

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PAYSAGES QUÉBÉCOIS DE WILLIAM BRYMNER,
EXPÉRIENCE DE LA NATURE COMME LIEU IDENTITAIRE CANADIEN AU
TOURNANT DU XX^E SIÈCLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
LYDIA BOUCHARD

JUIN 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord à monsieur Jean-Pierre Labiau, avec qui j'ai complété un travail dirigé de maîtrise en muséologie alors qu'il était conservateur de l'art canadien avant 1945 au Musée des beaux-arts de Montréal. La qualité de nos discussions et sa grande générosité ont été déterminantes dans ma décision d'entreprendre cette maîtrise en art historique du Québec. Je témoigne également ma plus vive reconnaissance à monsieur Laurier Lacroix, mon directeur, pour sa disponibilité et la justesse de ses conseils tout au long de la recherche et de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie chaleureusement les nombreuses personnes qui m'ont transmis des photographies ou des informations précieuses, ainsi que celles qui m'ont reçue pour examiner des œuvres ou consulter des archives. La liste est longue et ne seront mentionnés ici que ceux et celles que j'ai rencontrés ou avec qui j'ai eu une correspondance soutenue : M. Gérald Arbour, M. Claude Belleau (MNBAQ), Mme Danielle Blanchette (MBAM), Mme Réjeanne Bouchard (Assemblée nationale du Québec), Mme Audrey Boursaud, Mme Alicia Boutilier (AEAC), Mme Janet Brooke (AEAC), M. François Cartier (MMCHC), Mme Sonia Del Re (MBAC), M. Gaétan Forest, M. Sylvain Lessard (MCC), M. Juan Llano (MRC), Mme Monique Nadeau-Saumier, Mme Sharon Odell (MBAC), M. Paul Maréchal (PCC), Mme Catherine Perron (MNBAQ), M. Marc-Gabriel Vallières (Société d'histoire régionale de Deux-Montagnes), Mme Nathalie Vanier (MBAM) et le personnel de la bibliothèque des arts de l'UQAM.

Sur une note plus personnelle, j'exprime toute ma gratitude à mes parents qui m'ont toujours encouragée à faire ce que j'aime et à mon père, Laurent Bouchard, qui a accepté sans hésiter d'être mon correcteur. Je remercie également avec chaleur Michel Jacques pour sa révision complémentaire. Je salue la souplesse et les encouragements de Dominique

Chalifoux, conservatrice, et Marc Pitre, directeur du Musée de Lachine. J'adresse un merci complice à mes amies Julie Bélisle, Mélanie Boucher, Isabelle Cloutier, Anne-Sophie Grassin, Patricia Houde, Marie Chantal Leblanc et Marie-Hélène Lépine. Enfin, je remercie infiniment Hugo Jacques pour son amour, sa confiance et son soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I WILLIAM BRYMNER ET LE CONTEXTE DE DÉFINITION DE LA NATION CANADIENNE.....	9
1.1 Deux visions du nationalisme canadien en concurrence.....	10
1.1.1 Nationalisme.....	11
1.1.2 Impérialisme.....	13
1.2 Arts visuels et questionnement identitaire.....	15
1.2.1 Consolidation du milieu artistique canadien.....	16
1.2.2 La nature, promesse de prospérité de la nation et refuge de la ville.....	19
1.2.3 Le paysage comme lieu privilégié d'expression du nationalisme.....	21
1.3 William Brymner, un artiste imprégné des deux visions nationales.....	22
1.3.1 De culture anglo-saxonne.....	23
1.3.2 Ouvert à la culture canadienne-française.....	28
1.3.3 Pour le développement de l'art dans un pays anglais ou biculturel ?.....	30

CHAPITRE II	
LE PAYSAGE SELON BRYMNER : UNE NATURE SEREINE QUI A PRÉSEANCE SUR LA CULTURE.....	33
2.1 Des paysages ruraux, familiers et paisibles.....	34
2.1.1 <i>Hiver</i> (1891, CBLVC).....	34
2.1.2 <i>Paysage</i> (1895, MBAC).....	38
2.1.3 <i>Lever de lune en septembre</i> (1899, MBAC).....	40
2.1.4 <i>La Vallée Saint-François, île d'Orléans</i> (1903, MNBAQ).....	44
2.1.5 <i>Saint-Eustache, Québec</i> (1905, MBAM).....	46
2.1.6 <i>Octobre</i> (1906, MRC).....	49
2.1.7 <i>Paysage d'été</i> (1910, MBAM).....	51
2.1.8 <i>Octobre sur la rivière Beaudet</i> (1914, MNBAQ).....	53
2.2 De l'académisme au naturalisme.....	57
2.2.1 Entre académisme et impressionnisme, l'étude de la nature.....	57
2.2.2 Expérience directe de la nature canadienne et expérimentations picturales....	60
2.3 Iconographie paysagère.....	65
2.3.1 Les composants naturels.....	65
2.3.2 Les composants culturels.....	75
CHAPITRE III	
LES PAYSAGES QUÉBÉCOIS DE WILLIAM BRYMNER ET LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ CANADIENNE.....	80
3.1 Entre régionalisme et nationalisme.....	81
3.1.1 Peindre en région, un phénomène moderne.....	81
3.1.2 Une vision subjective de la nature canadienne.....	85

3.1.3 Des paysages qui contribuent à la connaissance et à la mythification du pays.....	87
3.2 Héritage canadien-français, appropriation ou reconnaissance ?.....	89
3.2.1 L'agriculturisme et le primitivisme.....	90
3.2.2 La « mode » du Canada français.....	94
3.2.3 Un portrait incomplet de l'identité canadienne-française.....	96
3.2.4 Des représentations porteuses d'ambiguïté.....	98
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	105
APPENDICE A	
LISTE DES PAYSAGES QUÉBÉCOIS DE WILLIAM BRYMNER ÉTUDIÉS.....	120

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	William Brymner, <i>Winter / Hiver</i> , 1891..... Huile sur toile, 40,6 x 61 cm Collection Bruck Lee de la ville de Cowansville Don de la Compagnie Bruck Mills photo © Ville de Cowansville	35
2	Frederick P. Shearwood, <i>Old and new Cartierville [Que.] bridges</i> , 1893..... Photographie Bibliothèque et Archives Canada PA-122064	36
3	William Brymner, <i>Paysage</i> , 1895..... Aquarelle sur papier vélin, 25,4 x 35,6 cm Musée des beaux-arts du Canada Legs de P. D. Ross, Ottawa, 1950, 6073 photo © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa	39
4	William Brymner, <i>Lever de lune en septembre</i> / <i>Early Moonrise in September</i> , 1899 Huile sur toile, 74,2 x 102,1 cm Musée des beaux-arts du Canada Achat 1908, 42 photo © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa	41
5	William Brymner, <i>Le lever de lune en septembre</i> / <i>Early Moonrise in September</i> , 1894-1904 Huile sur panneau, 15,5 x 24,4 cm Musée des beaux-arts de Montréal Don de Mme R.E. MacDougall, 1961.1310 photo © Musée des beaux-arts de Montréal	42

- 6 William Brymner, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans*, 1903 45
Huile sur toile, 75,2 x 103,2 cm
Musée national des beaux-arts du Québec
Achat, 37.19
photo © Patrick Altman
- 7 William Brymner, *Saint-Eustache, Québec*, 1905 47
Aquarelle, 39,1 x 54 cm
Musée des beaux-arts de Montréal
Achat, legs Dr et Mme Charles F. Martin, 1956.1148
photo © Musée des beaux-arts de Montréal
- 8 William Brymner, *October / Octobre*, 1906 50
Huile sur toile, 58,4 x 76,2 cm
The Mount Royal Club, Montréal
Achat
photo © Lydia Bouchard
- 9 William Brymner, *Paysage d'été / Summer Landscape*, 1910 52
Huile sur toile, 74,3 x 102,6 cm
Musée des beaux-arts de Montréal
Don du Révérend et de Mme Sydenham B. Lindsay, 1968.1591
photo © Musée des beaux-arts de Montréal
- 10 William Brymner, *Octobre sur la rivière Beaudet*, 1914 54
Huile sur toile, 96,8 x 125,7 cm
Musée national des beaux-arts du Québec
Achat, 41.220
photo © Patrick Altman

