

Université de Montréal

La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen, de 1896 à 1914

par

Clotilde Liétard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en Histoire de l'art

Mars 2010

© Clotilde Liétard, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen, de 1896 à 1914

présenté par :
Clotilde Liétard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Bernier, Christine
président-rapporteur

Madame Vigneault, Louise
directrice de recherche

Madame Dubreuil, Nicole
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une étude de la thématique hivernale dans les tableaux réalisés par Maurice Cullen (1864-1936) entre 1896 et 1914. Elle s'appuie sur une analyse des contextes politiques et culturels. Pour représenter les paysages enneigés canadiens, Cullen adapte quelques techniques modernes issues de l'impressionnisme, acquises lors de son premier séjour en Europe. Malgré cette influence artistique étrangère présente par l'emploi d'une palette de couleurs vives et de la touche divisée, le respect de la perspective et de la tridimensionnalité témoignent du maintien de certains principes académiques. L'usage de procédés impressionnistes permet à cet artiste de mettre en évidence les caractéristiques atmosphériques et lumineuses de son pays. Par l'application de ces procédés sur la représentation de la neige, Cullen participe ainsi à un travail de redécouverte et de valorisation du territoire. En effet, il privilégie plutôt l'expérience sensitive du territoire que le choix de la thématique des œuvres. L'ensemble des données visuelles et sensibles contenues dans ses œuvres a pour objectif de faire prendre conscience au spectateur de sa difficulté à se repérer au sein de son propre territoire et à accepter les rudes conditions climatiques inhérentes au Canada. Ce travail demeure impartial face au conflit identitaire opposant les francophones et les anglophones, bien qu'il intervienne dans les prémices de la mise en place d'une esthétique canadienne.

Ce mémoire défend l'idée que Cullen renouvelle l'imagerie hivernale et s'inscrit dans les débuts du processus de création d'une iconographie nationale. Avec ses pairs, il s'engage à valoriser l'art local, et il ouvre une réflexion sur la représentation du territoire canadien, qui sera poursuivie par la génération suivante avec le Groupe des Sept.

Mots clés :

Histoire de l'art, peinture canadienne, Maurice Cullen, paysage, impressionnisme.

ABSTRACT

This thesis proposes a study of the winter theme in paintings by Maurice Cullen (1864-1936) between 1896 and 1914. It is based on an analysis of political and cultural contexts. To represent the snowy Canadian landscape, Cullen adapts some techniques from modern impressionism, acquired during his first stay in Europe. Despite this foreign artistic influence thanks to his use of a bright color palette and divisional brush strokes, the perspective and the three dimensions reflect his academic principles. The use of impressionist processes allows Cullen to highlight the features and atmospheric light of his country. By applying these processes on the snow, Cullen creates a work of rediscovery and praises the territory. Indeed, this artist's main focus is the experience one has in the distinct and sensitive environment that is unique to his territory rather than the choice of thematic canvases. All sensory and visual data contained in his works aim to make the viewer aware of the difficulty to locate within its own territory and to accept the harsh conditions inherent in Canada. His work remains impartial to the conflict of identity between Francophones and Anglophones, although it occurs within the premises of the establishment of a Canadian aesthetic.

This thesis argues that Cullen renews winter imagery and the early part of the process of creating a national iconography. With his peers, he is committed to enhancing the local and he opens a debate on the representation of Canadian territory, which will be continued by the next generation with the “Groupe des Sept”.

Keywords:

Art history, Canadian painting, Maurice Cullen, landscape, impressionism.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
LISTE DES ILLUSTRATIONS	VII
REMERCIEMENTS	IX
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE : L'INFLUENCE IMPRESSIONNISTE DANS L'ŒUVRE DE MAURICE CULLEN	7
1.1 MILIEU DE L'ART DE L'ÉPOQUE	7
Contexte	7
L'impressionnisme français à Montréal.....	9
1.2 ARTISTES CANADIENS EN EUROPE	12
L'impérialisme.....	12
La France comme modèle de référence.....	14
Les écoles d'art parisiennes	16
Comment justifier l'intérêt porté par les artistes canadiens à l'impressionnisme?.....	17
1.3 DÉVELOPPEMENT D'UN NOUVEAU MOUVEMENT PICTURAL AU CANADA : L'IMPRESSIONNISME	20
L'expérience canadienne en France	20
Un impressionnisme canadien?.....	22
Présence d'une double influence.....	24
Réception de l'impressionnisme canadien	27
1.4 MAURICE CULLEN, UN PEINTRE IMPRESSIONNISTE?.....	28
Premier séjour de Maurice Cullen à Paris	28
Étude d'œuvres de Maurice Cullen exécutées lors de son séjour en Europe (env. 1895).....	30
Étude d'œuvres de Maurice Cullen exécutées au Canada.....	34
Ambivalence entre la persistance d'éléments traditionnels et l'apport de nouveaux	37
DEUXIÈME CHAPITRE : L'IMPORTANCE DE LA NEIGE DANS LES ŒUVRES DE MAURICE CULLEN	39
2.1 LE PAYSAGE EN PEINTURE.....	40
Qu'est-ce un paysage?	40
Spécificités de la peinture de paysage au Québec	44
Le thème de la neige dans la peinture canadienne	47
2.2 LE PAYSAGE DANS LA PEINTURE DE MAURICE CULLEN	49
Son attachement au paysage canadien	49
Cullen, un peintre paysagiste dans le contexte canadien-français.....	52
2.3 LES PAYSAGES ENNEIGÉS DE CULLEN.....	55
La place de la neige.....	55
Paysages enneigés	58
Vue urbaine sous la neige	60
Vues éloignées de la ville.....	62
Série sur la coupe de glace	64
L'Anse des mères (1904) et Cap Diamant (1909).....	66
TROISIÈME CHAPITRE : L'HÉRITAGE CULTUREL DE MAURICE CULLEN	69

3.1 LES ŒUVRES DE CULLEN ET LE CONTEXTE DE L'ÉPOQUE	69
Réception des œuvres par la critique.....	69
Cullen et l'idée du pionnier?	72
Iconographie d'un art national?	76
3.2 L'INFLUENCE DE CULLEN	81
Cullen, enseignant, et son influence sur la jeune génération.....	81
Relation entre James Wilson Morrice et Maurice Cullen	84
Relation entre Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Maurice Cullen.....	89
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	99
ILLUSTRATIONS	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Maurice Cullen, *Charroi de billots en hiver, Beaufré*, 1896, huile sur toile, 63,9 x 79,9 cm, Hamilton, Art Gallery of Hamilton.

Figure 2 : James Wilson Morrice, *La Citadelle, Québec*, 1897, huile sur toile, 49 x 65,3 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 3 : Maurice Cullen, *Hiver à Moret*, 1895, huile sur toile, 59,7 x 92,1 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Figure 4 : Maurice Cullen, *Biskra*, 1893, huile sur toile, 32 x 54,1 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.

Figure 5 : Maurice Cullen, *Environs de Paris*, 1895, huile sur toile, 38 x 55,3 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.

Figure 6 : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Habitations sur la colline*, 1909, huile sur toile, 58,4 x 73 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 7 : Maurice Cullen, *Lévis vu de Québec*, 1906, huile sur toile, 76,7 x 102,2 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Figure 8 : Maurice Cullen, *Coucher de soleil, Québec*, 1900, huile sur panneau, 30,30 x 38 cm, Montréal, Collection d'œuvres d'art de l'université de Montréal.

Figure 9 : Maurice Cullen, *Québec vu de Lévis*, 1904, huile sur toile, 72,4 x 92,1 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 10 : Maurice Cullen, *Soirée d'hiver, Québec*, vers 1905, huile sur toile, 76,2 x 101,9 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 11 : Maurice Cullen, *Le Premier dégel*, vers 1907, huile sur toile, 71,7 x 92 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 12 : Maurice Cullen, *La Rivière du Nord*, n. d., huile sur toile, 76,8 x 101,5cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 13 : Maurice Cullen, *Poudrerie, rue Craig, Montréal*, 1912, huile sur toile, 76,4 x 102 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 14 : Maurice Cullen, *Le Carré Dominion sous la neige, Montréal*, 1912, huile sur toile, 72 x 59 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 15 : Maurice Cullen, *La Coupe de glace*, 1914, huile sur toile, 144,1 x 177,5 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Figure 16 : Maurice Cullen, *La Récolte de la glace*, vers 1913, huile sur toile, 76,3 x 102,4 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 17 : Maurice Cullen, *Cap Diamant*, 1909, huile sur toile, 144,9 x 174,5 cm, Hamilton, Art Gallery of Hamilton.

Figure 18 : Maurice Cullen, *L'Anse-des-Mères*, 1904, huile sur toile, 144,6 x 176,2 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 19 : James Wilson Morrice *Le Bac, Québec*, 1907, huile sur toile, 62 x 81,7 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 20 : James Wilson Morrice, *L'Érablière*, vers 1897-1898, huile sur toile, 51,6 x 41,1 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 21 : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Paysage d'hiver*, 1909, huile sur toile, 72,2 x 94,4 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 22 : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Ombres passagères*, 1918, huile sur toile, 101,6 x 137,16 cm, Edmonton, The Edmonton Art Gallery Collection.

REMERCIEMENTS

J'exprime toute ma gratitude à ma directrice de recherche Madame Louise Vigneault. Je la remercie pour son écoute, sa grande disponibilité et sa patience. Ses précieux conseils et ses multiples suggestions m'ont été d'une grande aide.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers mes parents. Leur constant appui me touche sincèrement.

Je remercie aussi Fanny pour son soutien et ses encouragements répétés tout au long de ce mémoire.

Et toujours une pensée pour Minh. Merci pour sa grande compréhension et ses mots réconfortants.

INTRODUCTION

« Maurice Cullen, créateur de nos paysages d'hiver¹ ». Cette figure de style que Romain Gour utilise en 1952 résumerait à elle-seule, selon nous, l'ensemble de notre recherche et met en relief une image quasiment solennelle de l'artiste. Le mot « créateur » nous renvoie d'abord à l'idée d'une déification ou d'une personnification de l'artiste en bâtisseur. Les « paysages d'hiver », qui seraient l'ouvrage à réaliser, constituent une image à l'intérieur même de la métaphore utilisée par Gour. Nous ne sommes pas en présence d'une nature humanisée à observer, mais plutôt face à des œuvres peintes la représentant. En outre, le pronom « nos » souligne une notion d'appropriation. De cette manière l'auteur spécifie qu'il s'agit précisément d'un paysage canadien. L'emphase peut être portée sur le terme « hiver » qui apporte une particularité au paysage, et surtout, qui exprime indirectement l'importance accordée à cette saison. Nous comprenons que l'hiver et les éléments qui s'y rattachent, comme la neige, le froid ou la glace, constituent une réalité canadienne et que son imagerie participe au développement identitaire. Cette métaphore met en évidence les principales questions qui seront soulevées dans ce mémoire : le développement d'une stylistique particulière par Maurice Cullen, la question de la représentation du paysage au Canada, et plus spécialement au Canada français, qui inclut à la fois les conditions climatiques et le contexte politico-social du début du XXe siècle. Les réponses à ces interrogations s'articulent autour de l'analyse des œuvres hivernales de Cullen et de leurs caractéristiques. Cet artiste est un sujet d'observation intéressant au sein de cette période de mutation progressive de l'art canadien à son époque. En effet, nous considérons les œuvres de Cullen et de ses pairs comme transitoire entre celles de la génération précédente, attachée aux valeurs artistiques traditionnelles par le choix de la thématique et par leurs techniques d'exécution, et la génération suivante, qui se concentre davantage sur la vision subjective de l'expérience du

¹ Romain Gour, *Maurice Cullen, un maître de l'art au Canada*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1952, p. 4.

territoire et qui tente de développer un esprit d'appartenance, comme le fit le Groupe des Sept.

L'ensemble de notre corpus d'œuvres, consacré à la thématique hivernale, s'inscrit dans une limite temporelle s'étendant de 1896 à 1914. La date de début se justifie par le retour de Cullen au Canada après son premier séjour en Europe. *Charroi de billots en hiver, Beaupré (1896, figure 1)* témoigne de ses débuts en tant que peintre sur sa terre natale, mais aussi d'une interprétation nouvelle de la thématique hivernale, en regard de l'imagerie populaire et artistique. De nombreuses autres œuvres de paysages enneigés suivront, justifiant l'attrait du peintre pour ce thème, mais aussi de sa volonté de transcrire une des réalités canadiennes les plus significatives. La date butoir de 1914 désigne quant à elle le début de la Première Guerre mondiale et l'engagement de Cullen comme « artiste de guerre ». À la fin du conflit, le contenu et l'esthétique de ses œuvres changent. Une raréfaction de la présence humaine aboutit par la suite à une nature qui en est quasiment exemptée. Les espaces cultivables recouverts de neige et les habitations font place à des espaces ouverts sur la nature vierge. Bien que cet artiste ait réalisé un nombre important d'huiles sur bois et d'esquisses aux crayons et pastels, nous avons délibérément écarté ces œuvres. Elles mériteraient de faire l'attention d'une analyse détaillée qui ne peut être entreprise ici.

Parmi des dizaines d'articles de magazines ou de journaux consacrés à Cullen, nous retrouvons peu de monographies à propos de ses œuvres. Si ses tableaux sont encore admirés, ils ne font toutefois pas l'objet de réflexions analytiques de fond. Les quelques ouvrages édités avant les années 1980 relèvent davantage de la biographie ponctuée d'anecdotes que d'analyses scientifiques. Dans le catalogue de l'exposition itinérante de 1982 consacrée à Maurice Cullen, Sylvia Antoniou retrace chronologiquement les événements biographiques de l'artiste et ses expositions². Le découpage de sa vie en cinq parties fournit une classification personnelle des œuvres. Malgré le manque d'explications et de commentaires, Antoniou nous apporte des parallèles intéressants entre les œuvres

² Silvia Antoniou, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, Agnès Etherington Art Centre, et autres lieux, 26 septembre 1982 - 2 octobre 1983.

de Cullen et d'autres peintres contemporains. Dans son compte rendu sur ce catalogue, Sylvain Allaire explique que la structure des parties et leurs contenus rappellent l'agenda par cet agencement particulier des données³. Bien que l'auteur désapprouve l'abondance de citations provenant de la critique, nous les considérons comme une aide précieuse pour restituer l'opinion de l'époque et pour nous informer sur la réception des œuvres. Toutefois, ces données permettent davantage d'illustrer les propos que d'effectuer une analyse des œuvres. Cet ouvrage n'a pas la prétention d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherches, mais il a le mérite de fournir un éclairage sur les événements, qui sont justifiés par des notes précises, tirées de correspondances notamment. Pour trouver des réponses à des interrogations davantage stylistiques, il convient de consulter le catalogue de l'exposition *Couleurs et lumière, les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, rédigé par Louise Beaudry en 1991⁴. L'auteur utilise un vocabulaire spécifique au domaine artistique pour définir des notions fondamentales telles que l'impressionnisme. Dans la partie consacrée à Cullen, l'auteur fournit une rapide analyse de la composition, des couleurs et de la thématique de l'hiver, qui est ensuite appliquée à des descriptions brèves de quelques œuvres sélectionnées. À la lecture de ce texte, des pistes de réflexions s'ouvrent notamment sur les qualificatifs apposés à l'œuvre de Cullen : impressionnisme, modernisme. Les auteurs des années 50 tels que Gour et Pilot ne faisaient aucune distinction entre l'application des techniques impressionnistes en France et au Canada. Tout en utilisant les textes de Dennis Reid et de Crooker comme des références, Beaudry parvient à nuancer ces anciennes affirmations et à démontrer que d'autres influences se sont exercées sur Cullen. L'auteur y justifie aussi l'usage du terme « moderniste », attribué jusqu'alors arbitrairement à l'œuvre de l'artiste. Les idées avancées dans cet ouvrage fournissent des pistes de réponses adéquates en ce qui concerne la stylistique. Quelques années plus tard, Esther Trépanier complète cette analyse dans son ouvrage *Le paysage au Québec*. Le mémoire de Crooker, en

³ Sylvain Allaire, « Compte rendu : Maurice Cullen 1866-1934 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VII, n°2, 1984.

⁴ Louise Beaudry, *Couleur et Lumière, les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison des arts, 1991.

1965, constituait certainement une des recherches les plus complètes sur l'impressionnisme canadien à son époque⁵. Dans le chapitre consacré à Cullen, l'aspect biographique est dépassé au profit d'une réelle description des œuvres, suivie d'une brève analyse. L'auteur réalise des parallèles intéressants avec certaines œuvres des contemporains français et canadiens de Cullen. L'examen des techniques d'exécution, joint à celui des tableaux, lui permet de mettre en évidence l'influence de différents maîtres et la réalisation d'une stylistique propre à l'artiste. Concernant les influences, l'essai de Bealle, datant de 1978, aborde le sujet en créant des liens entre Cullen, Morrice et Suzor-Coté⁶. Nous constatons que d'autres artistes adoptent la même stratégie artistique que ce peintre, mais parfois pour de toutes autres fins. L'ouvrage de Crystal S. Parson aborde la même orientation de recherche, en se concentrant toutefois sur les rapports entre Cullen et ses amis artistes⁷. L'auteur n'effectue pas d'analyses mais trouve plutôt des éléments de similitudes entre le type d'apprentissage et d'expérience auxquels ont été confrontés ces peintres. L'ensemble restreint des recherches effectuées sur Cullen se justifie certainement par le manque de documentation et d'archives, comme le déplorent Beaudry et Antoniou. Ainsi, faute de sources adéquates de renseignements, des pistes d'étude attendent d'être traitées. Nous remarquons que la totalité du corpus d'œuvres reste encore à être définie, et que d'autres aspects du travail de Cullen sont complètement omis de la majorité des ouvrages tel que le travail du bois. Nous avons aussi constaté que le contexte socio-politique était souvent traité sommairement. Il nous apparaît donc judicieux d'analyser l'environnement dans lequel travaillait Cullen pour mieux comprendre l'ensemble de sa démarche artistique. Les ouvrages de Trépanier et de Villeneuve se sont révélés des aides précieuses. Bien que les sujets de ces ouvrages ne soient pas en lien direct avec notre recherche, nous avons pu créer des relations d'idées avec les analyses réalisées par ces auteurs et les nôtres. Cette étude nous a dévoilé la

⁵ Mervyn John Arthur Crooker, « Influences of French impressionism on Canadian paintings », mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1965.

⁶ Penny Joy Bealle, « Canadian Impressionism : Cullen, Morrice, and Suzor-Coté », Scarborough, University of Toronto, date inconnue (1978?).

⁷ Crystal S. Parsons, *Maurice Cullen et son cercle*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, et autres lieux, 2009.

nécessité de faire une distinction entre les paysages réalisés dans le contexte francophone et anglophone, et de tenter d’y déterminer la position de Cullen. Enfin, il nous est apparu surprenant que malgré les nombreuses attributions de « peintre de nos hivers », aucun texte ou ouvrage n’ait tenté de justifier les liens possibles entre l’artiste et cette thématique. Pour comprendre l’importance de la saison hivernale dans la vie psychologique et physique des Canadiens, l’ouvrage de Margaret Atwood constitue une référence⁸. Il présente une analyse de la place de la nature au sein de la littérature canadienne. Ainsi, les romans et les nouvelles apportent des témoignages sur le positionnement de l’homme dans son espace naturel et renseignent sur l’imaginaire de la population à une époque donnée.

Nous formons déjà l’hypothèse que Cullen apporte un renouveau stylistique dans l’imagerie hivernale, qui sera par la suite perçu comme l’annonce de la volonté des instances politiques de créer un art national. Afin de vérifier cette hypothèse, nous procéderons en trois étapes qui sont les suivantes : d’abord l’élaboration d’une étude stylistique des œuvres enneigées de Cullen; puis l’examen du contexte historique dans lequel s’inscrivent ses paysages; et finalement l’interprétation de leurs rôles et de leurs symboliques.

Le premier chapitre expliquera les démarches stylistiques de Cullen en lien avec le courant impressionniste. Dans un premier temps, nous examinerons le contexte artistique de l’époque et le développement de l’impressionnisme au Canada. Nous tenterons ensuite de comprendre en quoi la France constitue un modèle de référence artistique à la fin du XIXe siècle. Nous verrons aussi l’enseignement que les jeunes peintres reçoivent dans les écoles d’art parisiennes, ainsi que l’intérêt de ces futurs artistes pour l’impressionnisme. Ces données nous amèneront à comparer les applications des techniques impressionnistes dans les contextes français et canadien. Enfin, des informations relatives à l’apprentissage de Cullen et de l’exécution de ses tableaux sous l’influence de cette stylistique permettront d’illustrer nos propos.

Une analyse des paysages chez Cullen fera l’objet de notre deuxième chapitre. Tout d’abord, un bref rappel de la situation politique dans laquelle Cullen

⁸ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, Montréal, Boréal, 1987.

s'est trouvé offrira une compréhension des différentes approches idéologiques du territoire canadien qui avaient cours à son époque. Cette mise en contexte permettra de préciser les différents enjeux inhérents aux paysages canadiens francophones et anglophones. Nous tenterons ensuite de définir la démarche idéologique de Cullen. Nous nous interrogerons sur sa volonté d'apporter une nouvelle image du pays et sur son sentiment d'appartenance. L'utilisation de la neige comme un élément identitaire offre à cet artiste de multiples possibilités de rendre compte des caractéristiques du paysage canadien telles que les effets atmosphériques ou lumineux. Une analyse par thématique de quelques œuvres nous amènera à dégager des constats sur l'illustration d'un sujet identifié pour la recherche : la neige.

Le dernier chapitre permettra de préciser la place que Cullen occupe au sein du milieu artistique de l'époque. De plus, nous y montrerons comment il tente d'instaurer un dialogue nouveau entre l'homme et la nature, démarche qui sera perçue rétrospectivement comme la volonté de créer un art national. Nous commencerons par une analyse de la réception des œuvres de Cullen par la critique. Les louanges dont cet artiste fait l'objet se justifient par l'apport d'une stylistique nouvelle dans l'art canadien français et par la redécouverte de la peinture de paysage enneigé. Puis, nous tenterons de transformer cette figure élogieuse en celle de pionnier. Pour y parvenir, nous tâcherons d'expliquer comment les œuvres de Cullen constituent des liens entre la Nature et l'homme. Par la suite, nous verrons que ces éléments contribuent à déterminer une iconographie propre au Canada français. Enfin, nous achèverons ce chapitre en déterminant les différentes influences qui s'exercent entre Cullen et deux de ses pairs : James Wilson Morrice et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté.

PREMIER CHAPITRE : L'influence impressionniste dans l'œuvre de Maurice Cullen

Ce premier chapitre a pour but principal de mettre en lumière l'ensemble du contexte artistique dans lequel Cullen a évolué. Une étude des œuvres de cet artiste ne peut s'effectuer sans cette étape. En effet, les ouvrages le mentionnant le considèrent unanimement comme impressionniste, mais cette affirmation ne peut être comprise, voire même nuancée si une explication n'a pas été fournie préalablement. Celle-ci comprendra un développement de la situation artistique au Canada, notamment celle qui prévalait à l'apparition de l'impressionnisme. Puis, nous tenterons de comprendre comment les artistes canadiens, par leurs séjours en Europe, parviennent à s'imprégner de ce nouveau mouvement en tentant de rompre avec la tradition picturale académique. Enfin, nous nous demanderons comment Maurice Cullen s'inscrit dans ce milieu artistique particulier.

1.1 Milieu de l'art de l'époque

Contexte

En cette fin du XIXe siècle, un manque d'inspiration et d'innovation stylistique transparait à travers les œuvres des artistes canadiens. La place importante qu'occupe l'Église au sein de la société du Canada français se manifeste par la surabondance des sujets religieux. Certains artistes parmi les plus loués assoient leur notoriété en copiant stylistiquement les tableaux de grands peintres européens. Jean-René Ostiguy n'hésite pas à associer cette époque au « mercantilisme et au matérialisme⁹ », comme en témoigne la dominance de la peinture narrative au sein des expositions ou salons. En parallèle à cet académisme régnant, quelques peintres francophones imprègnent leur travail de pittoresque, de folklore, véhiculant dans les autres provinces canadiennes l'image d'un Canada français de l'Ancien Régime. Les œuvres de Cornélius Krieghoff ou de Georges Delfosse sont de bons exemples pour illustrer cette dominante passéiste.

⁹ J.R. Ostiguy, *Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1971, p. 14.

Dans ce contexte artistique hostile à toute hardiesse créative, les critiques se focalisent davantage sur le choix de la thématique que sur la technique ou la capacité à traduire de nouvelles sensations. Cela s'explique en partie par leur manque de connaissances. En effet, leurs jugements ne répondent pas à des critères esthétiques bien maîtrisés. En fait, leur opinion serait en partie régie par un public qui se caractérise par son absence de goût personnel et son incapacité à développer une sensibilité ou les qualités requises pour émettre un jugement éclairé sur les œuvres. La constitution d'une collection ou tout simplement l'achat d'une ou deux œuvres ne s'effectue que sous le dictat de ce qui est à la mode. L'engouement artistique de l'époque est focalisé sur les œuvres réalisées par des artistes européens dont la qualité d'exécution est alors considérée comme supérieure à celle des peintres locaux. Ainsi, malgré leur prix élevé, la classe aisée montréalaise acquiert des tableaux de maîtres hollandais. Les gens avec des moyens plus restreints adoptent le même goût et achètent des tableaux exécutés par des peintres moins connus.

L'exemple cité par J. Russell Harper dans son livre sur la peinture canadienne nous permet d'illustrer ces propos. Il s'agit d'un commentaire acerbe émis par William Cruikshank à propos d'une aquarelle de T. Mower Martin, exposée en 1880, laquelle présente certains jeux de lumière assez audacieux pour l'époque :

Le réservoir d'eau de Toronto au crépuscule est bien brumeux et a dû être peint un jour où il y avait beaucoup de brouillard. Si l'intention de l'auteur était de nous faire admirer la beauté de l'édifice (en admettant que cette beauté existe), à quoi bon l'entourer de brouillard ? Si, par contre, son propos n'était que de donner une vague idée de ce à quoi il ressemble, il a pleinement réussi¹⁰.

En décrivant le manque de connaissance de ses compatriotes, le critique met en évidence la recherche d'une stylistique nouvelle par ces peintres en mal de nouveauté et surtout de liberté. Cette liberté se justifie par l'appréciation différente d'une œuvre selon l'artiste et le public. Ce dernier base ses critères de jugement sur des principes académiques et non sur l'expérience sensitive. Pour l'auteur, ce

¹⁰ Auteur inconnu, *Free Press*, Ottawa, 8 mars 1880, dans J. Russell Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966, p. 245.

manque de connaissance et d'expérience « a élevé au rang d'artistes des gens qui n'ont jamais fait aucune sorte d'études, prétendent néanmoins tout savoir et sont encore plus dogmatiques que toute l'Académie française réunie¹¹».

Cependant, malgré l'influence néfaste exercée par la critique et le public, les peintres parviennent petit à petit à se détacher des sujets académiques et à la mode. Ils réclament davantage de liberté et d'autonomie dans l'exécution de leurs œuvres. Les artistes se détachent peu à peu des attentes du public qui se montre hostile à toute nouvelle conception de l'art. L'arrivée de l'impressionnisme français dans le monde de l'art canadien constitue par conséquent un tremplin sans équivoque vers ce bouleversement tant attendu par les artistes.

L'impressionnisme français à Montréal

Avant de nous étendre sur ce point, il convient de préciser que l'impressionnisme ne concerne pas seulement les artistes français. Son rayonnement dépasse largement les frontières européennes. Nous retrouvons des traces de ce mouvement principalement dans certaines œuvres américaines, scandinaves et anglaises. L'impressionnisme apparaît au Canada une décennie après son expansion aux États-Unis, et bien après la dernière exposition impressionniste (1886). Néanmoins, il demeure fascinant de comprendre comment un tel mouvement empreint de modernité est parvenu à s'imposer au sein d'un contexte artistique canadien figé dans la tradition.

Le fait que Montréal ait été l'une des villes canadiennes les plus dynamiques culturellement, dû en partie par sa position de carrefour entre l'Europe et l'Amérique, et qu'elle ait été à la fois francophone et anglophone, semble avoir favorisé l'insertion de l'impressionnisme français. De plus, l'instauration progressive d'un dialogue entre les artistes canadiens étudiant dans les écoles d'art parisiennes et une certaine partie du milieu artistique montréalais ouvre vers des perspectives picturales nouvelles, comme nous l'étudierons prochainement au sein de cette partie. Cela se manifeste notamment dans les journaux montréalais, par des articles spécifiques sur ce sujet. Parfois des chroniques mensuelles rapportent

¹¹ *Ibid.*, p. 233.

les activités des peintres locaux en relation avec les impressionnistes français¹². Le bimensuel, *Arcadia*¹³, dans une chronique intitulée « Art in Paris » relate les activités et les manifestations artistiques de cette ville. Cette colonne est rédigée sous la plume de Philip Hale, un peintre américain ayant séjourné à Giverny. En décembre 1892, *Arcadia* commente l'exposition impressionniste ayant eu lieu à la galerie montréalaise William Scott & Sons. Les œuvres de Monet, Sisley, Pissarro ainsi que de Renoir y sont alors exposées publiquement à Montréal pour la première fois. Selon un commentateur anonyme, cette exposition est représentative de la vague artistique française d'avant-garde¹⁴. Cependant, nous précisons que les publications canadiennes ayant trait aux événements et avancées artistiques parisiennes sont encore d'exceptions pour l'époque. En effet, les périodiques des années 1880 et du début des années 1890 ne prêtent aucune attention à ce mouvement, ou émettent au mieux des réserves et des critiques à son égard.

Peu à peu, Montréal devient pourtant davantage réceptive à l'impressionnisme. L'organisation de conférences sur le sujet en témoigne. Ainsi, en mai 1895, l'Art Association of Montreal invite l'artiste français Jean-François Raffaëlli, habitué à s'exprimer lors de conférences devant un public nord-américain¹⁵. À la suite de cette initiative, l'Association organise, en novembre 1895, une exposition avec des prêts provenant de collections privées. Il est possible d'y admirer *Champ de coquelicots* (1873) de Monet appartenant au banquier George Drummond, ainsi qu'un Pissarro et deux Renoirs, possessions du président de la Canadian Pacific Railway, Sir William Cornelius Van Horne. Selon Dennis Reid, Drummond et Van Horne ont adhéré à ce goût européen en fréquentant des New Yorkais aisés dont les inclinations artistiques sont davantage avant-gardistes ou tout du moins contemporaines à celle de l'Europe. De plus en

¹² Dennis Reid, « Impressionism in Canada », *World Impressionism: the International Movement, 1860-1920*, New York, H.N. Abrams, 1990, p. 95.

