, Pearl, « Art and Artists: Children's Work Exhibit 'Makes Us Nearer Apart' », *The Globe and Mail* (Toronto), 20 janvier 1962.

McCarthy, Pearl, « David B. Milne's Paintings Will Be Shown at Mellors », [*The Globe and Mail* (Toronto), 24 janvier 1938].

McCarthy, Pearl, « Art and Artists : Power of David Milne in Retrospective Exhibition », *The Globe and Mail* (Toronto), 15 octobre 1955.

McCarthy, Pearl, « Mature Work, New Ideas Share Coming Exhibits », *The Globe and Mail* (Toronto), 11 février 1950.

McCarthy, Pearl, « Unique Landscapes at Local Gallery », *The Mail and Empire* (Toronto), 28 novembre 1934.

McCormick, William B., « New York Water Color Club, 1913 », *New York Press*, novembre 1913.

McKean, Libby, « Milne's Water Colours Arouse Emotions », *The Halifax Mail Star*, 6 décembre 1963.

Mills, Yvonne, « Museum's Show Introduces Individualistic Painter », *Quebec Chronicle-Telegraph*, 3 décembre 1955.

Milroy, Sarah, « Exhibit from a Solitary Artist, a View of Stillness », *The Globe and Mail* (Toronto), 24 février 2006.

Milroy, Sarah, « The Morphing Milne Road Show », *The Globe and Mail* (Toronto), 4 juin 2005.

Nilsen, Laurvick J., « The Fine Arts », journal non identifié, 2 novembre 1910.

O'Brian, John, « Exhibit Needed », *Calgary Herald*, 9 décembre 1981.

Oughtred, Lindy, « Artist's Son Is Writing Book on Famous Dad », *Brampton Guardian* (Ont.), 3 mars 1982.

Oxorn, Pearl, « The Perfect Site: Artist's Life Long Search », *The Ottawa Journal*, 19 juin 1976.

P., G. T., « Watercolors by David Milne Now on Display in National Gallery », *The Ottawa Journal*, 3 mai 1947.

Palette, « In the Realm of Art: Fine Modernist Show at Gallery », *The Province* (Vancouver), 25 février 1950.

Palette, « In the Realm of Art: David Milne Exhibition at Gallery Interesting », *The Province* (Vancouver), 20 avril 1956.

Peacock, Don, « Painting of Former Ontario Teacher Gain Recognition », *St. Catharines Standard* (Ont.), 6 octobre 1955.

Percival, Robert, « Art in Progress », *The Telegram* (Saint-Jean, T.-N.-L), 11 avril 1969.

Perry, Art, « Still Lifes Make Point », *The Province* (Vancouver), 26 février 1985.

Purdie, James, « Gallery Reviews », *The Globe and Mail* (Toronto), 11 novembre 1978.

Purdie, James, « Hazy Sentiment Hangs Over Buying Pool », *The Globe and Mail* (Toronto), 2 septembre 1978.

- Purdie, James, « Two Art Streams to the New Reality », *The Globe and Mail* (Toronto), 17 janvier 1976.
- Pyper, Charles B., « When Canvas Is “Quick” It’s the Work of Art: By Brush and Tongue, David Milne Can Make Most Untrained Appreciate Artistry », *The Toronto Evening Telegram*, 19 novembre 1935.
- Raynor, Vivien, « Art: Little Known Canadian Master », *The New York Times*, 23 juillet 1982.
- Reid, Robert, « Art Books Brighten Season », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 14 décembre 1996.
- Reid, Robert, « Three Artists Beckon from Afar », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 11 octobre 1991.
- Repentigny, Rodolphe de, « David Milne : une autre injustice réparée », *La Presse* (Montréal), 4 février 1956, p. 66+70.
- Repentigny, Rodolphe de, « La Galerie Nationale inaugure une nouvelle époque : expo de Milne », *La Presse* (Montréal), 19 septembre 1955.
- Rice, Gordon, « “Seeing” Through Drawing », *Victoria Daily Times*, 31 mai 1970.
- Reyes, Urte E. de, « At the Gallery: A Survey of Milne’s Growth », *Winnipeg Free Press*, 2 novembre 1974.
- Robertson, Ian S., « Canadian Artist Alone in British Museum Spotlight », *Canadian Stamp News* (St. Catharines, Ont.), 9 août 2005.
- Rosenberg, Ann, « About Art... », *Vancouver Sun*, 26 janvier 1968.
- Rosenberg, Ann, « At Last, Milne’s Vision Gets Its Due », *Vancouver Sun*, 25 janvier 1992.
- Ross, Val, « Art Treasures Find Home in Britain », *The Globe and Mail* (Toronto), 18 août 1998.
- Ross, Val, « David Milne: For the Love of Art », *The Globe and Mail* (Toronto), 6 juillet 1996.
- Ross, Val, « Tracking Elusive Quarry Took 35 Years », *The Globe and Mail* (Toronto), 5 janvier 1999.
- Rowe, John, « At the Art Gallery: Feature David Milne », *Owen Sound Sun Times* (Ont.), 21 octobre 1968.
- Rowe, Kaye, « David Milne, Canadian Artist, Subject of Talk », *The Brandon Sun* (Man.), 10 octobre 1964.
- S., J., « One Man Show (David Milne) », *Saskatoon StarPhoenix*, 11 septembre 1953.
- Sagi, Douglas, « Artist Was Drawn to Children’s Work », *Vancouver Sun*, 22 janvier 1992.
- Saltmarche, Ken, « Gallery Offers Milne Works », *Windsor Star*, 22 avril 1967.
- Saltmarche, Ken, « New Oils for Gallery », *Windsor Star*, 6 avril 1957.
- Sanders, Michael G., « Silcox Defence », *The Globe and Mail* (Toronto), 4 janvier 1997.
- Shepherd, Harvey, « One Man’s Milne Is Another Man’s Litmus Test », *The Globe and Mail* (Toronto), 29 septembre 1977.
- Snow, Duart, « Painter’s Motivation Eludes Film Biography », *The Ottawa Journal*, 31 octobre 1979.
- Stoffman, Judy, « Huge David Milne Project a Tribute to Genius of Canadian Art World », *Ottawa Citizen*, 17 novembre 1996.
- Stoffman, Judy, « Massive Milne Project a 25-year Labor of Love », *Toronto Star*, 9 novembre 1996.