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AAM : Art Association of Montreal, Montréal
- AEAC : Agnes Etherington Art Centre, Kingston
- AGH : Art Gallery of Hamilton, Hamilton
- AGGV : Art Gallery of Greater Victoria, Victoria
- ANQ : Assemblée nationale du Québec, Québec
- ARAC : Académie royale des arts du Canada, Ottawa
- BAC : Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa
- BAG : Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
- CAC : Canadian Art Club, Toronto
- CBL : Collection Banque Laurentienne, Montréal
- CBLVC : Collection Bruck Lee de la ville de Cowansville, Cowansville
- CAC : Canadian Art Club, Toronto
- CP : Collection particulière
- EAG : Edmonton Art Gallery, Edmonton
- MCC : Musée Colby-Curtis, Stanstead
- MBAC : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- MBAO : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
- MMCHC : Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal
- MNB : Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John

MNBAQ : Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

OSA : Ontario Society of Artists, Toronto

PCC : Power Corporation du Canada, Montréal

PPC : Pen and Pencil Club, Montréal

RMLG : Robert McLaughlin Gallery, Oshawa

TTMAG : Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound

UQAM : Université du Québec à Montréal, Montréal

VO : Ville d'Ottawa, Ottawa

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les paysages québécois de William Brymner (1855-1925). Quarante-sept scènes paysagères réalisées entre 1891 et 1914 sont envisagées à la fois comme témoins et acteurs de leur époque. La problématique vise à dégager des liens entre le corpus et la formation de l'identité canadienne. Nous estimons que l'œuvre de Brymner est intéressante à étudier dans cette perspective d'histoire culturelle parce que le parcours et la notoriété de ce peintre, professeur et porte-parole du milieu artistique en font une figure emblématique de son époque marquée par une quête identitaire.

Les paysages de Brymner participent de la construction de l'identité canadienne dans un contexte idéologique où le nationalisme et l'impérialisme correspondent aux visions concurrentes des Canadiens français et des Canadiens anglais. La peinture de paysage offre un ancrage territorial à l'imaginaire de la nation. Le paysagiste William Brymner est imprégné des deux visions nationales par son appartenance à l'élite anglophone et sa proximité avec la communauté francophone. L'analyse formelle et iconographique du corpus fait ressortir une recherche artistique marquée par l'expérimentation et des incursions vers le modernisme dans un rapport nature/culture franchement dominé par une nature familière et sereine, où la présence canadienne-française est récurrente bien que discrète. La mise en relation des œuvres avec leur contexte nous amène à revoir notre hypothèse de départ voulant que le corpus traduise un projet identitaire canadien respectueux des deux peuples fondateurs. En effet, en dépit d'une ouverture sincère de l'artiste à la nation francophone, une tendance lourde concernant les productions artistiques anglophones et des interventions de diffusion parrainées par des anglophones, campées dans le Québec rural de la première moitié du XX^e siècle, aboutissent, avec le recul, à une forme d'appropriation plus ou moins consciente de la culture canadienne-française pour le bénéfice d'une identité canadienne anglo-saxonne.

MOTS-CLÉS

William Brymner – paysage – peinture – art canadien – histoire culturelle – identité canadienne – anglophones du Québec

INTRODUCTION

Le paysage n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe. (Cauquelin, 2002, p. 127)

William Brymner (1855-1925) est un artiste dont la contribution au développement de la peinture canadienne au tournant du XX^e siècle a été reconnue par ses contemporains. Lorsqu'il reçut le titre de Compagnon de l'Ordre de Saint-Michel et Saint-Georges en 1916, l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) affirma par voie de communiqué qu'il était « one whose devotion to the cause of art in Canada has been steady and consistent and whose personal character and achievements as an artist are worthy of the highest recognition » (*Gazette*, 1916). Aujourd'hui, Brymner est représenté dans les collections de plusieurs musées canadiens et son œuvre apparaît dans leurs expositions permanentes. Il est aussi inclus dans les ouvrages généraux portant sur l'art au Canada.

Les études spécialisées de sa fortune critique se résument en un mémoire de maîtrise, un catalogue d'exposition et quelques articles, tous signés par Janet Braide (1975; 1976; 1979a; 1970b; 1979-1980; 1980). Cette historienne de l'art a dépouillé de nombreux fonds d'archives à partir desquels elle a tracé un portrait général de la carrière de l'artiste¹. Elle a documenté ses études à Paris et son parcours de peintre et de professeur d'art à Montréal. Elle a dégagé les grandes étapes de l'évolution de sa peinture ainsi que les principaux traits de sa vision de l'art. Braide a aussi établi une chronologie des déplacements de Brymner à l'étranger et identifié certains de ses amis peintres. Elle a également consacré quelques articles à des questions ciblées : le tableau *Une gerbe de fleurs*² (1886, MBAC), un séjour de

¹ Un fonds Janet Braide consacré à William Brymner est conservé au AEAC depuis 2007. Il comprend surtout des documents liés à la préparation de la rétrospective de l'œuvre de Brymner organisée en 1979 par le AEAC.

² Morceau de réception de Brymner à l'ARAC.

l'artiste à Martigues en 1908, les murales de la maison Porteous de l'île d'Orléans et le thème des jeunes filles dans l'œuvre de Brymner. Bref, les travaux de Braide représentent une base solide à la connaissance de la vie et de l'œuvre de Brymner³. Ils ouvrent de multiples directions de recherche telles que le rapport de l'artiste à chacun des genres qu'il a traités, la réception critique de ses œuvres ou son influence comme professeur.

Depuis trente ans, Brymner n'a fait l'objet d'aucune publication et son absence de certaines expositions thématiques qui aurait pu être l'occasion de le situer parmi ses contemporains est également flagrante⁴. L'écart entre l'importance de ce peintre – au regard de la qualité de son œuvre et de la place influente qu'il a occupée dans son milieu – et la minceur de sa fortune critique justifie amplement le sujet de ce mémoire, sans mentionner que des œuvres de cet artiste ont été redécouvertes au cours des dernières décennies et qu'elles s'ajoutent au corpus à l'étude.

Brymner a peint des scènes de genre, des portraits, des paysages et quelques nus. Le choix de travailler sur sa production paysagère découle à la fois d'un intérêt personnel pour ce genre, de la prédominance de celui-ci dans la peinture de l'époque au Canada et du constat qu'il a été peu étudié chez cet artiste⁵. D'ailleurs, le peintre Edmond Dyonnet (1859-1954) (1968, p. 66), qui a bien connu Brymner, affirme dans ses mémoires que : « Brymner a été un peintre de paysages, quoiqu'il ait fait quelques portraits [...] ses paysages dont le dessin et la couleur sont admirables, l'ont mis au premier rang. » L'historien de l'art William G. Colgate (1943, p. 131-133) le présente également comme un paysagiste avant tout.

Notre corpus comprend 47 paysages réalisés au Québec par Brymner entre 1891 et 1914⁶ (appendice A). Il inclut des huiles sur toile, des aquarelles et des pochades. Pour

³ Tous les titres sont cités dans la bibliographie.

⁴ Quelques exemples : *Le paysage au Québec : 1910-1930* (Musée du Québec, 1997); *Charlevoix, histoire d'art 1900-1940* (Gagnon, 1995); *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920* (Lowrey, 1995).

⁵ Braide s'est davantage intéressée à ses portraits et ses scènes de genre.

⁶ Les listes d'œuvres exposées à l'AAM (McMann, 1988) et à l'ARAC (McMann, 1981) attestent que Brymner a effectué des paysages du Québec avant et après cette date, mais nous n'avons pas trouvé de reproduction de ces œuvres. Par ailleurs, 17 œuvres de notre corpus ne sont pas datées et certaines d'entre elles pourraient avoir été réalisées au-delà des dates ciblées.

constituer cet échantillon, nous avons rassemblé des reproductions de paysages de Brymner tirées de plusieurs sources : la base de données Artefacts Canada⁷, des sites Internet de musées et de maisons de vente aux enchères, ainsi que des publications spécialisées et des journaux. Plusieurs images ont été écartées parce qu'elles constituaient des scènes de genre extérieures et non des paysages⁸, incluant les vues de Baie Saint-Paul qui remontent à 1885⁹. Les « portraits » de maisons et de bateaux ont également été éliminés, ainsi que les murales qui répondent d'une autre logique. Enfin, notre problématique a impliqué le resserrement du corpus aux vues du Québec – ce qui a exclu celles de l'Ouest, des Maritimes et d'Europe, numériquement moins importantes – et composé un échantillon plus homogène.

