



fig. 1 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Habitations sur la colline*, 1909, Huile sur toile, 58,4 × 73 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: MbaC)

OMBRES PORTÉES

Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept

Mon propos, en isolant un motif donné dans trois tableaux peints entre 1909 et 1912 par trois artistes canadiens¹, est d'attirer l'attention sur un élément récurrent particulièrement significatif pour définir la modernité au Canada et une transition importante dans la conception de l'art du paysage canadien. Ce découpage favorisera, je l'espère, une périodisation plus nette dans l'analyse du paysage et fournira des éléments pour interpréter les transitions dans ce genre entre la fin du XIX^e siècle, tel qu'étudié par Dennis Reid², et les trop célèbres années 1920, marquées par l'omniprésence du Groupe des Sept. En suggérant certaines interprétations, j'assumerai cependant une position symétrique à mon sujet et, en jetant un éclairage particulier sur une question, je créerai d'autres zones d'ombre.

Au plan politique et idéologique, les deux premières décennies du XX^e siècle marquent une évolution dans la définition du Canada. Durant les mandats de Laurier³ et de Borden, les grands projets qui avaient vu naître le pays étaient des réalités auxquelles il fallait s'adapter. La centralisation du pouvoir politique et la mise sur pied d'une économie à l'échelle nationale liée à la construction du chemin de fer firent place à de nouvelles priorités à l'échelle régionale et locale, définies différemment par la présence de néo-canadiens, alors que la participation canadienne à certains débats internationaux allait entraîner un autre type de position. Bien que la plupart des artistes actifs au Canada aient étudié en Europe ou qu'ils en aient été originaires, on assiste, par l'intermédiaire des clubs et des divers regroupements, à la diffusion d'un discours culturel nationaliste qui essaie de se démarquer du contexte colonial.

Depuis la Confédération il y eut de nombreux appels de la part des intellectuels et des critiques aux artistes canadiens, afin qu'ils produisent un art national inspiré par la nature locale et l'histoire du pays. On pensait que le sujet seul pouvait répondre à cette question et que les sites caractéristiques et les moments forts de notre histoire fourniraient une nouvelle forme d'art, sans qu'on ait à se préoccuper des aspects stylistiques et formels. Thomas Turnbull résumait cette pensée lorsqu'il écrivait en 1893 :

Many artists, good, sensible and capable fellows, are wasting their precious time and still more precious talent in the production of cheap landscapes, easily vendible. These men will never paint anything worthy of consideration. Why should not some artist take the text of Canadian History and lay the foundation of a National Art in this direction?... The History of

Canada is filled with grand pages, in which fine patriotism and pure heroism abound, the incidents being Indian, or French, or English; such scenes would, if painted by a master's hand, stir and emulate the very souls of our people. Rather let us have a thousand good engravings of one good picture that is near and dear to the nation, than be tortured with a thousand wretched parodies on «Niagara Falls», «Moonlight Tobogganings», «Alone-in-the-World», «Retired Shopkeepers», etc., such as annually flood our art-galleries and dealers' windows.... There is a grand field of study for artists in the historical school, which is as yet unexplored. Landscape is doomed to be the ubiquitous misrepresentation of nature. Man cannot imitate that which he cannot understand⁴.

Cet appel ne reçut pas l'appui du public ni des institutions canadiennes, et les efforts de quelques personnes n'eurent pas de suite. La constitution de l'identité canadienne s'est faite au moyen du paysage au détriment de la peinture d'histoire. Augustus Bridle dans son compte rendu de l'exposition de l'*Ontario Society of Artists* de 1911 écrivait :

The group may be divided into landscapers and non-landscapers. The ratio is about as ten to one. Here, perhaps, we begin to get the first definite point in a layman's analysis. Canadian painters have been scolded before now for doing landscapes to death. Part of the reason is that Canada up till lately has had a million times more landscapes than anything else to paint. Part of the reason is that cities and streets in Canada are not of such average paintable quality as the fields and the bush and the rocks. Another trouble has been the woeful lack of models. Canadians are too near the prayer-meeting stage for professional models. But a landscape is always ready to pose⁵.

La fascination pour le paysage menait à une quête incessante de nouveaux sujets, et les artistes habitant la ville les cherchèrent dans leur environnement immédiat⁶. Le grand moment d'enthousiasme des années 1880 et 90 pour les voyages vers l'est et vers l'ouest était chose du passé et, comme l'écrivit J. E. H. MacDonald (1873-1932) :

One might reasonably suppose, in listening to the comments of spectators at our art exhibitions, that the boundaries of Canada are the Hamilton mountain, Lake Simcoe, the River Don, and the Toronto Island, with narrower limits in some of the loudest cases. But one has to know where to look to find these places on the spread of a Dominion map, and the artist is by nature an explorer. His interest is in character and beauty, and that is Dominion-wide. The Canadian spirit in Art is just entering in possession of its heritage. It is opening a new world, and the soul of the artist responds with the feeling that it is very good⁷.

Si la réalité canadienne fut en grande partie façonnée par les artistes qui en fournissaient les images mythiques, de la même façon le paysage définissait

les artistes. Ils devinrent partie prenante du sujet, y étant associés et identifiés. L'expérience de la qualité de la lumière, sa brillance, est une des caractéristiques des pays nordiques. Lorsque les artistes travaillèrent en plein air, comme on commence à le faire au tournant du siècle au Canada, ces caractéristiques climatiques les marquèrent et modifièrent la représentation du paysage⁸.