- Swinton, George, « David Milne, 1882-1953 », *The Winnipeg Tribune*, 29 mai 1956.
- Taylor, John Russell, « Raising the Lowly: The British Museum Is Doing What Few Galleries Dare: Showcasing an Obscure but Worthy Artist », *The Times* (Londres), 20 juillet 2005.
- Thom, Ian M., « Revealing Greatness », *Vancouver Sun*, 30 novembre 1996.
- Tousley, Nancy, « Milne Exhibition Spans Career from 1912 to 1951 », *Calgary Herald*, 23 avril 1981.
- Tousley, Nancy, « Milne Exhibition Whets Appetite for More », *Calgary Herald*, 14 novembre 1981.
- Tovell, Rosemarie L., « Examining Man Behind the Myth of Hermit Artist », *Toronto Star*, 23 novembre 1996.
- Uthhoff, Ina D.D., « Milne Water Colors Treat at Arts Centre », *Daily Colonist* (Victoria), 6 mars 1954.
- Uthhoff, Ina D.D., « Milne's Work Powerful », *Daily Colonist* (Victoria), 11 février 1968.
- Vincent, Isabel, « Taking Milne on the Road », *The Globe and Mail* (Toronto), 14 décembre 1990.
- W., C., « Exhibition of David Milne Work in Sept. », *Ottawa Citizen*, 30 août 1955.
- Weiselberger, Carl, « At National Gallery: Outstanding Art Event: Milne Retrospective », *Ottawa Citizen*, 17 septembre 1955.
- Weiselberger, Carl, « David Milne Is Among Greatest of Canadian Painters—Jarvis », *Ottawa Citizen*, 9 septembre 1955.
- Weiselberger, Carl, « Memorial Shows Planned for David Milne's Paintings », *Ottawa Citizen*, 15 janvier 1954.
- Wells, Kenneth, « A Toast to a Painter and the Woods He Paints: The Story of a Man Who Had the Courage to Answer the Call of the Wilds », *The Toronto Evening Telegram*, 24 novembre 1934.
- Wells, Kenneth, « Art and Artists: Art Gallery Acquires Another Tom Thomson – Massey Collection Lent for Public Exhibition – Many Pre-Christmas Shows », *The Toronto Evening Telegram*, 14 décembre 1934.
- Wells, Kenneth, « Log Cabin Artist Wins Contentment in North: Should One Envy Him His Lot? », *The Toronto Evening Telegram*, 29 septembre 1934.
- Wilson, Ted, « Even Blank Areas Expressive in Milne Show at K-W Gallery », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 12 janvier 1963.
- Wilson, Trish, « Guelph Exhibit Marks David Milne Centenary », *The Record* (Kitchener-Waterloo), 14 octobre 1982.

Œuvres littéraires

- Comfort, Charles F., « David Milne: 5 November, 1947 », dans *The Moro River and Other Observations*, Hull : [sans maison d'éd.], 1970.
- Jones, D. G., « A Garland of Milne », dans *Under the Thunder the Flowers Light up the Earth*, Toronto : The Coach House Press, 1977.

Saint-Denys Garneau, Hector de, « Journal, cahier v » et « Lettre à Maurice Hébert, 29 avril [1935] », dans *Œuvres*, texte établi par J. Brault et B. Lacroix, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971.

Tostevin, Lola Lemyre, « A Letter by Saint-Denys Garneau », *Brick* (Toronto), n° 38, hiver 1990, p. 24–26.

Films, vidéogrammes et enregistrements

Borcoman, James, *David Milne* [livret du film *The World of David Milne / Le Monde de David Milne*], Montréal : Office national du film du Canada, 1962.