Nous souhaitions définir une problématique qui nous permettrait d'appréhender ces œuvres comme des témoins et des acteurs de leur époque. La lecture de *Nature and Culture, American Landscape and Painting, 1825-1875* de Barbara Novak (1980) a été une source d'inspiration importante¹⁰. Cet ouvrage nous a cependant fait réaliser que les recherches en histoire culturelle impliquent de très vastes connaissances. Le cadre de ce mémoire requérait de circonscrire un angle précis. Celui de l'identité canadienne s'est imposé par des lectures sur le contexte historique, idéologique et artistique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. En effet, Brymner a peint dans les décennies qui ont suivi la Confédération, alors que l'identité canadienne était en formation et que la contribution des artistes était souhaitée par le développement d'un art national. Dans ce contexte, aux côtés de peintres francophones tels

⁷ Artefacts Canada est une base de données gérée par le Réseau canadien d'information sur le patrimoine qui diffuse les données versées par les musées canadiens. <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à plusieurs reprises entre 2005 et 2008.

⁸ Nous avons été stricte pour départager ces genres, envisageant un paysage comme une image dans laquelle la nature est le motif principal et la scène de genre comme une composition qui décrit une scène de vie quotidienne (Chilvers, Osborne et Farr, 1997, p. 218 et 700). Les titres sont souvent des indicateurs et ceux qui faisaient référence à des activités telles que la moisson ou la cueillette, par exemple, ont été identifiées comme des scènes de genre.

⁹ *Quatre jeunes filles dans un pré à Baie-Saint-Paul* (1885, MBAC), *Cueillette de fraises sauvages* (avant 1885, MMHC) (probablement peint aussi à Baie-Saint-Paul en 1885 puisque l'arrière-plan est similaire à celui de *Quatre jeunes filles*), *Ils aimaient à lire dans les ruisseaux fuyants* (1885, MNBAQ). Dans les années qui suivirent sa formation académique, le peintre s'employait à répondre aux goûts du public victorien en réalisant une peinture narrative, teintée de sentimentalisme. Braide, 1979a, p. 107.

¹⁰ Ce livre examine les paysages américains du milieu du XIX^e siècle par rapport à la philosophie, la religion et la science aux États-Unis dans les années 1850. Il accorde une égale importance aux œuvres et au contexte.

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) et Ozias Leduc (1864-1955), de nombreux peintres anglophones établis au Québec et en Ontario ont représenté la campagne québécoise¹¹. Maurice Cullen (1866-1934), James Wilson Morrice (1865-1924), Horatio Walker (1858-1938), Homer Watson (1855-1936), William Atkinson (1862-1926), Edmund Morris (1871-1913) et William Brymner en sont quelques-uns. Leurs paysages étaient achetés par des collectionneurs anglophones pour la plupart. Or n'est-il pas paradoxal que des Canadiens anglais en quête d'un art national appuient leur recherche sur des représentations du Québec rural, c'est-à-dire un territoire habité par des Canadiens français dont ils ne partagent pas la culture ? Cette interrogation conduit à la formulation d'un questionnement plus précis pour notre étude de cas : quels rapports les paysages québécois de William Brymner entretiennent-ils avec la formation d'une identité nationale canadienne au tournant du XX^e siècle ?

Brymner n'a pas exposé explicitement sa vision identitaire ni ses aspirations nationales en art. Nous avançons néanmoins l'hypothèse que plusieurs représentations de la nature cohabitent au sein de ses paysages et qu'ils traduisent un projet identitaire canadien respectueux des deux peuples fondateurs. Nous croyons que les paysages de Brymner témoignent des critères artistiques dominants de leur époque, dont la référence est européenne, et qu'ils marquent une étape essentielle vers l'affirmation d'une identité nationale en peinture.

Depuis les années 1970, le paysage est un objet d'étude multidisciplinaire. La géographie historique et culturelle ainsi que l'architecture paysagère, entre autres, ont puisé à la sémiologie et à l'histoire de l'art (approche iconologique d'Erwin Panofsky) pour mettre au jour les liens que les paysages entretiennent avec la société. Des ouvrages tels *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (Daniels, 1993), *Landscape and Power* (Mitchell, 1994) et *The Iconography of Landscape, Essays on the Symbolic Representation* (Cosgrove et Daniels, 1988) sont issus de ce courant. Plus près de nous, le géographe Brian S. Osborne (1992; 1995; 1998) s'est intéressé à l'apport des

¹¹ Dans ce mémoire, le terme « québécois » qualifie un rapport avec le territoire alors que celui de « canadien-français » renvoie au groupe culturel.

paysages¹² dans la construction du nationalisme canadien. Sa réflexion repose sur l'examen d'illustrations diffusées à large échelle, notamment celles de Charles W. Jefferys (1869-1951) et d'autres membres de The Toronto Art Student's League. Elle ignore malheureusement les scènes picturales du Québec. Linda Villeneuve (1999) a quant à elle mis en relation l'évolution des représentations du paysage et celle de la territorialité de Charlevoix au XIX^e siècle pour démontrer que la vision mythique de la campagne bas-canadienne de l'époque découle de la projection d'idéologies européennes conservatrices.

En histoire de l'art, Dennis Reid (1979) a traité de Otto Reinhold Jacobi (1812-1901), Lucius Richard O'Brien (1832-1899), Aaron Allan Edson (1846-1888) et d'autres peintres influencés par les luministes américains dans leurs représentations d'une nature exubérante aux visées nationalistes dans un ouvrage intitulé *Notre Patrie le Canada. Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto, 1860-1890*. Au Québec, sans faire l'objet principal de la démonstration, la relation entre le paysage et l'identité a été abordée dans quelques publications dont celles de David Karel par rapport à l'œuvre d'Horatio Walker (1986) et André Biéler (2003), Laurier Lacroix (2002) au sujet de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Hélène Sicotte (2006) sur Clarence Gagnon. Esther Trépanier (Musée du Québec, 1997) a également abordé l'enjeu identitaire dans le catalogue d'une exposition qui regroupait des paysages du Groupe des Sept et des paysages du Québec de 1910 à 1930. Toutes ces publications nous ont été utiles bien qu'aucune d'entre elles ne concerne directement notre période (1891-1914) ni notre artiste.

L'histoire culturelle s'est avérée toute désignée comme cadre général de notre projet étant donné l'importance qu'elle confère aux représentations¹³, son intérêt pour les enjeux identitaires¹⁴ et sa reconnaissance des œuvres d'art comme sources valables (et peu exploitées

¹² En réalité, il s'agit plus souvent qu'autrement de scènes de genre et non de paysages.

¹³ La notion de représentation est empruntée à la sociologie et désigne la forme concrète d'un objet ou d'un concept absent (Ory, 2004, p. 9-10). Cette forme tangible peut être une œuvre d'art, un discours, une institution, etc.

¹⁴ Voici les axes de recherche de l'histoire culturelle au Québec énoncés par Damien-Claude Bélanger et Michel Ducharme, « Nouvelles orientations en histoire intellectuelle et culturelle du Canada : bibliographie sélective » (Bélanger, Coupal et Ducharme, 2004, p. 264-265) : 1) la mémoire, la commémoration et la représentation, 2) l'identité nationale et les nouveaux cadres identitaires (genre, orientation sexuelle, etc.), 3) les questions liées au politique et à la formation de l'État, 4) la science, la

jusqu'à maintenant). Au Québec, l'histoire culturelle est associée à un renouveau de l'histoire intellectuelle (Bélanger, Coupal et Ducharme, 2004, p. 9). Yvan Lamonde a grandement contribué à définir ce champ historiographique qu'il résume comme « l'étude de l'évolution des idées, des sentiments, des croyances, des pratiques et des représentations » (Lamonde, 1997, p. 286). En France, l'histoire culturelle s'est développée à la suite des *Annales* et de l'histoire des mentalités et est identifiée à « une histoire sociale des représentations » (Ory, 2004, p. 13). Il n'en reste pas moins que l'histoire culturelle est née en Allemagne au XIX^e siècle avec Jacob Burckardt (1818-1897) et Johan Huizinga (1872-1945) dont la volonté de comprendre certaines peintures – l'œuvre de Raphaël chez Burckardt et celui de Van Eyck chez Huizinga – est à l'origine de leurs recherches qui établissent des liens entre différentes formes d'art qu'ils interprètent comme autant de manifestations de « l'esprit du temps » ou *Zeitgeist* selon Hegel (Burke, 2004, p. 7-8). L'histoire culturelle allemande a eu une influence significative sur des historiens de l'art tels Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968) et Ernst Gombrich (1909-2001) (Burke, 2004, p. 7-8).