¹³ *Arcadia* est une revue montréalaise éphémère dédiée aux arts, qui ne fut publiée qu'en 1892 et 1893.

¹⁴ Anonyme, « The Impressionists », *Arcadia*, N° 1, 15 décembre 1892, p. 325. Rapporté dans Dennis Reid, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Anonyme, « Impressionism, The Subject of a lecture by Raffaëlli, the Noted French Artist », *The Gazette*, 3 mai 1895. Rapporté dans *Ibid.*, p. 96.

plus de collectionneurs montréalais suivent cette nouvelle tendance en acquérant des tableaux de grands maîtres français.

Au début du XXe siècle, l'impressionnisme est pleinement intégré dans le milieu artistique canadien. La critique Margaret Laing Fairburn offre alors une analyse juste de ce mouvement apparu dans la décennie précédente :

Même si elle était la cible de critiques acerbes et si on lui attribuait « toquades » et « lubies », il s'agissait de quelque chose de beaucoup plus important. Malgré ce qu'on disait de ces caprices débridés à l'étranger, nos peintres nationaux continuent à respecter la vieille tradition... sans écart troublant. Puis on commença à recevoir l'une ou l'autre de ces toiles de l'étranger ou de ceux qui y étaient allés : des œuvres vagues, floues et irréelles, telles qu'elles apparaissaient à certains, tandis que d'autres y voyaient des visions d'air et de lumière, de soleil et de grand air. Ces ombres violettes et ces verts crus étaient certes particuliers, les trainées et les grosses taches de couleurs vives, difficiles à comprendre. Tout ceci était très déroutant et les sages n'en finissaient pas de secouer la tête. Mais, avec le temps, les plus connaisseurs se rendirent compte que rien dans ces toiles ne constituait une tentative de peindre les choses telles qu'elles sont, mais plutôt comme elles apparaissent, et que, malgré ses excès et ses excentricités, l'œuvre de plein air détenait une vérité et était là pour durer¹⁶.

En quelques phrases, Fairburn résume efficacement l'arrivée de l'impressionnisme français au Canada, les diverses réactions qu'a suscité ce mouvement ainsi que les nouveaux concepts esthétiques qu'il mettait de l'avant. Ainsi, l'impressionnisme a permis notamment à la peinture canadienne de s'éloigner de la tradition pour amorcer un cheminement vers la modernité. En effet, la lumière, la touche libre et le rendu atmosphérique prennent de l'importance au sein des œuvres. Il ne s'agit plus de représenter le paysage tel qu'il est vu à travers les schémas traditionnels, mais plutôt tel qu'il est ressenti. La vision du paysage devient personnelle, subjective, ainsi que sensitive.

Comme nous l'avons mentionné dans notre paragraphe précédent, la compréhension de ce mouvement a nécessité une certaine période d'adaptation, surtout dans un contexte originellement réfractaire aux innovations. Ainsi, en

¹⁶ Margaret Laing Fairburn, « A Decade of Canadian Art », *Canadian Magazine*, 17 juin 1901. Rapporté dans Carol Lowrey et collab. *Lumière et atmosphère, l'impressionnisme au Canada, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin 1995 – 8 décembre 1996, p. 3.

1913, Edmond Dyonnet, ancien secrétaire de l'académie royale canadienne affirme :

[...] heureusement il n'est pas venu à l'esprit d'aucun peintre canadien d'imiter leur folie [celle des impressionnistes] de suivre ces profanateurs de l'art qui se sont donné pour tâche de faire oublier la beauté et la vérité. [...] Notre peuple est trop jeune pour ne pas être attiré par la nouveauté, mais il a, Dieu merci ! assez de solide bon sens pour ne pas accepter qu'on se moque de lui et pour refuser de prendre la grimace d'un singe pour le sourire d'une femme¹⁷.

Cette déclaration met en évidence le fait suivant : bien que l'impressionnisme soit accepté et loué à Montréal¹⁸, quelques personnalités, notamment du milieu culturel, ne prennent toujours pas au sérieux ce mouvement.

1.2 Artistes canadiens en Europe

Dès la fin des années 1860 débute une période de « migration artistique » qui se poursuit même après la Première Guerre mondiale. Elle se caractérise par un déplacement des artistes canadiens vers la France, dans un but pédagogique et d'apprentissage. Tout jeune artiste, c'est-à-dire ayant moins de la trentaine, avec un minimum d'ambition et de moyens financiers, se doit de parfaire son éducation artistique dans les écoles d'art européennes.

L'impérialisme

Dans son livre consacré à l'histoire de l'art canadien, Barry Lord s'interroge sur l'engouement pour le pôle artistique parisien et sur ce qui incite les artistes canadiens à s'y rendre¹⁹. Selon lui, ce phénomène se justifierait par l'impérialisme persistant des vieux états-nations : grâce au développement du commerce et des échanges effectués avec les colonies, les pays européens « colonisateurs » continuent d'accroître leur richesse. Les colonies seraient une source indéniable de

¹⁷ Anonyme, *The Year Book of Canadian Art*, Arts and Letters Club de Toronto, Toronto, 1913. Rapporté dans J. Russell Harper, *op. cit.*, p. 260.

¹⁸ Brian Foss, « Compte rendu : Visions of Light and Air : Canadian Impressionism, 1885-1920 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2, 1996, p. 77.

¹⁹ Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974, p. 102.

profit pour des pays comme la France ou l'Angleterre et aiderait à construire une nouvelle classe sociale aisée²⁰. Dans ce contexte, les productions artistiques sont considérées comme un investissement financier. Si un marché de l'art parvient si bien à se développer à Paris, c'est qu'une spéculation sur les œuvres y est présente. Paris reste donc au centre du monde de l'art, même si de nouveaux marchés se développent ailleurs en Europe ou aux États-Unis. Dans de telles conditions, les œuvres doivent répondre à certains critères esthétiques afin de percer au sein de ce vaste marché international. Ainsi, pour Lord, « *Imperialism demanded an art that reflected its particular values and needs* ²¹ ». Le sujet d'une œuvre perd alors de son importance, surtout celui à connotation politique ou religieuse. Il ne s'agit plus de décrire la réalité emprise sur l'histoire, mais plutôt de peindre selon des critères esthétiques alors à la mode. Ainsi pour s'intégrer dans le milieu artistique (mondial), l'artiste s'intéresse davantage à la forme qu'au contenu. Cette mise en pratique de la doctrine de « l'art pour l'art » permet de comprendre en quoi le formalisme est de mise durant cette période et combien cela facilite les échanges ainsi que la formation d'artistes venant du monde entier, notamment des anciennes colonies. Cette explication nous amènera plus tard à considérer le problème qu'a pu poser la nécessité de produire un art canadien, dégagé de toute influence européenne.

La France parvient donc à influencer un nombre important d'artistes étrangers et à diffuser un modèle artistique. Dans son livre *La peinture au Canada*²², Harper rapporte une anecdote soulignant cette primauté de la France sur la scène artistique mondiale : en 1893, J. W. L. Forster Sherwood remarque, lors de l'Exposition de Chicago, que les tableaux de peintres américains exposés pourraient être perçus comme des œuvres françaises tant la ressemblance avec ces dernières est frappante. Quelques années auparavant, Sherwood soulignait déjà

²⁰ Cette nouvelle classe, issue du capitalisme, s'enrichit par des investissements placés dans les colonies. Elle n'occupe pas de place majeure au pouvoir. L'impérialisme se manifeste simplement par une autorité accrue de cette bourgeoisie enrichie, au sein de la société.

²¹ Barry Lord, *op. cit.*, p. 106.

²² J. Russell Harper, *op. cit.*, p. 216.

que la suprématie de l'Angleterre sur la peinture américaine commençait à être supplantée par celle de la France : « L'école française fait la loi en Europe ²³ ».

La France comme modèle de référence

À l'époque, la France, et plus particulièrement Paris, représentent un pôle culturel dynamique et attrayant. Différentes conditions alimentent cette perpétuelle agitation artistique qui semble assurer le dynamisme de la scène artistique française : la classe bourgeoise naissante (enrichie notamment par les colonies) fréquente les lieux artistiques tels que les expositions ou les nouveaux bâtiments comme l'Opéra Garnier; les trois expositions universelles tenues à Paris permettent de mettre en vitrine les innovations techniques de chaque pays; enfin, par leur audace et leur talent, un grand nombre d'artistes de la période laissent leur marque dans l'Histoire qu'ils soient compositeurs (Debussy, Ravel), écrivains (Zola, Balzac, Proust), comédiens (Sarah Bernhardt) ou peintres. La France devient un modèle de référence en matière d'éducation artistique et ouvre ses portes aux étudiants étrangers. Ainsi, Robert Gagen remarque qu'en 1876, lors de l'exposition du centenaire se déroulant à Philadelphie, l'art français « a ouvert les yeux de bien des gens au fait qu'ils étaient en retard sur leur époque, et a poussé tant de jeunes Américains et Canadiens ambitieux à profiter de l'admirable système d'éducation qu'offraient les écoles de Paris ²⁴ ». Ainsi, aller étudier en France représente pour les Canadiens l'opportunité d'améliorer leurs techniques, de se faire remarquer auprès des grands maîtres et de susciter le respect des autres artistes canadiens n'ayant pas eu la chance d'étudier outre-Atlantique, souvent en raison d'un manque de moyens financiers.

Parmi les premiers Canadiens à se rendre sur le Vieux Continent, nous pouvons noter la présence de Robert Harris, William Brymner et Wyatt Eaton. Puis, peu à peu, le nombre s'accroît pour atteindre environ vingt-cinq artistes²⁵. David Wistow estime qu'entre 1867 et 1914, environ cent cinquante Canadiens se

²³ *Ibid.*, p. 217.

²⁴ Robert Gagen, « Ontario Art Chronicle » 1919-1921, p. 19. Rapporté dans Carol Lowrey et collab., *op. cit.*, p. 5.

²⁵ J.Russell Harper, *op. cit.*, p. 217.

seraient déplacés en France²⁶. Même si les artistes américains ont commencé à traverser l'océan pour rejoindre Paris depuis déjà une vingtaine d'années, les Canadiens ne souffrent pas de ce retard grâce à une proximité géographique avec les États-Unis et au mélange culturel franco-britannique qui caractérise le Canada. De plus, Paris a toujours attiré les artistes canadiens même si leur nombre demeure très faible avant la période de « migration » que nous venons de signaler. Ce phénomène d'exode s'explique, comme nous l'avons vu, par le dynamisme culturel prédominant en France. Wistow ajoute toutefois que cet état de fait se justifie aussi par un sérieux manque d'écoles d'art canadiennes compétentes : « *Halifax, Saint John, Quebec, Montreal, Toronto and other cities could boast new art institutions, but training was unquestionably better in Paris [...]*²⁷ ».

Si l'enseignement apporté par ces écoles parisiennes demeure académique, Reid note néanmoins qu'une timide tendance à la modernité s'y manifeste et laisse des traces dans les œuvres des Canadiens. Elle se manifeste par l'utilisation de couleurs plus claires, un traitement différent de la touche, et surtout, une attention nouvelle portée à la lumière. Mais pour l'auteur, ces traits demeurent encore timides ; en matière de paysage, les peintres hollandais exerceraient davantage d'influence sur les travaux de nos artistes²⁸. En soulignant l'importance de l'école de La Haye, Reid omet de préciser le lien possible entre celle-ci et celle de Barbizon qui amorçait, à sa façon, une modernisation du genre. Si nous nous référons aux recherches effectuées par Harper²⁹, nous comprenons qu'au contraire, pour lui, les peintres canadiens demeurent fortement influencés par la peinture académique française encore très à la mode en cette fin de siècle. Cette peinture se caractérise par un souci du détail et par un fini léché. Nous pouvons donc supposer que les artistes canadiens transplantés en Europe se trouvent soumis à ces deux influences. Selon nous, il serait ainsi probable que les artistes canadiens se soient aussi inspirés de l'école de Barbizon. De plus, il est indéniable que l'académisme

²⁶ David Wistow, *Canadians in Paris 1867-1914: An Educational Exhibition Using the gallery's Collection and Long Term Loans: Art Gallery of Ontario, March 3-April 15, 1979*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 3 mars – 15 avril 1979, p. 4.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, p. 119.

²⁹ J.Russell Harper, *op. cit.*, p. 217.

français se manifeste au sein de leurs œuvres, vu qu'ils ont étudié dans les écoles d'art et admiré les œuvres du Salon.

Il nous semble nécessaire de clarifier brièvement la situation de l'art en France à cette époque. Le Salon officiel constitue toujours l'une des principales manifestations de l'art académique, qui se caractérise en partie par des sujets historiques et autres scènes narratives à la facture minutieuse. Parallèlement se développe, comme nous l'avons vu, un mouvement réfractaire, l'impressionnisme.

Les écoles d'art parisiennes

Les cours dispensés par les plus grands noms de la peinture française³⁰ peuvent être suivis dans des académies officielles ou privées. Les Beaux Arts (qui sont en fait une école d'État) proposent une section particulière³¹ recevant aussi bien des artistes français qu'étrangers. Maurice Cullen, compte parmi les rares canadiens à s'y être inscrit. Les académies privées constituent une bonne alternative à celles dites officielles, tout en procurant un enseignement de qualité. La plupart des professeurs sont issus des Beaux Arts. La plus connue, l'académie Julian, est constituée de dix ateliers ce qui témoigne de sa popularité notamment auprès des artistes étrangers. Même si de nombreux éloges sont émis sur l'éducation moins onéreuse et tout aussi complète que celle des Beaux Arts, des réserves se font entendre relatives à l'encadrement et à la discipline, comme le note Wistow : « *There was merciless chaff among the students, and frequently practical jokes, some of them very cruel* ³² ». C'est ainsi que J.W. Morrice quitta rapidement l'académie, après avoir été brimé par un des élèves³³.

L'enseignement de l'académie Julian suit la même ligne esthétique que celle exposée au Salon. Les techniques traditionnelles du dessin et le souci du détail y demeurent des préceptes essentiels. L'apprentissage se découpe en trois étapes nécessaires. Tout d'abord l'élève doit maîtriser les différentes techniques de

³⁰ Les noms les plus fréquemment cités sont: Jules-Joseph Lefebvre, Benjamin Constant et Jean-Léon Gérôme.

³¹ Pour information, nous précisons que les Beaux Arts avaient pour but à l'origine de préparer les élèves au Prix de Rome, concours ouvert seulement aux personnes de nationalité française.

³² David Wistow, *op. cit.*, p. 6.

³³ Pour l'anecdote, un certain nombre d'ouvrages rapportent que Morrice aurait été frappé par une flûte de pain lancée par un élève sur son crâne chauve.

dessin, avant de pouvoir dessiner et peindre des modèles vivants. Puis, l'étude de la composition par la réalisation d'esquisses et de copies des Grands Maîtres complète la formation. Face à cette éducation classique, quelques étudiants réfractaires manifestent leur mécontentement. Dans son livre consacré à Cullen, Romain Gour rapportait, en 1952, les propos d'un archéologue dénigrant le corps professoral parisien : « Veut-on savoir chez quels maîtres ceux-ci (les Canadiens anglais) vont se former? Chez Jean-Pail Laurens, chez Bouguereau, chez Benjamin Constant, chez les pontifes Gérôme et Cabanel, à l'académie Julian aussi, c'est-à-dire chez les représentants officiellement talentueux de la tradition française dans ce qu'elle a de plus mécanique et de moins vivant... [Sic]³⁴ ». Gour, au contraire, estime que tout artiste quelle que soit sa discipline (peinture, musique, etc) doit se soumettre à une éducation classique avant de pouvoir exprimer son talent plus librement. De plus, les peintres canadiens, notamment ceux qui apporteront la modernité au sein de l'art canadien, ne tarissent pas d'éloges envers leurs professeurs. Suzor-Côté avoue respectueusement que « Sous l'œil savant et bienveillant des maîtres français, j'ai pu acquérir un peu de savoir³⁵ ».

Comment justifier l'intérêt porté par les artistes canadiens à l'impressionnisme?

Pour comprendre comment ce respect de la tradition a pu se conjuguer avec les innovations de l'impressionnisme, il faut saisir les motivations de nos peintres et le contexte dans lequel ils évoluent. Comme il a été expliqué précédemment, le contexte artistique au Canada contribue au maintien d'une peinture reposant sur les thèmes folkloriques et sur des bases classiques dans la composition et le rendu. Les peintres de la nouvelle génération comme Cullen, Morrice ou Suzor-Coté ont espoir d'apporter une inspiration davantage moderne dans leurs œuvres. Aller étudier en France leur offre la possibilité d'intégrer des établissements d'enseignement de qualité même si ces derniers demeurent assez conservateurs.

³⁴ Romain Gour, *Maurice Cullen, un maître de l'Art au Canada*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1952, p. 6.

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

Mais, ces voyages sont aussi l'occasion de s'imprégner de nouvelles tendances picturales réfractaires à l'académisme, dont l'impressionnisme.

Peu de documents nous permettent de justifier pourquoi des artistes canadiens se sont intéressés plus particulièrement à l'impressionnisme plutôt qu'à un autre mouvement. Ainsi, dans les ouvrages de Joan Murray³⁶ ou de Paul Duval³⁷ où nous aurions pu nous attendre à un intérêt pour cette question, une large part des explications est consacrée à un résumé de ce qu'est l'impressionnisme français et au quotidien des artistes canadiens en France. Nous remarquons ainsi l'absence d'analyses pertinentes sur les motivations de ces peintres ainsi que sur les œuvres elles-mêmes. Selon nous, une étude avancée de ces dernières aurait offert une compréhension de l'utilisation de techniques nouvelles et aurait justifié la présence d'une forte influence française au sein de ces œuvres. Comme le souligne Brian Foss dans son compte rendu³⁸, le catalogue de l'exposition *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*³⁹ constitue actuellement l'ouvrage le plus complet sur ce sujet. Pourtant, à la suite de sa lecture, de nombreuses interrogations restent sans réponse, notamment en ce qui concerne le rôle joué par l'impressionnisme français auprès des artistes canadiens ou sur ce qui constitue pour eux des éléments de modernité artistique. Néanmoins, certains auteurs peuvent fournir quelques pistes pour répondre à ces questions.

Ostiguy avance l'hypothèse que des peintres comme Cullen et Suzor-Coté « découvrent que la peinture impressionniste conduit à une nouvelle forme de réalisme⁴⁰ ». En effet, les représentations du paysage canadien sont alors anecdotiques, ou elles conservent les particularités du paysage romantique mis à l'honneur depuis les débuts du XIXe siècle. Catharine Mastin n'hésite pas à affirmer que les œuvres canadiennes présentent en général un caractère plus conservateur, que ce soit sur le plan de la technique ou du contenu, par rapport aux

³⁶ Joan Murray, *Impressionism in Canada: 1895-1935*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1974.

³⁷ Paul Duval, *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland & Stewart, 1990.

³⁸ Brian Foss, *op. cit.*, p. 64-78.

³⁹ Carol Lowrey et coll., *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin 1995 - 8 décembre 1996, 1995.

⁴⁰ J.-R. Ostiguy, *op. cit.*, p. 19.

productions européennes⁴¹. La représentation du paysage canadien à la manière impressionniste constitue donc une avancée pour le développement d'une vision objective des réalités territoriales. Il n'est plus question d'embellir la nature, mais plutôt de dévoiler ses particularités. Cet apport moderne se manifeste par un rendu lumineux différent dû à l'utilisation de couleurs éclatantes et par l'application des pigments en touches divisées.

Toutefois, nous considérons que les artistes canadiens n'ont pas la volonté d'utiliser la peinture de paysage pour y interpréter ses particularités liées aux traditions. Ainsi, nous émettons une réserve sur cette affirmation d'Ostiguy : « [la peinture impressionniste] permet d'exprimer certains côtés pittoresques de notre paysage, d'exalter des valeurs du terroir⁴² ». Il s'agit davantage d'un travail de recherche sur le milieu naturel proprement dit. Les artistes canadiens sont préoccupés par l'idée de transmettre une image réelle du paysage et de développer un sentiment d'appartenance identitaire chez le spectateur. Même si, dans l'extrait suivant, Ostiguy reprend la notion de pittoresque, expression dépassée quand il s'agit de l'œuvre de Cullen, il n'en demeure pas moins que nous dénotons une certaine justesse dans ses propos : « Maurice Cullen a été le premier à s'inspirer de l'impressionnisme. Dès son retour au pays, il s'en sert d'une façon descriptive, pour évoquer l'atmosphère pittoresque soit du Vieux Québec, soit des lacs et rivières aux abords du Mont Tremblant⁴³ ». Ainsi, l'impressionnisme s'avère être un instrument qui permet de rendre les caractéristiques du paysage et d'en capter les différents effets de lumière et atmosphériques. De ce fait, les artistes canadiens s'intéressent davantage à la mise en pratique des techniques de ce mouvement qu'aux études purement plastiques telles que celles réalisées par Monet. En cette période où la représentation du paysage canadien semblait s'épuiser dans des représentations populaires, l'impressionnisme permet une rencontre entre l'artiste canadien et l'essence même de la nature de son pays. Aussi, l'introduction des techniques impressionnistes au sein des œuvres de Cullen permet notamment

⁴¹ Catharine Mastin, *Canadian Artists in Paris and the French Influence*, Calgary, Glenbow Museum, 16 octobre 1999 – 3 janvier 2000.

⁴² J.-R. Ostiguy, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

de mettre en valeur une réalité hivernale qui se manifeste par de courtes journées à la luminosité particulière, une neige abondante et une glace épaisse. De cette manière, la neige n'est plus le symbole d'une lutte entre l'homme et la nature. Cullen parvient à réinterpréter la conception du paysage enneigé canadien, comme nous le verrons. À ce titre, les propos de Guy Viau nous convainquent : « L'artiste canadien-français singulièrement reste un paysan, un rural, mais avec une vision nouvelle, accordée à une nature dont les dimensions sont devenues cosmiques... Mais une fidélité a sauvé notre art, la fidélité à la nature⁴⁴ ».

1.3 Développement d'un nouveau mouvement pictural au Canada : l'impressionnisme

L'expérience canadienne en France

Le terme « impressionnisme » apparaît pour la première fois dans un article du journal *Le Charivari* rédigé par le critique Louis Leroy en 1874. Il sert à décrire *Impression, soleil levant* de Monet, mais aussi à qualifier ce groupe de jeunes peintres qui s'est constitué en « société anonyme » et expose pour la première fois dans l'atelier de Nadar. En 1876, Edmond Duranty, journaliste et critique d'art, préfère parler de « Nouvelle Peinture⁴⁵ ». Cette expression nous permet ainsi d'élargir la définition usuelle de l'artiste impressionniste. Son archétype le réduit à l'image d'un peintre travaillant en extérieur afin de pouvoir capturer une vision instantanée et individuelle du paysage qui s'offre à lui⁴⁶. L'expression de Duranty véhicule l'idée que ce nouveau mouvement artistique s'inscrit dans une volonté de renouveler la peinture de l'époque. Il s'agit d'une réaction prise par cet ensemble de peintres contre notamment le système académique et la hiérarchie des genres.

Le développement d'un tel mouvement pictural intervient dans l'évolution du paysage qui s'affirme comme genre tout au long du XIXe siècle. Des peintres

⁴⁴ Guy Viau, *La peinture moderne au Canada Français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1964. Rapporté dans W. Harry Hickman, Jean-Pierre Mentha et Gérald Moreau, *Le Québec : Tradition et Évolution*, Toronto, W.J. Gage, 1967, p. 103.

⁴⁵ Henri Loyrette et Gary Tinterow, *Impressionnisme : les origines 1859-1869*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, p. XIII.

⁴⁶ Charles Harrison, « Impressionism, modernism and originality » dans *Modernity and Modernism : French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 144.

anglais comme Constable ou Turner offrent une nouvelle vision et de nouveaux préceptes d'expression pour la représentation de la nature. Le sujet devient alors le plus souvent un prétexte pour traduire non pas une topographie des lieux mais les transformations et les effets de lumière s'opérant au sein du paysage. Influencés en partie par leurs confrères britanniques et précurseurs des impressionnistes, les artistes français jouent eux aussi un rôle important. Ainsi, l'école de Barbizon encourage le pleinairisme et développe, surtout après 1855, l'emploi des touches de couleurs pures dans le but d'intensifier les effets de lumière sur l'espace pictural.

Lors de leurs séjours en France, les artistes canadiens se consacrent essentiellement à la peinture de paysage, vraisemblablement dans le but de renouveler l'image alors désuète du paysage canadien. L'impressionnisme présente alors un potentiel intéressant en ce qui concerne cette quête de la vérité du plein-air. Dans cette optique, les artistes français essayent « de saisir la nature dans la vérité de ses aspects changeants et fugitifs⁴⁷ ». L'un des principes fondamentaux de l'impressionnisme est d'observer de manière réaliste les phénomènes de la nature et de les rapporter ensuite sincèrement sur la toile. Pour ce faire, les peintres se détachent de l'utilisation du ton local. Son éclatement en diverses touches colorées apporte davantage de vraisemblance à certains motifs privilégiés, notamment aux reflets et aux scintillements de l'eau.

En plus de l'invention de la photographie, la découverte de la théorie des couleurs par Chevreul libère définitivement les peintres du canon traditionnel. L'ouvrage de Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture* (1839), explique de manière scientifique comment un objet peut subir des modifications de sa couleur quand un autre objet d'une couleur différente se trouve à proximité. Ainsi, cette théorie peut être résumée par deux principes : « Chaque couleur tend à colorer de sa couleur complémentaire les couleurs avoisinantes. Si deux objets contiennent une couleur commune l'effet de leur

⁴⁷ Jacques Busse, *L'impressionnisme : une dialectique du regard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996, p. 72.

juxtaposition est d'atténuer considérablement l'élément commun⁴⁸». Si les peintres impressionnistes ont connaissance de cette étude, elle trouve surtout son application dans les œuvres des néo-impressionnistes avec Seurat, notamment. Les impressionnistes l'assimilent en fait aux écrits de Newton⁴⁹ et de Delacroix sur la lumière et le mélange optique des couleurs. Comme le précise toutefois David Bomford⁵⁰, la touche colorée n'est pas utilisée dans le but de produire ce mélange optique, comme il est parfois décrit dans certains ouvrages, mais permet de traduire les formes et la lumière au moyen de couleurs distinctes des unes des autres.

Outre l'utilisation de la touche vive et colorée, ce nouveau mouvement se caractérise aussi par « le refus de 'monter' une composition, l'exclusion de la métaphore » et par la volonté de représenter une figure et un paysage de la même manière⁵¹. Néanmoins, comme nous le verrons davantage en détail dans la prochaine section, les peintres canadiens comme Cullen s'intéressent plutôt à la distribution de la couleur et au rendu lumineux dans une composition typiquement académique.

Un impressionnisme canadien?

Chez les artistes canadiens, l'influence impressionniste se traduit de différentes manières mêlant à la fois des règles traditionnelles transmises notamment par l'éducation académique, et l'application de principes issus du «pleinairisme». Il convient donc de saisir combien l'impressionnisme canadien se distingue de son équivalent français, bien qu'il en soit un dérivé. Comme Esther Trépanier⁵² et Brian Foss⁵³ le précisent, de nombreuses études et analyses associent ce mouvement à toutes les œuvres canadiennes présentant un semblant de modernité ou de traits stylistiques communs avec l'impressionnisme français.

⁴⁸ André Chastel, *Connaissance de la peinture : courants, genres et mouvements picturaux*, Paris, Larousse, 2001, p. 271.

⁴⁹ Newton définit la nature physique des couleurs en tant que composantes de la lumière blanche.

⁵⁰ David Bomford, *Art in the Making : Impressionism*, Londres, National Gallery, 28 novembre 1990 – 21 avril 1991, p. 84.

⁵¹ Henri Loyrette et Gary Tinterow, *op. cit.*, p. XVI.

⁵² Esther Trépanier, *Le paysage au Québec, 1910-1930*, Québec, Musée du Québec, 30 janvier – 11 mai 1997, p. 15.

⁵³ Brian Foss, *op. cit.*, p. 64-78.

De plus, les œuvres impressionnistes canadiennes se trouvent fréquemment confondues avec d'autres de facture post-impressionniste. Une question se pose alors : dans quelle mesure les artistes canadiens parviennent-ils à appréhender et à réinterpréter ce mouvement français? Selon Trépanier, sa compréhension serait limitée et « parfois parcellaire⁵⁴ ». Cet état de fait s'explique par des contextes artistiques, sociaux et économiques différents, mais aussi par le fait que, pour les artistes canadiens, l'impressionnisme constitue une phase de créativité particulière à travers leur carrière artistique⁵⁵. Un peintre français comme Monet, au contraire, a consacré toute sa carrière artistique à l'impressionnisme, cherchant toujours à en améliorer la technique ou le style. En adhérant au mouvement français, les artistes canadiens cherchent avant tout à donner un souffle nouveau à la représentation du paysage canadien. Cette influence se manifeste par l'emploi de certaines de ces caractéristiques dans les peintures⁵⁶.

Tout comme William H. Gerds⁵⁷, nous nous interrogeons sur la définition de l'impressionnisme canadien, pour découvrir d'abord que de nombreux peintres locaux ne recourent pas à la touche divisée et aux couleurs typiques d'une palette impressionniste, telles que nous retrouvons dans les œuvres de Monet ou Sisley. En revanche, le choix des sujets (scène de ville, paysage, portrait, nu) ne se différencie pas de ceux des artistes français. L'auteur s'interroge sur ce qui pourrait alors caractériser l'impressionnisme canadien. Selon lui, l'apport des Canadiens réside dans leur représentation d'un environnement naturel tout à fait spécifique. « *The Canadians [...] when in their native land, were far more involved with the rugged and the wild, indeed, often with wilderness itself*⁵⁸ ». Ainsi, peindre les réalités de l'hiver permet en fait de se distinguer de la peinture française. Cependant, comme le souligne Foss⁵⁹, ce type de discours, qui a été maintes fois répété dans l'histoire de l'art canadien, est réducteur. Si certains peintres tel que Cullen réussissent à exprimer la rigueur de l'hiver nordique à

⁵⁴ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ Brian Foss, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵⁶ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ William H. Gerds, « Foreword », *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, 1995.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ Brian Foss, *op. cit.*, p. 68.

l'aide de techniques impressionnistes, tous ne parviennent pas à traduire cette réalité: « *Yet there are at least as many paintings of urban views or of tamed countryside in this exhibition as there are representations of anything more rugged. Further, the more stereotypically "Canadian" scenes do not consistently evince the most thoroughgoing or sophisticated Impressionist approach*⁶⁰ ». Pour Laurier Lacroix toutefois, la représentation de paysages hivernaux aide à l'intégration de cette nouvelle façon de peindre au sein du milieu artistique conservateur, à Montréal notamment: « [...] *the winter landscape [...] was certainly a genre that furthered the acceptance of Impressionist-inspired painting after 1895*⁶¹ ».