Le motif de l'ombre portée a d'abord retenu mon attention pour ses aspects décoratifs et formels, comme on le remarque par exemple dans les œuvres de Clarence Gagnon, *Winter, Village of Baie St. Paul, Quebec*, 1909-1910 (Power Corporation du Canada) et de Tom Thomson (1877-1917), *In Algonquin Park*, 1914-16 (The McMichael Collection of Art). En cherchant à définir le moment d'émergence de ce motif, on s'aperçoit qu'il appartient en propre aux premières décennies du XX^e siècle. Plutôt que de jouer un rôle secondaire ou de support dans la composition, la projection dans l'espace d'une forme ou d'un objet bien défini devient un des principaux sujets des compositions picturales de plusieurs artistes importants.

Les descriptions topographiques ou les paysages produits antérieurement traitent l'ombre surtout comme un moyen de créer l'illusion de la profondeur, par exemple en faisant alterner les zones de lumière et d'ombre (Thomas Davies, *On the River La Puce*, 1792, Musée des beaux-arts du Canada). L'ombre portée placée au premier plan propose au spectateur une aire de repos, en retrait, loin de l'activité de la couleur et de l'action (Joseph Légaré, *Québec vu de Pointe-Lévis*, v. 1840-42, Musée des beaux-arts de Montréal). Ce moyen descriptif et formel valorise le sujet principal et en rehausse le modelé. Pour sa part, le clair-obscur⁹ utilisait l'ombre et l'ombre portée pour des fins subjectives et symboliques. Les qualités du sujet étaient sélectionnées par la façon dont l'ombre les découpait.

Le motif de l'ombre portée ne doit pas être confondu avec celui de la réflexion (William Brymner, *October*, 1906, Mount Royal Club; James Wilson Morrice, *The Beach, St. Malo*, 1905, Musée des beaux-arts de Montréal) non plus qu'avec celui de la fumée (J.E.H. MacDonald, *Tracks and Traffic*, 1912, Musée des beaux-arts de l'Ontario; Suzor-Coté [1869-1937], *Les Fumées, Montreal Harbour*, 1914, Musée du Québec). Réflexion et fumée partagent avec l'ombre portée certaines caractéristiques formelles et symboliques mais, comme elles entretiennent un rapport différent avec la réalité, elles doivent être traitées séparément. La réflexion peut reproduire la réalité par un effet de miroir, les distorsions y sont possibles, et la couleur et l'espace projetés répondent à d'autres critères que ceux de la représentation de l'ombre portée. La fumée émerge d'éléments naturels ou architecturaux comme pour mieux en dissimuler d'autres. Sa présence amplifie des parties de la composition, alors qu'elle en cache certaines. L'ombre portée n'a pas ce pouvoir réducteur en ce qu'elle révèle l'objet qui est projeté et souligne l'espace qui le reçoit¹⁰.

Le choix ou la capacité d'inclure l'ombre portée dans un tableau paraît

être relié à une plus grande conscience de l'acte de peindre, du moins de remarquer les effets de la lumière. À cause de son effet passager, ce motif souligne l'acte d'observer. Cette intégration active et subjective de la part de l'artiste se trouve représentée également par d'autres moyens. Dennis Reid a montré, par exemple, comment le mouvement circulaire créé dans la représentation de Tom Thomson *The Jack Pine*, 1916-17 (Musée des beaux-arts du Canada), suggère l'incarnation de l'artiste dans son activité créatrice, l'acte phénoménologique de percevoir et de voir¹¹. Par son association à un moment précis de la journée, l'ombre accentue la présence des objets dans l'espace et par conséquent celle du peintre.

La présence de la source lumineuse sur la surface du tableau, soulignée par les ombres portées, ne joue pas seulement un rôle formel, comme dans *Pink House Montreal*, 1905-08 (coll. part.) de James Wilson Morrice, où les ombres portées disposées en forme de grille sur la surface de la maison créent un effet unificateur. Selon qu'elle se trouve devant ou derrière le spectateur, la source lumineuse tient aussi un rôle psychologique et symbolique différent. Une source lumineuse située à l'arrière-plan peut éblouir le spectateur, en même temps qu'elle déforme le sujet. L'effet trop brillant a comme rôle de transfigurer, de sacraliser le sujet par cette association directe à la lumière (Horatio Walker, *Ave Maria*, 1906, Art Gallery of Hamilton). Au contraire, une source lumineuse placée derrière l'artiste/spectateur a le pouvoir de l'inclure dans l'espace du tableau comme partie des éléments intégrés sur la surface¹². Cette présence de l'artiste sur la surface du tableau est une étape dans l'avènement d'un art moderne. Elle s'accompagne au Canada, dans les deux premières décennies du XX^e siècle, de l'affirmation des moyens picturaux : le médium, le support et l'application de la matière deviennent de plus en plus importants comme sujets de l'œuvre peinte.