Notre approche inductive conjuguera l'analyse formelle et iconographique des œuvres avec le contexte idéologique qui les a vues naître. Trois concepts-clés seront convoqués, soit ceux de paysage, de représentation de la nature et d'identité nationale. L'étude se caractérisera aussi par l'emploi d'une perspective canadienne pour traiter d'un corpus québécois. Le défi majeur consistera à poser un regard synchronique sans imposer un discours aux œuvres. Nous accorderons donc la priorité aux œuvres et veillerons à justifier nos interprétations avec nuance et rigueur. La démarche demeurera néanmoins en grande partie intuitive et conduira à des résultats que nous savons à l'avance partiels et exploratoires.

Dans sa méthode, l'histoire culturelle valorise la notion de « mesurable » (Lamonde, 1997, p. 286; Ory, 2004, p. 14-15). Ainsi, une grande quantité de données qualitatives et quantitatives relatives à chacune des 47 œuvres de notre corpus ont été consignées dans une grille *Excel* pour ensuite être compilées et croisées. Ces données ont trait à l'identification des œuvres (*titre, date, dimensions, format, médium, support, collection, lieu représenté*), à leurs

religion et la moralité. Ces points sont globalement similaires à ceux mentionnés par Rioux et Sirinelli (1997, p. 13-14) pour l'histoire culturelle française, bien que formulés différemment.

éléments plastiques (*couleur, texture, touche*), à la construction de l'espace (*vecteurs, point de vue, profondeur, cadrage, hauteur de la ligne d'horizon*) et à l'iconographie (*éléments naturels, éléments culturels*). Ces rubriques furent subdivisées en plusieurs sous-rubriques ayant permis la cueillette d'informations plus fines. Cependant, la valeur de ces données est limitée par la qualité inégale des reproductions à partir desquelles elles ont été prélevées, qui incluaient de nombreuses photocopies et images numériques à faible résolution¹⁵, ainsi que des identifications lacunaires (dates manquantes, lieux inconnus, etc.). D'où un usage prudent de cette grille, qui n'a servi en définitive qu'à dégager des tendances générales. D'où également la nécessité d'approfondir l'analyse de quelques paysages caractéristiques de la production de l'artiste à différents moments de sa carrière¹⁶ : *Hiver* (1891, CBLVC) (fig. 1), *Paysage* (1895, MBAC) (fig. 3), *Lever de lune en septembre* (1899, MBAC) (fig. 4), *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (1903, MNBAQ) (fig. 6), *Saint-Eustache, Québec* (1905, MBAM) (fig. 7), *Octobre* (1906, MRC) (fig. 8), *Paysage d'été* (1910, MBAM) (fig. 9), *Octobre sur la rivière Beaudet* (1914, MNBAQ) (fig. 10)¹⁷.

L'histoire culturelle privilégie également la notion de « médiation », c'est-à-dire le cycle complet de production, circulation, consommation et réception (Lamonde, 1997, p. 286; Ory, 2004, p. 14-15). Pour cette raison, l'exposition des œuvres et leur réception critique seront prises en compte dans le tissage de liens entre les œuvres et leur contexte. La connaissance de ce dernier est fondée sur une variété de sources primaires et secondaires.

Les écrits de Janet Braide ont formé la base des informations biographiques sur William Brymner. Des comptes rendus de conférences, des articles de revue et des lettres signées de la main de l'artiste¹⁸ ont été primordiaux pour connaître sa réflexion sur l'art. Des articles de journaux d'époque ont servi à documenter la circulation et la réception des œuvres.

¹⁵ Lorsque l'œuvre appartenait à une institution publique, nous avons fait des démarches pour acquérir une bonne reproduction.

¹⁶ Les critères ayant présidé à cette sélection sont exposés dans le chapitre 2.

¹⁷ Le modèle d'analyse développé par Nycole Paquin (1991) nous a été utile pour observer systématiquement les caractéristiques formelles des œuvres.

¹⁸ Le MMCHC conserve les correspondances de Brymner avec ses parents et avec Clarence Gagnon.

Des dossiers sur l'artiste et sur ses œuvres consultés au MNBAQ, MBAM¹⁹ et MBAC ont fourni des renseignements supplémentaires. Des catalogues d'expositions en histoire de l'art au Québec, au Canada et en Europe ont permis de situer la pratique de Brymner par rapport aux courants artistiques de l'époque tandis que leur contexte historique et idéologique a été documenté à l'aide de monographies générales et spécialisées.

Le premier chapitre brosse l'environnement idéologique et artistique dans lequel a évolué William Brymner et l'introduit dans ses rapports avec les communautés anglophone et francophone du Québec. Le deuxième chapitre fait ressortir les caractéristiques formelles, plastiques et iconographiques du corpus sélectionné. Finalement, le troisième chapitre relie les deux premiers pour sonder les paysages québécois de Brymner en tant que témoins et agents actifs de la construction de l'identité canadienne au tournant du XX^e siècle.

¹⁹ À noter que les archives de l'AAM ont brûlé et que le dossier Brymner du MBAM n'était pas accessible entre 2005 et 2008.

CHAPITRE I

WILLIAM BRYMNER ET LE CONTEXTE DE DÉFINITION DE LA NATION CANADIENNE

Du milieu de la décennie 1890 à la Première Guerre mondiale, le Canada connaît une période de prospérité et d'optimisme. L'industrialisation, l'urbanisation et le peuplement de l'Ouest s'accélèrent et assurent la croissance économique. Les transports (rails, routes, ports) et les moyens de communication (télégraphe, téléphone, poste) se développent. Des avancées technologiques et l'électrification facilitent la production manufacturière, l'exploitation des ressources naturelles et l'agriculture à grande échelle. Des investissements internes, britanniques et américains soutiennent cette croissance alors que le Canada commence à se manifester au plan international.

Le capitalisme industriel transforme les sphères sociale et culturelle. La concentration du capital aux mains de la bourgeoisie anglophone de Montréal et de Toronto s'accompagne d'une polarisation de l'élite et du prolétariat. Le darwinisme social prévaut et le pays amalgame des conditions de vie très différentes alliées au statut de grand capitaliste, d'ouvrier ou d'agriculteur, par exemple (Dickinson et Young, 1995, p. 254). L'augmentation de la population urbaine²⁰, par l'effet conjugué de l'immigration et de l'exode des campagnes donne lieu à des luttes pour améliorer la condition ouvrière, la condition des femmes et des enfants, et l'hygiène. Parallèlement, la ville offre de nouveaux loisirs – parcs urbains, parcs

²⁰ En 1891, la population du Canada s'élève à 4 833 239 et celle du Québec à 1 488 535. Vingt ans plus tard, elle atteint 7 206 643 au pays et 2 005 776 dans la province. En 1911, 41.8 % de la population canadienne et 44.5 % de la population québécoise sont urbaines. Au cours de cette période, Montréal s'affirme comme la métropole du Canada et le centre de ses activités économiques et intellectuelles. Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 26 et 470.

de divertissement, théâtres, concerts, musées – tandis que la presse à grand tirage démocratise l'accès à l'information (Lamonde, 2004).