À travers ces explications⁶², nous comprenons davantage comment l'impressionnisme canadien a dû s'adapter au pays. En effet, même si un mouvement tel que l'impressionnisme tend à se détacher de tout discours idéologique et politique, il n'en demeure pas moins qu'il est délicat de transposer une démarche picturale dans un contexte géographique, historique et sociologique différent de son point d'origine. Donner des particularités à la peinture, telles que la représentation de scènes de neige, offre la possibilité au public de s'identifier au sujet représenté ou tout du moins d'en saisir davantage le sens.

Présence d'une double influence

Parmi l'ensemble des documents relatifs à l'impressionnisme canadien, aucun texte, à l'exception de celui de Trépanier, n'examine pertinemment la combinaison d'une esthétique traditionnelle et de l'impressionnisme français dans les tableaux canadiennes. Ce type d'analyse permettrait pourtant de comprendre la critique émise par Foss. Pour souligner cette double influence, Trépanier note la présence de deux principales classifications stylistiques pour les œuvres impressionnistes canadiennes. Cependant, même si un certains nombre d'œuvres peut faire partie de ces catégories, elles ne constituent pas un tout en soi, et ne

⁶⁰ Brian Foss, *op. cit.*, p. 68.

⁶¹ Laurier Lacroix, « The surprise of today is the commonplace of tomorrow », *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, 1995, p. 50.

⁶² *Ibid.*, p. 41-42.

permettent pas de cataloguer les artistes. En effet, des traitements différents peuvent apparaître dans la production d'un même artiste⁶³.

La première catégorie est composée, selon Trépanier, d'œuvres présentant des couleurs pures, appliquées par petites touches fragmentées. Pour rendre au mieux les effets atmosphériques éphémères ainsi que les jeux de lumière sur le paysage, les peintres donnent l'illusion d'une exécution rapide. Ils cherchent à traduire avec spontanéité un moment pris sur le vif. À ce titre, nous nous appuyons sur deux œuvres, l'une de Morrice *La Citadelle, Québec (1897, figure 2)* et la seconde de Suzor-Coté *Habitations sur la colline (1909, figure 6)*, qui présentent un éclaircissement et une simplification de la palette de couleurs. Le tableau de Morrice est caractéristique de la luminosité impressionniste. De plus, les couleurs sélectionnées reprennent la palette de Renoir⁶⁴. Néanmoins, le fait qu'il ait été influencé par Cullen et qu'il n'ait pas manifesté un sérieux intérêt pour les œuvres impressionnistes lors de son séjour parisien met en doute sa volonté de suivre le modèle impressionniste pour *La Citadelle, Québec (1897, figure 2)*. Dans le tableau de Suzor-Coté, la touche fragmentée est visible. Dans *Arthabaska (1909)*, l'effet est encore plus accentué grâce à la petite taille et à la régularité de cette touche. Néanmoins, chaque élément du tableau est bien délimité par une ligne contour ou un dessin net. Les formes apparaissent en relief et non en aplat. Dans un tableau français, ce sont les juxtapositions de touches qui créent les formes. Ainsi dans *Soleil couchant sur la Seine, effet d'hiver (1880)* de Monet, les touches brunes et vertes marquent les feuillages et l'ombre. Le passage du feuillage à l'eau s'effectue par un changement de couleurs. Monet choisit de représenter la Seine par des touches bleues, blanches et roses et de laisser à certains endroits la toile apparente. La construction d'un espace classique semble abandonnée. Les maisons ou les feuillages apparaissent en aplat, sans véritable relief.

Pour la seconde catégorie, le tableau cité par Trépanier, *Le Pont de glace à Québec (1920)* de Clarence Gagnon⁶⁵, constitue une parfaite illustration de deux

⁶³ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁴ Lucie Dorais, «James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924). Les années de formation», mémoire de maîtrise, département histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 243.

⁶⁵ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 15

traitements distincts au sein d'une même œuvre. La partie inférieure du tableau (avant-plan et plan intermédiaire) comporte des éléments de taille différente afin d'apporter un effet de profondeur. Trépanier précise que ces éléments sont traités par des taches. La partie supérieure du tableau (arrière-plan) est, au contraire, travaillée par touches divisées, dans le but de rendre des effets atmosphériques et des jeux de lumière. Cette partie du tableau est assimilable au style impressionniste. La profondeur est soulignée par la taille des traineaux s'amenuisant. Les éléments se distinguent les uns des autres grâce à un léger contour. Les amas de neige au premier plan en sont un des exemples. La neige est traitée par de grandes taches blanches où la touche n'est pas apparente, alors que le ciel est strié par de multiples touches bleues, blanches et roses donnant un certain mouvement aux nuages. Nous distinguons difficilement le relief de la colline en arrière-plan. Ce flou témoigne d'une volonté d'apporter un effet atmosphérique au tableau. Nous pouvons le retrouver dans certains tableaux impressionnistes français comme *Waterloo Bridge : le soleil dans le brouillard* (1903) de Monet.

Après avoir observé un certain nombre d'œuvres de cette époque, nous pensons percevoir une avancée dans la modernité en ce qui concerne la composition. Cette dernière semble s'inspirer de la photographie. En cela, les peintres canadiens se rapprochent de leurs confrères français. La composition est moins rigide comme en témoignent les tronçures d'arbres, de rivières et de lacs. Dans certains tableaux, notamment ceux de Suzor-Coté, elle se présente en format vertical ou de manière panoramique. Dans les scènes hivernales, la neige occupe parfois un espace important sur la surface picturale. Il convient de noter que les rivières de Suzor-Coté et les chemins tracés dans la neige de Cullen représentent des exemples de la présence d'une perspective traditionnelle, et témoignent d'une persistance des formations académiques. Ils distinguent les peintres d'ici des impressionnistes français qui, eux, brisent cette perspective par un espace bidimensionnel.

Pour conclure cette explication, nous tenons à faire référence aux propos de Wistow⁶⁶, stipulant que les Canadiens à Paris sont influencés par la stylistique

⁶⁶ David Wistow, *op. cit.*, p. 9.

française. Ils n'en adoptent pas intégralement les postulats esthétiques, mais en sélectionnent plutôt des fragments qui leur apparaissent les plus intéressants à intégrer dans leurs propres œuvres. Ainsi, les peintres impressionnistes canadiens sont moins des imitateurs ou des innovateurs que des « traducteurs » : les différents principes acquis lors de leur apprentissage académique et par l'influence du mouvement français servent à interpréter le paysage canadien.

Réception de l'impressionnisme canadien

Si, en France, l'acceptation de l'impressionnisme demeure difficile pendant plusieurs années, il en est de même au Canada. En France, les artistes canadiens sont confrontés à l'impressionnisme français, mais aussi à leurs confrères étrangers (américains, scandinaves, etc), grâce à certains lieux de regroupement tels que Giverny. Lorsqu'ils travaillent encore en France, les artistes canadiens ont conscience que leurs œuvres imprégnées de ce nouveau mouvement feront l'objet de critiques, une fois qu'ils seront de retour au pays. Ainsi, Blair Bruce écrit dans une lettre adressée à sa mère (24 juin 1887) : « *You will no doubt wonder why no paintings of mine have been sent home as yet, but I assure you it requires more time to do that sort of thing than one imagines [...]*⁶⁷ ». Une des raisons pour lesquelles l'impressionnisme canadien reçoit tant de critiques provient du sens donné au nom du mouvement lui-même. Avant 1915, l'impressionnisme est associé à la peinture moderne, c'est-à-dire qu'il est considéré comme un style « dégénéré ». Au Canada, une œuvre doit être le support d'expression d'un sujet moral ou didactique. En prônant l'art pour l'art, l'impressionnisme canadien abandonne le sujet, et cherche à traduire la nature (sans l'idéaliser) par de nouvelles techniques. Les critiques sont réticents face à ce mouvement innovant par sa touche libre et sa palette éclaircie. Ainsi, Henri Beau est souvent l'objet de raillerie pour ses touches divisionnistes aux différentes couleurs (orange, bleue, vert, mauve, rose). William Watson livre une observation similaire pour une œuvre de William Henry Clapp pour *The Gazette* (13 avril 1910) :

We then commence work with the new fangled (and, I hope, ephemeral) technique of thirty-one-palette-knife-dots to the square

⁶⁷ Laurier Lacroix, *op. cit.*, p. 47.

*inch; and the clear conception of the brain is transmuted into something almost incomprehensible. [...] we find ourselves admiring his dexterity and labor instead of the picture as a picture*⁶⁸.

De plus, l'impressionnisme est associé à la peinture de plein-air et donc, serait une suite logique de l'école de Barbizon et des paysages ruraux à la mode vers les années 1890. Nous percevons une fois de plus combien les critiques restreignent le champ d'action de cet art, révélant ainsi leur méconnaissance et leur incompréhension du mouvement impressionniste. Cependant, une acceptation progressive commence à s'opérer au fil des années, et plus spécialement lorsque les peintres commencent à représenter des particularités canadiennes tels que les lieux connus et les paysages enneigés. L'intégration à la fois des éléments académiques et impressionnistes ainsi que certains à caractère plus national, comme la neige contribue à leur assimilation. Nous assistons alors au début d'une recherche artistique sur l'identité nationale tant espérée par certains critiques depuis quelques années.

1.4 Maurice Cullen, un peintre impressionniste?

Premier séjour de Maurice Cullen à Paris

À l'adolescence, Maurice Cullen entre, comme vendeur, dans une maison de commerce montréalaise, Gault Brother & Cie. Mais son goût prononcé pour l'art l'amène à quitter ce poste pour s'inscrire au Monument National et assister aux cours de Louis-Philippe Hébert. Le début de son apprentissage artistique est alors consacré à la sculpture. En 1888, l'importante somme d'argent héritée de sa mère décédée lui permet de se rendre en France pour y recevoir une éducation plus approfondie. Cullen suit les cours aux Beaux-Arts, notamment sous la supervision de Gérôme. Mais le milieu artistique de l'époque en pleine effervescence est marqué par l'impressionnisme. Cette nouvelle peinture de paysage si colorée et lumineuse incite Cullen à changer sa démarche artistique, de la sculpture vers la peinture. Comme le précise William R. Watson, il nous est difficile de savoir ce qui décide Cullen à délaisser la sculpture pour la peinture : « *Then a strange twist*

⁶⁸ Laurier Lacroix, *op. cit.*, p. 42.

*in fate overtook Cullen, surprising even in retrospect. It was no less than a decision to abandon sculpture and concentrate entirely on painting. It is difficult to trace the subtle influences that brought this about, but part of it was a sudden awakening to the splendor of color*⁶⁹ ».

Dans le catalogue du Musée Glenbow qui présente un tableau récapitulatif des « *Canadian Artists at the Parisian Academies*⁷⁰ », nous apprenons que Cullen étudie tout d'abord à l'académie Julian en 1888. Il y est encore présent en 1889, et s'inscrit du même coup à l'académie Colarossi. Enfin, en 1890, il réintègre l'École des Beaux-Arts, mais dans la section peinture cette fois. C'est alors l'enseignement du dessin avec une ligne pure et classique, présenté par Delaunay, qui le marque le plus. À la suite de cet enseignement, Cullen devient un des disciples de Roll, peintre de paysage reconnu.

À l'académie Julian, Cullen se lie d'amitié avec des artistes canadiens dont Joseph Franchère, Joseph Saint-Charles et William Brymner. Avec ces derniers, il forme une association du nom de *La Boucane* qui réunit une fois par mois des artistes canadiens afin d'échanger nouvelles et idées. De plus, quand Suzor-Coté intègre les Beaux Arts, Cullen y est déjà depuis deux ans. Il est donc possible qu'ils aient passé quelques moments ensemble⁷¹. Enfin, parmi les contacts canadiens que Cullen entretient à Paris, nous pouvons ajouter celui de Morrice. Ces deux peintres se retrouvent régulièrement au « Café de Versailles » en compagnie d'autres artistes comme Fromuth, Rodin ou Whistler. Les informations relatives à la vie parisienne de Cullen durant cette période demeurent floues. Par conséquent, il nous est difficile de cerner les influences exercées sur l'artiste, en fonction de ses rencontres et de ses découvertes. Parmi les informations posant encore question, figure la relation avec le peintre norvégien Frits Thaulow. Selon certains auteurs, Thaulow serait à l'origine de l'initiative de Cullen de représenter le paysage canadien enneigé. Toutefois, les sources manquent pour décrire le processus d'apprentissage des techniques impressionnistes. Nous supposons

⁶⁹ William R. Watson, *Maurice Cullen, R.C.A. A Record of Struggle and Achievement*, Toronto, Ryerson Press, 1931, p. 11.

⁷⁰ Catherine Mastin, *op. cit.*, s. p.

⁷¹ Penny Joy Bealle, «Canadian Impressionism : Cullen, Morrice and Suzor-Coté», essai non publié, Scarborough, University of Toronto, date inconnue (1978?), s. p.

qu'avec d'autres peintres étrangers, Cullen se rend dans les villages artistiques comme Giverny. Mais, nous ne pouvons pas déterminer s'il aurait pu voir des artistes tels que Monet⁷².

Au printemps 1895, Cullen décide de revenir à Montréal, bien qu'il commence à acquérir une certaine notoriété à Paris. Les propos de François Thiebault-Sisson, un critique du journal *Le Temps*, en témoignent. Dans une lettre adressée à Cullen, il écrit

Laissez-moi, en terminant, vous donner un conseil. Au point où vous en êtes arrivé, il serait désastreux pour vous de rester absent de Paris trop longtemps. Vous avez besoin de vivre ici quelques années encore, de travailler au milieu du mouvement artistique jusqu'à ce que vous soyez pleinement maître de vous et en possession, ici, du succès [...]⁷³.

Il est difficile de déterminer ce qui a motivé le retour de Cullen. Après tant d'années passées loin du Canada, la nostalgie du pays se serait-elle manifestée? Ou est-ce plutôt le désir de développer une carrière artistique à Montréal plutôt qu'à Paris? Plusieurs des œuvres de Cullen figurent pourtant dans des expositions parisiennes. Certaines sont même reproduites dans des journaux montréalais. Un des signes les plus importants de la reconnaissance de l'artiste sur le plan artistique est son élection comme membre de la SNBA, c'est-à-dire de la Société Nationale des Beaux Arts, en mai 1895.

Étude d'œuvres de Maurice Cullen exécutées lors de son séjour en Europe (env. 1895)

Les informations concernant le séjour outre-Atlantique de Cullen manquent ou sont parfois contradictoires. Il nous est ainsi difficile de retracer exactement ce parcours. Ainsi nous savons que Cullen voyage dans différentes régions françaises, en Italie et en Algérie, même s'il est difficile de préciser les dates. Quelques ouvrages affirment que l'artiste effectue ces voyages après avoir quitté l'École des

⁷² Certains ouvrages tels que *Les Laurentides, peintres et paysages* de Helen Duffy et Mela Constantinidi précisent que Cullen aurait rencontré le fils de Monet à Giverny et regrettait de n'avoir pas vu en personne le grand maître.

⁷³ Lettre de Fr. Thiebault-Sisson à Cullen, Paris, 6 juillet 1895, dossiers des expositions, Ottawa, Galerie nationale du Canada. Rapporté dans Sylvia Antoniou, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, et autres lieux, 26 septembre 1982 – 2 octobre 1983, p. 9.

Beaux Arts, en 1892⁷⁴. D'autres estiment qu'ils sont annuels⁷⁵. La présence régulière de son ami Morrice lors de ses déplacements constitue un fait davantage certifié. La Bretagne reste un de leurs endroits de prédilection pour s'exercer à peindre les paysages à la manière impressionniste.

Biskra (1893, figure 4), peint par Cullen lors d'un voyage en Algérie, témoigne de l'assimilation de certaines techniques impressionnistes. La palette de couleurs est toutefois plus lumineuse et éclatante étant donné l'atmosphère ensoleillée de la Méditerranée. Le traitement par petites touches est surtout présent pour le rendu du sable et de la dune. Ainsi à la manière impressionniste, le sable n'est pas simplement jaune, mais il prend des couleurs rose, bleue ou blanche. Néanmoins, l'eau, le ciel et certaines formes sont solidement rendus. Nous apercevons aussi que des motifs tels que l'âne sont cloisonés ou qu'une nette démarcation s'effectue entre certaines zones de couleur, comme pour la dune et le ciel.

Dans *Hiver à Moret* (1895, figure 3) nous retrouvons cette étude de la lumière reflétée sur l'eau, si typique de l'impressionnisme français. Tout d'abord le sujet lui-même est caractéristique du mouvement français : une vue paisible de rivière avec le reflet des arbres plantés tout au long de la rive. Il correspond à une véritable étude des effets de lumière sur l'eau et de l'aspect éphémère de ces phénomènes. Ainsi, l'importance est portée sur la rivière. L'eau occupe plus de la moitié du tableau, tandis que les habitations, placées au second plan, semblent être un prétexte pour équilibrer la composition. En plaçant la rivière au premier plan, Cullen met ainsi en valeur les différents jeux de lumière sur l'eau par une touche divisée. Les couleurs sont appliquées en couche épaisse sur la toile sans être mélangées entre elles, donnant ainsi de la matière et un effet d'*impasto*⁷⁶. Nous remarquons que la composition par bandes (eau, maisons, ciel) se retrouve dans des œuvres de Sisley, comme *La Seine à Bougival* (1872-73) ou *Bords de la Seine à Port-Marly* (1875). Même si, chez Cullen, le ciel occupe très peu de place dans la composition comparée à celle de Sisley, il n'en demeure pas moins que le

⁷⁴ Robert W. Pilot, *Maurice Cullen, 1866-1934*, Hamilton, The art Gallery of Hamilton, 1956.

⁷⁵ Romain Gour, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

sentiment d'être sur l'eau ou tout au bord de l'autre rive reste similaire à celui présent chez Sisley. Enfin, le traitement du reflet sur l'eau et la représentation du feuillage en bas à droite du tableau sont comparables à une autre œuvre du peintre français, *L'Inondation à Port-Marly* (1876). Nous pouvons toutefois noter que les bâtiments sont représentés par des touches un peu plus larges. De plus, la tridimensionnalité est toujours présente. Dans cette brève description, nous avons dénoté des similarités entre les tableaux de Sisley et ceux de Cullen. Cela pourrait s'expliquer par le fait que Sisley soit demeuré à Moret en même temps que son homologue canadien. Mais aucune preuve ne permet de confirmer l'hypothèse d'une influence directe. Néanmoins, il est davantage certain que Cullen ait vu des œuvres du maître français dans d'autres circonstances, telles que les expositions du Salon de la Société Nationale ou encore chez Durand-Ruel⁷⁷.

Dans *Environs de Paris* (1895, **figure 5**), nous retrouvons un effet de matière et le mouvement de la touche y est pleinement apparent. Les couleurs sont appliquées telles quelles en superposition. La perspective est rendue uniquement grâce au rétrécissement du chemin. Le manque de dégradé de couleurs, que ce soit pour les arbres ou la route, empêche toutefois de rendre un effet de profondeur. Pour le ciel, nous notons un éclaircissement vers la ligne d'horizon. De plus, les ombres des arbres sont absentes, accentuant l'effet d'aplat des motifs. La palette des couleurs est comparable à celle utilisée par Pissarro. En effet, nous retrouvons souvent les mêmes teintes vertes, marron et orangées dans des œuvres telles que *Bords de la Marne en hiver* (1866) ou *Le Chemin montant l'Hermitage, Pontoise* (1875).

En confrontant cette fois l'œuvre *Environs de Paris* (1895, **figure 5**) avec *The Mill Stream* (1895), nous notons d'emblée que la palette de couleurs et le traitement sont quasiment identiques dans l'exécution du feuillage et du bâtiment. L'effet de profondeur est rendu par les deux lignes verticales marquant la rive et les horizontales de la maison. Tout comme dans le tableau précédent, nous ne retrouvons aucun dégradé de couleurs. L'effet d'aplat est donc toujours présent. Cependant, nous remarquons que le traitement des briques demeure traditionnel.

⁷⁷ Lucie Dorais, *op. cit.*, p.237.

En effet, en observant celles représentées dans une œuvre impressionniste telle que *Première neige à Louveciennes* de Sisley (1870-71), nous pouvons noter que le mur est d'un fond uniforme sur lequel des touches de couleurs différentes ont été ajoutées pour marquer les briques. Chez Cullen, un cerne de couleur plus foncé permet de souligner le contour de certaines briques. Ce cloisonnisme est aussi présent dans l'exécution de certains pavés.

À notre avis, l'ensemble des tableaux peints par Cullen durant cette période en France présente des caractéristiques communes. Indéniablement, l'artiste se rapproche des peintres impressionnistes français. Néanmoins, sa technique picturale n'est pas comparable à celle de Monet ou de Renoir chez qui la touche divisionniste domine leurs œuvres. De plus, il s'agit de véritables études sur la lumière comme l'attestent les séries sur les meules de foin ou la cathédrale de Rouen. Nous préférons donc rapprocher les œuvres de Cullen de celles de Pissarro ou de Sisley, comme le démontrent certaines analyses⁷⁸. En outre, la palette de couleurs assez sombre y est similaire, ainsi que le traitement par touches plus larges et espacées. L'effet d'aplat et l'absence de perspective sont réalisés de la même manière que dans les œuvres des peintres cités précédemment. Néanmoins, nous percevons la présence de certains principes académiques notamment par le maintien du contours des motifs ou par le choix de la composition. Cette dernière est considérée comme une vue d'ensemble perçue par un spectateur situé debout. Chez les peintres impressionnistes, le cadrage est parfois issu de la photographie autorisant certaines audaces telles que des troncatures ou des points de vue particuliers (vue aérienne, agrandissement). Nous constatons toutefois un développement particulier de l'espace naturel chez Sisley⁷⁹ que nous pouvons comparer à celui de Cullen : route s'éloignant, fleuve occupant une diagonale sur le tableau etc⁸⁰. Enfin, il est fréquent que la place accordée au ciel soit relativement mineure chez Cullen. De plus, les effets atmosphériques ne sont pas encore présents même si nous percevons des tentatives telles que dans le ciel nuageux d'*Environs de Paris (1895, figure 5)*.

⁷⁸ Voir les mémoires de Lucie Dorais et Mervyn John Arthur Crooker.

⁷⁹ François Daulte. *Alfred Sisley*, Anvers, Plantyn, 1974, p.26.

⁸⁰ Lucie Dorais, *op. cit.*, p. 238.

Étude d'œuvres de Maurice Cullen exécutées au Canada

Comme nous l'avons précisé précédemment, aucune source ne nous permet de comprendre les raisons du retour de Cullen à Montréal, alors que son succès à Paris débute. Il semblerait que l'artiste soit au Canada dès juin 1895⁸¹. Le retour à Montréal est rendu difficile par son anonymat et sa difficulté à exposer chez les marchands d'art. Durant les hivers 1896 et 1897, il part dans la région de Sainte-Anne-de-Beaupré, où Morrice le rejoint pour quelques semaines durant la seconde année. Dans les tableaux analysés dans cette partie, nous nous concentrerons essentiellement sur l'aspect stylistique, laissant de côté l'étude de la neige, qui sera traitée par la suite. Nous sommes surtout intéressés à mettre en lumière la manière dont Cullen parvient à transcrire des traits formels de l'impressionnisme français sur ses peintures réalisées au Canada. En effet, de nombreuses modifications sont nécessaires pour adapter ce mouvement aux paysages nord américains qui présentent une luminosité différente et un enneigement important. Faut de pouvoir analyser l'ensemble des œuvres de Cullen, nous avons sélectionné celles qui nous apparaissent les plus pertinentes par leur diversité stylistique et thématique.

L'histoire de l'art canadien reconnaît le tableau *Charroi de billots en hiver, Beaupré*⁸² (1896, **figure 1**) comme l'un des premiers tableaux impressionnistes canadien représentant un paysage enneigé. Pour la composition, nous retrouvons le même travail en profondeur expliqué précédemment. Le chemin trace une diagonale, offrant ainsi une ouverture sur un espace qui nous est inconnu. L'effet de perspective est le même que dans *Route de Louveciennes* (1873) de Sisley. Nos yeux suivent la route, mais nous ne pouvons qu'imaginer ce qui se cache derrière la colline. La palette est lumineuse et dominée par les tons de bleu, blanc et mauve, utilisés surtout pour le traitement de la neige. Selon Penny Joy Bealle⁸³, le chemin aurait d'abord été tracé par une couche de peinture violette, avant d'être recouvert de bleus. Seules quelques taches violettes laissent percevoir cette sous-

⁸¹ Sylvia Antoniou, *op. cit.*, p. 9.

⁸² Ce tableau est aussi connu sous le nom de *Transport de bois en hiver, Beaupré et Logging in winter Beaupré* en anglais.

⁸³ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

couche. Les parties enneigées illuminées par le soleil sont soulignées par de larges taches de peinture blanche et de touches jaunes. Au premier plan, un bleu plus foncé permet de mettre en évidence les ombres des arbres. Nous remarquons que la neige est représentée par de larges taches empâtées tandis que les arbres et leur feuillage sont évoqués par des petites touches multicolores. Le ciel ensoleillé et dégagé de tout nuage est rendu par un bleu pâle rehaussé de touches de blancs. Un dégradé peut être remarqué au coin en haut à gauche de l'espace pictural. Si Cullen ne parvient pas à rendre les effets atmosphériques si caractéristiques d'une œuvre d'un impressionniste français comme Monet, il réussit toutefois à exprimer les différents effets lumineux se manifestant à la surface de la neige.

Les études de Dorais et de Bealle mettent en parallèle ce traitement si particulier de la neige dans cette œuvre avec celui présent dans *Neige à Louveciennes* (1872) de Pissarro. La palette des couleurs est sensiblement similaire, ainsi que le rendu des ombres par une teinte bleutée. De plus, l'effet d'*impasto* permet de mettre en relief les irrégularités de la neige. Bien que cette œuvre ait été exécutée à la suite d'une assimilation des techniques impressionnistes, nous pouvons cependant constater une présence de la tradition. Les motifs sont dessinés et non mis en forme par les touches elles-mêmes. Un trait noir souligne parfois leur contour. Nous constatons aussi un souci du détail comme en témoigne la représentation de la clôture, du fouet ou des branchages.

Si, dans le tableau précédent, les effets atmosphériques sont quasiment absents, il n'en est pas toujours ainsi dans les tableaux de Cullen. En effet, petit à petit, il développe un intérêt à peindre ces phénomènes si particuliers, même s'il ne parvient pas à rendre la légèreté et la luminosité présentes chez les impressionnistes. Ainsi, dans *Lévis vu de Québec* (1906, **figure 7**), nous pouvons percevoir en arrière-plan un lourd brouillard mêlant la ligne d'horizon et le ciel sur le tableau. En ce qui concerne la composition, Bealle précise « *this painting shows the persistence of Cullen's habit of using a gradual line to lead the viewer into the scene*⁸⁴ ». En effet, cette vue aérienne s'ouvre en bas à gauche de l'espace pictural par une route descendante, menant le regard au centre de l'espace pictural, vers le

⁸⁴ *Ibid.*, s. p.

ferry et l'espace le plus lumineux de la composition. Bien que l'*impasto* soit toujours utilisé pour la représentation de la neige et des maisons, les couleurs sont appliquées en plus fines couches pour le ciel. Si nous reprenons l'explication de Trépanier sur les deux schémas de représentation de l'impressionnisme canadien, nous constatons que cette œuvre appartient à la deuxième catégorie, la partie inférieure se rattachant à des principes plus traditionnels. Nous pouvons donc observer qu'un effet de perspective est produit par la réduction progressive des maisons. De plus, les habitations présentent un rendu travaillé, c'est-à-dire le dessin, les contours et les taches sont perceptibles. L'arrière-plan est typiquement impressionniste par le rendu atmosphérique. Le choix des couleurs, leur répartition et leur juxtaposition par fines touches rappellent les effets présents chez Turner ou Monet.

Cullen ne se consacre pas à la réalisation de séries, comme nous pouvons les retrouver chez Monet par exemple. Cependant, nous notons une répétition dans le choix de certains sujets et leur réalisation à différents moments du jour, sous diverses ambiances lumineuses. En observant certaines vues de Québec depuis Lévis *Coucher de soleil, Québec (1900, figure 8)*, *Québec, vu de Lévis (1904, figure 9)* et *Soirée d'hiver, Québec (1905, figure 10)*, nous notons que, dans la première œuvre, les touches sont extrêmement colorées et apparentes. Elles donnent au ciel des teintes pastel par l'utilisation de jaune, de rose, de bleu et de vert aux nuances douces. Un éclat lumineux blanc évoque le soleil. Le rendu de l'eau est aussi travaillé par petites touches apparentes, mais dans les tons de bleu et de mauve. La couleur apporte une dimension quasiment abstraite à la nature et rappelle des peintres comme Turner ou Whistler⁸⁵. La composition demeure toutefois classique et assez rigide. Il en est de même pour *Québec, vu de Lévis (1904, figure 9)*, qui présente toutefois une palette chromatique différente et une touche moins apparente, plus léchée. Un éclaircissement des couleurs est notable, la ville étant dans les mêmes teintes que le reste du tableau, tandis qu'un effet atmosphérique est perceptible par le traitement des nuages et de l'horizon. Selon

⁸⁵ Louise Beaudry, *Couleur et Lumière, les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison, 1991, p. 36.