Les paysages étudiés ici plus en détail ont ceci en commun que la source lumineuse projette l'ombre d'un objet qui n'est pas, ou qui n'est que très partiellement situé dans l'espace du tableau. Elle permet d'incorporer l'espace d'un des côtés du tableau dans l'image. Chez Suzor-Coté et MacDonald le bord vertical se trouve inséré, par une ligne qui tombe en diagonale, sur le plan horizontal de l'œuvre, unifiant ainsi les côtés. Le genre d'ombre portée que l'on remarque dans les paysages canadiens est caractéristique de cette expérience; c'est une ombre directe, c'est-à-dire qu'elle tombe sur un plan perpendiculaire à l'objet placé devant la source lumineuse¹³.

La connaissance des composantes de la théorie du signe — par ailleurs contemporaine du corpus des œuvres que nous étudions — est utile pour progresser dans notre compréhension du concept de l'ombre. L'ombre portée peut être comprise comme un indice, ainsi que l'a défini le philosophe Charles S. Peirce (1839-1914), dès 1867, et comme il l'a publié à différentes occasions¹⁴

Peirce a défini l'indice comme «a sign which refers to the Object it denotes by virtue of being really affected by that Object». En 1901, Peirce précise :

An index is a sign or representation that relates immediately to its subject not through similarity nor analogy with it nor because it is associated with the general characters that this object possesses. But because it is in dynamical (spatial included) connexion both with the individual object, on one hand, and with the sense or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand¹⁵.

Peirce insiste sur le fait que l'indice entretient une relation spatiale avec l'objet auquel il se rapporte et avec la capacité mnémonique de l'artiste et du spectateur. L'ombre portée est l'indice de l'objet auquel elle se rapporte. Elle le remplace, l'évoque, propose des associations par son positionnement et sa forme, sans avoir à montrer l'objet lui-même. De plus, elle peut être interprétée comme une métaphore de l'acte mimétique de peindre. L'ombre entretient une relation dynamique à la réalité, s'y référant tout en créant une forme, une image sur une surface plate.

Un autre élément à mettre en place, pour une meilleure compréhension théorique et idéologique de l'ombre portée sur les tableaux de cette époque, est l'importance de la métaphore de la frontière dans l'image conceptuelle du Canada. Northrop Frye et, plus récemment, Gaile McGregor¹⁶ ont insisté sur le rôle de la frontière et du caractère sauvage de la topographie du Canada dans l'imagination de ses habitants, se repliant sur eux-mêmes dans un pays pourtant illimité, ayant peur de progresser plus avant dans un espace toujours en expansion. Si le Canada a commencé «as an obstacle», selon l'expression de Frye, nous pouvons interpréter l'intérêt pour l'ombre portée comme une première saisie de ce qui est hors du champ visuel immédiat. Elle suggère l'idée d'intégration au pays comme un moyen de s'approprier l'obstacle qui ravit la lumière.

En combinant l'apparition de l'ombre portée dans la peinture canadienne avec l'émergence du thème de la vie urbaine, qui ira grandissant au cours des années 1920, on réalise l'importante transformation idéologique qui a alors cours au Canada dans l'identification et l'acceptation d'une réalité plus complexe. L'intégration de l'espace au-delà de celui qui est représenté dans le tableau pourrait donc être lue, à un niveau culturel et socio-politique, comme une identification et une acceptation des changements qui surviennent grâce à un mouvement des populations rurales vers les villes et à une politique d'immigration et de développement qui encourage l'exploitation de nouvelles terres dans l'est et l'établissement des néo-canadiens dans l'ouest.

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, un des artistes proches du premier ministre Wilfrid Laurier, a représenté, en 1909, une scène reliée au défrichement dans un paysage intitulé *Habitations sur la colline*¹⁷ (fig. 1). À cette date, après de fréquents et prolongés séjours d'études en Europe, Suzor-Coté est de retour

au Canada. Jean-René Ostiguy, dans son étude sur *Paysage d'hiver* de 1909, écrit :

L'artiste a près de quarante ans lorsqu'il peint ses deux paysages de la collection permanente de la Galerie nationale du Canada, *Paysage d'hiver* et *Habitations sur la colline*. Il vit sans doute une sérieuse période d'introspection, cherchant, deux ans après son retour, à s'adapter à un nouveau milieu et sachant bien que son *Jacques Cartier* n'a pas produit l'effet escompté auprès du ministère des Travaux publics du Québec¹⁸.

Selon Ostiguy, l'échec de ses tentatives de faire accepter la peinture d'histoire au Québec est en partie responsable du retour de Suzor-Coté à la peinture de paysage. Il en a pourtant peint dès 1892, moment où il commence à travailler en plein air. De retour au Canada, c'est le cadre de sa région natale d'Arthabaska, où il s'est construit un studio, qui lui servira d'inspiration. Arthabaska avait été colonisé à partir des années 1860, et plusieurs villages des environs furent fondés dans les dernières décennies du siècle.

Les fermes des colons et la forêt omniprésente ne sont que suggérées dans *Habitations sur la colline* qui reporte les arbres et les maisons sur le pourtour de l'œuvre. Suzor-Coté se place en marge, remplissant le vide par la vibration de l'ombre et de la lumière matérialisées par les épaisses applications du médium posé à la spatule. Autour du tronc d'un arbre placé au centre, l'univers bouge et tourne. Cette lumière vive et rasante suggère un mouvement visuel vers la gauche de la composition puis l'œil est dirigé vers la droite et de nouveau vers l'avant. La force centrifuge est accentuée par le point de vue dominant adopté par l'artiste. Le ciel est à peine représenté bien que la lumière soit le sujet principal de la composition. Son éclat remplit l'arrière-plan et la partie inférieure du tableau; l'avant-plan est couvert d'une ombre vivement colorée. Les cèdres, caractéristiques des terres sablonneuses de la région d'Arthabaska, combinés avec des feuillus, dégarnis en cette saison, occupent le centre droit de la composition. L'ombre représentée est beaucoup plus importante que la taille des arbres que l'on aperçoit et elle évoque ainsi une vaste forêt sur la droite. Cette impression est curieusement renforcée par les grands arbres du centre de la composition qui forment une ombre courte.