Budner, Gerald (recherche), et Don Hopkins (réalisation), *The World of David Milne / Le Monde de David Milne*, Montréal : Office national du film du Canada, 1962, 12 min 25 s.

Caulfield, Paul (réalisation), *A Path of His Own: The Story of David B. Milne*, Toronto : Film Arts; Brampton : Mirus Films, 1979, 57 min.

David Milne Collection: Love of Nature, Who Am I? et My Favourite Places, Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2011, 23 vidéogrammes d'une durée de 30 s à 3 min, accessibles à l'adresse <http://www.ago.net/davidmilne>.

Four Painters of Canada Presented in Four Films / Quatre peintres canadiens présentés en quatre films [livre accompagnant *The World of David Milne / Le Monde de David Milne*], Ottawa : Office national du film du Canada, [196-].

Thom, Ian M., « Retrospective on David Milne », Toronto, station de radio CBC/CBO, 27 septembre 1991, 7 h 30. MBAC Doc/NGCex 1824

Bibliographie générale

Mémoires et thèses

- Aubry, Hélène, « L'influence de la philosophie et de l'esthétique zen sur des créateurs contemporains », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1985.
- Fournel, Louise, « Création picturale et expérience du sacré chez Paul-Émile Borduas », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1997.
- Jutras, Pierrette. « Roger Fry et Clive Bell : divergences fondamentales autour de la notion de *Significant Form* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1993.
- Laramée, Guy, *The Endless Well: An Ethnography of Creativity and Imagination Among Contemporary Artists*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, Montréal, 2002.

Ouvrages

- Addiss, Stephen, *L'art zen: peinture et calligraphies des moines japonais, 1600–1925*, trad. J.-N. Robert, Paris : Bordas, 1992.
- Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Y. Hersant, Paris : Payot, 2000 (1978).
- Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris : Denoël et France Culture, 2004.
- Arasse, Daniel, *Le sujet dans le tableau*, Paris : Flammarion, 2006 (1997).
- Arasse, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris : Denoël, 2000.
- Ashton, Dore, *Modern American Painting*, New York et Toronto : The New American Library, 1970.
- Baas, Jacquelynn, et Mary Jane Jacob, dir., *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley : University of California Press, 2004.
- Baas, Jacquelynn, *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, Berkeley : University of California Press, 2005.
- Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1954 (1943).
- Bell, Clive, *Art*, New York, Capricorn, 1958 (1914).
- Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Paris : Gallimard, 1989.
- Belting, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, trad. M.-N. Ryan, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2003.
- Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.
- Bertrand, Pierre, *Pourquoi créer?*, Montréal : Liber, 2009.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988 (1955).
- Bohm, David, *On Creativity*, éd. L. Nichols, Londres et New York : Routledge, 1996.
- Bohm, David, *Wholeness and the Implicate Order*, Londres et New York : Routledge, 2002 (1980).
- Botton, Alain de, et John Armstrong, *Art as Therapy*, Londres : Phaidon, 2013.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel, 1998.

- Bourriaud, Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris : Denoël, 1999.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven : Yale University Press, 1983.
- Buchanan, Donald W., *James Wilson Morrice: A Biography*, Toronto : The Ryerson Press, 1936.
- Carrère, Emmanuel, *Le Royaume*, Paris : P.O.L., 2014.
- Cauquelin, Anne, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- Cheetham, Mark A., *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Cheetham, Mark A., *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press, 1991.
- Chipp, Herschel B., avec la collaboration de Javier Tusell, *Picasso Guernica : histoire, élaboration, signification*, Paris : Éditions Cercle d'art, 1992.
- Chödrön, Pema, *No Time to Lose: A Timely Guide to the Way of the Bodhisattva*, Boston et Londres, Shambhala, 2005.
- Clemenceau, Georges, *Claude Monet : les Nymphéas*, Paris : Plon, 1928.
- Cometti, Jean-Pierre, *Arts, modes d'emploi : esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles : La lettre volée, 2000.
- Cometti, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Paris : Gallimard, 2010.
- Cottin, Jérôme, *La mystique de l'art : art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris : Éditions du Cerf, 2007.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco, Washington et Londres : Jossey-Bass Publishers, 1975.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*, trad. C.-C. Farny, Paris : Robert Laffont, 2006 (1996).
- Csikszentmihalyi, Mihaly, et Isabella Selega Csikszentmihalyi, dir., *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*, New York : Cambridge University Press, 1988.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, et Susan A. Jackson, *Flow in Sports: The Keys to Optimal Experiences and Performances*, Champaign (Illinois) : Human Kinetics, 1999.
- Davis, Ann, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940*, Toronto : University of Toronto Press, 1992.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Minuit, 2005. Première publication 1991.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Champs-Flammarion, 1978.
- Dewey, John, *Art as Experience*, New York : Perigee, 2005. Première publication 1934.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *Écorces*, Paris : Minuit, 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Essayer voir*, Paris : Minuit, 2014.