Sur le plan politique, la Confédération est mise à l'épreuve. Les principaux partis fédéraux, le Parti conservateur et le Parti libéral, ont une assise biculturelle et embrassent un discours d'harmonie nationale. Toutefois, en pratique, ils agissent en fonction de la majorité anglophone qui est consolidée par l'immigration (Roy, 1993, p. 48-49). De l'exécution de Louis Riel en 1885 à la conscription de 1917, une succession de crises – les écoles du Manitoba dans les années 1890, la Guerre des Boers en 1899, les écoles du Nord-Ouest en 1905, notamment – mettent en évidence « la position minoritaire du Québec dans le système fédéral et la fragilité de la présence francophone à l'extérieur de la province » (Dickinson et Young, 1995, p. 265). Adoptant un nationalisme canadien tempéré et une approche pragmatique, Sir Wilfrid Laurier, premier ministre du Canada de 1896 à 1911 et premier francophone à occuper cette fonction, navigue entre les antagonismes avec une politique de compromis (Bélanger, 2007, p. 195).

Ainsi, selon l'état actuel des connaissances, la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle correspondent notamment à une période de transition et de définition de la nation canadienne. D'abord, nous verrons que deux visions principales du Canada rivalisent. L'apport des arts visuels à l'idée de nation canadienne sera ensuite examiné. Enfin, les liens de William Brymner avec les cultures anglophone et francophone seront mis en évidence dans le but de découvrir son orientation idéologique.

1.1 Deux visions du nationalisme canadien en concurrence

L'émergence du nationalisme au Canada rencontre plusieurs obstacles. L'attachement impérial, la minorité francophone significative, l'hétérogénéité de la population immigrante et le territoire immense n'en sont pas les moindres (Osborne, 1992, p. 239). Parce que l'identité est en constitution, la période est féconde sur le plan des idées. Le nationalisme et l'impérialisme représentent les deux conceptions dominantes du pays. Dans un ouvrage intitulé *La rencontre de deux peuples élus, comparaison des ambitions nationale et impériale*

au Canada entre 1896 et 1920, l'anthropologue et sociologue Sylvie Lacombe (2002) expose clairement les caractéristiques de ces idéologies, leurs similitudes et leurs dissemblances.

1.1.1 Nationalisme

Les partisans du nationalisme sont majoritairement des francophones. Ils envisagent la Confédération comme un pacte entre les Canadiens français et les Canadiens anglais. Le nationalisme qu'ils préconisent est bel et bien canadien et non canadien-français. Leur porte-parole, Henri Bourassa (1868-1952), déclare : « La patrie, pour nous, c'est le Canada tout entier, c'est-à-dire une fédération de races distinctes et de provinces autonomes²¹ ». Les nationalistes revendiquent l'autonomie des provinces, les droits des minorités, le respect mutuel, de même que la liberté de suivre ou non la Grande-Bretagne dans son développement, y compris ses guerres. Sans renier l'allégeance à la Grande-Bretagne, ils convoitent l'autonomie du Canada à long terme.

Les Canadiens français se considèrent comme les héritiers de la France catholique prérévolutionnaire. La préservation de la *race* canadienne-française est fondamentale pour eux. Leur compréhension d'une nation canadienne britannique et biraciale implique la protection du caractère distinctif des deux *races* fondatrices. Ces dernières sont perçues « comme deux individus parfaitement égaux malgré leurs différences en valeurs » (Lacombe, 2002, p. 254). Leurs revendications devant le spectre de l'assimilation s'appuient sur la Constitution.

Lacombe démontre que la pensée de Bourassa intègre deux idéologies marquantes du XIX^e siècle au Canada français, à savoir l'ultramontanisme et le libéralisme. Dans le système d'idées de Bourassa, l'âme de la patrie est étroitement associée à l'Église et à la papauté (Lacombe, 2002, p. 239-242). La religion catholique constitue la valeur suprême des nationalistes, l'assise de l'ordre social. Le corps de la nation correspond au territoire

²¹ Henri Bourassa en 1904, cité par Roy, 1993, p. 74-75. Bourassa est député fédéral de 1896 à 1907 (libéral jusqu'en 1899, indépendant pendant une courte période, puis à nouveau libéral en 1900), député provincial indépendant de 1908 à 1912 et député fédéral indépendant de 1925 à 1935. Il fonde le journal *Le Devoir* en 1910 et en est le rédacteur en chef jusqu'en 1932. Assemblée nationale du Québec, « Henri Bourassa », www.assnat.qc.ca, consulté le 5 mai 2008.

canadien, aux juridictions provinciales et au développement économique. Il suppose une certaine autonomie de la sphère politique, qui doit néanmoins respecter les « principes chrétiens de justice et de charité » (Lacombe, 2002, p. 253). En conséquence, Bourassa estime que l'unique responsabilité du Canada envers l'Angleterre est la protection du territoire canadien. Pour lui, l'impérialisme équivaut à payer pour les guerres de l'Angleterre. C'est là un point de désaccord majeur avec les impérialistes (Lacombe, 2002, p. 240).

Les nationalistes s'attribuent une supériorité morale et concèdent aux Canadiens anglais une supériorité au niveau du corps de la nation, c'est-à-dire sur le plan de la prospérité matérielle. Lacombe (2002, p. 244) suggère que : « [...] c'est en vertu de cette supériorité respectueuse que Bourassa voit dans la Confédération le principe de l'union des deux races, la garantie de leur égalité de droit et la protection contre toute fusion de l'une dans l'autre. » Bourassa encourage le développement économique de la province tout en souhaitant que les francophones en prennent les rennes en conformité avec leurs valeurs catholiques. Les Canadiens français doivent éviter la cupidité qui, selon Bourassa, caractérise les Anglo-Saxons et est à la base de l'impérialisme. Le principal reproche que Bourassa adresse aux Canadiens anglais est de ne pas être catholiques.

Le mouvement nationaliste trouve de nombreux appuis chez les étudiants des collèges classiques, le clergé, les intellectuels et les membres des professions libérales (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 652 et 654). Les nationalistes exercent une influence politique indirecte, soutenant les candidats favorables à leur programme peu importe leur affiliation partisane. Bourassa refuse de créer un parti car, selon lui, le nationalisme se situe au-dessus des partis et le système de parti est corrompu²². Vers la fin de la Première Guerre mondiale, les disciples de Bourassa constatent l'échec du projet d'un Canada bilingue et biculturel. Ils se replient progressivement sur un nationalisme canadien-français à l'échelle du Québec dont Lionel Groulx (1878-1967) sera le principal représentant (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 654)²³.

²² Selon Bourassa, « le parti se transforme vite en « machine » dont la seule fonction est le maintien de sa propre existence en vue de conquérir le pouvoir ou de le garder ». Lacombe, 2002, p. 97.

²³ Avant Lionel Groulx, le nationalisme canadien-français est considéré comme une idéologie minoritaire.

1.1.2 Impérialisme

Carl Berger (1970) a démontré que l'impérialisme est une forme de nationalisme canadien. Les impérialistes se disent nationalistes et ils le sont dans la mesure où ils valorisent les institutions canadiennes et se conçoivent moralement supérieurs aux États-Unis (Lacombe, 2002, p. 227). Les idéologies impérialiste et nationaliste présentent d'autres points communs, tels le fait de se considérer exclusives, de tenir aux liens avec l'Angleterre dans l'immédiat, d'appréhender une annexion avec les États-Unis, de chérir le passé ou encore de dénoncer la politique partisane²⁴. Néanmoins, leurs positions fondamentales sont irréconciliables. En effet, la nature du lien entre le Dominion et la mère patrie ainsi que la définition des concepts de *nation* et de *race* sont perçues très différemment (Lacombe, 2002, p. 18).

L'impérialisme regroupe plusieurs voix²⁵ et diverses tendances unifiées par le souhait d'un rapprochement des composantes impériales sur plusieurs fronts : économique, militaire, politique et moral. L'impérialisme se concentre en Ontario et dans les Maritimes. Il réunit des descendants des loyalistes, l'élite et la classe moyenne en plus des milieux intellectuels anglophones (Roy, 1993, p. 73-74; Berger, 1970, p. 5). Les impérialistes s'identifient à la *race* anglo-saxonne et ils se donnent pour mission de l'unifier pour ensuite en propager les idéaux de liberté, de justice et de paix de par le monde²⁶. L'idée de *races fondatrices* chère aux nationalistes s'éclipse ici au profit de la supériorité de la *race* anglo-saxonne. Si bien qu'à la fin du XIX^e siècle, un projet de fédération impériale se dessine en réponse à l'essor de l'Allemagne et des États-Unis. L'objectif est de permettre à l'Angleterre et à ses colonies de bénéficier d'un système de défense et d'un marché communs qui assureraient le maintien de la domination économique et navale de l'Empire. Pour les Canadiens anglais, l'impérialisme

²⁴ Le nationalisme et l'impérialisme transcendent les partis bien qu'en général, les nationalistes aient plus d'affinités avec le Parti libéral et les impérialistes avec le Parti conservateur. Lacombe, 2002, p. 227-231. En fait, les Libéraux et les Conservateurs défendent des positions similaires sur le plan économique et social : « valorisation d'une société bourgeoise, d'une certaine forme de démocratie et d'un développement économique de type capitaliste ». Roy, 1993, p. 45.