Beaudry, la présence de tonalités grises serait une caractéristique des œuvres de ce peintre, au cours de cette période. *Soirée d'hiver, Québec (1905, figure 10)* présente le même type de composition aérienne. Le fleuve réfléchit les lumières de la ville et les plaques de neige sont faiblement éclairées par la lune. Comme dans d'autres tableaux nocturnes de Cullen, les tons mauves servent surtout à peindre les ombres et à donner du relief à la neige, tandis que les tons plus chauds mettent en valeur les éléments lumineux et trahissent une présence humaine. À travers ces trois œuvres, nous percevons une aisance de plus en plus certaine dans la maîtrise et l'adaptation des principes impressionnistes, mais aussi une transformation progressive de la palette des couleurs: des valeurs lumineuses, des tonalités claires aux couleurs grises, vertes et bleues.

Ambivalence entre la persistance d'éléments traditionnels et l'apport de nouveaux

Cullen est rattaché à la dénomination de peintre du « juste milieu », c'est-à-dire que, selon Louise Beaudry, il adhère à « une esthétique de compromis découlant à la fois de l'académie traditionnelle française et de l'impressionnisme⁸⁶ ». Ainsi, il conserve certains principes académiques issus de la tradition picturale européenne tels qu'une composition divisée en trois plans ainsi qu'une ouverture à l'avant-plan qui amène le spectateur vers le centre de la scène. Pour ce faire, différents schémas ont été relevés par Beaudry⁸⁷. Tout d'abord une première structure se caractérise par une diagonale allant de l'avant-plan gauche vers l'arrière droit, ou inversement. Elle peut prendre la forme d'un cours d'eau, d'un chemin, réunir ces deux éléments, ou encore être représentée par des flancs de colline et un espace d'eau. Dans un second cas, cette diagonale prend la forme d'une ligne courbe et est structurée par un tracé s'étirant du premier au second plan. Enfin, nous rencontrons aussi l'élaboration d'un arrière-plan dominant, ou inversement, par la superposition de plans rectangulaires. Cette structure et la présence de la ligne pure proviennent certainement de l'enseignement classique.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

Le rôle joué par la lumière dans l'œuvre de Cullen permet toutefois de l'introduire au sein du mouvement impressionniste canadien. Son « caractère moderniste » décrit par Beaudry se justifie de la manière suivante :

[Il] se retrouve principalement dans le traitement chromatique et l'exploitation des contrastes, non seulement sur le plan contraste de lumière et ombrage mais aussi sur le plan des juxtapositions de tonalités souvent opposées (complémentaires) ou proches en valeurs⁸⁸.

Pour formuler une explication plus précise, nous nous appuyerons sur un document rédigé par un élève de Cullen, Robert Pilot⁸⁹. Ce texte nous apporte un nombre important d'informations concernant l'enseignement de Cullen et des techniques utilisées dans la réalisation de ses œuvres. Pour respecter les exigences d'une partie sur le thème de l'impressionnisme, nous avons sélectionné les renseignements concernant la couleur et la lumière. L'ensemble des études effectuées sur la lumière confirme notre avis sur le fait que Cullen ressent le besoin de peindre la nature, surtout celle enneigée, sous différents éclairages afin d'en saisir les multiples effets changeants. Selon Cullen, « La neige reflète, comme l'eau, les jeux et variations de l'éclairage atmosphériques, mais avec cette différence que l'eau présente l'aspect d'une multitude de petits miroirs, tandis que la neige a moins de faces offertes à la lumière⁹⁰ ».

Même s'il n'utilise pas la technique divisionniste chère aux impressionnistes français, Cullen procède néanmoins à une séparation des couleurs, comme il est noté dans sa déclaration rapportée par Pilot : « afin d'obtenir l'équilibre nécessaire entre la vision et le sujet, au moyen du jeu soigneusement défini des teintes claires et des tons sombres⁹¹ ». En outre, les valeurs au sein de ses œuvres revêtent une importance toute particulière spécialement pour la représentation de rivières ou de certaines atmosphères : « Il n'y a pas de truc du tout là-dedans. C'est essentiellement une question de valeurs. On peut étudier sans cesse les valeurs et

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ Robert Pilot est un artiste canadien, mais aussi le fils de la veuve qu'épouse Cullen.

⁹⁰ *La Revue Populaire*, décembre 1927/28, Musée du Québec, Centre de documentation. Rapporté dans Helen Duffy et Mela Constantinidi., *Les Laurentides, peintres et paysages*, exposition en Ontario, 1977, p. 38.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

ne jamais se contenter de l'« à peu près »⁹² ». Nous avons finalement remarqué que les couleurs ne sont pas mélangées préalablement, mais simplement juxtaposées à la surface de la toile en empâtements, comme le conseille Cullen : « Ne brassez pas les couleurs ensemble sur la palette; tournez-les plutôt afin que les couleurs restent pures, mais en les opposant les unes aux autres, elles créent l'impression d'une seule tonalité. Ceci donne une variété plus grande et plus de brillant à l'œuvre une fois achevée⁹³ ».

Dans le texte de Pilot, nous apprenons ce qui incite Cullen à peindre à en *impasto*. Selon lui, cette technique offre des avantages en ce qui concerne la conservation et le nettoyage des œuvres et elle « semble être la qualité inhérente d'une peinture à l'huile⁹⁴ ».

Tout comme Bealle⁹⁵, nous considérons que cet intérêt pour la lumière se rattache à une volonté de rendre l'atmosphère si particulière du Canada, et plus spécialement celle de l'hiver. Ainsi, la partie suivante permettra de comprendre l'importance accordée à la neige dans les tableaux de Cullen, que ce soit pour les qualités du jeu de lumière ou pour une mise en valeur du territoire canadien.

DEUXIÈME CHAPITRE : L'importance de la neige dans les œuvres de Maurice Cullen

Ce deuxième chapitre a pour but d'étudier les paysages hivernaux de Cullen ainsi que leur contexte historique de réalisation. Pour cette étude, il apparaît judicieux de commencer par éclaircir certaines notions générales concernant la peinture de paysage d'un point de vue théorique, pour ensuite les insérer dans le contexte canadien du début du XXe siècle. Enfin, nous définirons le style et les caractéristiques propres aux œuvres de Cullen qui ont permis à ce dernier de traiter la thématique hivernale.

⁹² Pilot, extrait de Romain Gour, *op. cit.*, p. 25.

⁹³ Pilot, extrait de *Ibid.*, p. 25.

⁹⁴ Pilot, extrait de *Ibid.*, p. 25.

⁹⁵ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

2.1 Le paysage en peinture

Qu'est-ce un paysage?

Ce que nous appelons « paysage » en Occident correspond à l'ensemble des caractéristiques d'un territoire interprété par un regard chargé en valeurs individuelles et collectives. Anne Cauquelin souligne que le paysage est reçu comme une expérience subjectivée de la nature : « La nature-paysage : un seul terme, un seul concept – toucher au paysage, le modeler ou le détruire c'est toucher la nature même⁹⁶ ». Selon les différents mouvements de l'histoire de l'art, les artistes ont tenté de reproduire au mieux la nature par l'imitation ou par l'interprétation. De son côté, Alain Roger précise que l'art permet de mettre en évidence les perceptions culturelles et historiques d'un paysage⁹⁷. Nous parlons alors d'« artialisation », mot dont l'origine est attribuée à Montaigne. Le spectateur, ici l'artiste, offre une interprétation personnelle du paysage dépendante de son éducation et de son origine culturelle. Lynda Villeneuve explique, pour sa part, que « la provenance géographique et culturelle de ce dernier [l'artiste] devient très importante dans une représentation particulière du paysage⁹⁸ ». Si nous appliquons cette affirmation dans le cadre de notre sujet d'étude, nous comprenons pourquoi il est inapproprié d'analyser un paysage impressionniste français et québécois sans opérer une distinction entre les deux. En effet, même si l'impressionnisme se veut un mouvement détaché de toute idéologie sociale et politique, il n'en demeure pas moins que les interprétations réalisées au sein des paysages diffèrent d'un peintre français à un peintre canadien. Par exemple, la neige dans les tableaux français ne possède pas de symbolique particulière contrairement à leurs équivalents canadiens. Comme le souligne Villeneuve, « l'art du paysage est donc largement tributaire de l'histoire des idéologies et du rapport à l'espace qu'il reproduit à travers l'artiste⁹⁹ ». Pour un peintre tel que Claude Monet, la neige apporte de multiples possibilités d'études sur la lumière et les

⁹⁶ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 30.

⁹⁷ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 10.

⁹⁸ Lynda Villeneuve, *Paysage, mythe et territorialité : Charlevoix au XIX^e siècle : pour une nouvelle approche du paysage*, Sainte Foy, Presses de l'université Laval, 1999, p. 10-11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

couleurs. En revanche, pour Cullen, la représentation de la campagne québécoise enneigée est un moyen de susciter une réception positive de sa peinture au sein de la population canadienne. Cette idée s'oppose à celle véhiculée par l'imaginaire littéraire du pays qui considère le paysage enneigé comme la représentation symbolique d'un vide intérieur ou de la mort¹⁰⁰. Parfois, dans les tableaux réalisés par des peintres canadiens, la présence humaine, intégrée sous la forme de patineurs ou d'hommes au travail, fournit une vision davantage optimiste du rapport à la nature. Toutefois, avant l'impressionnisme canadien, les paysages enneigés représentant la nature telle que l'artiste la perçoit, c'est-à-dire sans la magnifier, sont rares. Pour analyser l'interprétation personnelle des paysages réalisée par Cullen, il est nécessaire d'effectuer un bref rappel historique.

Mise en contexte pour une meilleure compréhension de l'œuvre de Cullen

Dès le retrait des troupes militaires britanniques du territoire, au milieu du XIXe siècle, l'idée d'unifier les anciennes possessions anglaises pour créer un État commun et fédéral, le Canada, se développe au sein des élites. Il s'agit de bâtir une nation à partir de cette idée. Néanmoins, un clivage continue de se former entre les Canadiens de langue française et ceux de langue anglaise. Certains épisodes historiques tels que les révoltes des Patriotes (1837) ou les violences faites aux métis francophones en Saskatchewan (1885) contribuent à accentuer cette opposition. Les Canadiens Français acceptent d'intégrer cette nation, sous la condition de conserver le français comme langue d'usage au sein de leur province. Mais, dans les mentalités, les futurs Québécois parviennent difficilement à s'identifier comme Canadiens. Ce sentiment est accentué par la domination de l'Église qui se place comme l'un des protecteurs des valeurs traditionnelles. Pour fonder sa légitimité et intégrer cette diversité culturelle, ce nouveau pays, le Canada, tente de créer de nouveaux mythes et une nouvelle imagerie. Toutefois, la vision des communautés francophones et anglophones diffère à ce sujet. Les Canadiens Anglais perçoivent les provinces comme des systèmes périphériques œuvrant ensemble pour l'élaboration de l'idée confédérale. Il s'agit d'une vision

¹⁰⁰ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, Montréal, Boréal, 1987, p. 64.

conceptuelle basée sur la géographie des régions. À l'opposé, les Canadiens francophones proposent une lecture du territoire basée sur des aspects davantage culturels et linguistiques. Ils rejettent l'idée d'un état centralisé et appuient la thèse de deux peuples fondateurs¹⁰¹.

À la fin du XVIIIe siècle, avec le développement de la vue topographique par les militaires anglais, débute une approche nouvelle de la peinture de paysage. Au-delà de cette dimension en partie documentaire, ce genre gagne peu à peu son autonomie, en occupant une place plus importante dans les compositions. Esther Trépanier expose les principales oppositions entre les traditions anglophone et francophone¹⁰². La première développe une panoplie d'images romantiques ou pittoresques dont l'un des buts consiste à promouvoir une industrie touristique émergente. En effet, ces illustrations mettent en évidence la construction du chemin de fer Canadian Pacific et les hôtels-étapes luxueux qui s'érigent sur son parcours. Pour les habitants, il s'agit de perpétuer la scène de genre, voire de stimuler un sentiment d'unité nationale, alors que, pour les étrangers, il s'agit de produire un effet d'exotisme. De plus, ces images mettent en évidence l'installation de colons jusque dans l'Ouest canadien. Du côté des francophones, un certain régionalisme se manifeste au sein des représentations du terroir, des légendes populaires et des coutumes. L'insertion de lieux de culte dans les paysages ruraux témoigne aussi de la volonté de préserver les valeurs traditionnelles. De nombreux artistes étrangers ou récemment immigrés dépeignent le Canada, dont Cornelius Krieghoff. Nous aurions pu arrêter notre choix sur un autre de ses contemporains, mais l'expérience de cet artiste immigré présente quelques similitudes avec celle de Cullen. À des périodes historiques distinctes, tous deux décident de représenter le Canada français, principalement ses paysages enneigés, à partir d'un point de vue externe. Selon Dennis Reid, les œuvres de Krieghoff sont des images romantiques appartenant « à une autre

¹⁰¹ Frédéric Lasserre, *Le Canada, d'un mythe à l'autre : territoire et images du territoire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1998, p. 31.

¹⁰² Esther Trépanier, « La représentation de l'espace canadien dans la peinture québécoise de l'entre deux guerres ». Dans *L'espace canadien et ses représentations*, actes du colloque international tenu à Talence les 16 et 17 décembre 1994, Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 42.

époque et à un autre paysage¹⁰³ ». En effet, connaisseur de l'art allemand et hollandais, Krieghoff s'inspire beaucoup de la tradition du XVIIIe siècle pour peindre ses scènes de genre. Ainsi, dans *The Habitant Farm* (1856), nous retrouvons les caractéristiques propres à cette tradition. Krieghoff illustre un groupe social ou une profession avec humour dans un décor pittoresque. Si Cullen est également parfois considéré comme un peintre anecdotique, notamment pour ses représentations d'hommes au travail, nous ne retrouvons pas dans ses tableaux cette volonté d'idéalisation de la nature et d'expression des traditions. Pour preuve, Cullen prête un soin tout particulier au traitement de la lumière afin de représenter au mieux le paysage tel qu'il le perçoit. De plus, la formation artistique et le contexte historique dans lequel Cullen évolue lui permettent de dépasser la simple description des activités humaines pour se concentrer sur le sentiment d'appartenance d'une population à son territoire.

En effet, Cullen amorce sa carrière à la fin du XIXe siècle, lorsqu'un tournant majeur s'effectue au sein de la peinture de paysage. Ce changement s'opère chez certains peintres paysagistes qui décident de dépasser le simple travail esthétique afin de promouvoir la légitimité de l'art local. Pour cela, chaque artiste apporte son témoignage personnel dans « sa conception idéale du pays¹⁰⁴ ». Les Canadiens anglais et français éprouvent tous deux la nécessité de se créer une imagerie nationale à laquelle ils peuvent s'identifier. Mais leurs aspirations divergent : le Canada anglais rêve d'une nation s'étendant jusque dans l'Ouest, tandis que le Canada français se reconnaît davantage dans le mythe de la ruralité. Après le romantisme des peintres canadiens anglais, un retour s'opère vers les paysages ruraux dont les caractéristiques et les significations diffèrent de ceux des homologues francophones. Comme le remarque Trépanier, nous retrouvons cette distinction entre le paysage canadien encore à l'état sauvage et son équivalent québécois habité par la présence humaine dans l'étude de l'hymne national¹⁰⁵. En

¹⁰³ Dennis Reid, *Krieghoff: images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, et autres lieux, 26 novembre 1999 – 7 janvier 2001, p. 44.

¹⁰⁴ Frédéric Lasserre, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁵ Esther Trépanier, « The expression of a difference: the milieu of Quebec art and the Group of Seven ». Dans Michael Tooby, *The True North: Canadian Landscape Painting, 1896-1939*, London, Lund Humphries, 1991, p. 99.

effet, dans la version anglaise, l'emphase est mise sur l'amour patriotique, qui représenterait le territoire canadien comme une terre encore vierge et sauvage : « *The true north strong and free* ». Dans l'interprétation française, nous remarquons l'importance du foyer familial et de l'Église : « Protégera nos foyers et nos droits ». Cette version permet de soutenir le maintien de la croyance catholique et de la langue française en Amérique du Nord.

À cet effet, le cas de Cullen est complexe, puisqu'il ne semble adhérer à aucun de ces idéaux artistiques. Ses œuvres ne présentent ni espaces inhabités, ni idéaux familiaux, bien qu'elles participent au renouvellement de l'iconographie nationale. Elles ne présentent aucune fierté pour l'étendue territoriale ou pour les mérites de la préservation d'une langue et donc aucune glorification pour le patrimoine culturel. Pourtant, le fait que Cullen soit installé au Canada français et fréquente des artistes de cette province amène les auteurs à le classer comme « peintre québécois ».

Spécificités de la peinture de paysage au Québec

Les recherches historiques concernant les caractéristiques des peintures de paysages réalisées par les artistes canadiens anglophones et francophones sont récentes. L'exemple suivant met en lumière l'absence de précision concernant cette distinction. Dans un ouvrage consacré à Suzor-Coté, Romain Gour explique, en 1950, que ce n'est qu'au début du XXe siècle que le Canada commence à s'affirmer en se détachant des modèles européens:

Désormais il n'y aura pas seulement des artistes canadiens, mais un art canadien. [...] Les sujets restent les mêmes : histoire nationales, anecdotes, paysages des Laurentides, de Québec, du Nord Ontarien, des provinces Maritimes, des Rocheuses et de la Colombie Britannique. Pour sa part, la paysannerie québécoise jouit d'une vogue inconnue jusqu'ici, la peinture vraiment canadienne triomphe¹⁰⁶.

Il est certain que ces lignes témoignent de la volonté de créer un art national. Toutefois, cet engouement semble effacer les différences culturelles et le clivage

¹⁰⁶ Romain Gour, « Suzor-Coté, artiste multiforme », revue *Qui ?*, vol. II, 1er juin 1950. Propos rapporté dans Guy Boulizon, *Le paysage dans la peinture au Québec : vu par les peintres des cents dernières années*, La Prairie, Marcel Broquet, 1984, p. 69.

davantage politique qu'artistique entre les deux parties. La représentation du paysage du Canada français s'inscrit dans deux courants de pensée. D'une part, elle permet de rendre compte objectivement de l'extension du territoire. D'autre part, accompagnant cette conception topographique, la vision romantique n'affiche aucun élément de modernité.

Même si nous ne pouvons pas parler d'une école canadienne française proprement dite, il convient de spécifier combien sa peinture de paysage se distingue de celle des Canadiens-anglais. Michel V. Cheff souligne, à ce titre, que nous pouvons parler du « caractère unique du paysage québécois dont les images reflètent la puissance inhérente de la nature, l'atmosphère climatique, les qualités d'irisation de la neige, ainsi que les nombreux détails de l'architecture paysanne¹⁰⁷ ». Les œuvres exécutées par les artistes canadiens français ne développent pas l'idée d'une recherche identitaire s'effectuant par la découverte de nouveaux espaces sauvages. Les Québécois insistent davantage sur la représentation d'une nature humanisée, transformée par l'Homme et civilisée. Ils peignent leur paysage dans la volonté de célébrer la terre possédée¹⁰⁸. À l'inverse, les peintres canadiens anglais utilisent le paysage comme un moyen pour créer un sentiment d'unification. De plus, présenter ce paysage comme une nature encore sauvage offre l'avantage de n'imposer aucune référence sur la diversité culturelle inhérente à ce nouveau pays¹⁰⁹.

Guy Boulizon considère que les représentations paysagères québécoises semblent « habitées », c'est-à-dire témoins d'un passé, d'une culture et d'une société spécifiques¹¹⁰. Ces caractéristiques sont illustrées de manière plus ou moins apparente selon les peintres. En observant *La Moisson de glace* de Clarence Gagnon, nous réalisons que la représentation du milieu rural constitue un prétexte pour accueillir une scène populaire. Inversement, les traces d'une culture sont parfois quasiment absentes telles que dans les tableaux de Tom Thomson ou de Goodridge Roberts, où la nature tient le rôle principal. Dans les œuvres des

¹⁰⁷ Michel V. Chieff, *Les esthétiques modernes au Québec*, Ottawa, Galerie Nationale, service éducatifs, 1982. Rapporté dans *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁸ Frédéric Lasserre, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹¹⁰ Guy Boulizon, *op. cit.*, p. 25.

peintres canadiens français, les habitations constituent un moyen pour humaniser les paysages parfois désertiques. Elles confèrent une charge culturelle à la nature. Boulizon précise que les chemins s'engageant en profondeur vers un village symbolisent une ouverture vers la civilisation. De plus, des éléments tels que les clôtures, les barrières, les instruments agricoles abandonnés sont des symboles éloquents de cette humanisation. Il en est de même pour les traîneaux qui symboliseraient une lenteur spatio-temporelle et une humanité pré-moderne. Enfin, la présence de la figure humaine, si nous prenons l'exemple des scènes de travail, dépasse le cadre de l'anecdote ou du folklore. Elle contribue à la diffusion du discours prônant la conservation de la culture. Lasserre ajoute que ces éléments renforcent l'idée d'un paysage québécois « orienté vers le passé, rural, régionaliste, d'un paysage habité¹¹¹ ».

Boulizon remarque par ailleurs « un langage pictural commun, une organisation de l'espace souvent semblable, selon les affinités et les parentés plastiques¹¹² ». Selon l'auteur, le paysage québécois se présente généralement de deux manières : une composition en vue frontale et avec une certaine linéarité, ou encore des collines qui occupent l'espace par une vue en plongée ou en contre-plongée. La composition est parfois rigoureusement structurée. Les arbres donnent prétexte à une sorte de quadrillage. En outre, la lumière joue un rôle important et particulier : « C'est elle qui est à la source de toute spécificité et dont dépend l'inspiration et la réussite du moment¹¹³ ». Il s'agit d'une lumière éclatante, froide, blanche, qui pourrait être qualifiée de « nordique ».

Néanmoins, selon Trépanier, les peintres anglophones tels que Cullen ou Morrice ne suivent pas la structure compositionnelle décrite précédemment par Boulizon. Dans leur représentation de la vie rurale, ils n'ont pas pour objectif de renforcer la conception sociale traditionnelle. Pour l'auteur, ces peintres sont davantage axés vers une ouverture à la modernité, bien que leurs œuvres semblent avoir subi une influence de leurs pairs canadiens français. Si nous prenons l'exemple de Cullen, nous comprenons combien la représentation d'hommes au

¹¹¹ Frédéric Lasserre, *op. cit.*, p. 42.

¹¹² Guy Boulizon, *op. cit.*, p. 28.

¹¹³ *Ibid.*, p. 30.

travail dans ses œuvres n'est pas anodine. Elle permet de contourner la sensation d'isolement des paysages enneigés. Ainsi la mise en valeur d'un paysage passe par la présence de ceux qui l'habitent.

Le thème de la neige dans la peinture canadienne

L'hiver constitue une réalité inévitable, affectant tout le Canada. Indéniablement, il occupe une place importante au sein de l'histoire, des coutumes et des arts tels que la littérature et la peinture. Durant plusieurs mois, les rudes conditions climatiques hivernales transforment le paysage et bouleversent les activités quotidiennes. Edward Cavell souligne que, malgré le fait que l'hiver soit une partie intégrante de ce qui constitue le Canada, peu d'études lui ont été consacrées¹¹⁴. La littérature offre un grand nombre d'exemples où la neige et le froid présentent une image métaphorique de la mort ou d'un combat de l'homme avec les éléments¹¹⁵. Pourtant, de nombreuses autres sources telles que la peinture amènent à atténuer l'effet négatif de ces représentations.

Les premiers paysages enneigés canadiens sont réalisés par des officiers de l'armée britannique. Même si leur nombre est relativement réduit, nous parvenons à saisir la mutation s'opérant dans la population à la fin du XVIIIe siècle. Un aspect pittoresque se dégage de ces œuvres, qui est en partie dû à la technique utilisée, dérivée de la peinture topographique, alors à la mode en Angleterre. Nous saisissons combien ces travaux picturaux permettent de mettre en lumière la fascination de ces peintres pour cet environnement exotique et ces modes de vie singuliers. Ces représentations sont des témoignages de la vie quotidienne de l'époque. La gravure *Le Pain de sucre de Montmorency* (1829), de James Pattison Cockburn, constitue une de ces œuvres présentant une scène hivernale avec un souci omniprésent du détail. Les personnages habillés à la mode de l'époque mettent en valeur la dimension spectaculaire du pic. L'insertion humaine crée un rapport d'échelle intéressant et accentue le caractère massif du pain de sucre. Ces œuvres pittoresques permettent aussi de montrer aux Anglais de la métropole des

¹¹⁴ Edward Cavell et Denis Reid, *Quand l'hiver était roi : L'image de l'hiver au Canada du XIXe siècle*, Banff, Altitude Publishing et Whyte Museum of the Canadian Rockies, 1988, p. 12.

¹¹⁵ Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 64..

« monuments naturels » considérés comme exceptionnels, tels que les *Glaçons à Niagara* peint par William Armstrong (1855-56)¹¹⁶.

Vers le milieu du XIXe siècle, les peintres professionnels remplacent peu à peu les militaires. Ces artistes, en majorité immigrants, perpétuent les thématiques antérieures. Nous retrouvons toujours cette volonté de représenter le mode de vie typique et les coutumes du lieu. Ces artistes se tiennent au courant des diverses avancées économiques, techniques et sociales. À ce propos, Reid affirme :

Leur art demeurait en grande partie rivé sur la tradition topographico-pittoresque qui avait si bien servi les militaires de passage, sauf que leurs paysages captaient comme jamais auparavant les aspirations d'une population locale bien établie et croissante¹¹⁷.

Avec Paul Kane et Cornelius Krieghoff, un apport nouveau apparaît dans la peinture canadienne. La dimension formelle devient aussi importante que la thématique. Les œuvres allient à la fois les symboles de la peinture canadienne et la tradition européenne. Ainsi, Krieghoff adapte des éléments de la tradition picturale hollandaise par les représentations pittoresques de professions ou de divertissements dans des lieux caractéristiques tels que *Les Chutes Montmorency*. Même si un danger, physique (la mort) ou psychologique (la dépression), est présent durant la période hivernale, la population parvient à tirer des avantages à la fois pratiques et plaisants de ce climat particulier. Ainsi, les cours d'eau gelés servent à la fois de voie de communication entre les rives, mais également de patinoires. En plus du patin à glace, d'autres activités de plein-air se développent au XIXe siècle. Le paysage enneigé devient alors le sujet principal d'illustrations ou de travaux graphiques dont la seule fin est de véhiculer une image accrocheuse du Canada pour les immigrants potentiels¹¹⁸. Cependant, Cavell précise que « Dès le début du XXe siècle, les plaisirs de la neige commencèrent à perdre leur popularité. Le pays se mit à se soucier de son image et l'évangile de l'hiver fit place au réquisitoire¹¹⁹ ». Ainsi, en développant la production d'images populaires sur la thématique hivernale, le Canada véhicule une idée réductrice de ce qui le

¹¹⁶ Edward Cavell et Denis Reid, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁸ Michael Tooby, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

constitue de fait. Comme l'explique Harper, dans les tableaux de Cullen, ce n'est pas tant la technique qui déplaît mais davantage la thématique : « Les journalistes officiels en ont assez de voir le Canada constamment représenté comme un pays couvert de neige¹²⁰ ». De plus, quelques auteurs de l'époque comme Thomas Conant affirment que les multiples passe-temps hivernaux ne participent pas à l'enrichissement économique et culturel du pays¹²¹. Ces prises de conscience expliquent le manque d'engouement de la part des artistes pour représenter l'hiver au début du XXe siècle. Puis, la montée du nationalisme en art reconnaît la neige comme une caractéristique essentielle pour décrire le Canada. À cet égard, les artistes semblent adopter deux attitudes: il y a ceux qui considèrent l'hiver comme leur thème de prédilection, et ceux qui ne parviennent à supporter cette saison que grâce à l'élan créatif qu'elle apporte¹²². Clarence Gagnon correspond au premier cas de figure : *Matinée d'hiver à Baie-Saint-Paul*, peint entre 1926 et 1934, présente un ensemble lumineux et aux couleurs vives. La présence humaine est ici implicite par la carriole, les traces de passage sur la route et les habitations. Cet artiste offre une image radieuse de son pays dont est absent tout sentiment de solitude. Les œuvres de Jean-Paul Lemieux offrent une vision opposée. Louise Vigneault explique que : « La neige et l'hiver resteront synonymes, par exemple, chez Lemieux, de stagnation, d'isolement, d'impuissance et d'inertie¹²³ ». L'homme est seul dans une espace enneigé s'étendant jusqu'à l'horizon. Ses œuvres sont parfois si dépouillées que cette austérité fait place à une quasi-abstraction, comme dans *Paysage d'hiver* (1974).

2.2 Le paysage dans la peinture de Maurice Cullen

Son attachement au paysage canadien

Comme nous l'avons vu dans la première partie, Cullen revient exercer son art au Canada en 1895, alors que ses œuvres gagnent en reconnaissance en France.

¹²⁰ J.R Harper, *La peinture au Canada*, Québec, Presses de l'université Laval, 1966, p. 253.

¹²¹ Edward Cavell et Denis Reid, *op. cit.*, p. 23.

¹²² Guy Boulizon, *op. cit.*, p. 166.

¹²³ Louise Vigneault, « Défis et dilemme de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », dans *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, Marie-Christine Weidmann Koop, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 2003, p. 173.

Au contraire de plusieurs peintres canadiens, il n'hésite pas à exprimer son attachement au pays, comme en témoignent ses multiples études sur les paysages enneigés. D'autres peintres tels que Morrice réalisent des paysages sur la même thématique mais sans manifester un sentiment d'appartenance. Chez Cullen, son affection s'exprime par la fidélité qu'il entretient avec cette thématique tout au long de sa carrière artistique. Au sein d'un chapitre consacré à « l'individualisation du langage à travers la représentation », Villeneuve évoque à ce propos la topophilie, notion définie par le géographe Yi-Fu Tuan, comme « l'ensemble des liens affectifs développés par les humains pour les lieux¹²⁴ ». Il s'agit de la relation qu'entretient l'homme avec son espace de vie. Le lieu devient subjectif car il est lié à l'expérience humaine. Ce comportement sentimental pourrait être rapporté à l'attitude de Cullen dans son travail. Sa volonté de peindre le paysage canadien pour ce qu'il est témoigne de son attachement au pays.