Le plan pictural joue le rôle d'un écran sur lequel le sujet hors champ est projeté. Les arbres sont vus comme des traces mouvantes qui s'inscrivent sur la riche surface texturée du sol couvert de neige. La lumière organise l'espace, lui donne une temporalité qui se modifie selon sa vitesse et la perception du peintre¹⁹. L'ombre identifie les deux composantes structurelles de la composition, la verticale (arbre) rabattue sur le sol. Cette façon de rappeler le cadre dans la composition n'est pas ici une façon de la cerner, mais un moyen de la relier à ce qui est hors du cadre du tableau, à déployer les limites circonscrites par l'image fixée sur la toile. L'ombre portée devient le moyen privilégié de faire



fig. 2 Alexander Y. Jackson, *The Edge of the Maplewood*, 1910, Huile sur toile, 54,6 × 65,4 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: MbaC)

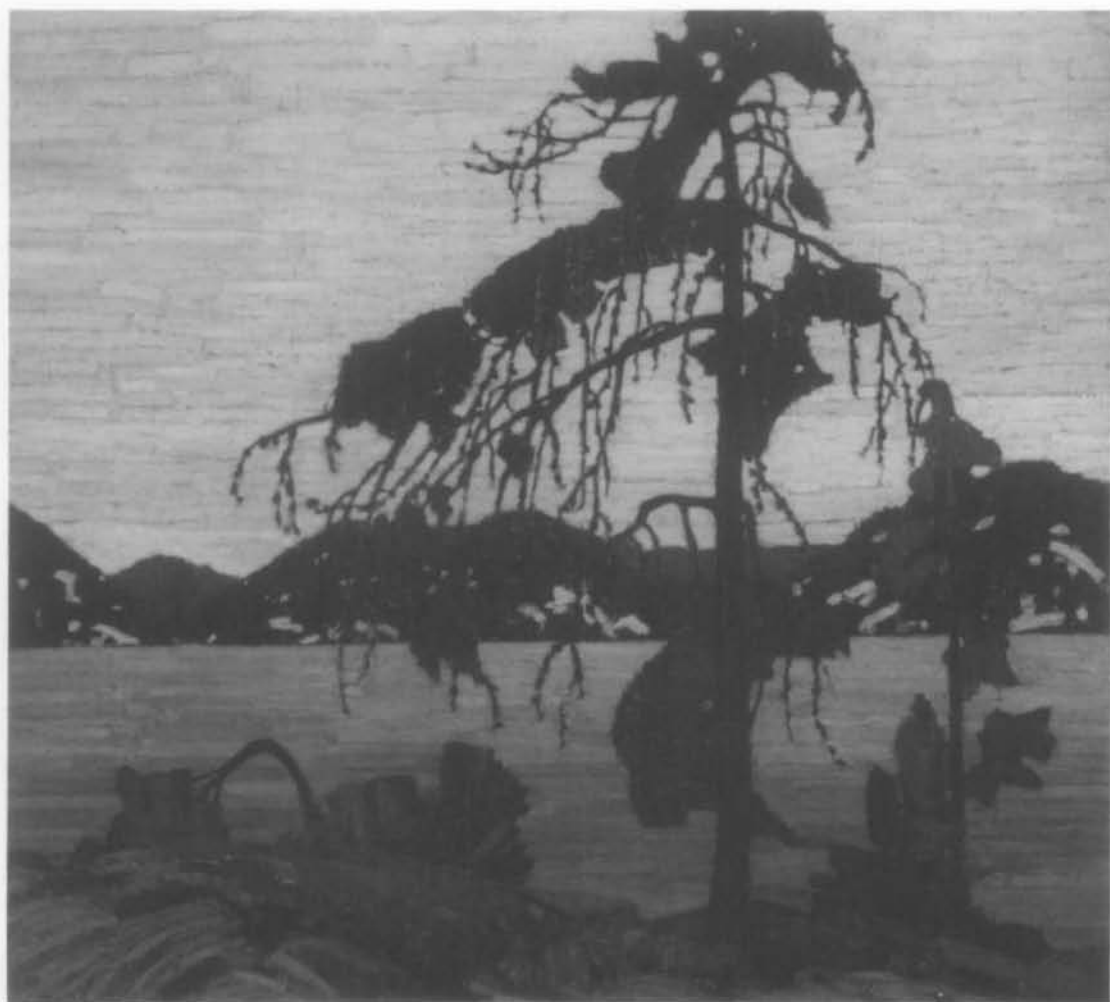


fig. 3 Tom Thomson, *The Jack Pine*, 1916-1917, Huile sur toile, 127,9 × 139,8 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: MbaC)

sentir l'espace quasi infini sur lequel se posent les traces de l'homme dans la nature canadienne.