- Didi-Huberman, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 24.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente*, Paris : Gallimard, 2017.
- Didi-Huberman, Georges, *Sentir le grisou*, Paris : Minuit, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit, 2009.
- Dillenberg, John, *A Theology of Artistic Sensibilities: The Visual Arts and the Church*, New York : Crossroad, 1986.
- Dillenberg, John, *The Visual Arts and Christianity in America: From the Colonial Period to the Present*, New York : Crossroad, 1989.
- Dillenberg, John, *The Visual Arts and Christianity in America: The Colonial Period through the Nineteenth Century*, [Atlanta] : Scholars Press, 1984.
- Dolan, Raymond J., et Tali Sharit, dir., *Neuroscience of Preference and Choice*, Londres, Waltham (Mass.) et San Diego : Academic Press, 2012.
- Elkins, James, et David Morgan, dir., *Re-Enchantment*, New York et Londres : Routledge, « The Art Seminar » Vol. 7, 2009.
- Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York : Routledge, 2004.
- Feron, Étienne, *De l'idée de transcendance à la question du langage : l'itinéraire philosophique de Levinas*, Grenoble, Jérôme Million, 1992.
- Ferry, Luc, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*, Paris : Grasset, 2002.
- Laing, Donald A., *Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, New York : Garland, 1979.
- Fillion, Louis-Claude, *Évangile selon S. Luc : introduction critique et commentaires*, Paris, P. Lethielleux, 1889.
- Fishman, Solomon, *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1963.
- Foster, Hal, dir., *The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*, New York : The New Press, 1983.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 2009 (1984).
- Fry, Roger, *Vision and Design*, New York, Pelican Books, 1937 (1920).
- Fry, Roger, *Vision and Design*, introduction de J. B. Bullen, Mineola : New York, Dover Publications, 1981 (1920).
- Galenson, David, W., *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, 2006.
- Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton : Princeton University Press, 2002.
- Gauchet, Marcel, *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard, 2005 (1985).

- Grant, George Monro, dir., *Picturesque Canada: The Country as It Was and Is*, Toronto : Belden, 1882.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston : Beacon Press, 1965.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago : University of Chicago Press, 1980.
- Grenier, Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.
- Grenier, Catherine, *La fin des musées ?*, Paris : Éditions du Regard, 2013.
- Guercio, Gabriele, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Projet*, Cambridge (Mass.) et Londres : MIT Press, 2006.
- Guimond, Sylvain, *Le hockey, c'est dans la tête*, Montréal : Un monde différent, 2012
- Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, préf. A. Davidson, Paris : Albin Michel, 2002. Éd. revue et augmentée, première publication 1993.
- Harrington, Anne, et Arthur Zajonc, *The Dalai Lama at MIT*, Cambridge et Londres : Harvard University Press, 2006.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, 2003.
- Heinich, Nathalie, *Être artiste*, Paris : Klincksieck, 1996.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris : La Découverte, 2000.
- Heinich, Nathalie, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Minuit, 1991.
- Herrigel, Eugen, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, traduit de l'allemand, Paris, Dervy-Livres, 1981 (1953).
- Hill, Christopher, *Consciousness*, Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press, 2009.
- Hlavajova, Maria, Sven Lütticken et Jill Winder, dir., *The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht : BAK-basis voor actuele kunst, 2009.
- Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles : Actes Sud, 2008.
- Huston, Nancy, *Journal de la création*, Arles : Actes Sud, 2001 (1990).
- Huston, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles : Actes Sud, 2004.
- Hustvedt, Siri, *Living, Thinking, Looking*, New York : Picador, 2012.
- Jay, Martin, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley et Los Angeles : California University Press, 2005.
- Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. P. Sers, trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris : Denoël, 1989 (1912).
- King James Bible*, Cambridge (Ang.) : Proquest, 1996.
- Kris, Ernst, *Psychanalyse de l'art*, Paris : Presses universitaires de France, 1978.
- Kundera, Milan, *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993.
- Lafont, Damien, *Sport : entrez dans la zone*, Paris, Amphora, 2011.
- Lambourne, Lionel, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, Londres et New York : Phaidon, 2005.
- Leroy, Chantal, Christelle Langrenée, Bernard Goy, et al., *Du spirituel dans l'art contemporain?*, actes du colloque tenu au Palais du Luxembourg les 31 janvier et 1^{er} février 2003, Paris : Éditions Ereme, 2003.