Tout d'abord, Cullen éprouve un plaisir esthétique à la vision du paysage. La peinture est un outil de transmission de cette émotion visuelle de la beauté. Selon Villeneuve, la deuxième émotion, qui est liée à l'historicité, est plus difficile à définir. Elle est éprouvée par une association des sentiments et de la mémoire du lieu (habitations, activités quotidiennes...). Il est fort probable que ce même paysage canadien exerce une charge émotionnelle importante sur Cullen par les souvenirs personnels qui y sont liés. Toutefois, l'absence de sources de renseignements sur l'artiste ne nous permet pas d'affirmer qu'il y a chez lui une manifestation de la topophilie. Les liens tissés entre le lieu et l'humain véhiculent ainsi des sentiments, mais aussi une mémoire collective et des symboles. L'ensemble de ces raisons exerce une charge émotionnelle importante sur Cullen et justifie que sa peinture soit le fruit d'une démarche personnelle. Cette topophilie serait illustrée dans les œuvres présentant des paysages ruraux, si nous considérons que peu de ses tableaux font référence à la modernité. Pourtant, en ce tournant de siècle, le développement de l'industrie et de l'urbanisation transforment le paysage canadien. Les quelques représentations de Québec ou de Montréal réalisées par Cullen ne mettent pas l'accent sur ces traces de progrès. Elles sont plutôt le

¹²⁴ Lynda Villeneuve, *op. cit.*, p. 26.

prétexte à un exercice stylistique comme l'étude des effets atmosphériques. Peter Fuller souligne que la tendance du XIXe siècle à peindre le paysage rural en occultant tout signe d'industrialisation, ou encore de pauvreté rurale, constitue davantage une omission qu'une représentation réaliste¹²⁵. Cullen a vraisemblablement conscience des modifications que subit le territoire national, sans toutefois chercher à les représenter. La modernisation ne doit pas être un frein à la découverte de nouveaux paysages, ou à l'appréciation de ceux déjà connus. Nous pouvons aussi penser que Cullen trouve difficilement sa place au sein de ce complexe urbain en pleine mutation, ce qui justifierait son isolement à la campagne (Beaupré, les Laurentides...). D'une certaine façon, cet artiste adhère à ce qu'Alexandra Roza appelle « *wilderness ethos* » et qu'elle définit comme « *a new appreciation of the physical, aesthetic and spiritual values of those areas where man's incursions upon nature were relatively absent*¹²⁶ ». Même si ce mouvement de « retour à la nature sauvage » se développe peu avant la Première Guerre mondiale, Cullen s'aventure déjà hors des villes québécoises dès son retour de France en 1896, comme s'il tentait de vouloir transmettre la beauté et l'esprit si particulier de ces paysages.

En témoignant de son attachement au pays, Cullen ne semble pas prendre position sur le problème identitaire opposant Canadiens anglais et français. Ses représentations n'offrent ni de vastes espaces vierges, ni des motifs ruraux issus de la tradition clérico-régionaliste. En ne s'intégrant à aucun des deux partis, Cullen serait conforme à l'analyse de Ramsay Cook. Ce dernier souligne l'importance du territoire, au Canada, puisqu'il apparaît être l'unique dénominateur commun entre les Canadiens¹²⁷. S'il semble délicat de conclure que Cullen adhère à l'idée que le sentiment d'appartenance au Canada passe par le paysage national, ses œuvres amèneront toutefois ses successeurs dans cette voie. Tout comme Krieghoff

¹²⁵ Peter Fuller, « The geography of Mother Nature ». Dans Denis Cosgrove, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 26.

¹²⁶ Alexandra M. Roza, « Towards a modern Canadian art 1910-1936: the Group of Seven, A.J.M. Smith and F.R. Scott », mémoire de maîtrise, département des sciences humaines et sociales, Montréal, McGill university, 1997.

¹²⁷ Ramsay Cook, « Landscape Painting and National Sentiment in Canada », *Réflexions historiques*, vol. I n° 2, hiver 1974, p. 264.

quelques années auparavant, Cullen peint et réalise l'essentiel de sa production artistique au Canada français avec une vision autre que celle d'un francophone. Toutefois, il n'est pas le seul artiste anglophone parmi ses contemporains à exercer dans cette province. Mais aucun n'a consacré autant d'années que lui à représenter ce territoire. Ainsi, dans le cas de Morrice, son attachement au pays s'avère restreint. De plus, les techniques apprises lors de ses séjours en Europe accordent moins d'importance au sujet peint.

L'ensemble de cette analyse nous a permis de mettre en évidence les liens que Cullen a tissés avec son paysage. Comprendre son iconographie hivernale n'est possible que par l'interprétation de sa vision personnelle de la nature, et de ses motivations artistiques. Comme nous le verrons sous peu, l'étude des idéologies liées au paysage et au contexte de l'époque ajoute des éléments à l'analyse de cette transcription.

Cullen, un peintre paysagiste dans le contexte canadien-français

Le peintre paysagiste se distingue du peintre d'atelier par sa volonté de travailler dans l'environnement même de son sujet. Cette mise en situation offre l'avantage à l'artiste de pouvoir capturer et transcrire l'instantanéité d'un paysage. Les conditions atmosphériques changeantes au cours des heures modifient alors les effets de lumières, la perception des masses, des couleurs et des distances¹²⁸. Même si la peinture de plein-air s'est d'abord développée en Angleterre, avec Constable et Turner, puis avec Courbet en France, le mouvement impressionniste étendra la pratique en extérieur à l'ensemble du milieu artistique. Lors de son premier voyage en France, Cullen se familiarise avec les techniques impressionnistes et comprend combien il est nécessaire de sortir des ateliers pour réaliser une œuvre d'étude sur la lumière. Hors de l'atelier, le peintre doit être en mesure de pouvoir exécuter une œuvre rapidement. La souplesse et la spontanéité sont des qualités requises pour y parvenir¹²⁹. S'il est possible de parachever l'œuvre en atelier, l'essentiel du travail doit être effectué en extérieur afin que le

¹²⁸ Helen Duffy et Melo Constantinidi, *Les Laurentides : peintres et paysages*, exposition itinérante en Ontario, 1977, p. 8.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 8.

spectateur puisse saisir la qualité des effets atmosphériques. Dans l'ensemble des œuvres de Cullen, sa touche apparente, vive et nerveuse se distingue du rendu léché alors si répandu sur les œuvres de peintres académiques. Malgré les conditions climatiques parfois extrêmes (tempêtes de neige, basse température) rendant la peinture à l'huile difficile d'emploi, l'artiste parvient à réaliser des études en extérieur, comme en témoigne Watson :

Cullen ne fut jamais un peintre de neige d'atelier : n'ayant pas peur d'affronter les rigueurs de l'hiver, c'est avec entrain, qu'il est allé à la rencontre de ses paysages. Pour chaque tableau achevé, existe l'esquisse exécutée en extérieur; à quelques occasions, il est même retourné sur le lieu pour retoucher sa toile¹³⁰.

Watson rapporte aussi les difficultés de travail telles que les marches dans la neige avec le matériel de peinture, la toile et le chevalet à transporter. Sous l'effet des basses températures, les pâtes colorées durcissent dans les tubes. À cela, il faut aussi ajouter les multiples douleurs physiques dues au froid.

En considération de ce qui précède, les méthodes de travail de Cullen issues de l'impressionnisme et de la peinture de plein-air marquent une rupture avec les politiques académiques. De plus, le développement d'une nouvelle iconographie hivernale s'oppose au passéisme de l'imagerie régionale dû aux idéologies conservatrices des années 1890. Durant cette période, de nombreux Canadiens français adhèrent à l'agriculturisme. Cette philosophie sociale valorise les valeurs morales traditionnelles, s'oppose au libéralisme et aux avancées industrielles. Selon ce mode de pensée, l'agriculture constitue un idéal dans la relation qu'entretient l'Homme avec Dieu¹³¹. Ainsi, en privilégiant le passé rural et en prônant les valeurs agricoles, les œuvres véhiculent une image idéale de ce paysage et omettent tout apport de modernité en leur sein. Comme Villeneuve le définit, le paysage qui devient profondément mythique « constitue donc une façon de rattacher le passé et la culture nationale à un espace particulier¹³² ». De son

¹³⁰ William R. Watson, *Maurice Cullen, R.C.A.: A Record of Struggle and Achievement*, Toronto, Ryerson Press, 1931, p. 6. Propos traduits dans Silvia Antoniou, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, et autres lieux, 26 septembre 1982 – 2 octobre 1983, p. 44.

¹³¹ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1989, p. 309-310.

¹³² Lynda Villeneuve, *op. cit.*, p. 24.

côté, François-Marc Gagnon affirme que les tableaux présentant le monde rural et forestier, avec leurs valeurs traditionnelles, peuvent être utilisées pour exprimer la pensée libérale. Pourtant, l'artiste porte l'emphase sur l'ardeur au travail, les plaisirs simples et la vie selon le cycle naturel des saisons, éléments alors attribuables à une idéologie conservatrice. L'auteur précise toutefois que le lien entre une thématique et une idéologie ne peut pas toujours être établi¹³³. L'argument de Gagnon peut se justifier pour les tableaux de Watson ou de Walker qui traitent une thématique éloignée de celle appréciée par un acheteur libéral, prônant la modernité. Pourtant, de nombreux riches libéraux montréalais acquièrent ces œuvres. L'auteur apporte l'explication suivante à cet intérêt : « [...] l'idéal de travail, d'endurance et de stabilité correspond bien plus à celui que se donne la classe des entrepreneurs capitalistes », et il ajoute « qu'en réalité les paysans et les ouvriers des tableaux de Watson et de Walker ne sont que des symboles dans lesquels l'idéologie libérale aime exprimer ses propres aspirations¹³⁴ ». Ainsi, l'imagerie présentée dans les œuvres de ces peintres est une interprétation destinée à appuyer les idéaux de la classe libérale et non ceux de l'idéologie agriculturiste.

Il est indéniable que la vision élaborée dans les œuvres de Cullen s'éloigne de ces stéréotypes alors prisés par le public, mais aussi de toute volonté de rejoindre de près ou de loin la pensée agriculturiste, de même que celle des libéraux. En réalité, l'artiste prête une importance moindre à des éléments iconographiques qui devaient jusqu'alors être présents dans une composition de paysage. Les signes socio-économiques tels que les instruments agraires ou les installations hydrauliques ne constituent pas des éléments de narration ou de décoration, et n'évoquent pas une idéologie conservatrice. La nature est plutôt représentée pour ce qu'elle est et non domestiquée ou humanisée. Il ne s'agit pas non plus de décrire le paysage avec des principes académiques traditionnels, mais plutôt de prendre conscience des nouvelles questions esthétiques posées dans cette modernité naissante.

¹³³ François-Marc Gagnon, « La peinture et la sculpture ». Dans Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *op. cit.*, p. 348.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 348.

Par ailleurs, aucun signe lié à la religion n'est représenté de manière ostentatoire dans les œuvres de Cullen. En effet, les connotations religieuses, sociales et symboliques ont toujours été absentes chez lui. La rare présence humaine est représentée généralement par des travailleurs ou des agriculteurs. Elle constitue un prétexte pour apporter une source de vie à ces vastes étendues enneigées et, par ce fait, un dynamisme à la composition. Nous remarquons d'ailleurs que les visages ne sont pas détaillés. Les expressions faciales ne sont pas discernables, l'emphase étant portée sur le paysage et sur ses caractéristiques. Dans la dernière période artistique de sa vie, après la Seconde Guerre mondiale, Cullen abandonne toute représentation humaine ou animale. À ce propos, Gour note que l'artiste « a trouvé une voie simple, austère, grandiose, et fera passer dans ses toiles la vie silencieuse, énergique du nord¹³⁵ ». Son isolement dans son chalet des Laurentides est ainsi perceptible dans ses œuvres. L'attachement que voue Cullen au paysage de son pays tout au long de sa vie est comparable, selon Paul Duval, à la relation passionnée qu'entretenait Monet pour Giverny¹³⁶.

2.3 Les paysages enneigés de Cullen

La place de la neige

Dès la fin des années 1890, de nombreux contacts s'établissent entre les artistes canadiens et scandinaves, en partie grâce à leurs participations aux expositions organisées notamment aux États-Unis¹³⁷. À travers les œuvres de leurs confrères d'Europe du Nord, les Canadiens prennent conscience des similarités géographiques entre ces deux pays. Mais surtout, ils comprennent que représenter le paysage canadien ne consiste pas seulement à décrire picturalement sa forme, mais aussi à mettre en évidence les caractéristiques atmosphériques telles que la lumière¹³⁸. Sans pouvoir affirmer que Cullen ait vu des œuvres scandinaves, il est fort probable qu'il en ait eu connaissance grâce à ses rencontres avec d'autres

¹³⁵ Romain Gour, *Maurice Cullen, un maître de l'art au Canada*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1952, p. 16.

¹³⁶ Paul Duval, *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland & Stewart, 1990, p. 42.

¹³⁷ Robert Stacey, « A Contact in Context: The Influence of Scandinavian Landscape Painting on Canadian Artists Before and After 1913 », *Northward Journal*, n°s 18/19, 1980, p. 40.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 43.

artistes lors de son séjour en Europe, et grâce aux journaux spécialisés comme *Studio*¹³⁹. Ainsi, il semble que, lors de son premier séjour parisien, Cullen ait rencontré le peintre impressionniste norvégien Fritz Thaulow. Ce dernier produit de nombreux tableaux représentant les paysages scandinaves sous la neige. Paul Duval suppose qu'il aurait incité Cullen à exploiter la vaste thématique hivernale du Canada¹⁴⁰. En 1895, ce peintre revient de son séjour français et commence à redécouvrir les caractéristiques du paysage canadien. Suivant les conseils de Thaulow, il cherche alors « une formule nationale de l'art¹⁴¹ ». En conséquence, Cullen estime que ces visions se doivent d'être transposées avec une composition et des teintes adéquates. Il réalise que les techniques de l'impressionnisme français ne peuvent pas être adaptées à la peinture de paysage canadienne sans tenir compte de certains éléments tels que la lumière qui est ici différente de celle française. De plus, dans la peinture impressionniste française, les exemples de représentations enneigées sont peu nombreux car les artistes n'ont pas beaucoup exploité cet élément résultant d'une condition météorologique passagère dans ce pays. L'originalité de Cullen réside donc dans cette volonté d'explorer cette thématique en utilisant les techniques impressionnistes afin de la transposer dans son environnement. En effet, la situation géographique et les conditions climatiques propres au Canada modifient la perception des sensations. Les reflets des rayons lumineux sur la neige retiennent l'attention de Cullen et servent de sujets d'étude chromatique pour une grande partie de ses tableaux¹⁴². Son intérêt pour la neige découle aussi d'une volonté de mise en valeur des multiples caractéristiques du territoire canadien jusqu'alors délaissées. Cependant, le public, habitué à une représentation de la neige comme une vaste étendue aux tonalités blanches, grises et bleues, exprime quelques difficultés à accepter ce rendu particulier utilisant de multiples touches de bleu, de rose et de vert.

Bien que les représentations de paysage enneigé dans l'art académique soient peu nombreuses, la neige devient le sujet principal des œuvres de Cullen et

¹³⁹ *Studio* est un magazine artistique international.

¹⁴⁰ Paul Duval, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴¹ Romain Gour, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴² Penny Joy Bealle, «Canadian Impressionism: Cullen, Morrice and Suzor-Coté», essai non publié, Scarborough, University of Toronto, date inconnue (1978?), s. p.

de certains de ses contemporains, comme en témoigne la place qui lui est accordée dans les compositions. Pour cet artiste, le paysage enneigé n'est plus un décor pour des scènes de genre comme celles que nous trouvons dans la peinture de Krieghoff. De plus, la neige constitue à elle seule une thématique autour de laquelle se greffent de multiples possibilités de représentations. Selon l'artiste, « [...] la Nature est un livre dont la plupart des feuillets ne sont pas coupés¹⁴³ ». Nous supposons que, par l'intermédiaire de cette métaphore, il exprime le fait que l'homme n'a pas encore lu l'intégrale du livre et n'a donc pas encore pris le temps d'observer et d'apprécier le paysage qu'il voit au quotidien. De plus, en cette période où le territoire se développe, de nombreuses explorations sont encore à effectuer. Au sein de cette nature, Cullen trouve un attachement particulier pour la saison hivernale qui, selon lui, casse la monotonie des paysages estivaux, qu'il considère trop verdâtres, surtout les paysages montagneux¹⁴⁴. Pour illustrer la richesse des possibilités de représentation de la neige, il affirme que :

La neige emprunte les tons du ciel ou du soleil. Elle est bleue, elle est mauve, elle est grise, noire même, mais jamais tout à fait blanche, c'est-à-dire de la blancheur d'une feuille de papier. Le blanc pur ne peut être employé localement. La neige reflète, comme l'eau, les jeux et variations de l'éclairage atmosphériques, mais avec cette différence que l'eau présente l'aspect d'une multitude de petits miroirs, tandis que la neige a moins de faces offertes à la lumière. Le soir, quand le soleil est chaud et frôle la ligne de l'horizon, la neige est rouge. Le reflet sur elle d'un nuage ou d'une montagne lui donne encore d'étonnantes couleurs. Quand les rivières reprennent vie, aux premiers jours du printemps, l'eau monte sur la glace et se répand lentement. Cette eau nous apparaît alors bleu noir, par opposition avec la neige. Il faut bien voir, bien observer, être patient et consciencieux...¹⁴⁵

Il nous apparaît intéressant d'étudier certaines thématiques fréquemment utilisées par Cullen, pour comprendre quels sont les traits caractéristiques de son style artistique et quelle évolution connaît sa carrière artistique. Selon Crooker,

¹⁴³Louise Beaudry, *Couleur et Lumière, les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison des arts de Laval, 1991, p. 35.

¹⁴⁴Helen Duffy et Melo Constantinidi, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 39.

cette orientation permet alors à l'artiste de se détacher progressivement de l'influence européenne pour finir par créer un style qui lui est propre¹⁴⁶.

Paysages enneigés

Nous avons sélectionné quatre œuvres peintes par Cullen de datations différentes afin de procéder à une analyse comparative. *Reflections of Winter near Moret* (1894) a été peinte lors du premier séjour de l'artiste en France. Au premier plan, une mare s'étend de la gauche au centre du tableau. À l'extrémité du pré enneigé, une série d'arbres délimite l'arrière-plan. L'influence impressionniste est très présente. La neige est représentée par de multiples petites touches colorées dans les teintes bleues, violettes et blanches. Le coup de pinceau est vif, tel que nous le remarquons pour l'herbage marron au bord de la rive. Un soin tout particulier est apporté à la couleur, comme nous pouvons le constater dans le traitement du ciel.

Comme nous l'avons étudié précédemment, *Charroi de billots en hiver, Beaupré* (1896, **figure 1**) est exécuté près de Beaupré, à la suite du retour de Cullen. L'œuvre traite la neige avec beaucoup de luminosité, élément assez moderne dans la peinture de paysage du Canada français. De plus, Cullen commence à représenter les effets lumineux. Par ce moyen, des zones se trouvent davantage ensoleillées, alors que d'autres sont marquées par l'ombre. La touche est moins apparente que dans l'œuvre précédente. En outre, Cullen inclut davantage le spectateur dans la scène, grâce à un effet de profondeur apporté par le chemin au premier plan. Cette manière d'introduire l'observateur au centre de la surface picturale revient tout au long de sa carrière.

Le Premier dégel (1907, **figure 11**), réalisé quelques années après le second séjour européen de Cullen, présente au premier plan le même type de composition que le tableau précédent : une route en haut d'une colline fait pénétrer le spectateur au centre du tableau

¹⁴⁶ Mervyn John Arthur Crooker, «Influences of French impressionism on Canadian painting», mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1965, p. 59.

. Nous apercevons d'abord une autre série de collines en arrière-plan. Une attention est portée aux effets atmosphériques. Le soleil matinal permet des jeux de lumière novateurs. Enfin, les collines du fond sont dans les teintes bleutées, tandis que la neige au premier plan, de couleur blanche et grise, laisse apparaître les brins d'herbes marron. Le souci du détail se fait de moins en moins présent et Cullen semble affirmer ses caractéristiques stylistiques.

Dans les dernières œuvres peintes notamment dans les Laurentides, le style de l'artiste atteint sa maturité : avec *La Rivière du Nord* (n.d., **figure 12**), il parvient à maîtriser les différents éléments chromatiques, comme le justifient les multiples jeux de lumière et l'utilisation de couleurs froides dans les tonalités à la fois claires et sombres. Dans ce tableau, Cullen nous présente, plan après plan, le flanc d'une butte de terre, une rivière dont le courant est apparent et une montagne. L'eau représente, pour lui et d'autres artistes, un excellent outil d'étude pour les ombres et les reflets, c'est-à-dire les différents effets dus à la réverbération¹⁴⁷. Crooker explique que Cullen s'éloigne alors du style impressionniste par l'apparente profondeur dans la composition, par la netteté du dessin et par certaines couleurs sombres, notamment celles utilisées pour la rivière¹⁴⁸. Beaudry ajoute qu'à la fin de sa carrière, Cullen « justifie plus spécialement le rôle de la couleur, non seulement comme élément chromatique mais comme élément-motif, au même titre que toutes les autres composantes de la scène¹⁴⁹ ».

Au fil de sa carrière, Cullen semble prendre de l'assurance dans l'utilisation de ses techniques et dans l'expression de son esthétique. Petit à petit, l'influence impressionniste s'amenuise et seuls quelques éléments essentiels de ce style sont retenus. Néanmoins, l'attachement de peintre pour la lumière reste toujours présent, car elle met en valeur les couleurs et les reliefs du paysage. Pour poursuivre cette analyse des œuvres à thématique hivernale de Cullen, nous avons décidé de les classer par thématiques. De cette manière, nous réalisons que certains sujets sont récurrents et parfois comparables à des séries. De plus, cette

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁹ Louise Beaudry, *op. cit.*, p. 38.

classification permet de découvrir des similarités entre les œuvres et donc à dégager les particularités stylistiques de ce peintre. Enfin, les sujets représentés constituent des prétextes pour illustrer les effets atmosphériques et lumineux du Canada français, ainsi que ses particularités régionales.

Vue urbaine sous la neige

Pour cette thématique, nous choisissons de nous attarder sur les tableaux présentant des scènes urbaines avec une ou des calèches peintes dans la période de 1908 à 1914. Cette sélection nous permet d'analyser l'évolution du style de Cullen au fil des ans. Nous observons que deux types de composition reviennent fréquemment dans ces scènes. Soit l'artiste présente une ou plusieurs calèches de profil à l'arrêt, soit il peint une calèche en mouvement qui s'avance vers le premier plan. Ainsi, dans *Cab Stand, Dominion Square, Montreal* (1911), un cocher sur une calèche patiente à côté d'une maison. Nous les distinguons seulement par leurs silhouettes, car ils sont représentés de manière quasi monochrome et sommairement. Les ramifications des arbres représentés dans le second plan sont au contraire assez détaillées. À l'arrière-plan, se découpe la silhouette du centre-ville et vraisemblablement de la cathédrale. L'ensemble des couleurs froides, à l'exception de la lueur orangée émanant des fenêtres de la maison, nous laisse penser qu'il s'agit d'une scène nocturne. De multiples touches de rose, bleu et vert, représentent le ciel et la neige et apportent ainsi une luminosité au tableau. Un certain nombre de ces caractéristiques se retrouvent dans le tableau *La Poudrerie, Rue Craig, Montréal (1912, figure 13)*. La calèche en mouvement occupe une plus large place au sein de la composition. Comme dans le précédent tableau, seule sa forme permet de deviner que nous sommes en présence d'un équipage attelé. Une touche de couleurs plus claire sur le front des chevaux apporte un léger relief à leur tête. Les différents éléments du tableau sont difficilement distinguables. Le changement d'agencement des touches et l'éclaircissement de la neige à droite affirment la présence d'un bâtiment dans la seconde moitié de l'œuvre. Cette simplicité des formes et ce rendu atmosphérique si particulier, présent aussi dans *Scène de rue en hiver* (n. d.), contribuent à ajouter une qualité d'abstraction à ces

tableaux¹⁵⁰. En effet, une sorte de voile coloré laisse pénétrer la luminosité des fenêtres ou des lampadaires, et retient l'attention sur les carrioles et les chevaux. Nous remarquons dans *Scène de rue en hiver* et *Le Carré Dominion sous la neige* (1912, **figure 14**) une immobilité provoquée notamment par l'absence de perspective. Les arbres, par leur verticalité, contribuent à briser l'horizontalité de la composition et à l'équilibrer.

En étudiant une des œuvres antérieures à celles analysées précédemment, *Vieilles maisons à Montréal* (1908), nous saisissons combien Cullen réemploie les mêmes techniques picturales au fil des années. Comme le décrit Louise Beaudry :

L'artiste réussit à dépeindre les effets atmosphériques d'une soirée d'hiver, perçus à travers la réflexion ponctuelle des lumières, à l'intérieur des maisons. Les couleurs froides servent au rendement de la noirceur de la scène tandis que tout indice de « chaleur » (la chaleur de l'intérieur, de la luminosité et peut-être aussi, celle de la présence humaine) est traduit en couleurs chaudes¹⁵¹.

En outre, une évolution majeure au fil des œuvres à sujets urbaines est l'omission des détails pour mettre uniquement en valeur les effets atmosphériques. En effet, dans l'œuvre de 1908 ou dans *Winter Night, Craig Street, Montreal* (1899), nous observons une minutie dans la représentation des habitations qui sera absente dans les œuvres postérieures. Au fil des œuvres urbaines telles que celles que nous venons d'étudier, ou d'autres comme les vues portuaires, nous observons l'attention et la précision avec lesquelles Cullen rapporte les faits de la vie quotidienne. Watson précise que l'artiste est parvenu à révéler la beauté présente dans les sujets les plus ordinaires. À cet effet, Cullen répète souvent qu'« à certaine heure du jour, l'objet le plus ordinaire devient beau¹⁵² ». La beauté, telle que la conçoit l'artiste, n'est pas confinée dans une catégorie particulière mais peut s'appliquer à n'importe quelle autre catégorie.

À travers l'étude de ces œuvres urbaines, il apparaît que Cullen n'adhère ni aux valeurs traditionnelles rurales, puisqu'il ose présenter des scènes de rues, ni à

¹⁵⁰ Louise Beaudry, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵² R. W. Pilot, *Maurice Cullen 1866-1934*, Hamilton, The art Gallery of Hamilton, et autres lieux, 1956, s. p.

la pensée libérale car aucune signe d'industrialisation n'est affiché ostensiblement. Au fil des œuvres, le peintre s'éloigne peu à peu de la simple représentation d'une rue pour atteindre une composition simplifiée. Cette dernière se rapproche du style observé dans les tableaux impressionnistes français. À ce titre, les lumières urbaines (lampadaires, éclairages des habitations) constituent d'excellents prétextes pour étudier des effets lumineux au sein d'une œuvre. De plus, les bâtiments camouflés par la brume, en arrière-plan, présentent souvent des caractéristiques aidant à leur identification comme pour *Le Carré Dominion*. Il en est de même pour toute la série des vues de Québec depuis Lévis où l'escarpement et la pointe de terre, entourée par le fleuve Saint-Laurent, sont typiques de cette ville. Ces éléments quasiment symboliques s'apparentent à des indices laissés par Cullen pour nous aider à authentifier les lieux.

Vues éloignées de la ville

Si les vues de Québec sont identifiables, il n'en est pas de même pour les œuvres *Espace et lumière* (1914) et son œuvre préparatoire *Montréal* (n.d.), dont l'intention artistique semble être différente. Tout d'abord, Pilot souligne que Cullen apporte un soin particulier au travail préparatoire, comme en témoignent de nombreuses esquisses¹⁵³. Bien que *Montréal* ne soit qu'une étude, elle est considérée, par Ostiguy, comme le tableau le plus impressionniste de Cullen¹⁵⁴. En effet, l'artiste parvient à créer une ambiance atmosphérique particulière. La composition laisse une large part au ciel dans lequel se mêlent à la fois la lumière diffuse et la fumée des cheminées. Ceci n'est pas sans nous rappeler d'autres tableaux de Cullen où ces effets aériens et vaporeux sont présents. Nous pouvons ainsi les retrouver dans la série des vues de Québec. Cependant, comme il a été précisé, aucun autre élément ne vient perturber la lecture de cette étendue neigeuse et de ce ciel lumineux. Nous constatons, comme Beaudry, que la gamme chromatique est restreinte, Cullen se concentrant seulement sur les tonalités pour donner une certaine vitalité à ces deux œuvres¹⁵⁵.

¹⁵³ *Ibid.* s. p.

¹⁵⁴ Jean-René Ostiguy, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1982, p. 24. Propos rapporté dans Louise Beaudry, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁵ Louise Beaudry, *op. cit.*, p. 37.

Par ailleurs, la composition est réduite à l'essentiel. Deux lignes horizontales permettent de séparer le sol enneigé, la ville et le ciel. La fumée et les légers traits verticaux illustrant les bâtiments constituent les uniques signes de la présence urbaine. Nous remarquons également une tache colorée au milieu de l'étendue neigeuse, laquelle est davantage distincte dans l'œuvre finale que dans l'étude préparatoire. Les marques de passage dans la neige, présentes au centre, laissent supposer qu'il s'agit d'une calèche attelée.

Dans *Montréal*, la touche est vive et rapide. Bien qu'à quelques endroits, un certain « désordre » coloré règne, le coup de pinceau demeure assuré. L'ensemble de ces éléments et la présence d'empâtements nous laissent envisager la possibilité de l'exécution de cette étude en plein-air. L'emploi de ces techniques impressionnistes contribue à affirmer, selon Beaudry, que « tous les éléments-motifs sont confondus par et dans la luminosité générale; effet renforcé par le fait que la luminosité du ciel se reflète sur la neige et sur la glace à l'avant-plan¹⁵⁶ ». *Espace et lumière* se présente comme une œuvre plus finie et plus léchée. La touche demeure apparente mais elle a perdu de sa virulence. La scène apparaît ainsi plus posée, une sensation de calme s'en dégage. En outre, quelques touches davantage bleutées apportent un léger relief à la neige et la fumée se fait plus discrète dans le ciel. Enfin, la ville de Montréal est davantage détaillée. Bien que *Montréal* soit considérée comme une œuvre préparatoire, elle nous apparaît plus impressionniste qu'*Espace et lumière*. Si *Montréal* ne présentait pas une figuration de la ville, elle pourrait s'apparenter à une œuvre abstraite par son dénuement de tout élément superflu et par l'ensemble de ses touches de même tonalité chromatique,

Ces deux œuvres présentent une vision de la ruralité, par la représentation de l'étendue des champs enneigés, dotée de la présence discrète d'une urbanité. En effet, ce large espace recouvert de neige abolit tout relief et produit une bidimensionnalité. Les distances et la perspective semblent faussées par la destruction de tout repère spatial. Quelle que soit la direction qu'emprunte notre regard sur le tableau, cette planéité de l'espace l'amène à la ligne d'horizon.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 37.