Tout comme Suzor-Coté, qui a choisi de retourner au paysage, associé à la fois à sa culture et aux souvenirs antérieurs à sa formation européenne, les artistes puisent dans la nature des éléments auxquels s'identifier. Associer les artistes canadiens du début du XX^e siècle à l'image de l'explorateur, comme l'évoquait MacDonald, représente seulement une facette de leur recherche, car cette exploration incessante de la nature démontre avant tout une volonté de se définir. La nouveauté et la beauté de sujets jamais traités ne sont pas une fin en soi, elle sont un moyen de nommer des aspects différents de celui qui les dépeint.

L'œuvre de A. Y. Jackson (1882-1974) *Canal du Loing* (Musée des beaux-arts du Canada)²⁰ est contemporaine de la toile de Suzor-Coté. Elle fut exécutée pendant son premier séjour en Europe. L'ombre portée ferme la composition sur la gauche, tout en l'unifiant. Le rythme de trois ombres s'accroche à la barque ancrée et active la surface du pont. La nature de l'ombre portée me semble passer d'un rôle formel et quasi anecdotique à un rôle symbolique et central dans une de ses premières œuvres majeures, *The Edge of the Maplewood*²¹ de 1910 (fig. 2).

Jackson se sert lui aussi d'un point de vue dominant avec une ligne d'horizon élevée. La cabane à sucre semble distante et difficile d'accès sur ce terrain à forte dénivellation, peu propice à la cueillette de l'eau d'érable. La disposition spatiale de l'érablière est traitée de façon à laisser un vide qui puisse recevoir l'ombre qui est ainsi valorisée et joue le rôle principal dans la composition. La distance entre les arbres représentés, et celui dont l'ombre est projetée au centre est très grande. L'ombre est dirigée vers la partie inférieure du tableau et l'arbre est situé à une distance difficile à évaluer.

Cet arbre, absent mais central, occupe l'emplacement de l'artiste et du spectateur, et ce sont eux qui sont ainsi projetés à l'avant-plan, dans la partie inférieure du tableau. L'ombre, comme nous l'avons vu avec Suzor-Coté, est fugitive; elle est associée aux perceptions, à l'émotion et aux sentiments qui se modifient continuellement. La longueur et l'importance de cette ombre centrale est en opposition avec d'autres qualités, car l'ombre semble ici flotter sur la surface du sol, comme détachée, et de plus elle est incomplète, se poursuivant hors de l'espace du tableau. Si l'ombre condense l'objet du tableau avec son sujet, on peut trouver dans cette présence absente une affirmation en même temps qu'un rejet de cette réalité. Une façon à la fois de distinguer le sujet mais aussi de s'en séparer. Curieusement, le tronc et les branches dépouillées de feuilles évoquent l'image de racines. L'interprétation serait fort complexe. Le tronc absent se substituerait à des racines qui, du moins en surface, se ramifient pour occuper tout l'espace d'une façon encore plus prégnante. L'ombre, inversion de la cime de l'arbre, deviendrait un moyen de faire saisir la force de l'enracinement.

L'identification symbolique des artistes canadiens avec leur sujet de prédilection, le paysage, se cristallisera autour d'un élément iconographique particulier. Le thème de l'arbre solitaire représente à ce moment historique un paradigme de l'artiste canadien dans sa société, il devient un nouvel icône. (A. Y. Jackson, *Red Maple*, 1914, Musée des beaux-arts du Canada). Bien qu'associé plus fréquemment à Tom Thomson, le thème de l'arbre solitaire est à rapprocher de plusieurs autres artistes. Ce rapport extatique et solitaire avec un sujet dans la nature, dont David Milne traitera plus tard²², a surtout été décrit en rapport avec l'expérience picturale dramatique de Thomson²³.

Jean S. Boggs a interprété le traitement du motif de l'arbre solitaire, le *Jack Pine* de Tom Thomson (fig. 3), comme un moyen d'assouvir son désir de mort : «against the dying light and sky the scraggly forms of *The Jack Pine* are most dramatic, its branches struggling to life but dominated by dark-green, tattered, bat-like forms as if the tree were a symbol — beautiful, oriental, but a symbol nevertheless of Thomson's wish for his own death on this spot²⁴».

Si l'arbre de Thomson dissimule un instinct de mort, celui d'Ozias Leduc (1864-1955) semble vivre d'une vie nouvelle, même après sa destruction par l'action combinée de la tempête et de l'éclair. La partie inférieure du tronc de l'arbre dans *Cumulus bleu* de 1913 (fig. 4) reste debout, écorchée, révélant sa riche structure intérieure, semblable aux paysages escarpés de montagnes. Des clôtures divisent clairement l'espace. La forme des branches et la partie supérieure de l'arbre rejoignent le nuage et la lumière pour s'y fondre. L'arbre est compris comme un substitut de la personne composée d'une partie physique dont les contours, pourtant clairement définis, dissimulent un riche substrat, une partie mouvante, spirituelle, en quête d'idéal.

En progressant dans notre interprétation de l'ombre portée, il nous faut reconnaître que l'ombre a été acceptée comme une façon de révéler la nature intérieure des êtres; elle est étroitement associée à l'âme²⁵. Elle suggère la complexité de chacun et trace les frontières souples de l'imaginaire. La psychanalyse, qui s'est développée au tournant du siècle, a reconnu dans les éléments constituant le moi un niveau identifié comme le ça, «das es», concept que Freud a raffiné au début des années 1920²⁶. Le ça est associé avec l'ombre, le chaos, ce que la personnalité consciente refuse d'admettre, mais qu'elle doit aussi assumer. Il représente le pôle pulsionnel, là où l'énergie psychique, la libido, prend sa source, là où les forces créatrices inhibées gagnent leur énergie. Le ça demeure le lieu de l'inexploré.