- Leroy, Chantal, dir., *Épreuves du mystère*, Paris : Editions Ereme, 2008.
- Levinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris : Vrin, 2004. Première publication 1963.
- Lipsey, Roger, *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth Century Art*, Boston : Shambala, 1988.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, 2011.
- Macé, Marielle, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris : José Corti, 1995 (1963).
- Mauron, Charles, *Van Gogh : études psychocritiques*, Paris : José Corti, 1976.
- Montaigne, Michel de, *Les essais*, Paris : Librairie Générale Française, 2001 (1595).
- Miller, Alice, *The Body Never Lies: The Lingering Effects of Cruel Parenting*, New York : W. W. Norton and Company, 2004.
- Morgan, David, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 2005.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002.
- Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003.
- Ninacs, Anne-Marie, dir., *Interdire, susciter, combattre : la prise de risque en création*, Montréal : École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, 2016.
- Onfray, Michel, *La sculpture de soi : morale esthétique*, Paris : Grasset, 1993.
- Onians, John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2007.
- Ord, Douglas, *National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*, Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003.
- Pomian, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris : Gallimard, 1984.
- Prebish, Charles S., *Religion and Sport: The Meeting of the Sacred and the Profane*, Westport (Connecticut) : Greenwood Press, 1993.
- Riley, Charles A., *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, Hanover, N. H. : University Press of New England, 1998.
- Robinson, Marilynne, *Absence of Mind: The Dispelling of Inwardness from the Modern Myth of the Self*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2010.
- Rocquet, Claude-Henri, *Vie de saint François d'Assise selon Giotto*, Paris : L'Œuvre, 2011.
- Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, Cambridge (Mass.) : Da Capo Press, 1994 (1959).
- Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York : Harper and Row, 1975.
- Ross, Christine, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press, 2006.
- Rouquette, Michel-Louis, *La créativité*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Ruskin, John, *The Complete Works of John Ruskin, Volume II : Modern Painters, Volume I*, New York et Chicago : National Library Association, [sans date (1843)]. Ressource électronique.

- Ruskin, John, *Modern Painters*, éd. abrégée par David Barrie, Londres : Pilkington Press, 2000 (1843).
- Sacks, Oliver, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, Toronto : Vintage Canada, 2007.
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York : Vintage Books, 1979.
- Salas, Charles G., dir., *The Life and the Work: Art and Biography*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2007.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris : Gallimard, 1986 (1940).
- Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Les Célibataires de l'Art : pour une esthétique sans mythes*, Paris : Gallimard, 1996.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski : Tangence, 2009.
- Schwob, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris : Gallimard, 1998 (1957).
- Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris : Payot, 1992.
- Shusterman, Robert, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris : Minuit, 1991.
- Shusterman, Richard, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York : Cambridge University Press, 2008.
- Shusterman, Richard, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Arts*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2000.
- Shusterman, Richard, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York et Londres : Routledge, 1997.
- Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2000 (1992).
- Silverman, Debora L., *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2000.
- Smith, Paul, et Carolyn Wilde, dir., *A Companion to Art Theory*, Londres : Blackwell Publishers, 2002.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, New York : Oxford University Press, 1972.
- Steiner, George, *Maîtres et disciples*, trad. P.-E. Dauzat, Paris : Gallimard, 2003.
- Suzuki, Daisetz T., *Essais sur le bouddhisme zen, séries I, II, III*, trad. J. Herbert, Paris : Albin Michel, 2003 (1927–1934).
- Suzuki, Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind: Informal Talks on Zen Meditation Practice*, éd. T. Dixon, Boston et Londres : Weatherhill, 2005 (1970).
- Taylor, Charles, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, trad. C. Melançon, Montréal : Boréal, 1998 (1989).
- Trungpa, Chögyam, *Dharma et créativité*, Paris : Guy Trédaniel Éditeur et Seuil, 1999.

- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1976.
- Wildenstein, Daniel, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, Lausanne : Bibliothèque des arts; Paris, Wildenstein Institute, 1974.
- Zeman, Adam, *Consciousness: A User's Guide*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2002.