²⁵ L'impérialisme est marqué par deux générations d'intellectuels. La première est représentée par George Taylor Denison, George Munro Grant et George R. Parkin à la fin du XIX^e siècle. La seconde réunit William L. Grant, Stephen Leacock et Andrew Macphail au début du XX^e siècle. Les seconds ont une vision plus large de la mise en application des idéaux britanniques. Lacombe, 2002, p. 27-31.

²⁶ En d'autres mots, ils aspirent à ramener les États-Unis dans le giron de l'Empire puis à assimiler les *races* étrangères. Lacombe, 2002, p. 222.

représente la voie d'accès du Canada à la maturité par une participation accrue aux responsabilités et aux décisions de l'Empire.

Tout comme le nationalisme, l'impérialisme donne préséance aux valeurs morales sur les valeurs matérielles. Cependant, c'est la loyauté envers la couronne plutôt qu'envers la religion qui prédomine dans cette idéologie. Cette loyauté s'appuie sur la liberté et la responsabilité, et suppose un soutien indéfectible à l'Empire. De plus, ce sont les individus et non les institutions qui sont les gardiens des idéaux incarnés par l'Empire.

À noter que le regard que posent les impérialistes sur les Canadiens français est variable. Certains sont favorables aux francophones en invoquant leur capacité d'adaptation au climat rigoureux et des ancêtres communs, les Normands. Selon cette perspective, la « nordicité » est garante de l'énergie, de la santé, de la force, de la pureté et de la virilité du caractère canadien (Berger, 1970, p. 130-131). De plus, G. M. Grant et G.T. Denison, par exemple, ne croient pas que l'uniformité de langue et de religion soit indispensable à l'unité nationale (Berger, 1970, p. 136-137). L'idée circule selon laquelle les deux peuples se complètent – en faisant appel aux stéréotypes de grâce et de bonne humeur des Canadiens français, de dynamisme et de volonté des Canadiens anglais – et apportent un caractère distinctif à l'identité canadienne. Cependant, Berger souligne l'incohérence de cette disposition à l'égard des Canadiens français puisque les impérialistes sont convaincus de leur assimilation à plus ou moins longue échéance et parce qu'elle ignore que les Canadiens français tiennent l'impérialisme en aversion (Berger, 1970, p. 145-146).

En revanche, d'autres partisans de l'impérialisme trouvent que les Canadiens français ne sont préoccupés que par la protection de la minorité qu'ils forment et, qu'en ce sens, ils transgressent l'esprit de nationalité commune poursuivi par la Confédération. Les impérialistes nient le principe de protection constitutionnelle des minorités linguistiques à l'extérieur du Québec qu'ils identifient à des « tentatives de subordonner le pouvoir fédéral aux volontés et caprices d'une province, le Québec » (Lacombe, 2002, p. 218). Ils reconnaissent la loyauté des Canadiens français mais la considèrent intéressée, donc faible sur le plan moral. Ils interprètent leur antimilitarisme comme un manque de patriotisme. Enfin,

ils trouvent le nationalisme en général dépassé et qualifient d'obscurantisme la facette ultramontaine du nationalisme de Bourassa (Lacombe, 2002, p. 248-249).

En somme, le nationalisme et l'impérialisme cherchent tous deux à définir le Canada mais diffèrent sur plusieurs points. La volonté de détachement graduel de l'Empire est contredite par le désir d'une participation plus active au sein de celui-ci. La notion de deux peuples fondateurs se heurte à l'idée de supériorité de la *race* anglo-saxonne. La valeur morale de la religion catholique a pour pendant la loyauté à l'Empire et les idéaux britanniques. Le corps de la nation coïncide avec le territoire canadien chez l'un et avec la *race* anglo-saxonne chez l'autre. Ces idéologies sont construites et véhiculées par de multiples secteurs de la société, dont celui des arts visuels.

1.2 Arts visuels et questionnement identitaire

L'identité nationale est une construction symbolique. C'est à l'État qu'appartient de créer une communauté imaginaire à laquelle la population s'identifie (Anderson, 2002). Le développement de cette conscience nationale repose notamment sur la constitution et la diffusion d'un passé mythique commun, la promotion de symboles ayant une charge émotive tels que hymnes nationaux, figures héroïques, drapeaux, monnaie, monuments commémoratifs et festivals, ainsi que par des paysages qui représentent le territoire de la nation et l'attachement envers celui-ci (Osborne, 1995, p. 265). Plusieurs institutions fédérales sont fondées au tournant du XX^e siècle pour promouvoir le sentiment d'appartenance au pays. Les Archives nationales du Canada (1872) – dont le premier directeur est Douglas Brymner, le père de William – la Commission des champs de bataille nationaux (1908), la Dominion Parks Branch (aujourd'hui Parcs Canada) (1911) et la Galerie nationale (aujourd'hui MBAC) (1882) en sont quelques exemples.

L'idée selon laquelle l'art est nécessaire à la formation de l'identité de la nation est alors largement répandue. Sir Wilfrid Laurier soutient que : « [...] there could [...] be no

national life without literature, art and science²⁷». Eric Brown abonde dans le même sens : « No nation can be truly great until it has great art²⁸ ». Des critiques, des artistes et des amateurs souhaitent que l'art produit au pays s'élève au rang d'art national. Or la notion d'*art national* pose problème puisqu'elle n'est pas univoque. Certains l'associent à un art qui puisse s'imposer sur la scène extérieure et qui soit de calibre européen. D'autres insistent sur l'importance de traits distinctifs, soit par le sujet et/ou par le style. Il n'en reste pas moins que cette perception de l'art comme attestation d'un certain degré d'aboutissement de la nation repose sur les vertus civiles et morales attribuées à l'art²⁹. Cette vision encourage l'affirmation d'un champ de l'art au Canada et trouve son expression la plus percutante dans la peinture de paysage qui est elle-même liée à des représentations contemporaines de la nature.

1.2.1 Consolidation du milieu artistique canadien

Plusieurs artistes étrangers qui ont émigré au pays à partir de 1840, tels James Duncan (1806-1881), Cornelius Krieghoff (1815-1872) ou William Raphael (1833-1914), ont contribué de manière significative à la mise en place d'un champ de l'art au Canada³⁰. À l'aube du XX^e siècle, la professionnalisation d'artistes nés au Canada est indéniable alors que diverses associations et institutions artistiques de Montréal et de Toronto forment des noyaux à partir desquels l'art se déploie dans le Dominion.

Ainsi, un nombre croissant de lieux d'enseignement spécialisés offrent une formation inspirée de celle des académies ou des ateliers français. Parmi les plus réputées figurent l'école de l'Art Association of Montreal (AAM) (1879) et l'Ontario School of Art (1876). Sans être une école proprement dite, les studios Notman (Montréal 1855, Toronto 1868) sont aussi propices à l'apprentissage des rudiments du métier³¹. À partir de la fin des années 1870,

²⁷ Laurier se disait en faveur du financement des arts par le gouvernement bien qu'il ait adopté peu de mesures concrètes en ce sens. Tippett, 1990, p. 72.

²⁸ Déclaré en 1913, alors qu'il était conservateur de la Galerie nationale. Tippett, 1990, p. 82.

²⁹ « L'art remplit ses rôles éthique et politique principalement par sa fonction ornementale et décorative, par son intégration dans les bâtiments publics et dans les intérieurs domestiques ». Laurier Lacroix, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », Cambron, 2005, p. 57.

³⁰ Lacroix, « L'art au service... », p. 60.