Mon choix de mots vise à faire resurgir et à associer des images de la terre vierge tout en rappelant la force érotique contenue dans l'acte de créer, dans l'acte de peindre qui, comme le rapporte Pline au livre 35 de son *Historia Naturalis*, a commencé par un désir de saisir la présence de l'être bien-aimé, en transcrivant sa silhouette sur le mur. La représentation de l'ombre est une façon



fig. 4 Ozias Leduc, *Le cumulus bleu*, 1913, Huile sur toile, 92 × 61,6 cm, Fredericton, The Beaverbrook Art Gallery. (Photo: The Beaverbrook Art Gallery)



fig. 5 J.E.H. MacDonald, *Morning Shadows*, 1912, Huile sur toile, 71,8 × 91,4 cm, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, don du gouvernement de la province de l'Ontario, 1972. (Photo: Larry Ostrom, MbaO)

d'idéaliser, de transformer psychologiquement la réalité, en fournissant un moyen de réaliser l'accomplissement de désirs inconscients par l'identification totale ou partielle avec des aspects, des propriétés, des attributs de l'autre, du modèle choisi et substitué dans cette projection.

Une œuvre de 1912 de James Edward Hervey MacDonald, *Morning Shadows* (fig. 5), est apparue comme une sorte d'énigme lorsqu'elle fut exposée pour la première fois, la même année. Peu de scènes dans la carrière de MacDonald montrent des figures humaines, et ce tableau semble plus conventionnel que d'autres œuvres traitant de sujets urbains. Le paysage montre une colline abrupte en bordure d'une forêt et, selon le titre, au début d'une journée d'hiver, ensoleillée. L'ombre portée remplit la moitié de la composition et frappe la surface de la neige dans une diagonale disharmonique qui crée un angle aigu avec la colline où deux couples avancent. Leur position, un homme derrière une femme suivant un couple enlacé, évoque une interprétation nordique du *Pèlerinage à l'isle de Cythère* de Watteau. Le sujet sera repris et complété en 1914

dans *Edge of Town; Winter Sunset* (Musée des beaux-arts du Canada) où, cette fois, les deux couples, absorbés par l'ombre des arbres au soleil couchant, quittent la forêt pour se diriger vers la ville à l'arrière-plan.

Bien que les arbres aient gardé leurs feuilles (sorte de chêne?), les minces ombres proviennent d'arbres plus jeunes et délicats créant un motif bleuté vibrant et s'agitant sur la surface de la neige. L'ombre longue dans *Morning Shadows* est créée lorsque la source lumineuse est plus basse que le sommet de l'objet reflété. L'objet et la source lumineuse, situés dans un même plan spatial, se confondent. La lumière épouse étroitement la forme de l'objet qui s'épanouit sur la surface de la toile. Le mouvement de l'ombre offre une transcription de la flamme dévorante de l'amour ou du feu de la passion qui accompagne et rejoint les couples alors qu'ils s'éloignent.

Dans le tableau *In the Pine shadows, moonlight*, toujours de 1912 (fig. 6), MacDonald associe encore le thème de la nature avec celui de l'amour. L'ombre pleine et puissante d'un pin abrite et incarne la sexualité, représentée par un couple enlacé qui surgit de la forêt par un soir de pleine lune. C'est par l'ombre portée du pin que s'accomplit cette célébration de la nature, c'est elle qui la contient et l'absorbe, le tronc élançant traversant la forme ronde et touffue du résineux.

En relatant sa visite à l'exposition d'art scandinave à Buffalo en 1913, J. E. H. MacDonald déclarait à l'*Art Gallery of Toronto* le 17 avril 1931 :

Art requires associated ideas in the observer for its appreciation. He must have experiences generally similar to the artist to respond to the art. [...] They [people] don't like mountain pictures or Lake Superior shores, or bright autumn colours, or snow shadows, because they have never seen such things either actually, or with imaginative feeling²⁷.

Si l'expérience de l'œuvre d'art sollicite, comme le souhaite MacDonald, l'imagination du spectateur, le motif de l'ombre portée est sans doute une des formes les plus suggestives dans ce sens. L'utilisation originale et répétée de ce motif, populaire au cours de cette période post-symboliste²⁸, semble être une des caractéristiques de l'art au Canada avant la formation du Groupe des Sept. Si sa représentation est née d'une observation de la nature, elle semble traduire une expérience à la fois individuelle et collective. Parce qu'elle exprime une temporalité, elle est une marque supplémentaire de la présence subjective de l'artiste dans l'œuvre. De plus, sa forme, sa position et son traitement sont porteurs d'associations de nature idéologique et symbolique. L'attention que les artistes portèrent à ce sujet suggère l'intensité de leur rapport avec le paysage, non pas perçu uniquement comme une surface colorée, mais aussi comme évocateur d'émotions et de significations.