Catalogues d'exposition

- Ackland Art Museum, 2004. Matilsky, Barbara, *Five Artists, Five Faiths: Spirituality in Contemporary Art*, Chapel Hill, C. N. : Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill, 2004.
- Aldrich Museum of Contemporary Art, 2000. Eckart, Christian, dir., *Faith : The Impact of the Judeo-Christian Religion on the Art at the Millennium*, Ridgefield, Conn. : The Aldrich Museum of Contemporary Art, 2000.
- Art Gallery of Hamilton, 2006. Madill, Shirley, dir., *Sublime Embrace: Experiencing Consciousness in Contemporary Art*, Hamilton : Art Gallery of Hamilton, 2006.
- Art Gallery of Ontario, 1984. Nasgaard, Roald, *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890–1940*, Toronto : University of Toronto Press et Art Gallery of Ontario, 1984.
- Art Gallery of Toronto, 1966. Welsh, Robert P., dir., *Piet Mondrian, 1872–1944*, Toronto : Art Gallery of Toronto, 1966.
- Aspen Art Museum, 1989. Floria, David, et John Perreault, *Revelations: The Transformative Impulse in Recent Art*, Aspen : Aspen Art Museum, 1989.
- Carré d'art–Musée d'art contemporain de Nîmes, 2015. Chevrier, Jean-François, avec la collaboration d'Élia Pijollet, *Formes biographiques*, Paris: Hazan; Nîmes : Carré d'art–Musée d'art contemporain de Nîmes, 2015.
- Centre Georges Pompidou, 1998. Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1998.
- Centre Georges Pompidou, 2008. Alizart, Mark, dir., *Traces du sacré*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2008.
- Cobra museum voor moderne kunst, 1996. Westgeest, Helen, *Zen in the Fifties: Interactions in Art between East and West*, Zwolle : Waanders Publishers; Amstelveen : Cobra museum voor moderne kunst, 1996.
- Contemporary Arts Museum Houston, 2001. Herbert, Lynn M., dir., *The Inward Eye: Transcendence in Contemporary Art*, Houston : Contemporary Arts Museum, 2001.
- The Drawing Centre, 2005. Zegher, Catherine de, et Hendel Teicher, dir., *3 x Abstraction: New Methods of Drawing: Hilma Af Klimt, Emma Kunz, Agnes Martin*, New Haven : Yale University Press; New York : The Drawing Centre, 2005.
- Everson Museum of Art, 1987. Nahas, Dominique, et David L. Miller, *Sacred Spaces*, Syracuse, N. Y. : Everson Museum of Art, 1987.
- Indianapolis Museum of Art, 1977. Dillenberg, John, et Jane Dillenberg, *Perceptions of the Spirit in Twentieth-Century American Art*, Indianapolis : Indianapolis Museum of Art, 1977.

- London Regional Art and Historical Museums, 1990. Davis, Ann, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940 / La logique de l'extase : peinture mystique canadienne 1920–1940*, catalogue d'exposition, London, Ont. : London Regional Art and Historical Museums, 1990.
- Los Angeles County Museum of Art, 1986. Tuchman, Maurice, et al., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art; New York : Abbeville Press, 1986.
- McMichael Canadian Art Collection, 1994. Bice, Megan, et Sharyn Udall, dir., *The Informing Spirit: Art of the American Southwest and West Coast Canada, 1925-1945*, Kleinburg (Ont.) : The McMichael Canadian Art Collection; Colorado Springs : The Taylor Museum for Southwestern Studies, 1994.
- Le Mois de la Photo à Montréal, 2011. Ninacs, Anne-Marie, dir., *Lucidité. Vues de l'intérieur : Le Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal, 2011.
- Musée du Luxembourg, 2014. Patry, Sylvie, dir., *Paul Durand-Ruel : le pari de l'impressionnisme*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2014.
- Musée municipal et Centre culturel de Boulogne-Billancourt, 1993. *L'art sacré au xx^e siècle en France*, Boulogne-Billancourt : Musée municipal et Centre culturel de Boulogne-Billancourt, 1993.
- Musée national des beaux-arts du Québec, 2003. Ninacs, Anne-Marie, *Rita Letendre : aux couleurs du jour*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.
- Musée national des beaux-arts du Québec, 2014. Grandbois, Michèle, *Morrice et Lyman en compagnie de Matisse*, Montréal : Éditions de l'Homme; Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2014.
- Museum of Contemporary Art, Chicago, 1996. Francis, Richard, dir., *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, Chicago : Museum of Contemporary Art, 1996.
- National Gallery of Art, 2000. Greenough, Sarah, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington : National Gallery of Art, 2000.
- P.S.1 Centre, 1986. *Images of the Unknown*, New York : P.S.1 Centre, 1986.
- Peter Blum Gallery, 1996. Franz, Erich, *In Quest of the Absolute*, New York : Peter Blum Edition, 1996.
- San Francisco Art Institute, 1985. *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition*, San Francisco : San Francisco Art Institute, 1985.
- San Francisco Art Institute, 1986. *Sacred Spiritual*, San Francisco : San Francisco Art Institute, 1986.
- The School of the Art Institute of Chicago, 1991. *Revelations: Artists Look at Religion*, Chicago : The School of the Art Institute of Chicago, 1991.
- Solomon R. Guggenheim Museum, 1971. Welsh, Robert P., dir., *Piet Mondrian, 1872–1944: A Centennial Exhibition*, New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.
- Staatliche Graphische Sammlung München, 2011. Dervaux, Isabelle, Heinz Liesbrock et Michael Semff, *Painting on Paper: Josef Albers in America*, Munich : Staatliche Graphische Sammlung München; Ostfildern : Hatje/Cantz, 2011.
- Tate Gallery, Liverpool, et Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1999. LeVitté Harten, Doreet, dir., *Heaven*, Ostfildern-Ruit : Hatje/Cantz, 1999.

Usher Gallery, [1995]. *The Journey: A Search for the Role of Contemporary Art in Religious and Spiritual Life*, Lincoln, Angleterre : Usher Gallery, [1995].

Wight Art Gallery, 1987. Mullican, Lee, et Merle Schipper, *Visions of Inner Space: Gestural Painting in Modern American Art*, Los Angeles : Wight Art Gallery, University of California; New Delhi : Musée national d'art moderne, 1987.