Avec ces deux œuvres, Cullen parvient à insérer à nouveau la ville dans ses compositions, mais toujours en omettant les signes concrets d'une quelconque industrialisation. Même s'il ne présente pas la modernité de Montréal, il allie à la fois la nature et la ville. Nous supposons que l'avant-plan consacré au paysage enneigé signifierait la possibilité d'établir un équilibre avec l'étendue urbaine présentée à l'horizon. Dans *Port de Montréal* (1915), l'artiste rompt cet équilibre et présente un paysage totalement urbain illustrant la modernisation par les usines, les silos à grain, les bateaux et les fumées. La représentation du Mont-Royal, en arrière-plan, caractérise Montréal et prend tout son sens au sein de ce tableau. En effet, l'ensemble de ces éléments peut nous amener à penser que Cullen témoigne de ces activités commerciales florissantes et de la prospérité de Montréal. Même s'il voue une préférence à la représentation de paysage naturel, cet artiste n'ignore pas les avancées industrielles et économiques de son temps.

Série sur la coupe de glace

Selon Gour, cette série sur la thématique de la coupe de glace a été peinte à Longueuil, et Krieghoff aurait peut-être été une source d'inspiration¹⁵⁷. Quoiqu'il en soit, Cullen se distingue de ce dernier par le réemploi de techniques impressionnistes dans un contexte canadien et par l'absence de d'éléments pittoresques. Contrairement aux œuvres de Krieghoff, celles de Cullen ne tentent pas de traduire la difficulté du travail en extérieur pour les hommes et les chevaux. Ainsi dans *La Récolte de la glace* (1913, **figure 16**), l'homme conduisant le bœuf au premier plan est seulement représenté par deux touches colorées, une pour le buste et l'autre pour la tête. Aucun détail n'aide à l'identification de l'homme. Cet anonymat permet de comprendre combien le travail est un prétexte pour une étude du paysage.

Pour l'ensemble des œuvres de cette série, le ciel occupe une large place dans la composition : soit la moitié, comme dans *La Récolte de la glace* (1913, **figure 16**), soit les deux tiers, comme dans *La Coupe de glace* (1914, **figure 15**), offrant ainsi un champ de vision profond. Cette ouverture n'est pas sans rappeler les paysages hollandais du XVII^e siècle. En effet, en abaissant la ligne d'horizon,

¹⁵⁷ Romain Gour, *op. cit.*, p. 15.

Cullen joue avec l'immensité de l'espace et accorde plus d'importance au ciel. Tout comme les peintres hollandais, l'artiste comprend qu'en privilégiant l'espace aérien, il souligne les multiples effets atmosphériques. Ces derniers sont traduits à la manière impressionniste. La touche rapide permet de capter l'instantanéité de la scène et ces lumières particulières que présentent les crépuscules ou le début d'une tempête.

La plupart des œuvres traitant du thème de la coupe de glace présentent des similarités dans la composition. Une ligne conductrice amène le regard vers le centre du tableau où les hommes travaillent. Cette ligne peut être matérialisée par une route ou une voie fluviale mise à découvert par la coupe de la glace. Dans *La Récolte de la glace* (1913, figure 16) et *Les Coupeurs de glace, Longueuil*, un chemin tracé dans la neige nous amène à un attelage tiré par des chevaux ou un bœuf transportant des blocs de glace découpés. L'équipage nous fait face et semble être l'élément le plus précis de la surface picturale. Même si nous ne pouvons pas percevoir les détails tels que les expressions du conducteur ou les yeux de l'animal, nous observons toutefois les taches et les cornes du bovin ou la marque blanche sur la face des chevaux. Ces éléments sont indistincts sur les autres montures. Nous remarquons aussi que, dans d'autres œuvres telles que *Les Coupeurs de glace, Longueuil* ou *La Coupe de glace, Longueuil*, la partie du fleuve découpée construit une représentation latérale et groupée des hommes et des animaux. L'arrière-plan varie d'une œuvre à l'autre, mais la ville de Longueuil y apparaît souvent. Elle peut être très proche comme dans *La Coupe de glace, Longueuil*, ou au contraire à peine distinguable au lointain dans *La Coupe de glace* (1914, figure 15). Dans *La Récolte de la glace* (1913, figure 16), l'arrière-plan est un prétexte pour illustrer les rafales de vent soulevant la neige.

Même si représenter le labeur de la coupe de glace peut être perçu comme un hommage à ces hommes confrontés à des conditions de travail difficiles, cette initiative constitue un prétexte pour l'utilisation des techniques impressionnistes. Nous considérons aussi que l'illustration de la coupe de glace apporte une certaine action à un paysage qui aurait pu sembler désertique et silencieux. Elle anime la composition et stimule le regard par la multitude d'éléments présents au premier et

au second plans. De plus, Carol Lewrey remarque que l'intégration de personnes au sein des tableaux serait une caractéristique de la peinture impressionniste québécoise, contrairement à son équivalente ontarienne. Peut-être est-ce dû au passé artistique différent de ces deux provinces? Le Québec a toujours privilégié les vues de la nature domestiquée et habitée par l'homme, contrairement à celles de l'Ontario qui recherchent une nature vierge¹⁵⁸. Enfin, comme le souligne Trépanier, allier à la fois la représentation des hommes au travail, conformément à un sujet traditionnel, et l'utilisation de moyens techniques modernes pour les représenter au sein d'un paysage constituent un compromis entre ces deux tendances¹⁵⁹. Au-delà de cette première ouverture à la modernité, nous pouvons constater que ce n'est pas tant par la thématique que Cullen souhaite décrire le Canada, mais davantage par les perceptions visuelles. À ce titre, les outils de l'impressionnisme français constituent une aide précieuse pour révéler les effets lumineux et les différentes teintes de la neige.

L'Anse des mères (1904) et Cap Diamant (1909)

Ces deux tableaux sont peints après le second séjour de Cullen en France. Le *Cap Diamant (1909, figure 17)*, exposé en 1910, est une reprise hivernale du tableau *L'Anse des mères (1904, figure 18)*¹⁶⁰. Selon Antoniou, l'œuvre de 1904 est peinte « à la fin de l'automne avant qu'une première chute de neige ne soit venue revêtir le paysage¹⁶¹ ». Les deux tableaux présentent également un cadrage surélevé et une composition similaire. Fermée à gauche par une falaise, la composition est ouverte par la droite grâce au fleuve, qui constitue une des lignes sinueuses de la surface picturale. En outre, ces deux lignes dirigent le regard au centre du tableau. La rive opposée et le quai permettent d'équilibrer l'ensemble grâce à leur horizontalité. Pour ces deux vues aériennes, le ciel n'occupe qu'un tiers de la composition. De plus, la présence humaine dans les habitations est

¹⁵⁸ Carol Lewrey, « Into Line with the Progress of Art », *Visions of Light and Air. Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin 1995 – 8 décembre 1996.

¹⁵⁹ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1930*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 31.

¹⁶⁰ Silvia Antoniou, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

révélee par la fumée s'échappant des cheminées et par le linge séchant à l'extérieur. Dans sa brève analyse de *L'Anse des mères* (1904, figure 18), Antoniou souligne que « les petites taches blanches qui désignent les vêtements, les murs et les voiles viennent briser la sombre masse du sol et agissent comme motif décoratif¹⁶² ». Dans la scène hivernale, l'étendage apporte quelques points colorés dans l'espace enneigé, même s'il nous semble inapproprié de le représenter à la vue des conditions climatiques si particulières.

Quant aux sources lumineuses, elles sont facilement identifiables dans ces deux œuvres. Pour *L'Anse des mères* (1904, figure 18), la lumière provient des rayons du soleil venant vraisemblablement de la droite. Dans *Cap Diamant* (1909, figure 17), cette scène de clair de lune permet à Cullen de créer des plages d'ombre offrant ainsi des jeux de lumière intéressants. Dans *L'Anse des mères* (1904, figure 18), nous remarquons que le premier plan est dans l'ombre, tandis que le second et le troisième plan sont illuminés. La partie la plus lumineuse se situe au centre de l'œuvre, là où convergent la plupart des lignes conductrices. Dans le second tableau, il n'y a pas vraiment de jeu d'ombre en tant que tel, mais plutôt des contrastes. Les maisons peintes en marron et quelques parties rocheuses non enneigées rompent cette immensité bleutée. Cullen utilise finalement une technique de représentation du ciel qui lui est propre et qu'il n'hésite pas à employer très fréquemment sur ses toiles. Les effets lumineux sont obtenus par l'utilisation des deux couleurs, l'une foncée, l'autre claire. Ces couleurs sont appliquées par petites touches de manière à apporter des effets blancs ou gris.

Nous pourrions considérer ces deux œuvres comme une sorte de synthèse des œuvres de Cullen de la période étudiée (1896-1914). En effet, nous retrouvons à la fois la tradition par certains éléments de la composition et par l'usage de la perspective, et la modernité par le traitement des touches colorées issu des techniques impressionnistes. La nature et la ville trouvent un équilibre au sein de l'œuvre. Enfin, le titre, la disposition des éléments et la représentation enneigée indiquent qu'il ne s'agit pas d'une vue inconnue, mais plutôt d'un paysage familier aux Canadiens français.

¹⁶² *Ibid.*, p. 26.

Après ces analyses, nous saisissons combien Cullen réussit à renouveler l'imagerie de l'hiver canadien. Pilot ajoute qu'il est « le premier à donner de nos paysages une représentation à la fois personnelle et vraie¹⁶³ ». Malgré l'exagération de cette affirmation, nous concevons combien Cullen réussit à se détacher en partie des stéréotypes artistiques issus de la tradition académique et à rester fidèle à sa volonté de représenter la nature sans artifice. Dans le troisième chapitre, nous étudierons comment Cullen parvient à influencer certains de ses contemporains et successeurs, notamment par l'importance qu'il occupe au sein de l'histoire de l'art canadien. Puis, nous tenterons de décrire la réception de ses œuvres hivernales et d'expliquer comment elles constituent, pour certains, le début d'un mouvement « nationaliste ».

¹⁶³ R. W. Pilot, *op. cit.*, s. p.

TROISIÈME CHAPITRE : L'héritage culturel de Maurice Cullen

Les parties précédentes nous ont permis de cerner les principales caractéristiques des paysages hivernaux peintes par Cullen et de les replacer au sein de l'histoire de l'art canadien. De ce fait, nous décidons de conclure ce mémoire par une explication de la dimension sociale et culturelle de ces œuvres. Tout d'abord, nous les mettrons en contexte afin d'apporter une explication à l'image élogieuse élaborée par la critique, à la métaphore du pionnier et enfin au travail du renouvellement de l'iconographie nationale. Puis, nous étudierons la contribution de Cullen à la jeune génération comme certains membres du Groupe des Sept, et les rapports qu'il entretient avec deux autres peintres canadiens impressionnistes : Morrice et Suzor-Coté. Ce choix correspond à la volonté de comprendre ce qui a motivé des auteurs tels que Bealle ou Crooker à les confronter afin de définir l'impressionnisme canadien.

3.1 Les œuvres de Cullen et le contexte de l'époque

Réception des œuvres par la critique

L'étude d'un certain nombre d'œuvres peintes par Cullen nous a permis d'y percevoir l'influence impressionniste. Analyser leur réception au sein de la critique permettrait de justifier l'emploi d'un vocabulaire élogieux utilisé pour les décrire et de comprendre quelles en sont les fins. Bien que le public persiste à attribuer une qualité artistique supérieure aux tableaux exécutés en Europe et acquiert donc très peu d'œuvres canadiennes, l'examen de quelques articles de presse révèle que l'opinion accueillait plutôt favorablement les œuvres de Cullen. La réception enthousiaste de ses œuvres par un certain nombre de journalistes tel que Jean Chauvin se justifie notamment par la volonté d'un renouvellement du goût artistique. Mais, par l'absence de connaissances théoriques et stylistiques, la plupart des écrits manquent de rigueur dans leur contenu. Comme le souligne Esther Trépanier, à l'époque de Cullen, le Canada français ne compte pas de

théoricien dans le monde artistique et très peu d'artistes se lancent dans la rédaction d'articles journalistiques¹⁶⁴.

Tel que nous l'avons vu précédemment, le milieu de l'art au Québec se révèle assez conservateur, comme le justifie le maintien de principes issus de l'académisme. L'opinion publique semble éprouver des difficultés à s'ouvrir à la modernité, surtout si l'idée nouvelle ne provient pas de Paris. Mais, contrairement aux autres mouvements modernes tels que le cubisme ou le futurisme, l'impressionnisme parvient à se faire accepter auprès des critiques et du public. Pour y parvenir, un certain nombre de critères ont dû être pris en compte. En effet, comme le rapporte Henri Fabien, le « bon impressionnisme » apporte de la lumière au tableau et qui « se rattache à la grande peinture, c'est-à-dire poussée, finie et non bâclée¹⁶⁵ ». Trépanier ajoute que cet impressionnisme est toléré, voire même apprécié, dans la mesure où la perspective est respectée dans la composition et l'œuvre peut répondre au critère de « lisibilité » de l'époque¹⁶⁶. L'impressionnisme est aussi toléré par les artistes qui s'opposent au modernisme et prônent des valeurs plus traditionnelles (cléricales et nationalistes). Ainsi, un artiste comme Clarence Gagnon repousse tout ce qui est considéré comme moderne, mais apprécie l'impressionnisme qui précède le déclin artistique de la France¹⁶⁷. Dans les articles consacrés aux œuvres de Cullen, peu font référence à l'impressionnisme et aucun n'explique en quoi consistent ce mouvement et ses aspects théoriques. Cet artiste récolte les louanges de la presse grâce à l'emploi simultané de principes traditionnels et modernes. En effet, Cullen parvient à actualiser le motif de la neige par une sélection judicieuse des différents préceptes impressionnistes. Il évite les foudres des critiques en conservant la tridimensionnalité et en ne décomposant pas le motif en de multiples touches à la manière de Monet. Ce renouvellement de l'imagerie de l'hiver s'effectue

¹⁶⁴ Esther Trépanier, « Le discours critique dans la presse montréalaise de 1915 à 1930 » dans *Peindre à Montréal, 1915-1930, Les peintres de la montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Québec, musée du Québec, Montréal, galerie de l'UQAM, 1996, p. 87.

¹⁶⁵ Henri Fabien, *Le Devoir*, 10 avril 1915. Propos rapportés dans *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁶ Esther Trépanier, « Nationalisme et modernité », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n°2 1996, p. 40.

¹⁶⁷ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 35.

notamment par un éclaircissement de la palette et par la découverte d'une vision positive du paysage canadien sous la neige. En outre, la critique loue l'esprit créatif de Cullen. Elle est fière qu'enfin un Canadien s'intéresse à représenter avec réalisme les œuvres de paysages hivernaux pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire sans embellissement ou dramatisation. Trépanier conclut que, selon la critique, Cullen (et deux autres peintres de son époque, Suzor-Coté et Gagnon) sont à la fois « régionalistes (toutes tendances confondues), [...] “modernes”, sans être avant-gardistes¹⁶⁸ ».

Il est intéressant d'observer comment la représentation de paysages hivernaux par Cullen amène la presse et la littérature spécialisée à construire une image apologique de ce peintre. Nous repérons de nombreux superlatifs qualifiant Cullen : « notre meilleur peintre de la neige¹⁶⁹ », « le plus grand paysagiste canadien¹⁷⁰ », « *one of the most representative of Canadian painters*¹⁷¹ ». L'usage de ces qualificatifs témoigne de la superficialité des articles. L'analyse effectuée par Trépanier sur les commentaires d'Albert Laberge nous semble applicable à d'autres critiques réalisées à la même époque. Ainsi, les écrits « consistent à décrire rapidement les sujets peints [...] [que le critique] préfère, en insistant sur l'émotion que les œuvres ont suscitée chez lui. [...] il s'en tient principalement à une description des motifs peints et des sentiments ressentis¹⁷² ». Trépanier remarque aussi le suremploi d'un vocabulaire lié aux émotions ainsi que des stéréotypes. Au gré des articles, Cullen devient le chantre de l'hiver canadien, le poète, celui qui a trouvé la formule idéale pour les interpréter. En outre, il est fait mention, dans certains articles, de la personnalité de Cullen. De nouveau, le vocabulaire est excessif et s'efforce de souligner la gentillesse, la bonté, la droiture de l'artiste. Ce panégyrique nous amène à nous interroger sur leur véritable signification. Louer excessivement un artiste canadien qui valorise le territoire régional n'est-il pas un moyen de créer une icône nationale? Même s'il est difficile

¹⁶⁸ Esther Trépanier, « Nationalisme et modernité », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII/2 1996, p. 40.

¹⁶⁹ M. l'Abbé Olivier Maurault, « M. Maurice Cullen », *La Revue moderne*, 15 janvier 1920, p. 14.

¹⁷⁰ Jean Chauvin, « Maurice Cullen », *La Revue populaire*, décembre 1927, p. 7.

¹⁷¹ S. Morgan-Powell, « Maurice Cullen's Art », *Star*, 17 janvier 1930.

¹⁷² Esther Trépanier, « Deux portraits de la critique d'art des années vingt », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2, 1989, p. 145.

et délicat de répondre à cette question, nous comprenons que le contexte de l'époque est propice au renouvellement de l'imagerie artistique. Créer des figures emblématiques constitue un des moyens pertinents pour y parvenir. De plus, ces figures servent de modèles pour les suiveurs et permettent ainsi d'assurer une continuité dans l'art national. Quoiqu'il en soit, la répétition de ces modèles peut conduire à une lassitude et un maniérisme, comme ce sera le cas pour la génération suivant Cullen, Morrice et le Groupe des Sept¹⁷³.

Cullen et l'idée du pionnier?

L'ensemble de cette étude nous a permis de saisir combien les représentations de Cullen sont empreintes d'un optimisme sincère face à l'environnement. L'hiver prend une place positive au sein des activités quotidiennes de la population. Il ne s'agit plus de nier ce phénomène naturel par des scènes anecdotiques comme l'exprime Krieghoff dans ses oeuvres, ou en l'éliminant de la liste des sujets à représenter. Dans les œuvres de Cullen, l'homme ne tient pas une position de victime et la nature ne prend pas le rôle d'une « voleuse de vie ». Cet artiste perçoit l'hiver comme une saison à laquelle l'homme doit s'adapter et non un élément à combattre. Sa volonté de peindre en extérieur, quelles que soient les conditions climatiques, en constitue un témoignage. De plus, dans les nombreuses œuvres présentant des hommes au travail telles que les scènes de coupe de glace ou *Charroi de billots en hiver, Beaupré (1896, figure 1)*, Cullen se détourne de la fatalité et de l'état de souffre-douleur dans lequel se place l'homme habituellement. Il préfère dévoiler un paysage enneigé illuminé d'un soleil radieux, ou avec des effets atmosphériques intéressants. La palette de couleurs lumineuse, et éclatante, empruntée à l'impressionnisme, exacerbe cette sensation de vitalité au sein du tableau. D'une certaine manière, nous pouvons percevoir dans ses œuvres l'idée d'une frontière par le fait que cet homme et les hommes qu'il représente se « dépassent ». Leur force de caractère est omniprésente, notamment par cette volonté de travailler dans ces rudes conditions climatiques. Quand les hommes parviennent à les surmonter, ce n'est pas le

¹⁷³ Esther Trépanier, *Le paysage au Québec, 1910-1930*, Québec, Musée du Québec, 30 janvier – 11 mai 1997, p. 22.

sentiment de victoire qui domine, mais plutôt la satisfaction d'être en vie. L'hiver et la Nature en général ne sont pas perçus comme un ennemi. Ils permettent davantage de révéler la beauté de la vie. Par ailleurs, les œuvres de Cullen n'ont pas pour objectif d'affirmer la suprématie de l'homme sur la nature. De cette manière, les représentations d'activités humaines ne projettent pas l'image d'une nature se pliant aux exigences de l'homme. Dans les œuvres de ce peintre, un équilibre et une harmonie semblent exister entre ces deux éléments.

Nous pourrions métaphoriser la carrière de Cullen comme étant celle d'un défricheur. Ainsi, lors de son premier voyage en France, ce peintre parvient difficilement à trouver sa place au sein de la culture européenne, malgré le succès de ses tableaux. Son fort attachement à son pays d'origine le pousse à y retourner pour pouvoir en « parler » dans ses œuvres. Pour y parvenir, l'enseignement pictural acquis en Europe lui offre alors une voie nouvelle d'expression pour faire découvrir à ses compatriotes les paysages canadiens enneigés. Au début, Cullen doit faire face au scepticisme du public. Puis, peu à peu, ses œuvres parviennent à convaincre et à diffuser une approche positive de l'hiver. Son but est alors atteint lorsqu'il est loué par l'ensemble de la critique et par Jackson du Groupe des Sept qui confie : « Il nous influença (le Groupe des Sept) plus que Morrice¹⁷⁴ ». Les journalistes et l'avant-garde le considèrent comme celui qui est parvenu à dépasser le cadre de la peinture académique et européenne pour créer son propre style. Les quelques réminiscences de la tradition présentes au sein des œuvres de Cullen n'altèrent en aucun cas la réalisation et l'impact de sa mission. Nous remarquons aussi la capacité de Cullen à représenter son environnement et ses mutations. Son travail parvient à témoigner de la permanence de certaines traditions notamment par les activités humaines, tout en illustrant le développement urbain. La figure de pionnier peut être évoquée dans le cas de Cullen par sa volonté d'aller au-delà du sujet représenté afin de mettre en relief les multiples sensations du spectateur. Il est de nouveau un éclaireur lorsqu'il pénètre dans les Laurentides solitairement à la fin de sa carrière, dans le seul but de saisir au mieux les caractéristiques de la nature et d'assumer l'inconnu.

¹⁷⁴ Robert W. Pilot, *Maurice Cullen 1866-1934*, Hamilton, The art Gallery of Hamilton, 1956, s. p.

La lecture du livre *Essai sur la littérature canadienne* de Margaret Atwood nous éclaire à propos de cette indifférence du public à la réception des œuvres de Cullen. Selon Atwood, « L'œuvre d'art n'est pas seulement une création destinée à être appréciée, elle est aussi (selon Germaine Warkentin) un miroir¹⁷⁵ ». Ainsi, ce miroir reflèterait une image du lecteur, dans ce cas-ci, ainsi que de son environnement. Mais, il semblerait que le problème du lecteur canadien est qu'il ne parvient pas à se reconnaître dans ce miroir : il y voit quelqu'un d'autre. En ne cessant de lui répéter que c'est pourtant son image qui est représentée, nous lui donnons une idée encore plus déformée de ce qu'il est vraiment. Cette méconnaissance peut être apparentée à une peur de se (re)connaître. Cette explication peut être transposée à la réception des premiers paysages enneigés peints par Cullen. Certaines incluent des hommes au sein de la composition. Leur anonymat dû à l'absence de traits faciaux devrait permettre à tout Canadien de s'y reconnaître. Bien que ses œuvres soient convaincantes de vérité, elles trouvent difficilement un acquéreur. Est-ce parce que le spectateur canadien ne parvient pas à s'y identifier ? Faut-il le déshabituer de la position de victime ou d'aveugle qu'il s'est donné ? De plus, l'individu éprouve des difficultés à percevoir ses propres caractéristiques et s'interroge sur sa position dans ce vaste territoire. Le contexte particulier de ce début de XXe siècle apporte une explication à ces affirmations. En effet, de nombreuses terres au Canada sont en train d'être colonisées, tandis que le développement du chemin de fer facilite les déplacements d'Est en Ouest. Atwood explique à propos de ces interrogations identitaires :

Mais au Canada [...] répondre à la question « Qui suis-je ? » revient à peu près à répondre à la question « Où suis-je ? », car le « Qui suis-je ? » est une question appropriée aux pays où l'environnement, l'« ici », est déjà bien défini, si bien défini, en fait, qu'il ne peut menacer d'engloutir l'individu¹⁷⁶.

En fait, comme le Canadien ne s'est pas créé de repères spatiaux, il ne parvient pas à répondre à sa propre question identitaire. Il doit donc apprendre à se familiariser avec son environnement. Cette adaptation est possible par une connaissance adéquate du climat, de la population et de la nature. Enfin,

¹⁷⁵ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, Montréal, Boréal, 1987, p. 19.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

l'omniprésence de l'Autre, en la personne de l'Europe et des États-Unis, gêne cette quête identitaire. L'individu ne trouvant pas sa place dans l'« ici », il accorde davantage d'importance dans le « là », c'est-à-dire dans ce qui provient de l'étranger. Ainsi tout ce qui émane d'« ici » est considéré comme inférieur. Si nous recadrons cette idée dans le contexte historique et artistique de Cullen, nous saisissons combien l'engouement des Canadiens pour l'art européen peut se justifier. Atwood affirme que : « Pour les membres d'un même pays, d'une même culture, partager la connaissance de leur environnement, de leur "ici", n'est pas un luxe mais une nécessité. Sans le savoir, il nous est impossible de vivre¹⁷⁷ ». La naissance si récente du Canada complexifie l'étude de sa population. Comment construire une mémoire collective lorsque l'histoire du pays est si jeune? Emprunter des éléments culturels à l'Europe, riche d'un passé de plus d'un millénaire, est un des moyens pour se revendiquer une histoire¹⁷⁸. Pourtant, le territoire canadien possède une historicité résultant en partie du colonialisme et des divers conflits. Ces derniers amènent une division dans la population due à la présence à la fois des langues française et anglaise, et d'une culture hétérogène. Il devient alors difficile d'établir une histoire commune lorsque deux peuples établis sur un même territoire revendiquent chacun leurs propres valeurs. En envisageant un art dévoilant les qualités inhérentes au territoire et en omettant tout concept politique ou idéologique, Cullen offre la possibilité d'y trouver sa propre place pour s'y développer en communauté.

La présente citation d'Atwood résume en partie l'œuvre de Cullen : « La Nature est peut-être un monstre, soit, mais seulement si nous en attendons l'impossible ou en combattons les conditions plutôt que de les accepter et d'apprendre à vivre avec elles¹⁷⁹ ». Concentré à réunir tous ses efforts pour résister aux difficultés hivernales, l'homme ne peut parvenir à créer aucun lien affectif particulier avec son espace. Néanmoins, les œuvres Cullen parviennent à réunir le Canadien et la nature dans une ambiance harmonieuse, rendue en partie par

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁸ Gérard Bouchard, « Une crise de la conscience historique. Anciens et nouveaux mythes fondateurs dans l'imaginaire québécois », *Les idées mènent le Québec : essais sur une sensibilité historique*, Québec, Les Presses de l'université de Laval, 2002, p. 33.

¹⁷⁹ Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 66.

l'emploi d'une palette de couleurs lumineuse. En ce début de XXe siècle, cette survivance peut aussi revêtir un caractère politico-culturel. Au sein du conflit confrontant les anglophones et les francophones, il s'agit de préserver ses propres traditions culturelles telles que la langue et la religion. Ces valeurs participent à la vie identitaire d'un individu. Toutefois, Cullen ne s'engage pas dans un tel combat idéologique. Au-delà de la survivance climatique, nous percevons, dans ses tableaux, une volonté de protéger l'art local des œuvres en provenance d'Europe et de développer un attrait pour son propre territoire. Dans ce cas précis, au lieu d'une survivance, ne s'agit-il pas plutôt d'une naissance, celle d'un sentiment d'appartenance à son milieu et sa culture?

Iconographie d'un art national?

Comme nous l'avons vu précédemment, les œuvres de Cullen représentant des paysages canadiens enneigés suscitent de vives critiques de la part du public. Ce n'est pas tant l'usage de la technique impressionniste qui déplaît que l'interprétation nouvelle qui est faite de la neige. Si, chez ce peintre, le paysage devient le cadre idéal pour l'étude des effets lumineux et atmosphériques, issu de son apprentissage de l'impressionnisme en France, il lui permet aussi de développer sa propre traduction de la nature canadienne. À ce propos, Trépanier explique que :

Les emprunts que les peintres canadiens font aux techniques européennes plus modernes n'étant pas supportés par la réflexion théorique ou par la cohérence formelle qui a été celle des peintres européens, ils deviennent souvent, dans le contexte canadien, des moyens mis au service de la représentation du territoire national¹⁸⁰.

Nous comprenons combien, chez Cullen comme chez d'autres peintres de cette époque, il devient important de représenter son environnement naturel. L'utilisation de certains éléments notamment ceux représentatifs de l'agriculture ou d'autre activités de la vie rurale renforce cette mise en valeur du territoire et contribue à créer une iconographie régionale¹⁸¹. Celle-ci se manifeste, chez Cullen,

¹⁸⁰ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1930*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 34.

¹⁸¹ *Id.*, *Le paysage au Québec, 1910-1930*, Québec, Musée du Québec, 30 janvier – 11 mai 1997, p. 20.

par la prépondérance de la neige au sein des compositions et de la présence humaine généralement au travail. Bien que la majorité des œuvres de cet artiste ait été réalisée au Canada français, Cullen ne prend pas position pour une représentation en faveur de la partie francophone du Canada.

Cullen se crée un véritable attachement à la nature. L'ensemble de ses œuvres illustre une campagne proche de la ville avec ses activités humaines. Malgré le fait que Cullen ne fasse pas l'apologie de la modernité et de l'industrie, pouvons-nous considérer que cet attrait dépasse le simple goût personnel de l'artiste? En effet, au tournant du XXe siècle, l'urbanisation et les débuts de l'industrie chamboulent la société et renforcent le clivage entre traditionalistes et progressistes. Trépanier souligne que la ville représente la modernité et l'attachement matériel, tandis que la campagne participe à la conservation des valeurs religieuses, et peut encourager l'expérience spirituelle¹⁸². Ce maintien d'un passé mythique, éloigné de toute pensée libérale, est en partie renforcé par l'autorité cléricale. Cette dernière ne représente que l'un des agents de contrôle de l'idéologie conservatrice au Québec. Ce contexte social particulier peut exercer une influence sur le mode de pensée de l'artiste, même s'il est fortement incertain qu'il adhère à l'ensemble de cette philosophie. Il se complaît davantage à vivre dans la nature qu'en ville, en témoignent ses nombreuses excursions dans la campagne enneigée et son isolement dans les Laurentides après la Seconde Guerre mondiale¹⁸³. Toutefois, nous n'avons aucun témoignage de ce peintre en ce qui concerne sa vision du milieu urbain. Si Cullen représente la ville dans quelques œuvres, il s'agit d'une partie mineure de sa production. Le milieu urbain y est représenté de manière succincte et non pour une fin documentaire ou anecdotique. Ainsi, les scènes peintes dans le Vieux Montréal révèlent davantage les effets atmosphériques dus à la chute de neige que le détail de la structure des bâtiments. La technique impressionniste n'est pas un outil pour mettre en valeur la modernisation de la ville, comme nous le retrouvons par exemple dans les œuvres

¹⁸² *Ibid.*, p. 26.