LAURIER LACROIX

Université du Québec à Montréal

Notes

Cet article présente les résultats d'une recherche en cours et est adapté d'une communication prononcée à l'*Art Gallery of Ontario*, le 9 novembre 1988 dans le cadre de la *McReady Memorial Lecture on Canadian Art*. Je remercie Peter Gale et Dennis Reid qui m'ont alors facilité la tâche en supervisant tous les détails relatifs à cette présentation. Comme me le demandait avec humour Peter Gale lorsque j'ai soumis le sujet de ma conférence, il ne s'agit pas ici de l'ombre projetée par les membres du Groupe des Sept sur l'œuvre de leurs prédécesseurs, mais bien du motif de l'ombre portée. Je désirais souligner un autre aspect qui fonde une réflexion sur le développement de la modernité au Canada. Le paysage est le lieu principal d'expression de la modernité chez les peintres canadiens d'origine anglo-saxonne et chez les francophones qui aspirent au même marché et participent à la même conception du Canada, structurée autour du noyau Ontario-Québec. Même sans relevés statistiques, la présence de l'ombre portée d'éléments situés hors de l'espace représenté dans le tableau m'apparaît particulièrement significative de la production picturale des années 1900-1920 au Canada. Je m'attarde à quelques exemples qui m'apparaissent particulièrement représentatifs, mais les analyses pourraient être développées dans le cas de nombreux autres artistes, tels James Wilson Morrice, Maurice Cullen, Clarence Gagnon, F. W. Hutchinson.

1 Il s'agit des œuvres de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Habitations sur la colline*, 1909, Musée des beaux-arts du Canada, d'Alexander Y. Jackson, *Edge of the Maplewood*, 1910, Musée des beaux-arts du Canada et de J. E. H. MacDonald, *Morning Shadows*, 1912, Art Gallery of Ontario.

2 Dennis REID, *Notre patrie le Canada. Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.

3 - Robert J. LAMB, ed., *The Arts in Canada during the Age of Laurier*, Edmonton, University of Alberta and Edmonton Art Gallery, 1988, n.p.

4 *Arcadia*, March 1st 1893.

5 *Canadian Courier*, April 22 1911.

6 Les exemples sont trop nombreux pour être cités. Que l'on pense par exemple à Maurice Cullen, *The Blizzard, Craig Street*, 1912, Musée du Québec ou à Arthur Lismer, *Afternoon sunshine, Thornhill*, 1916, Musée des beaux-arts de Montréal.

7 J. E. H. MacDONALD, «The Canadian Spirit in Art», *The Statesman*, vol. II, n° 35 (1919), pp. 6-7.

8 A. Y. JACKSON écrit en rapport avec le tableau *Edge of the Maplewood*: «After the soft atmosphere of France, the clear crisp air and sharp shadows of my native country in the spring were exciting.» *A Painter's Country The Biography of A. Y. Jackson*, Toronto, Clarke, Irwin & Company Limited, 1958, p.16.

9 René VERBRAEKEN, *Clair-obscur — histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1979, 315 p.

10 Je ne traiterai pas des ombres créées par les nuages ou celles qui proviennent d'objets non clairement identifiés ou des formes indistinctes (J. E. H. MacDonald, *Spring breeze High Park*, 1912, Musée des beaux-arts du Canada; Maurice Cullen, *Ice Harvest, Longueuil*, v. 1916, coll. part.). Ce qui m'intéresse ce sont les ombres portées d'objets et de formes qui, tout en étant hors de l'espace pictural, en sont une extension (James W. Morrice, *Ste. Anne de Beaupré*, 1897, Musée des beaux-arts de Montréal; William Brymner, *Harvest Field*, 1907, Power Corporation du Canada).

11 Dennis REID, *Tom Thomson. Le pin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, pp. 30-31.

12 Des exemples antérieurs montrent que la photographie a pu jouer un rôle dans l'acceptation de la présence/substitution de l'artiste/spectateur physiquement projeté dans l'espace de l'œuvre par un éclairage placé en face de la composition. Voir par exemple, William Notman, *Bow Valley from Upper Hot Springs, Banff*, 1887, Musée McCord d'histoire canadienne.