Articles

« Du spirituel dans l'art du XX^e siècle », *Archives de sciences sociales des religions* (Éditions de l'E.H.E.S.S.), vol. 4, n° 144, 2008, p. 125–139. Ressource électronique.

« Religion & Spirituality », *Frieze*, n° 135, novembre-décembre 2010.

« Le sacré, voilà l'ennemi », *art press 2*, n° 9, mai-juin-juillet 2008.

Dillon, Kathleen M., et Jennifer L. Tait, « Spirituality and Being in the Zone in Team Sports : A Relationship? », *Journal of Sport Behavior*, n° 23, juin 2000, p. 91–100.

Domino, Christophe, « Le Sacré à la trace : *Traces du sacré* pose en préambule une contestable "nécessité irrépressible d'élévation" », *Le Journal des arts*, 23 mai–5 juin 2008, n° 282, p. 11.

Elkins, James, « From Bird-Goddesses to Jesus 2000: A Very, Very Brief History of Religion and Art », *Thresholds*, n° 25, 2002, p. 75–83.

Fournel, Louise, « Art Mohawk 92 : spiritualité de l'art amérindien », *Religiologiques* (UQAM), n° 6, automne 1992.

Giroux, Laurent, « La poïétique à ses origines : Aristote, Heidegger », *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 5, automne 2000. Ressource électronique.

Groys, Boris, « The Obligation to Self-Design », *e-flux journal*, n° 0, novembre 2008. Ressource électronique.

Herlem, Pascal, « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, n° 202, 2010. Ressource électronique.

Jourdan, Annie, « Le spirituel dans l'art », *art press*, n°120, décembre 1987, p. 65.

Kellaway, Kate, « John Berger: 'If I'm a storyteller it's because I listen' », *The Guardian* (Londres), 30 octobre 2016.

Kross, E., E. Bruehlman-Senecal, J. Park, et al., « Self-talk as a Regulatory Mechanism: How You Do It Matters », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 106, n° 2, février 2014, p. 304–324. Ressource électronique.

Kuspit, Donald, « Reconsidering the Spiritual in Art », *Art Criticism*, vol. 17, n° 2, 2002, p. 55–69.

Liotard, Jean-François, « The Sublime and the Avant-garde », *Artforum*, vol. 22, n° 8, avril 1984, p. 36–43.

Nicholson, Nigel, « How Hardwired Is Human Behavior? », *Harvard Business Review*, juillet–août 1998. Ressource électronique.

Ringbom, Sixten, « Art in "the Epoch of the Great Spiritual": Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, n° 29, 1966, p. 386–418.

- Rock, David, et Jeffrey Schwartz, « The Neuroscience of Leadership », *Strategy+Business*, n° 43, été 2006. Ressource électronique.
- Roger-Marx, Claude, « Les “Nymphéas” de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, juin 1909, p. 527–528.
- Rosenblum, Robert, « Notes on Mondrian and Romanticism », *Art News*, vol. LXIV, février 1966, p. 33–37+.
- Shusterman, Richard, « Somaesthetics », dans Mads Soegaard et Rikke Friis Dam, dir., *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, 2^e édition, Aarhus, Danemark, The Interaction Design Foundation, 2014. Ressource électronique.
- Shusterman, Richard, « Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault », *Monist*, n° 83, 2000, p. 530–551.
- Terry-Fritsch, Allie, « Performing the Renaissance Body and Mind: Somaesthetic Style and Devotional Practice at the *Sacro Monte di Varallo* », *Open Arts Journal*, n° 4, hiver 2014–2015. Ressource électronique.
- Wallach, Allan, « Trouble in Paradise », *Artforum*, janvier 1977, p. 28–35.
- Washton-Long, Rose-Carol, « Kandinsky and Abstraction : The Role of the Hidden Image », *Artforum*, n° 10, juin 1972, p. 42–49.

Écrits d'artistes

- Bacon, Francis, en entretien avec David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, New York : Thames and Hudson, 1999. Première publication 1975.
- Beuys, Joseph, en entretien avec Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?*, trad. L. Cassagnau, Paris : L'Arche, 1992.
- Beuys, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, éd. M. Reithmann, trad. O. Mannoni et P. Borassa, Paris : L'Arche, 1988.
- Bourgeois, Louise, *Déconstruction du père / Reconstruction du père : écrits et entretiens 1923–2000*, éd. M.-L. Bernadac et H.-U. Obrist, Paris : Daniel Lelong éditeur, 2000.
- Cage, John, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973. Textes originaux 1937–1961.
- Cézanne, Paul, *Correspondance*, éd. J. Rewald, Paris : Grasset, 1978. Textes originaux 1858–1906.
- Dubuffet, Jean, *Bâtons rompus*, Paris : Minuit, 1986.
- Dubuffet, Jean, et Wittold Gombrowicz, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1995. Textes originaux 1968–1969.
- Kaprow, Allan, *L'art et la vie confondus*, éd. J. Kelley, trad. J. Donguy, Paris : Centre Georges Pompidou, 1996. Textes originaux 1958–1990.
- Kendall, Richard, *Claude Monet par lui-même*, Paris : Atlas, 1989.
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. et trad. P.-H. Gonthier, Genève : Gonthier, 1969.
- Martin, Agnes, *Writings / Schriften*, éd. D. Schwarz, Ostfildern : Cantz, 1991. Textes originaux 1966–1989.
- Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, éd. D. Fourcade, Paris : Hermann, 2005. Textes originaux 1907–1954; première publication 1972.