³¹ Des artistes sont engagés pour colorer des photos et peindre des arrière-plans. Reid, 1988, p. 419. Notman ouvrit d'autres studios, notamment à Ottawa, St. John's et Halifax. Musée McCord d'histoire

et surtout dans les années 1890, la majorité des artistes complètent leurs études en Europe, à Paris principalement. Ces séjours à l'étranger contribuent à la reconnaissance du statut professionnel des artistes de même qu'au maintien d'une dépendance stylistique marquée envers l'art européen.

De plus, les mouvements associatifs témoignent d'efforts concertés pour promouvoir les arts et certains donnent naissance à des musées. L'ARAC est fondée en 1880 et est à l'origine de la Galerie nationale du Canada (1882), qui deviendra le Musée des beaux-arts du Canada et dont le noyau de la collection est constitué des morceaux de réception à l'Académie. Le premier président de l'ARAC, Lucius O'Brien, est conscient de la nécessité de soutenir officiellement les arts visuels, d'édifier des normes esthétiques comparables à celles qui prévalent en Europe et « de célébrer l'authenticité de la réalité canadienne³²». Une autre association d'artistes majeure est l'Ontario Society of Artists (OSA) établie à Toronto en 1872. L'AAM rassemble quant à elle depuis 1860 des amateurs d'art dont les collections privées sont en partie exposées dans le nouvel édifice du centre-ville lors de la fondation de l'actuel Musée des beaux-arts de Montréal (1879). De nombreuses autres associations contribuent à asseoir la culture visuelle canadienne, tels le Pen and Pencil Club (PPC) (Montréal, 1890-1966), le Canadian Art Club (CAC) (Toronto, 1907-1915), le Arts and Letters Club (Toronto, 1908-) ou le Arts Club (Montréal, 1912-).

Le cas du CAC mérite qu'on s'y arrête car il vise « une production canadienne dans son essence³³». Les meilleurs artistes canadiens de l'époque exposent avec ce club fondé par William Atkinson, Edmund Morris, Curtis Williamson et Homer Watson, entre autres, qui revendiquent une plus grande reconnaissance professionnelle et une meilleure représentation dans le marché de l'art. L'exposition inaugurale tenue à Toronto en 1908 comporte 54 œuvres picturales, en majorité des paysages, dont les trois quarts ont un sujet canadien (Lamb, 1988a, p. 37). En général, la presse vante la qualité des œuvres et le nationalisme du club. Le *Saturday Night* se fait plus critique, reprochant les couleurs sombres de la plupart des

canadienne, « Le studio photographique de William Norman », www.mccord-museum.qc.ca, consulté le 20 avril 2006.

³² Académie royale des arts du Canada, www.rca.ars.ca, consulté le 15 septembre 2005.

³³ D. R. Wilkie, *The Canadian Art Club, 1907-1911*, Toronto, 1911, p. 5, cité par Lamb, 1988a, p. 39.

tableaux en contradiction avec la luminosité du pays³⁴. Ce commentaire émet une réserve implicite quant à l'usage d'une palette similaire à celle des peintres de l'École de La Haye. Il souligne que le traitement d'un sujet, et non seulement le choix du sujet, importe pour qualifier une œuvre de canadienne. De même, Eric Brown reconnaît les mérites du club mais attend toujours la naissance d'une école canadienne de peinture, qu'il associera au Groupe des Sept quelques années plus tard³⁵. Avec le recul, Robert Lamb constate que si le CAC a atteint ses objectifs de qualité, sa vision nationaliste était limitée par l'importance accordée au style personnel des artistes, l'acceptation d'une ascendance stylistique européenne³⁶ et un manque de précision du qualificatif « canadien ». Le CAC révèle que l'art au Canada est à ce moment à une étape transitoire et que malgré la volonté d'instituer une école nationale, les résultats sont limités.

L'apport des regroupements artistiques à la visibilité des travaux des peintres et des sculpteurs est toutefois remarquable. Les expositions annuelles de l'ARAC, de l'AAM et de l'OSA rythment le calendrier artistique. Le nombre d'œuvres exposées et la fréquentation augmentent au fil des ans. L'art produit au Canada est en outre représenté dans des expositions internationales, telles la *Colonial and Indian Exhibition*, Londres (1886), la *Chicago World's Fair* (1893), la *Louisiana Purchase Exhibition*, St. Louis (1904) ou celle de la Walker Gallery, Liverpool (1910). Ces présentations publiques donnent lieu à des comptes rendus dans les journaux, parfois accompagnés d'illustrations³⁷, ce qui permet d'intéresser un public plus large aux arts visuels. À ces manifestations artistiques s'ajoutent des conférences publiques.

³⁴ « The Exhibition of the Canadian Art Club », *Saturday Night*, 22 février 1908, p. 5, cité par Lamb, 1988a, p. 41.

³⁵ Eric Brown, « Canadian Artists Show », *Ottawa Citizen*, 22 janvier 1910, p. 42, cité par Lamb, 1988a, p. 47.

³⁶ D'après le président honoraire du club, R.D. Wilkie : « l'esprit canadien s'ouvrait plus qu'il n'était menacé au contact de l'art européen ». D. R. Wilkie, *The Canadian Art Club, 1907-1911*, Toronto, 1911, p. 4, cité par Lamb, 1988a, p. 39.

³⁷ En plus du *Canadian Illustrated News* et de *L'Opinion publique*, plusieurs journaux font paraître des illustrations au tournant du siècle, tels que *The Montreal Daily Herald*, *The Gazette*, *The Montreal Daily Star* et *La Presse*.

Les œuvres exposées sont généralement à vendre, des loteries sont également organisées ainsi que des ventes aux enchères. Un marché se développe peu à peu autour d'un groupuscule de collectionneurs, des industriels montréalais en lien avec le Canadien Pacifique pour la plupart (Brooke, 1989, p. 12-13). La vente d'œuvres n'assure cependant pas un revenu suffisant aux artistes. Ils doivent la combiner avec l'enseignement, l'illustration ou la réalisation de commandes publiques ou privées³⁸.

1.2.2 La nature, promesse de prospérité de la nation et refuge de la ville

À la fin du XIX^e siècle, le paysage domine comme genre dans l'art au Canada. Or le paysage est d'abord une représentation de la nature et celle-ci se modifie au cours de la période étudiée.

La théorie de Darwin (1859), d'une part, transforme la conception occidentale du créationnisme et d'une nature immuable au profit de celle d'une nature qui évolue par sélection naturelle. Des découvertes géologiques témoignent également des variations terrestres au fil des siècles. Il en résulte un questionnement sur la place de l'homme dans l'œuvre de Dieu et un intérêt accru pour les sciences naturelles. Les Canadiens de l'époque victorienne sont nombreux à pratiquer la collecte et la classification de spécimens à titre de naturaliste amateur. Carl Berger (1983, p. xiii) avance même que : « Familiarity with natural history was part of the mental equipment of every educated person ».

D'autre part, les progrès scientifiques permettent d'envisager la prospérité plutôt que la simple survie sur le territoire canadien. La science donne, par exemple, des outils pour localiser des sols cultivables, repérer des sources de minéraux pour l'extraction minière, s'adapter au climat, trouver un usage commercial aux plantes et autres ressources naturelles. Selon Suzanne Zeller (1987, p. 8-9), des projets d'inventaires des ressources dans plusieurs domaines – géologie, magnétisme terrestre, météorologie, botanique et, dans une moindre mesure, entomologie, zoologie et anthropologie – fournissent non seulement les moyens de

³⁸ Lacroix, « L'art au service... », p. 68.

dominer l'environnement mais aussi un cadre conceptuel permettant d'imaginer l'idée d'une nation transcontinentale³⁹.