¹⁸³ Paul Duval, *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland & Stewart, 1990, p. 42.

de Gustave Caillebotte. Cette dernière devient un cadre d'expérimentation picturale comme la nature.

La vision nouvelle du paysage enneigé que nous apporte Cullen rompt avec la tradition de ces représentations archaïques de la neige. Il s'agit de briser l'idée de la neige comme un élément dramatique, menaçant la stabilité et le confort. En inaugurant une nouvelle façon d'appréhender le territoire, Cullen participe, avec d'autres peintres de son époque, à un travail de redéfinition des stéréotypes traditionnels, notamment ceux pittoresques¹⁸⁴. En rejetant toute connotation folklorique dans les œuvres, ces artistes se détachent de la culture populaire pour se focaliser sur l'élément principal, la neige.

Il convient de nuancer le fait que, si Cullen et ses pairs tentent de présenter les particularités de leur paysage national et deviennent donc pour le public les initiateurs d'un art régional, ils ne développent pas pour autant une vision héroïque de leur pays. Ainsi, selon Cosgrove, les artistes américains de l'ouest et australiens réinterprètent eux aussi la vision du milieu rural. Mais ils apportent dans leurs tableaux un message presque patriotique, avec parfois une idéalisation. Ces paroles de l'artiste australien, Tom Roberts, permettent de comprendre comment une image stéréotypée de ce pays est apparue : « *It should be the ambition of our artists to present on canvas the earnestness, vigour, pathos and heroism of the life around them* ¹⁸⁵ ». De ce fait, Cosgrove qualifie de bucolique le style présent dans les représentations rurales des peintres canadiens tels que Cullen¹⁸⁶. Pourtant, aucun élément pertinent au sein de ces représentations paysagères canadiennes ne permet de faire référence à une vision pastorale. Il est certain que cette volonté de créer un art national, ou du moins, un art dépourvu d'influences provenant majoritairement de l'étranger, indique un relâchement face au contexte colonial encore présent.

Historiquement, Cullen intervient à une époque où le débat pour la création d'un art canadien est déjà engagé. L'intégration de l'idée que le paysage peut être

¹⁸⁴ Denis Cosgrove, *The Iconography of Landscape*, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 166.

¹⁸⁵ Virginia Spate, *Tom Roberts*, Melbourne, 1978. Rapporté dans *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 167.

le sujet principal d'une composition annonce le début de cette « modernisation » de l'art. Cette volonté de créer un art représentatif du Canada donne le point de départ à de nombreux débats. Pour le Canada français, la modernité et le nationalisme sont alors des notions opposées. Par conséquent, l'utilisation des techniques modernes de l'impressionnisme constitue pour Cullen un moyen efficace pour traduire l'atmosphère et la luminosité de son pays. La présence d'une tridimensionnalité dans ses œuvres est un exemple témoignant de son attachement pour une représentation des spécificités atmosphériques de son pays plutôt que de la modernité urbaine et industrielle.

Trépanier parvient à résumer les différentes prises de positions francophones par l'affirmation suivante : « Si les tenants du terroir veulent valoriser les caractéristiques de la “race” canadienne-française dont ils auraient soi-disant hérité du Régime français, c'est aussi au nom de leur affiliation à la culture française que ses opposants prennent position contre le terroir¹⁸⁷ ». Selon Michel Brunet, si le nationalisme se définit comme une manifestation d'une solidarité naturelle et spontanée qui existe entre les membres d'un groupe partageant une tradition historique et culturelle commune et à partir de laquelle ils tirent leur propre identité¹⁸⁸, cette solidarité peut être plus ou moins consciente et importante, selon la situation contextuelle. Mais, dans tous les cas, elle est la conséquence de la nécessité de ce groupe de trouver des intérêts communs pour adopter une réflexion collective. À la tête de cette cohésion, les hommes de pouvoir participent au maintien de l'intégralité de cette solidarité, en la protégeant notamment des influences étrangères. De nouveau, nous comprenons comment Cullen parvient inconsciemment à s'inscrire vers cette mouvance pour un art national. S'il ne travaille pas dans le but délibéré de propager un message nationaliste, ses rares propos sur la beauté de la neige notamment ont été récupérés rétrospectivement. De cette façon, la réinterprétation des paroles de Cullen participe à l'élaboration d'une figure emblématique dans cette nouvelle conception d'un art national.

¹⁸⁷ Esther Trépanier, « Nationalisme et modernité, la réception du Groupe des Sept dans la presse montréalaise francophone des années vingt », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2 1996, p. 30.

¹⁸⁸ Michel Brunet, « The french canadian' search for a fatherland », *Nationalism in Canada*, Toronto, MacGraw-Hill, 1966, p. 47.

Peindre la neige avec les effets lumineux et atmosphériques propres à cette partie du Canada contribue à la création de cet art. Mais, c'est aussi un moyen pour le peintre d'aider la population à accepter les conditions de vie inhérentes à ce pays et à prendre conscience de cette réalité nordique. En effet, la présence d'un hiver rigoureux durant la moitié de l'année est une caractéristique propre à ce pays. Ainsi, les copies effectuées à partir de modèles européens ou l'importation d'œuvres n'aident pas à l'affirmation identitaire de la population canadienne et à son détachement du vieux continent. Créer son propre art national contribue à l'édification d'une mémoire collective et donc d'une histoire. Cullen et d'autres artistes de cette époque parviennent en partie à briser les schémas picturaux alors en vigueur, sans saisir l'ensemble des enjeux de leurs tableaux. Cette compréhension de l'entreprise moderne est partielle à cause du maintien de quelques éléments traditionnels et s'avère également limitée par le milieu artistique conservateur de l'époque¹⁸⁹.

Ainsi, l'œuvre de Cullen intervient dans un contexte où l'ensemble des valeurs culturelles provient d'Europe, comme l'attachement aux idéaux académiques ou l'acquisition de tableaux issus de l'école de La Haye. L'adoption de ces critères considérés comme universels contribue à alimenter le sentiment d'infériorité des Canadiens. Selon Charles C. Hill, « [l']'infériorité et ses peurs' maintiennent les Canadiens 'dans les sentiers battus'¹⁹⁰ ». Il apparaît de manière significative que les collectionneurs et une partie des artistes adhèrent au modèle européen, faute de croire à une possible audace artistique du côté canadien. Cullen et la plupart de ses pairs sont unis par le désir d'apporter leur marque dans l'art de leur pays, et donc de rivaliser avec les œuvres européennes sur le marché de l'art local. L'absence de reconnaissance les amène à se regrouper en associations professionnelles. De ce fait, pour promouvoir l'art canadien, quelques sociétés voient le jour tel que le Canadian Art Club. Cullen est membre de ce club et expose quelques-unes de ses œuvres lors d'événements. Le but de cette

¹⁸⁹ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1930*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 31.

¹⁹⁰ Charles C. Hill, *Le paysage au Québec, 1910-1930*, Québec, Musée du Québec, 30 janvier – 11 mai, 1997, p. 14.

organisation est tout d'abord de promouvoir l'art canadien. À ce propos, Buchanan explique qu'il s'agit « de produire quelque chose qui soit canadien d'esprit, quelque chose qui soit fort, vivant et grand, comme nos paysages du Nord-Ouest¹⁹¹ ». Le second objectif de cette société est de relever le niveau esthétique de la peinture nationale. En effet, ses membres considèrent que ce qui est montré lors des salons reflète la négligence dans la qualité de l'enseignement apporté par les institutions officielles. En participant à cette organisation, Cullen contribue à diffuser sa vision positive de l'hiver canadien et à la faire accepter peu à peu dans les mentalités. En outre, si les ouvrages traitant de ce peintre enjolivent généralement son influence, il n'en demeure pas moins que ces propos sont annonciateurs de vérité. À ce titre, Harper affirme que : « Cullen a non seulement transformé le goût des artistes de son temps, mais aussi celui du public, à qui il a appris à voir les couleurs du paysage canadien en hiver¹⁹² ». Par ces propos, nous prenons conscience que l'acceptation des conditions hivernales pour Cullen se distingue de l'attitude plus pessimiste de ses compatriotes.

3.2 L'influence de Cullen

Cullen, enseignant, et son influence sur la jeune génération

Suivant l'exemple de la majorité de ses pairs, Cullen décide de donner des leçons privées de peinture. Dès 1909, elles ont lieu tout les samedis après-midi dans l'atelier de l'artiste¹⁹³.

Après son mariage avec la veuve Pilot en 1911, Cullen commence à enseigner à l'Art Association of Montreal (AAM). Antoniou émet l'hypothèse que cette nomination a peut-être été favorisée par l'aide de Brymner et d'Edmond

¹⁹¹ Donald Buchanan, *James Wilson Morrice*, 1936, p. 37. Propos rapportés dans Peter Mellen, *Le Groupe des Sept*, La Prairie, Éditions M. Broquet, 1980, p. 18.

¹⁹² John Russell Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966, p. 257.

¹⁹³ En témoigne cet extrait de lettre de Brymner à Morris : « L'exposition (de l'ARAC) ouvre à Hamilton le 25 novembre, mais j'ai dû fixer la réunion le vendredi, 26, parce que Cullen doit repartir vers Montréal pour ses leçons du samedi ». 17 novembre 1909, Toronto, Papiers de la CAC, Bibliothèque du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Propos rapporté dans Silvia Antoniou, *Maurice Cullen 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, et autres lieux, 26 septembre 1982 – 2 octobre 1983, p. 19.

Dyonnet¹⁹⁴. Quoi qu'il en soit cet artiste prend la succession de ce dernier et dispense des cours du Museum Sketching Class pendant les treize années suivantes¹⁹⁵. Dans son ouvrage consacré au peintre, Gour explique qu'après son second voyage en Europe, Cullen donne quelques cours dans les écoles montréalaises, sans toutefois en préciser les noms. De plus, il dirige les Sketching Trips de l'AAM, c'est-à-dire les classes en plein-air. Ces voyages à l'extérieur de Montréal d'une durée de deux semaines ont lieu en mai et juin et sont réservés aux élèves les plus avancés¹⁹⁶. Selon Antoniou, il s'agit de « sessions intensives » avec pour devoir d'exécuter quotidiennement une esquisse à l'huile. Ces élèves sérieux auront peut-être l'opportunité de les montrer au public lors de l'exposition de fin d'année¹⁹⁷. Il semble que d'autres sorties aient été organisées, mais elles sont réservées aux novices qui ne parviennent pas à intégrer d'autres cours de l'AAM. À l'occasion des premières leçons, une annonce est publiée dans le *Witness* du 17 mai 1911. Nous y retrouvons l'ensemble des informations nécessaires telles que les horaires de train, les différents coûts ainsi que le matériel à apporter¹⁹⁸. Suite à un certain nombre de problèmes internes et à une diminution des inscriptions, l'AAM décide, en 1923, de mettre un terme à ces cours de croquis. Cullen est l'un des rares artistes à avoir professé en dehors des ateliers, contrairement à Suzor-Coté qui enseigne à de très rares occasions, et Morrice qui ne se consacre pas au domaine de l'éducation¹⁹⁹. À partir de cette constatation, Gour affirme que « Cullen fut donc pionnier de la peinture en plein air au pays de Québec²⁰⁰ ». Même s'il appartient à cette nouvelle génération de peintres qui effectuent une partie de leurs travaux artistiques en extérieur, il n'en demeure pas moins qu'il est excessif d'attribuer cette primauté à Cullen seulement. De plus, le lien entre l'enseignement apporté et ce qualificatif est difficilement saisissable.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁶ Romain Gour, *Maurice Cullen, un maître de l'art au Canada*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1952, p. 23.

¹⁹⁷ Silvia Antoniou, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁹ Romain Gour, *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

De nombreux peintres comme Edward Holgate et Paul Earle assistent à ces rencontres et doivent à Cullen leur formation de peintres paysagistes. Ces rendez-vous permettent aux futurs artistes d'échanger des idées, des techniques et des encouragements durant les soirées et les repas. De plus, il s'agit d'une « occasion inespérée » que celle de travailler librement en extérieur dans le cadre d'une école reconnue et sous la supervision de Maurice Cullen, peintre réputé du plein-air²⁰¹. Enseigner est un moyen efficace pour diffuser ses connaissances et ses idées artistiques à la jeune génération. Toutefois, certains de ces nouveaux peintres parviennent à saisir l'essentiel de l'œuvre de Cullen, sans avoir été un de ses élèves. Ainsi, cet artiste aurait influencé et suscité l'admiration des artistes du Groupe des Sept. A.Y. Jackson confie qu'« À Montréal, c'est par l'entremise de Cullen et de Morrice que nous avons connu ces mouvements nouveaux et stimulants qui se manifestaient dans les cercles artistiques français...²⁰² ». De plus, comme le décrit Crystal S. Parsons, « l'œuvre de Cullen recèle cet esprit et cette ambiance du Canada que les artistes torontois cherchent à transmettre dans leurs propres œuvres²⁰³ ». Cullen participe donc à la création d'une ouverture à la modernité et à un nationalisme artistique, dont l'un des aboutissements est le travail du Groupe des Sept. Nous pouvons ainsi percevoir l'influence de l'artiste sur les premières œuvres d'A.Y. Jackson. L'emprunt de la palette des couleurs incluant des roses et des bleus et l'importante luminosité présents dans *Le matin après la neige fondante* ne sont pas sans rappeler la stylistique de Cullen²⁰⁴. A des époques différentes, ils combattent pour la même cause : voir et représenter le paysage canadien dans une optique nouvelle. Ainsi, comme l'a souligné Mellen, l'objectif principal de Cullen était de « [rechercher] la vérité dans la nature²⁰⁵ ».

²⁰¹ Silvia Antoniou, *op. cit.*, p. 20.

²⁰² A.Y. Jackson, *A painter's country*, Toronto, Clarke, Irwin & Company Limited, 1958, p. 16-17. Propos rapporté dans Crystal S. Parsons, *Maurice Cullen et son cercle*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, et autres lieux, 2009, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁵ Peter Mellen, « Maurice Cullen et le Groupe des Sept », *Vie des Arts*, n° 61, hiver 1970-71, p. 80.

Relation entre James Wilson Morrice et Maurice Cullen

Tout comme Cullen, Morrice effectue un séjour en France pour perfectionner son talent artistique. Il suit quelques cours à l'académie Julian, avant que les railleries de ses compagnons de classe ne le poussent à quitter l'établissement. Il continue son apprentissage seul, sous le regard avisé de son ancien professeur, Harpignies. En fréquentant les cafés, il sociabilise avec de nombreux artistes et de gens de lettres. Indéniablement, cette compagnie influence la stylistique du peintre, décrivant le « côté joyeux de la vie urbaine²⁰⁶ ». Avant de manifester un attrait tout particulier au fauvisme et à l'art de Matisse, Morrice développe une peinture influencée par l'impressionnisme. Mais, il s'agit d'une interprétation personnelle de ce mouvement : Selon Ciolkowska, il ne se « révolte pas contre la tradition et pourtant, il est sensible aux courants contemporains... Il est indépendant sans être révolutionnaire, et n'appartient à aucune secte ou coterie étroite²⁰⁷ ». Morrice effectue ses études artistiques et l'ensemble de sa carrière en Europe, éloigné de tout mouvement religieux et politique. De plus, il se laisse davantage influencer par les artistes modernes qu'il rencontre que par l'académisme. Parmi les influences les plus prononcées, nous pouvons citer celle du peintre américain James Whistler. D'après les affirmations de Lord, ces deux artistes se sont rencontrés à Paris et Whistler introduit le peintre canadien dans son cercle d'amis, principalement anglo-américains²⁰⁸. Tout comme ce dernier, Morrice prône la doctrine de « l'art pour l'art ». Les différents objets constituant la composition d'une toile ne sont que des prétextes pour exploiter des agencements de couleurs. Ainsi, Morrice travaille des compositions simples pour mieux y étudier les multiples possibilités des harmonies de couleurs²⁰⁹. De plus, nous retrouvons au sein de ses œuvres la technique de superposition des tons, utilisée par le peintre américain. Une majeure partie de la toile est occupée par une superposition de larges touches de couleurs qui mettent en place une synthèse

²⁰⁶ Carol Lowrey et collab., « Les Canadiens à l'étranger », *Lumière et atmosphère, l'Impressionnisme au Canada, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin – 8 décembre 1995, p. 8.

²⁰⁷ Muriel Ciolkowska, « A Canadian Painter : James Wilson Morrice », *International Studio* 50, septembre 1913, p. 182. Rapporté dans *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁸ John Lyman, *Morrice*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 21.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

optique. Indéniablement, l'aisance financière de cet artiste lui offre cette liberté d'expérimenter des œuvres dictées seulement par sa conscience d'artiste, sans se soucier des considérations et des critiques, et de l'angoisse de produire pour vendre.

Selon les auteurs, la date et le lieu de la rencontre entre Morrice et Cullen diffèrent. Dans le texte de Bealle, ils travaillent ensemble dès 1892 et effectuent de multiples voyages en Europe. L'auteur ajoute que la Bretagne constitue leur environnement favori pour l'exécution de dessins²¹⁰. De son côté, Harper précise que, dès 1890, les deux artistes travaillent ensemble à Venise²¹¹, tandis que Dorais fait référence à une correspondance entre Edmund Morris et Morrice, où il y est écrit que ce dernier fait la connaissance de Cullen à Beaupré, donc vers 1896²¹². Quoiqu'il en soit, il est certain que Morrice suit Cullen dans ses expéditions en extérieur, malgré les conditions climatiques parfois rudes de l'hiver canadien. Si pour certaines œuvres de Morrice, il est aisé de deviner si elles ont été peintes en extérieur, pour d'autres, le constat est plus délicat. Ainsi, comme le souligne Dorais :

Village québécois [...] a probablement été peint en plein air. Morrice faisait peut-être allusion à cette pochade lorsqu'il écrivait à Edmund Morris que le froid (30° sous zéro) faisait figer sa peinture : la pâte a en effet craqué, principalement dans les zones plus uniformes du ciel et de la neige. Mais *Sainte-Anne* et *La Citadelle*, malgré leur aspect « plein air », ont probablement été peintes à l'abri, soit à Beaupré même, soit à Montréal²¹³.

Les affirmations relevées précédemment illustrent une opposition entre ces deux artistes, concernant notamment la méthode de travail. À l'inverse de Cullen, les éléments présents dans la composition de Morrice ne revêtent aucune signification particulière. Pour affirmer ces propos, nous nous appuyons sur les œuvres *Le Bac, Québec (Morrice, 1909, figure 19)* et *Soirée d'hiver, Québec*

²¹⁰ Penny Joy Bealle, « Canadian Impressionism : Cullen, Morrice and Suzor-Coté », essai non publié, Scarborough, University of Toronto Press, date inconnue (1978?), s. p.

²¹¹ J. Russell Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966, p. 248.

²¹² Correspondance de Morrice à Morris (février 1897). Rapportés dans Lucie Dorais, « James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924). Les années de formation », mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 236.

²¹³ *Ibid.*, p. 244.

(Cullen, 1905, figure 10)²¹⁴. Dans le premier tableau, les formes sont simples et l'absence de perspective élimine tout effet de profondeur de la composition. Les tonalités bleues du fleuve dominant la blancheur de la neige et le gris-violet du ciel. Les diagonales de la maison à gauche et du toit de celle au premier plan conduisent le regard vers l'une des verticales du tableau: le traversier et sa colonne de fumée. Quelques années auparavant, Cullen peint une scène similaire : une vue hivernale et nocturne prise de la rive opposée à Québec, Lévis, avec des habitations au premier plan, puis le fleuve et Québec sous la brume en arrière-plan. Lord rapproche cette composition de celle que nous pourrions retrouver dans certaines œuvres de Monet, à l'exception peut-être des maisons de Lévis²¹⁵. Cullen attache un soin particulier à représenter la fumée du ferry, le brouillard, les nuages, la neige et les lumières de la ville. Alors que Lord décrit l'œuvre de Morrice comme la représentation d'une scène réduite à l'état de simple motif à organiser²¹⁶.

Morrice semble avoir eu l'occasion d'observer les œuvres de Cullen lors de visites dans son atelier. Ainsi, il a pu semble-t-il examiner *Charroi de billots en hiver, Beaufort (1896, figure 1)* et s'en inspirer partiellement pour ses œuvres suivantes telle que *Sainte-Anne-de-Beaufort*²¹⁷. Bien que la thématique ne soit pas la même, des similarités techniques sont présentes. Le tableau de Morrice présente l'entrée d'un village pendant une journée ensoleillée d'hiver. Une route et la perspective des maisons guident le regard au centre de la composition. Dorais soutient que la technique de Morrice gagne en luminosité pour le ciel et la neige, même si « l'atmosphère en est cependant moins limpide, et l'espace y est moins "réel" »²¹⁸ que dans les œuvres de Cullen. Selon Antoniou, le découpage précis des formes et l'emploi de couleurs vives affichent une similarité avec l'œuvre de Cullen²¹⁹. Même si la technique et l'esthétique sont proches de celles de ce

²¹⁴ Barry Lord, *The History of Painting in Canada*, Toronto, NC Press, 1974, p. 111.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁷ Lucie Dorais, *op. cit.*, p. 239.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 239.

²¹⁹ Silvia Antoniou, *Maurice Cullen*, p.12. Propos rapporté dans Carol Lowrey et collab., *op. cit.*, p. 14.

dernier, il n'en demeure pas moins que Morrice reste encore attaché aux théories de Whistler comme à celle de la conception « harmonique » des couleurs²²⁰.

De son côté, Bealle affirme que Morrice est nettement moins enclin à représenter la neige sous la lumière d'une journée hivernale ensoleillée. Elle prend pour exemple le tableau *L'Érablière* (1897, **figure 20**) dont l'atmosphère est nuageuse²²¹. Pour Dorais, cette œuvre pose quelques interrogations en ce qui concerne le lieu et la date de l'exécution. N'ayant retrouvé aucun croquis correspondant, l'auteur suggère que le tableau aurait été peint un an avant sa rencontre avec Cullen, lors d'un moment de nostalgie durant son séjour parisien²²². Toutefois, selon l'ouvrage de Hill où des études sont mentionnées, le tableau aurait été exécuté entre 1897 et 1898. Cet exemple permet d'illustrer les multiples incertitudes entourant la collaboration entre les peintres Morrice et Cullen. Nous comprenons combien l'ensemble des propos transmis dans les textes est parfois à mettre sous le conditionnel.

L'origine de cette étape impressionniste (de 1897 à 1906) dans la carrière de Morrice est encore difficilement identifiable. Dorais explique que l'artiste découvre la peinture en extérieur lors de son premier séjour parisien. Ses années de travail sous la tutelle de Harpignies lui apprennent à éclaircir sa palette de couleurs et à adopter une touche plus libre. Mais les rencontres avec Robert Henri et Whistler notamment le détournent de la peinture impressionniste. À Beaupré, en 1897, Morrice est initié à l'impressionnisme sous l'influence de Cullen. Comme le souligne Dorais, l'usage de la division de la touche, caractéristique des œuvres de Monet, est absent chez ces deux peintres, pour des raisons propres à chacun d'eux :

Cullen par principe (elle détruirait l'espace tridimensionnel), Morrice... parce qu'il subit l'ascendant de Cullen et peut-être, tout simplement, parce qu'il n'en connaissait par le principe, n'ayant jamais eu l'occasion (ou du moins la tentation) de voir, à Paris, les œuvres des maîtres de l'impressionnisme²²³.

²²⁰ Lucie Dorais, *op. cit.*, p. 239.

²²¹ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

²²² Lucie Dorais, *op. cit.*, p. 242.

²²³ *Ibid.*, p. 254.

L'utilisation de couleurs plus claires, surtout vers 1897, et l'homogénéité dans l'application de la pâte constituent les principales caractéristiques de cette période artistique dans la carrière de Morrice. Lyman affirme que ces caractéristiques ne sont que des emprunts mineurs au style impressionniste. D'un point de vue théorique, Morrice s'en éloigne totalement. Il ne cherche pas à immortaliser l'instant présent, ni à dévoiler les sensations d'un paysage²²⁴. Selon cet artiste, l'ensemble de la scène à peindre est seulement un motif à organiser. Dans leur conception respective de la peinture et du paysage canadien, Morrice et Cullen ne se rejoignent pas. Comme nous l'avons constaté précédemment, Cullen perçoit le paysage canadien avec les yeux d'un impressionniste et la volonté de rapporter ses caractéristiques atmosphériques et lumineuses spécifiques. Il tente de faire prendre conscience à la population combien la nature qui l'entoure est la source d'une richesse régionale et de multiples découvertes territoriales encore non réalisées. De son côté, Morrice s'intéresse au paysage canadien dans la limite de ce qu'il peut lui apporter de nouveau dans les possibilités de compositions. Ainsi, comme il est expliqué dans l'ouvrage de Carol Lowrey :

Les sujets canadiens de Morrice ont beau illustrer les aspects de la vie moderne, son intérêt pour les sujets indigènes n'avait certainement rien d'excessif; il peignait tout simplement ce qui lui plaisait, et choisissait ses thèmes en fonction de son désir d'explorer la couleur, la ligne et la forme aussi bien que la lumière²²⁵.

De plus, Morrice ne présente pas la même ambition que Cullen et n'a pas la volonté de changer le goût du public²²⁶. En effet, Cullen désire faire redécouvrir le paysage national et montrer à la population des œuvres beaucoup plus modernes et lumineuses que celles provenant de l'École hollandaise. Pour Lord, l'artiste pose le regard nouveau d'une bourgeoisie nationaliste encore mineure à l'époque²²⁷, alors que Morrice semble conserver une vision plus passéiste en demeurant le parfait artiste colonial. En effet, il voyage en Europe, y acquiert des influences artistiques et établit de multiples liens avec le Canada. Toutefois, nous considérons

²²⁴ John Lyman, *op. cit.*, p. 27.

²²⁵ Carol Lowrey et collab., *op. cit.*, p. 14.

²²⁶ J. W. Morrice à Edmund Morris, lettre du 12 février 1911, coll. Art Gallery of Toronto. Propos rapporté dans J. Russell Harper, *op. cit.*, p. 248.

²²⁷ Barry Lord, *op. cit.*, p. 114.

que ses œuvres portent l’empreinte d’une modernité grâce à leur détachement de toutes revendications politiques. L’essentiel du travail artistique pour Morrice réside davantage dans le rendu plastique que dans le choix du sujet lui-même.

Relation entre Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Maurice Cullen

Contrairement aux liens amicaux unissant Morrice et Cullen, ce dernier ne cultive aucun lien personnel particulier avec Suzor-Coté. Bealle suggère que s’ils passent quelques moments ensemble, lors de leur premier séjour parisien, ils ne le font que dans le cadre de leur étude aux Beaux-Arts²²⁸. De plus, l’auteur affirme qu’ils sont en contact à Montréal, grâce au studio montréalais situé rue Sainte-Famille²²⁹. Tout comme Cullen, Suzor-Coté étudie à Paris et rencontre de nombreuses personnalités de ce monde artistique si particulier. De même, il est influencé par l’impressionnisme français et utilise certains de ses préceptes sur les couleurs et la luminosité. En ce qui concerne la composition, elle demeure académique. Ses œuvres présentent par conséquent un équilibre dans l’agencement des éléments, la présence d’une perspective et une fidélité du dessin dans la reproduction du sujet, l’ombre et la lumière servant à préciser les plans. Cette prise de liberté s’effectue principalement dans sa peinture de paysage, grâce au développement de sa propre stylistique. Cependant, ses portraits, ses natures mortes et ses sujets d’histoire conservent toujours une certaine rigidité issue de l’académisme²³⁰. Dans la représentation de paysage, cet artiste témoigne d’un réel attachement à son lieu natal : Arthabaska. Tout au long de son évolution stylistique, il représente sans lassitude cet endroit familier avec de nouvelles techniques artistiques acquises en Europe. En témoigne un de ses commentaires à l’attention de l’un de ses rares élèves, Rodrigue Duguay : « C’est de la peinture moderne que je vous enseigne là. C’est pour faire de la lumière. C’est l’école luministe qui comprend les pointillistes, les impressionnistes, et les futuristes²³¹ ».

²²⁸ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

²²⁹ *Ibid.*, s. p.

²³⁰ Louise Beaudry, *Couleur et Lumière, les paysages de Cullen et Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison des arts de Laval, 1991, p. 40.

²³¹ *Ibid.*, p. 40.

Les débuts de la carrière artistique de Suzor-Côté à Paris sont florissants, comme en témoignent ses quelques présences au Salon en tant que peintre académicien. Ce serait au cours d'un séjour en Bretagne durant l'été 1906 qu'il aurait été en contact avec l'impressionnisme. Toutefois, plusieurs voyages en France lui sont nécessaires pour qu'il soit en mesure de s'imprégner des nouvelles techniques développées en dehors de l'académie. Dès 1907, nous remarquons l'influence de l'impressionnisme. Bien que la composition et le rendu des espaces picturaux durant cette période, comme *Port-Blanc-en-Bretagne*, demeurent traditionnels, il n'en demeure pas moins que ces œuvres annoncent une série plus personnelle et innovatrice²³². Ainsi, lors de son retour au Canada, son approche stylistique change pour se concentrer davantage sur l'illustration des paysages de son propre pays. Sans citer de source, Bealle justifie la pratique de ce style indépendant par le fait qu'il soit un Canadien avec un grand sentiment nationaliste et patriotique comme en témoigne le contenu de ses correspondances²³³.