- 13 Voir l'article «Ombre» dans le *Dictionnaire technique et critique du dessin* de André BÉGUIN, Bruxelles, Oyez, 1978, pp. 398-404.
- 14 Peirce a défini, rappelons-le, trois catégories de signes : l'icône, l'indice et le symbole.
- 15 Charles S. PEIRCE, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, vol. 1, 1901.
- 16 Northrop FRYE, *The Bush Garden : Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971 et Gaile MCGREGOR, *The Wacousta Syndrome Explorations in the Canadian Landscape*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- 17 Ce tableau a d'abord été exposé à Ottawa en 1909 dans la présentation annuelle de la Royal Canadian Academy. En 1910, Suzor-Coté est invité à participer à l'exposition annuelle de l'*Ontario Society of Artists*; en 1913, il deviendra membre du prestigieux *Canadian Art Club*, fondé à Toronto en 1907.
- 18 Jean-René OSTIGUY, *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté Paysage d'hiver*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, pp. 10, 12.
- 19 La technique libre de Suzor-Coté semble suggérer que l'ombre n'apporte que des changements superficiels comme, par exemple, dans *Passing shadows* de 1918 (Edmonton Art Gallery). Elle est à l'opposé de l'œuvre de David Milne dont le traitement de l'ombre, à l'instigation du cubisme, modifie profondément la nature du sujet représenté.
- 20 Pour une évaluation de l'importance de ce tableau dans l'œuvre de Jackson, voir Rosemarie L. TOVELL, «A.Y. Jackson en France, en Belgique et en Hollande: carnet de croquis de 1909», *Bulletin annuel 2*, Galerie nationale du Canada, 1979, pp. 42-47.
- 21 L'œuvre fut remarquée dès ses premières expositions en 1910 et 1911 à Londres, Montréal et Toronto et fut acquise par Lawren Harris.
- 22 Ce texte de 1932 est cité par John O'BRIAN, *David Milne and The Modern Tradition of Painting*, Toronto, The Coach House Press, 1983, pp. 90 et ss.
- 23 Lawren Harris rapporte que lors d'un voyage en forêt en 1916 : «We were in an old clearing at the south end of the Cauchon Lakes when a dramatic thunderstorm came up... Tom and I took shelter in an abandoned lumber shack. Then Tom looked out, became excited by the drama of the scene, grabbed his sketch box, ran out into the gale, squatted behind a big stump, and commenced to paint in a fury. He was one with the storm's fury, save that his activity, while keyed at a high pitch, was nonetheless controlled.» REID, *Tom Thomson*, p.18.
- 24 Jean Sutherland BOGGS, *The National Gallery of Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1971, p.124.
- 25 Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 700-702.
- 26 Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, pp. 56-58.
- 27 J. E. H. MacDONALD, «Scandinavian Art», *Northward Journal*, n°s 18-19 (1980), p.9.
- 28 Edvard Munch déclara, en 1913, au sujet de l'ombre et non de l'ombre portée : «Des thèmes, on découvre toujours de nouveaux thèmes. Aujourd'hui, ce sont les ombres qui sont à la mode. Pour les réalistes, c'était la façade. Pour les impressionnistes, le caractère. Aujourd'hui ce sont les ombres et les mouvements... Les ombres qui se déploient comme des éventails, puis se regroupent,... se plient et se séparent.» Cité par J. C. Ebbinge WUBBEN dans la notice de l'œuvre *Clair de lune* (1893, Oslo, Nasjonalgalleriet), *Le symbolisme en Europe*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1976, pp. 148-149.



fig. 6 J.E.H. MacDonald, *In the Pine Shadows, Moonlight*, v. 1912, Huile sur toile, 81,9 × 70,9 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: MbaC)

CAST SHADOWS

Remarks on Canadian Landscape Painting Before the Group of Seven

The motif of the cast shadow seems particularly popular in Canadian painting between 1900 and 1920, and it can be interpreted solely in its decorative and formal terms. The appearance and frequency of this theme, however, lead me to propose a more fundamental reading that works on a number of different levels. Three specific paintings may be addressed in this context: Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté's *Settlement on the Hillside* (1909, National Gallery of Canada); A.Y. Jackson's *Edge of the Maplewood* (1910, National Gallery of Canada); J. E. H. MacDonald's *Morning Shadows* (1912, Art Gallery of Ontario). My interpretations of the motif are predicated on socio-political and psychological considerations, and employ elements borrowed from the analysis of cultural discourse, semiology and psychoanalysis.

In particular, the manner in which shadow is cast by objects outside of the interior space of the painting should be considered significant. The cast shadows can disclose the ideological space defined by both the politics of the development and the colonization of Canada, but meaning also lies in the integration of the pictorial space with the personality of the artist.

By references to the space beyond the pictorial surface, it appears to me that the motif of the cast shadow reflects theories of expansionism and land settlement, the basic elements in Canadian politics. Those developments in colonial politics that favoured immigration and the populating of new territories provide a political context for the production of art works using this motif. On another level, the shadow accentuates the physical limitations of the painting by the inclusion and reduction of the space occupied by the artist and the spectator. The cast shadow can, as well, be perceived as a sign of the formalist concerns of modern art.

Two concepts developed in the social sciences during the same period, the index in linguistics and the id in psychoanalysis, may also be considered in relation to this pictorial motif. The shadow cast from an exterior space onto the painting is presented like an index of the act of painting, the trace of coloured forms on a flat surface. Such shadows are evocative forms – forms inspired by an image situated in proximity to the depicted subject, yet beyond it. This approach also reflects the personality of the painter. The representation of the shadow can then be perceived perhaps as an introspective exercise providing the artist with the means to experiment and to disclose his identity.

Furthermore, the cast shadow is often associated with the motif of the solitary tree, a theme common to painting in Canada in the decade from 1910 to 1920. The shadow could be seen as a projection, like a negative image, of the artist's psychological portrait. The feeling of isolation and alienation inherent

within a wilderness environment and an unsympathetic cultural milieu (the content of several paintings and a subject on which there has been some commentary) is reinforced by this transposition; not of the tree but of the trace.

The motif of the cast shadow may be interpreted in the works of several Canadian landscape painters in the early twentieth century as a sign of ideological, symbolic and formal preoccupations. An examination of this motif encourages other iconographical and formal questions, as well as a re-evaluation of the historical context within which landscape painting evolved in Canada. Such an investigation could also turn our attention to those aspects which would permit an interpretation of pictorial production, not only in terms of subject matter but also in the study of aesthetic motivations, in a manner more vigorous and perhaps more fundamental to the artist and the art work.

Translation: Jeffrey Moore and Editorial Staff