- Miró, Joan, *Écrits et entretiens*, éd. M. Rowell, trad. diffère selon les textes, Paris : Daniel Lelong éditeur, 1995. Textes originaux 1915–1978.
- Newman, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, éd. J. P. O’Neil, Berkeley et Los Angeles : California University Press, 1990. Textes originaux 1933–1970.
- Racine, Rober, *Le dictionnaire, suivi de La musique des mots*, Montréal, L’Hexagone, 1998.
- Richter, Gerhard, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962–1993*, éd. H.-U. Obrist, Cambridge (Mass.) : The MIT Press; Londres : Anthony d’Offay Gallery, 1998.
- Rothko, Mark, *The Artist’s Reality: Philosophies of Art*, ed. C. Rothko, New Haven et Londres : Yale University Press, 2004. Textes originaux vers 1940–1941.
- Rothko, Mark, *Writings on Art*, ed. M. López-Remiro, New Haven et Londres : Yale University Press, 2006. Textes originaux 1934–1969.
- Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, éd. et trad. G. Philippart, Paris : Grasset, 1937. Textes originaux 1873–1890.
- Whistler, James McNeill, *Ten O’clock: A Lecture*, Portland (Maine) : Thomas Bird Mosher, 1920.
- Whistler, James McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, prés. Alfred Werner, New York : Dover Publications, 1967.

Œuvres littéraires

- Balzac, Honoré de, *Le chef-d’œuvre inconnu*, reproduit dans G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris : Minuit, 1985, p. 133–156.
- Dillard, Annie, *The Writing Life*, New York : Harper Perrenial, 1990.
- Hugo, Victor, *Les travailleurs de la mer*, Paris : Nelson, 1963. Première publication 1866.
- Munro, Alice, *Du côté de Castle Rock (2006)*, trad. J. Huet et J.-P. Carsso, Montréal : Éditions du Boréal, 2013.
- Pepys, Samuel, *Journal [1660–1669]*, Paris : Mercure de France, 1987.
- Perec, Georges, *Espace d’espace*, Paris : Galilée, 2000. Première publication 1974.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu I : Du côté de chez Swann*, Paris : Gallimard, 1987. Première publication 1913.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu II : À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris : Gallimard, 1987. Première publication 1913.
- Stevenson, Robert Louis, *The Pavilion on the Links*, Londres : Chatto and Windus, 1913.
- Tesson, Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris : Gallimard, 2011.
- Tesson, Sylvain, *Sur les chemins noirs*, Paris : Gallimard, 2016.
- Thoreau, Henry David, *The Portable Thoreau*, éd. Carl Bode, New York : Penguin Books, 1975.
- Thoreau, Henry David, *Walden ou La Vie dans les bois*, Paris, Gallimard.
- Tolstoï, Léon, *Qu’est-ce que l’art?*, trad. Teodor de Wyzewa, Paris : Perrin, 1898.
- Turcotte, Élise, *Autobiographie de l’esprit*, Montréal : La Mèche, 2015.
- Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest*, Paris : Flammarion, 2000. Première publication 1895.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, trad. C. Malraux, Paris : Denoël, 1992. Première publication 1929.

Vidéogrammes et enregistrements

Burns, Neil, Gwen MacGregor, *et al.* (caméra et montage), *Yves Gaucher (1978–1992) : Pratiques abstraites II*, Toronto : The Power Plant, 1992.

Cournoyer, Françoise (réalisation), *Yves Gaucher : perspective 1963–1976*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.

Csikszentmihalyi, Mihaly, « Mihaly Csikszentmihalyi: Flow, the Secret to Happiness », Ted conference, février 2004. Ressource électronique.

Duchamp, Marcel, *The Creative Act* (enregistrements 1957–1967), éd. Marc Dachy, Bruxelles : Sub Rosa, SR57, [sans date d'édition], 47 min 16 s.

Loszach, Fabien, « L'intelligence artificielle pourrait affecter nos capacités cognitives », *La sphère*, Radio-Canada première, 11 mars. Ressource électronique.

Tippett, Krista, « Ann Hamilton: Making, and the Spaces We Share », version intégrale, *On Being*, 13 février 2014. Ressource électronique.

Tippett, Krista, « Ellen Langer: Science of Mindlessness and Mindfulness », *On Being*, 10 septembre 2015. Ressource électronique.

Tippett, Krista, « Mary Karr: Astonished by the Human Comedy », *On Being*, 13 octobre 2016. Ressource électronique.