Même si Suzor-Coté réalise déjà quelques œuvres de paysages enneigés dès la fin du XIXe siècle, *Paysage d'hiver (1909, figure 21)* marque le début de la série sur le thème hivernal dans laquelle il adapte ses connaissances artistiques européennes au contexte canadien²³⁴. Contrairement à Cullen qui traite le paysage enneigé dans sa globalité, Suzor-Coté se concentre essentiellement à représenter un fragment de ce vaste espace naturel. Nous pouvons ajouter que cet artiste représente les paysages enneigés et particulièrement ceux avec une rivière, lesquels s'éloignent d'une facture purement académique et traditionnelle. Après 1910, une vingtaine de tableaux sont réalisés sur ce sujet. Cullen s'intéresse à la même thématique, mais pour des raisons différentes de celles de son collègue qui exprime une pensée symboliste à travers la représentation d'un cours d'eau. Ostiguy parvient à décrire cette pensée : « d'abord la rivière qui évoque le passage du temps par le simple écoulement des eaux, puis la neige qui l'entoure ou la

²³² Carol Lowrey et collab. *op. cit.*, p. 9.

²³³ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p..

²³⁴ Jean-René Ostiguy, *Marc-Aurèle de For Suzor-Coté : Paysage d'hiver*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, 1978, p. 3.

recouvre partiellement et dont l'aspect suggère l'arrêt du temps ²³⁵». Dépossédé de sa fonction descriptive, le paysage véhicule ainsi un état d'âme ou une idée. Petit à petit, ce peintre y introduit une volonté de traduire le caractère régional²³⁶. La thématique des rivières enneigées est très populaire vers 1890 en Europe, et plus fortement encore chez les peintres norvégiens. En effet, Beaudry explique que « cette thématique correspondait au désir du peintre de traduire la grandeur du paysage nordique et à son désir d'introspection face à cette même nature²³⁷ ». *Paysage d'hiver (1909, figure 21)* présente une étendue de neige, coupée par un cours d'eau, au premier plan à gauche. La rivière disparaît derrière les monticules enneigés. La ligne d'horizon est haute dans le tableau, donnant ainsi aux motifs de la neige et de l'eau une place importante dans la composition. Cet agencement des éléments se retrouve dans d'autres œuvres telles que *La Fonte de la glace, Arthabaska (1921)*. La palette lumineuse se compose essentiellement de tons froids (bleu, blanc, gris) avec quelques rehauts de rose, d'orange et de jaune pour les troncs, les roches et les reflets sur l'eau. Selon Bealle, Suzor-Coté aurait repris dans certaines de ses œuvres des techniques utilisées par Cullen. Ainsi, dans *Ombres passagères (1918, figure 22)*, nous retrouvons la ligne courbe de la rivière qui guide le regard du spectateur, si souvent présente dans les œuvres de Cullen. De plus, un équilibre réside entre les zones sombres et lumineuses. Tandis que les zones enneigées sont peintes avec une sous-couche de couleur bleue sur laquelle des touches de mauve clair sont appliquées. Cette technique est souvent utilisée par Cullen dans l'exécution de ses ciels²³⁸.

Dans l'interprétation de l'hiver, le travail de Cullen précède de peu celui de Suzor-Coté. Si cet artiste insère une présence humaine telle que des hommes au labour, ce n'est que plus tard dans sa carrière qu'il abandonne tout contexte humanisé. Chez son confrère d'Arthabaska, les signes d'une présence humaine sont plus subtils. Selon Ostiguy, *Habitations sur la colline (1909, figure 6)*

²³⁵ *Ibid.*, p. 5.

²³⁶ Laurier Lacroix, *Suzor-Coté : lumière et matière*, Québec, Musée du Québec, et autres lieux, 10 octobre 2002 – 11 mai 2003, p. 178.

²³⁷ Louise Beaudry, *op. cit.*, p.

²³⁸ Penny Joy Bealle, *op. cit.*, s. p.

présente un caractère pittoresque par la représentation de maisons en arrière-plan, avant d'estomper cette approche grâce à « la vibration de l'air ambiant²³⁹ ».

Comme nous l'avons précisé précédemment, nous ne pouvons pas considérer Cullen comme un peintre impressionniste selon la définition entendue par le mouvement français. En ce qui concerne Suzor-Coté, cette attribution stylistique pose le même problème. Tout d'abord, il est incertain que ses paysages aient été peints en extérieur²⁴⁰. Le travail de plein-air pour saisir les effets lumineux et atmosphériques du paysage est l'une des caractéristiques principales de l'impressionnisme. Quelques pochades ont été retrouvées et peuvent se rattacher à certaines œuvres connues. Mais pour l'ensemble des tableaux, il est possible que Suzor-Coté ait établi la composition à partir de différents croquis réalisés de mémoire. Même si les auteurs expriment des avis divergents pour l'exécution de tableaux en extérieur, il est néanmoins certain que l'ensemble des études y sont réalisées. Comme plusieurs artistes de l'époque, Suzor-Coté a recours à l'appareil photographique²⁴¹. La photographie apporte une aide dans l'élaboration de la composition, permettant à l'artiste de se concentrer davantage sur le travail des couleurs. Dans l'œuvre finale, des variantes apparaissent dans l'éclairage et le volume des formes. En ce qui concerne le traitement de la tridimensionnalité chez Suzor-Coté, elle est issue de la peinture traditionnelle et se caractérise, ici, par une composition à trois plans, qui parfois se superposent, et d'un « dégagement spatial de l'avant-plan²⁴² ». Nous observons aussi la présence récurrente d'une diagonale représentée sous la forme d'un chemin ou d'une rivière. Comme dans les œuvres de Cullen, elle constitue un élément dynamique dans la composition. En outre, Suzor-Coté a connaissance des théories impressionnistes, comme l'attestent l'emploi d'une palette de couleurs lumineuses et vives, ainsi que la représentation des formes par la juxtaposition de touches. Pour produire un effet d'empâtement sur la toile, il applique le pigment au couteau. Enfin, les œuvres de cet artiste peuvent être apparentées à des études sur

²³⁹ Jean-René Ostiguy, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁴¹ Laurier Lacroix, *op. cit.*, p. 209.

²⁴² Louise Beaudry, *op. cit.*, p.

les variations lumineuses du paysage aux différentes heures du jour et au fil des saisons. Bien que les angles de vue changent d'une œuvre à une autre, elles constituent un travail de série.

Comme nous avons pu le constater, ces trois peintres canadiens appartiennent au même mouvement impressionniste canadien, mais avec des particularités propres à chacun. En effet, ils se plaisent à représenter le paysage de leur pays sous la neige, avec des intentions personnelles. Selon Crooker, les scènes de neige sont parmi les plus difficiles d'exécution²⁴³. Représenter un élément à la blancheur étincelante dans une multitude de variations colorées relève du défi. De plus, il est nécessaire d'apporter une attention égale entre les parties lumineuses et ombragées.

Cullen développe une réelle passion pour les paysages du Canada français, et la neige permet de renforcer ses caractéristiques. En outre, il cherche à remettre en valeur le territoire auprès de la population, grâce à la voie artistique. Son attachement pour ces territoires témoigne d'une réelle ambition de les dépeindre afin d'en diffuser les caractéristiques au public, mais sans véhiculer une charge symbolique ou politique. L'ambition de Morrice est tout autre. La neige est plutôt un terrain d'expériences et de découvertes plastiques, et offre de multiples possibilités lumineuses et de couleurs. De son côté, Suzor-Coté donne une dimension davantage symboliste dans l'illustration de la neige, comme en témoigne sa série sur la rivière Nicolet. De plus, la représentation du terroir semble être une thématique chère à cet artiste. Elle lui aurait permis de faire référence à son attachement pour ses origines. Michel Brunette explique que « par de là, Suzor-Coté, c'est toute la civilisation canadienne française qui affirme sa protestation contre le développement urbain et technique dont elle se sent exclue²⁴⁴ ». Il est certain que les rencontres avec d'autres artistes ont influencé le style de chacun de ces peintres. Toutefois, nous remarquons la présence impressionniste au

²⁴³ Mervyn John Arthur Crooker, « Influences of French impressionism on Canadian painting », mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1965, p. 73.

²⁴⁴ Michel Brunette, *Paysage et paysan dans l'œuvre de Suzor-Coté (Suzor-Coté et Edmont de Nevers)*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1974, p. 121.

sein de leur tableau, tel que pour l'application en touche divisée de couleurs lumineuses.

Ces trois artistes façonnent individuellement une représentation du paysage local selon leurs propre choix esthétiques. Leurs œuvres constituent le reflet des différents courants artistiques européens et novateurs, dont les techniques ont été assimilées et adaptées à leur contexte. Malgré des objectifs et des intérêts différents pour chacun d'eux, ils inaugurent consciemment ou non le renouvellement de la représentation du paysage de leur région.

CONCLUSION

Il nous est apparu important de comprendre quelle charge culturelle en lien avec l'espace canadien recouvraient les œuvres de Maurice Cullen, plus spécifiquement celles traitant de la thématique hivernale. Cette étude, pourtant primordiale, n'avait fait l'objet jusqu'à aujourd'hui que de très peu de réflexions majeures de la part des historiens de l'art. Tout au long de ce mémoire, nous avons tenté d'apporter un regard différent sur les paysages enneigés de Cullen, en insistant sur les données liées aux contextes artistiques et politiques de l'époque. De plus, nous avons cherché à comprendre comment Cullen a participé au renouvellement de l'iconographie nationale.

Comme d'autres artistes canadiens de la fin du XIXe siècle, Cullen a reçu une formation artistique en Europe. Il revient au pays dans l'attention d'appliquer les préceptes appris sur son environnement natal. Malgré la dominance conservatrice à Montréal, une certaine ouverture à la modernité s'opère au sein de la critique et du milieu artistique. Bien que ses premières œuvres ne se vendent pas aisément, Cullen réussit à se faire remarquer au sein de ses pairs. Ses œuvres allient à la fois des principes académiques tels que la perspective, le respect de la tridimensionnalité, et des techniques issues de l'impressionnisme français comme les touches de couleurs vives, une lumière naturelle. À la suite de ces constats, nous nous sommes interrogés sur l'adaptation d'un style européen dans un contexte étranger, dans ce cas-ci, celui du Canada français. Assurément, l'impact de ces œuvres impressionnistes est différent d'un continent à un autre, dû en partie aux circonstances historiques et à une situation géographique distinctes. Au cours de notre recherche, il nous est apparu nécessaire d'effectuer une comparaison entre les paysages issus du Canada anglais et ceux du Canada français. Comme nous l'avons démontré, un état commun et une histoire commune lient les Canadiens entre eux. Pourtant, des conflits identitaires parviennent à les séparer et à créer des objectifs différents lors de la création d'un art national. Après une comparaison des éléments spécifiant ces deux types de paysages, nous avons déterminé que Cullen ne participait à la diffusion d'aucun de ces discours et qu'il tendait plutôt à

mettre en place une expérience du territoire. Ainsi, il développe, un langage particulier dans sa représentation de la neige, œuvrant dans le but de faire redécouvrir une réalité territoriale à toute la communauté. De plus, il n'hésite pas à faire figurer la modernité urbaine ainsi que la présence humaine dans ses tableaux. Chacun de ces éléments participe à révéler les effets atmosphériques et lumineux particuliers au climat nordique du Bouclier canadien. En regroupant les œuvres principales thématiquement, nous avons remarqué la présence de caractéristiques communes dans leur composition et leur traitement, qui permettent d'apparenter ces œuvres à des séries. Nous avons aussi constaté que Cullen attache davantage d'importance aux données visuelles et sensibles qu'aux thématiques des tableaux pour décrire son pays. Cette expérience sensitive et quotidienne du territoire suscite des émotions auprès des spectateurs, et permet de leur faire prendre conscience de la beauté de la neige. En effectuant une étude similaire sur deux autres artistes contemporains de Cullen, James Wilson Morrice et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, nous avons réalisé que tous participaient à un renouvellement de la thématique hivernale à cette époque. Néanmoins, les objectifs de chacun de ces peintres diffèrent. Seul Cullen semble vouloir s'investir dans la transmission d'une imagerie nouvelle du pays et de la neige. En enjolivant excessivement cette volonté, la critique aurait contribué à l'élaboration d'une véritable hagiographie autour de la personne de Cullen. L'ensemble de notre étude a ainsi tenté de développer une réflexion pour comprendre la création d'un tel mythe. Les peintures de Cullen ne véhiculent pas un sentiment ou un discours nationaliste dans le sens de faire éprouver une fierté et/ou un sentiment patriotique à la population. Elles suscitent plutôt une prise de conscience de l'environnement chez le spectateur qui éprouve des difficultés à cerner des repères auxquels s'identifier.

Par l'ensemble de son travail artistique, Cullen a permis à la population canadienne de prendre conscience de son environnement. En utilisant l'impressionnisme pour valoriser le paysage, il cherchait à lui donner une signification auprès de son peuple. Ce défi de représenter le territoire avec un regard individuel, subjectif et éloigné de la tradition sera repris par la génération suivante. De ce fait, le Groupe des Sept mit notamment en place un culte du nord

consistant à explorer le pays pour rendre compte de ses caractéristiques et de son potentiel artistique. Selon les propos de Mellen, ils sont convaincus que le nord du pays caractérise le Canada et permet de le différencier des autres pays : « *The members of the Group were fully convinced that it was the northern landscape which made Canada unique and different from any other country*²⁴⁵ ». Le Groupe des Sept approfondit la pensée de Cullen en ne voulant pas seulement transformer le goût du public, mais en décidant de créer un art propre au Canada présentant une nature vierge et marquée par l'absence d'urbanisation et d'industrialisation. Dans les années 30, ce discours sera remis en question, notamment avec Adrien Hébert. Selon Trépanier, son approche esthétique est certes plus traditionnelle que celle du Groupe des Sept mais, par ses représentations urbaines, il revendique lui aussi un nationalisme²⁴⁶. En illustrant la modernité, Hébert répond directement aux peintres régionalistes et marque une « étape importante dans la reconnaissance de l'américanité de la culture et des modes de vie québécois²⁴⁷ ».

Après la Seconde Guerre mondiale, les représentations du territoire mettent en second plan les éléments culturels afin d'exprimer une dimension existentielle au sein de cette réalité spatiale. Ainsi, dans l'œuvre de Jean Paul Lemieux, la volonté de représenter le territoire et sa réalité sociale expriment un message psychologique révélé à travers le territoire et le climat. L'hiver caractérise la survivance et devient l'emblème de la mélancolie et de la tristesse. Dans ses œuvres telles que *Paysage d'hiver* (vers 1974), il propose une vision de l'hiver dépouillée en réduisant l'espace enneigé à son essentiel. La composition divisée en deux larges rectangles, l'un pour la plaine, l'autre pour le ciel, n'est pas sans rappeler certaines compositions abstraites²⁴⁸. Parfois le premier plan est occupé par une présence humaine comme dans *La Visite* (1967). Selon Jean-René Ostiguy, « tous ses personnages sont des isolés qui s'interrogent sur leur identité,

²⁴⁵ Peter Mellen, *The Group of Seven*, Toronto, McClelland & Stewart, 1970, p. 110.

²⁴⁶ Esther Trépanier, *Le paysage au Québec, 1910-1930*, Québec, Musée du Québec, p. 28.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁸ Guy Boulizon, *Le paysage dans la peinture au Québec : vu par les peintres des cent dernières années*, Laprairie, Marcel Broquet, p. 164.

sur leur destin²⁴⁹ ». Les figures sont anonymes par leur absence de traits spécifiques. Ces archétypes ouvrent vers un questionnement commun à tous.

Pour conclure, l'ensemble de ces peintres œuvre pour apporter une vision de la réalité paysagère. Par leurs œuvres, ils projettent un discours sociologique, régionaliste ou psychologique. L'ensemble de ces discours ainsi que la création rétrospective de figures emblématiques telles que celle de Cullen façonnent l'histoire de l'art canadien.

²⁴⁹ Jean-René Ostiguy, *Un siècle de peinture canadienne 1870-1970*, Québec, Presses de l'université Laval, 1971, p. 59.

BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages généraux

ATWOOD, Margaret. *Essai sur la littérature canadienne*, Boréal, Montréal, 1987, 266 p.

BAZIN, Germain. *L'univers impressionniste*, ed. rev. et aug., Paris, Somogy, 1982, 351 p.

BERNIER, Robert. *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*, Montréal, Édition de l'Homme, 1999, 351 p.

BISMARCK, Béatrice Von. « L'impressionnisme en Amérique du Nord », *La peinture impressionniste: 1860-1920*, Köln, Benedikt Taschen, vol. II, 1993, p. 591-640.

BOUCHARD, Gérard. « Une crise de la conscience historique. Anciens et nouveaux mythes fondateurs dans l'imaginaire québécois », *Les idées mènent le Québec : essais sur une sensibilité historique*, sous la direction de Stéphane Kelly, Québec, Les Presses de l'université de Laval, 2002, p. 29-51.

BOULIZON, Guy. *Le paysage dans la peinture au Québec : vu par les peintres des cent dernières années*, Laprairie, Marcel Broquet, 1984, 223 p.

BROUDE, Norma. *World Impressionism : the International Movement, 1860-1920*, New York, H.N. Abrams, 1990, 424 p.

BRUCE, Tobi et Janice ANDERSON. *Images inoubliables : oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2005, 319 p.

BRUNET, Michel. « The french canadians' search for a fatherland », *Nationalism in Canada*, Toronto, MacGraw-Hill, 1966, p. 47-60.

BUSSE, Jacques. *L'impressionnisme, une dialectique du regard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996, 191 p.

CALLEN, Anthea. *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, S. Messinger, 1983, 192 p.

CARLI, Enzo. *Le paysage dans l'art*, Paris, Nathan, 1980, 319 p.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 181 p.

CAVELL, Edward et Denis REID, *Quand l'hiver était roi : L'image de l'hiver au Canada du XIXe siècle*, Banff, Altitude Publishing et Whyte Museum of the Canadian Rockies, 1988, 79 p.

CHASTEL, André. *Connaissance de la peinture : courants, genres et mouvements picturaux*, Paris, Larousse, 2001, 629 p.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Monfort, 1988, 188 p.

CORBIN, Alain. *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988, 411 p.

COSGROVE, Denis et Stephen DANIELS. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, New York, Cambridge University Press, 1988, 318 p.

COURVILLE, Serge et Brian OSBORNE (dir.). *Histoire mythique et paysage symbolique*, actes du projet d'échange Laval-Queen's tenu à Québec et Kingston, aux mois d'octobre 1995 et octobre 1996, Sainte-Foy, CIEQ, 1997, 113 p.

DAULTE, François. *Alfred Sisley*, Anvers, Plantyn, 1974, 94 p.

DUVAL, Paul. *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland & Stewart, 1990, 166 p.

FRANCASTEL, Pierre. *L'impressionnisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974, 217 p.

FRASCINA, Francis et coll. *Modernity and Modernism :French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993, 297 p.

GOUR, Romain. *Maurice Cullen: un maître de l'art au Canada*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1952, 26 p.

HARPER, John Russell. *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1966, 442 p.

HICKMAN, Harry, Jean-Pierre MENTHA et Gérald MOREAU. *Le Québec : Tradition et évolution*, Toronto, W.J. Gage, 1967, 2 vol.

HUBBARD, Robert Hamilton. *Canadian Landscape Painting 1670-1930, The Artist and The Land*, Madison, Elvehjem Art Center University of Wisconsin, 1973, 196 p.

HUBBARD, Robert Hamilton. *The Development of Canadian Art*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964, 137 p.

HUYGUE, René. *La relève du réel : la peinture française au XIXe siècle : impressionnisme, symbolisme*, Paris, Flammarion, 1974, 478 p.

JOUVANCOURT, Hugues de. *Maurice Cullen*, Montréal, Éditions La Frégate, 1978, 128 p.

LACOURSIERE, Jacques, Jean PROVENCHER et Denis VAUGEOIS. *Canada-Québec : synthèse historique, 1534-2000*, Sillery, Septentrion, 2000, 591 p.

LASSERRE, Frédéric. *Le Canada, d'un mythe à l'autre : territoire et images du territoire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1998, 292 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT. *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 1989, 2 vol.

LHOTE, André. *Traité du paysage et de la figure*, ed. rev. et aug., Paris, Grasset, 1958, 167 p.

LORD, Barry. *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974, 253 p.

LUGINBUHL, Yves. *Paysages: textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours*, Lyon, La Manufacture, 1989, 267 p.

LYMAN, John. *Morrice*, Montréal, L'Arbre, 1945, 22 p.

MELLEN, Peter. *Le Groupe des Sept*, La Prairie, Editions M. Broquet, 1980, 231 p.

MELLEN, Peter. *The Group of Seven*, Toronto, McClelland and Stewart, 1970, 231p.

MORISSET, Gérard. *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1960, 216 p.

NORD, Philip. *Impressionists and Politics : Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London, Routledge, 2000, 136 p.

NOVAK, Barbara. *Nature and culture: American Landscape and Painting 1825-1875*, London, Thames and Hudson, 1980, 323 p.

O'BRIAN, John et Peter WHITE. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*, Montréal, Toronto, McGill-Queen's University Press, 2007, 390 p.

OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.

OSTIGUY, Jean-René. *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté : Paysage d'hiver*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, 30 p.

OSTIGUY, Jean-René. *Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1971, 206 p.

POOL, Phoebe. *L'impressionnisme*, Paris, Thames & Hudson, 1991, 280 p.

REID, Denis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p.

REID, Dennis. « Impressionism in Canada », *World impressionism: the international movement, 1860-1920*, préf. de Norma Broude, New York, H.N. Abrams, 1990, p. 93-113.

ROBSON, Albert Henry. *Canadian Landscape Painters*, Toronto, Ryerson Press, 1932, 227 p.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 199 p.

SERULLAZ, Maurice. *Encyclopédie de l'impressionnisme*, Paris, Somogy, 1974, 286 p.

TOOBY, Michael. *The True North: Canadian Landscape Painting, 1896-1939*, London, Lund Humphries, 1991, 127 p.

TREPANIER, Esther. *Peinture et modernité au Québec, 1919-1930*, Québec, Édition Nota bene, 1998, 395 p.

VIGNEAULT, Louise. « Défis et dilemmes de la modernité artistiques au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, sous la direction de Marie-Christine Weidmann Koop, Sainte-Foy, Les Presses de l'université de Laval, p. 159-179.

VIGNEAULT, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, 406 p.

VILLENEUVE, Lynda. *Paysage, mythe et territorialité : Charlevoix au XIXe siècle : pour une nouvelle approche du paysage*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1999, 335 p.

WATSON, William Robinson. *Maurice Cullen, R.C.A.: a Record of Struggle and Achievement*, Toronto, Ryerson Press, 1931, 45 p.

b) Actes de colloque

TREPANIER, Esther. « La représentation de l'espace canadien dans la peinture québécoise de l'entre-deux-guerres » dans *L'espace canadien et ses représentations*, S. Guillaume, C. Lerat et M.-L. Piccione (dir.). Actes du colloque international tenu à Talence les 16 et 17 décembre 1994, Talence, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 43-53.

c) Catalogues d'exposition

ANTONIOU, Sylvia. *Maurice Cullen, 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, et autres lieux, 26 septembre 1982 – 2 octobre 1983.

BEAUDRY, Louise. *Couleur et lumière: les paysages de Cullen et de Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison des arts de Laval, 1991.

BOMFORD, David et collab. *Art in the Making: Impressionism*, Londres, National Gallery, 28 novembre 1990 – 21 avril 1991.

BRETTELL, Richard R. *Impressions : peindre dans l'instant, les impressionnistes en France 1860-1890*, Londres, National Gallery, et autres lieux, 2000-2001.

BRUCE, Tobi. *Images inoubliables : œuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Hamilton, Galerie d'art d'Hamilton, et autres lieux, 2005.

BUISSON, René. *Paysage du Québec 1900-1948*, Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 2001.

CONSTANTINIDI, Mela et Helen DUFFY. *Les Laurentides, peintres et paysages*, exposition itinérante en Ontario, 1977- 1978.

FOISY, Laurence. *Retour à Arthabaska : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté*, Arthabaska, Musée Laurier, 31 mai -27 septembre 1987.

GRAHAM, Conrad. *Maurice Cullen : exposition rétrospective*, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 16 - 30 septembre 2000.

HILL, Charles Christie. *Morrice: un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 186 p.

LACROIX, Laurier. *Suzor-Coté, lumière et matière*, Québec, Musée du Québec, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 10 octobre 2002 – 11 mai 2003.

LOWREY, Carol et collab. *Lumière et atmosphère, l'impressionnisme au Canada, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin 1995 – 8 décembre 1996.

LOWREY, Carol et collab. *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, America Society Art Gallery, et autres lieux, 14 juin 1995 – 8 décembre 1996.

LOYRETTE, Henri et Gary TINTEROW. *Impressionnisme : les origines 1859-1869*, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, et New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 avril 1994 – 8 janvier 1995.

MASTIN, Catharine. *Canadian Artists in Paris and the French Influence*, Calgary, Glenbow Museum, 16 octobre 1999 – 3 janvier 2000.

MURRAY, Joan. *Impressionism in Canada: 1895-1935*, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1974.

PARSONS, Crystal S. *Maurice Cullen et son cercle*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada et autres lieux, 2009, 32 p.

PILOT, R.W. *Maurice Cullen, 1866-1934*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, et autres lieux, 1956.

PILOT, R. W. *Maurice Cullen, 1866-1934: Retrospective Exhibition*, Montréal, Walter Klinkhoff Gallery, 17 – 30 septembre 1974.

REID, Dennis et collab. *Krieghoff: images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, et autres lieux, 26 novembre 1999 – 7 janvier 2001.

SICOTTE, Hélène. *Clarence Gagnon, 1881-1942 : Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, et autres lieux, 7 juin 2006 – 19 août 2007.

TREPANIER, Esther. « Le discours critique dans la presse montréalaise de 1915 à 1930 », *Peindre à Montréal, 1915-1930, Les peintres de la montée Saint-Michel et leurs contemporains*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal, Galerie de l'UQAM, Québec, Musée du Québec, 1996-1997, p. 86-107.

WILLIAMSON, Moncrieff. *Through Canadian Eyes: Trends and Influences in Canadian Art, 1815-1965*, Calgary, Glenbow-Alberta Institute, 22 septembre – 24 octobre 1976.

WISTOW, David. *Canadians in Paris 1867-1914 : An Educational Exhibition Using the Gallery's Collection and Long Term Loans : Art Gallery of Ontario, March 3-April 15, 1979*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 3 mars – 15 avril 1979.

Maurice Cullen, Robert Pilot: Exhibition, 1926, Montréal, The Watson Art Galleries, date inconnue (1926 ?).

Maurice Cullen, R.C.A., Montréal, The Watson Art Galleries, date inconnue (193?).

Le développement de la peinture au Canada, 1665-1945, Ottawa, Galerie nationale du Canada, et autres lieux, janvier – avril 1945.

Canadian Impressionists, 1895-1965, London, Public Library and Art Museum, 7 avril – 2 mai 1965.

L'art du paysage au Québec (1800-1940), Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery et autres lieux, 27 octobre 1978 – 13 mai 1979.

Canadian Treasures : 25 artists, 25 paintings, 25 years, Kitchener, Kitchener-Waterloo Art Gallery, 8 octobre – 1 novembre 1981, 56 p.

L'impressionnisme et le paysage français, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, et autres lieux, 28 juin 1984 – 22 avril 1985.

Le paysage au Québec, 1910-1930 ; Le Groupe des Sept : la collection du Musée des beaux-arts du Canada, Québec, Musée du Québec, 30 janvier – 11 mai 1997.

d) Articles généraux et périodiques

ALLAIRE, Sylvain. « Compte rendu : Maurice Cullen 1866-1934 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VII, n° 2, 1984, p. 181-184.

BOILY, Nicole et François-Marc GAGNON. « L'enracinement de l'art au Québec, problématique des années 1920 à 1945 », *Critères*, n° 10, juin 1974, p. 121-143.

COOK, Ramsay. « Landscape Painting and National Sentiment in Canada » dans *Réflexions historiques*, vol. I, n° 2, hiver 1974, p. 263-283.

FOSS, Brian. « Compte rendu : Visions of Light and Air : Canadian Impressionism, 1885-1920 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2, 1996, p. 64-78.

LACROIX, Laurier. « Ombres portées », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII, n° 2, 1990, p. 6-21.

MAURAUULT, Olivier M. l'Abbé. « M. Maurice Cullen », *La Revue moderne*, 15 janvier 1920, p. 14.

MELLEN, Peter. « Maurice Cullen et le Groupe des Sept », *Vie des Arts*, n° 61, hiver 1970-1971, p. 79-80.

PAIKOWSKY, Sandra. « Maurice Cullen 1866-1934 », *Art Magazine*, n° 63/64, été 1983, p. 54- 57.

STACEY, Robert. « A Contact in Context: The Influence of Scandinavian Landscape Painting on Canadian Artists Before and After 1913 », *Northward Journal*, n°s 18/19, 1980, p. 36-56.

TREPANIER, Esther. « Deux portraits de la critique d'art des années vingt », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2, 1989, p. 141-172.

TREPANIER, Esther. « Nationalisme et modernité », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, n° 2, 1996, p. 28-54.

TREPANIER, Esther. « La représentation de l'espace canadien dans la peinture québécoise de l'entre-deux-guerres » dans *L'espace canadien et ses représentations*, S. Guillaume, C. Lerat et M.-L. Piccione (dir.). Actes du colloque international tenu à Talence les 16 et 17 décembre 1994, Talence, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 43-53.

e) Mémoires et écrits universitaires

BEALLE, Penny Joy, « Canadian Impressionism: Cullen, Morrice, and Suzor-Côté », essai non publié, Toronto, University of Toronto at Scarborough, date inconnue (1978?), 24 p.

BRUNETTE, Michel, « Paysage et paysan dans l'œuvre de Suzor-Coté (Suzor-Coté et Edmont de Nevers) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, département d'histoire de l'art, 1974, 130 p.

CROOKER, Mervyn John Arthur. « Influences of French Impressionism on Canadian painting », mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1965, 157 p.

DORAIS, Lucie. « James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924). Les années de formation », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, département d'histoire de l'art, 1980, 385 p.

ROZA, Alexandra M. « Towards a modern Canadian art 1910-1936: the Group of Seven, A.J.M. Smith and F.R. Scott », mémoire de maîtrise, Montréal, McGill university, department des sciences humaines et sociales, 1997, 141 p.