Une analyse littéraire influente publiée par Northrop Frye, dans les années 1940, prête aux Canadiens du tournant du siècle une vision négative de la nature : hostile, menaçante, source d'angoisse et de solitude⁴⁰. George Altmeyer (1976) propose une relecture plus nuancée. Après avoir examiné de nombreux articles de périodiques parus entre 1893 et 1914, l'auteur soutient que l'industrialisation et l'urbanisation ont engendré le sentiment de perte d'un mode de vie plus sain et initié un mouvement de retour à la nature. Il cite cette phase révélatrice d'un contemporain : « No fact of contemporary life is more significant or more hopeful than this return to nature, for breathing space, for those whose daily walk is the tumultuous city streets⁴¹ ». Cet engouement pour la nature se traduit aussi bien par des balades du dimanche dans un parc urbain, l'émergence de vacances à la campagne, que par des randonnées de longue haleine. L'apparition d'au moins dix périodiques canadiens traitant du plein air confirme cet intérêt pour la nature⁴². De même, entre 1896 et 1910, plusieurs journaux montréalais consacrent à la villégiature de trois à quatre pages tous les samedis de la saison estivale, incluant des chroniques signées par des villégiateurs (Dagenais, 2005, p. 321)⁴³. Les vertus couramment associées aux séjours en nature sont de calmer l'anxiété, de retrouver la santé, de revigorer la *race*, d'enseigner aux jeunes des notions qu'ils ne pourraient pas apprendre dans les livres. Altmeyer souligne en outre qu'à partir des années 1890 s'effectue une prise de conscience que la nature n'est pas une réserve inépuisable et qu'il est nécessaire de la protéger et d'en planifier l'exploitation à long terme. Enfin, dans la foulée des incertitudes religieuses causées par la théorie de Darwin, les progrès de la science et du matérialisme, la nature demeure le temple où il est possible de communiquer avec Dieu.

³⁹ Ces inventaires à vaste échelle sont réalisés dès 1840 et se poursuivent par le biais de diverses institutions fédérales dont la Commission géologique du Canada.

⁴⁰ Northrop Frye, « Canada and its Poetry », *Canadian Forum*, vol. XXIII, décembre 1943, p. 210. L'interprétation de Frye a notamment influencé Marcia B. Kline, Margaret Atwood et D.G. Jones, qui se sont aussi intéressés au thème de la nature dans la littérature canadienne. Altmeyer, 1976.

⁴¹ J.W. Dafoe, « A day in the Laurentians », *Rod and Gun*, I, août 1899, p. 51, cité par Altmeyer, 1976, p. 23.

⁴² Le plus populaire est *Rod and Gun* (Montréal, 1899), dont le tirage s'élève à 18 000 exemplaires en 1913. Altmeyer, 1976, note 28, p. 35.

⁴³ Michèle Dagenais a dépouillé *La Presse*, *La Patrie*, *The Montreal Daily Star* et *The Montreal Gazette*.

1.2.3 Le paysage comme lieu d'expression privilégié du nationalisme

Ces représentations positives de la nature canadienne au tournant du XX^e siècle participent de la projection d'un idéal de peinture nationale sur le paysage. Ainsi, faisant état de la situation des arts au Canada lors de l'inauguration d'une exposition de l'ARAC en 1910, le gouverneur général confirme que :

[...] the conditions are most favourable to the production of high art in Canada: we have a splendid climate, a splendid combination of forests and mountains and water which will tax and elude the efforts of the artists. You have in your climate and your different races all the conditions favourable to the production of art.⁴⁴

Bien que l'histoire soit une composante identitaire essentielle, la tradition européenne de peinture d'histoire ne s'impose pas au Canada. C'est plutôt dans les plaques et monuments commémorant les héros et les événements du passé que la mémoire historique collective trouve à s'exprimer (Gordon, 2001). Le paysage offre pour sa part un ancrage territorial à l'imaginaire de la nation. Le géographe Brian S. Osborne rappelle que les caractéristiques d'un lieu contribuent à l'attachement à ce même lieu (Osborne, 1992, p. 230). En tant qu'image tangible du territoire de la nation, le paysage fait partie de l'identité nationale.

Les topographes britanniques effectuent des relevés du territoire dans les décennies qui suivent la Conquête. Ce sont toutefois des artistes d'origine allemande – Cornelius Krieghoff (1815-1872), William Raphael, Otto Jacobi (1812-1901) et Adolph Vogt (1843-1871) – qui amorcent la vogue des paysages canadiens dans les années 1860 et 1870⁴⁵. Puis dans les années 1880, dans le même esprit que les grands projets d'inventaires des ressources naturelles, des peintres procèdent à un inventaire topologique. Ils profitent du chemin de fer pour parcourir le pays des Maritimes à la Colombie-Britannique, à l'invitation des dirigeants du Canadien Pacifique qui veulent faire connaître les Rocheuses et la côte Ouest. Dennis Reid maintient que John A. Fraser (1838-1898), Lucius O'Brien (1832-1899) et Frederick A. Verner (1836-1928) « were among the first to make a concerted attempt to comprehend the Canadian experience in terms of the land itself » (Reid, 1988, p. 90). Leurs paysages, dans un style romantique et nationaliste, portent l'empreinte des luministes américains.

⁴⁴ Discours prononcé par Sir Albert Henry George Grey à l'occasion de l'ouverture de la 32^e exposition annuelle de l'ARAC. Watson, 1910.

⁴⁵ Lacroix, « L'art au service... », p. 60.

À partir du milieu de la décennie 1890 se manifeste une approche plus intime du paysage. Selon Reid (1979, p. 438), l'idée d'un paysage national est alors mise en veilleuse jusqu'à la formation du Groupe des Sept en raison de l'influence de la peinture française. Des peintres ayant effectué des séjours d'études en Grande-Bretagne ou en France, comme William Brymner, Maurice Cullen ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, transposent leur savoir-faire sur des sujets canadiens. Au cours de leurs passages en Europe, ces peintres tendent à solliciter l'enseignement d'académiciens renommés plutôt que celui de peintres d'avant-garde. Néanmoins, les académies encouragent les étudiants à peindre des études en plein air, ce qui ouvre la voie au développement d'une peinture plus spontanée aux couleurs plus vives. La technique académique des peintres canadiens au tournant du siècle n'exclut pas l'influence modérée de l'impressionnisme et du pleinairisme, qui s'entremêle avec celles des écoles de Barbizon et de La Haye. La peinture de paysage sur le motif implique une observation attentive de la nature qui amène les peintres à élargir leur touche, éclaircir leur palette, explorer le traitement de la lumière et les effets atmosphériques. Cette approche plus *réaliste* s'actualise dans des sujets tirés de l'expérience quotidienne de la nature, ce qui transforme le rapport identitaire entre le regardant et l'œuvre. Si les paysages nationalistes romantiques sont propices à inspirer un sentiment de fierté vis-à-vis une nature imposante, les paysages intimes et réalistes peuvent également susciter un sentiment d'appartenance mais par le biais d'une affiliation plus personnelle et intériorisée.

Bref, le paysage de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle s'inscrit dans les aspirations nationales d'un pays jeune. Il participe au questionnement identitaire et prépare le terrain à une peinture plus moderne.

1.3 William Brymner, un artiste imprégné des deux visions nationales

William Brymner est l'un de ceux qui pratiquent la peinture de paysage au tournant du XX^e siècle. Sur la base d'une formation académique, il a une carrière très active à la fois comme peintre, professeur et porte-parole du milieu artistique. Aucun des écrits signés de sa main que nous avons pu consulter ne divulgue ses vues au plan politique et idéologique, ni sa

réflexion sur la religion ou la spiritualité au demeurant⁴⁶. Les informations biographiques disponibles⁴⁷ nous fournissent quand même des indices de sa perception du pays et de ses habitants.

1.3.1 De culture anglo-saxonne

William Brymner naît le 14 décembre 1855 à Greenock, en Écosse. À l'âge de deux ans, il émigre au Canada avec sa famille qui passe quelques années à Melbourne dans les Cantons-de-l'Est. William étudie au Collège St. Francis près de Richmond, puis dans une école privée de Montréal lorsque sa famille s'installe dans cette ville en 1864. À cette époque, William prend des cours de soir au Conseil des arts et manufactures⁴⁸, et fait ensuite un stage chez l'architecte Richard Cunningham Windeyer (1830-1900). Il reçoit une éducation protestante puisque son père est très impliqué dans l'Église presbytérienne⁴⁹. La famille déménage à nouveau à Ottawa en 1872, alors que le père, Douglas Brymner, est appelé à mettre sur pied les Archives nationales du Canada. William devient commis dans le département fédéral de l'Agriculture dont relève également son père et, en 1874, il est dessinateur aux Travaux Publics sous la direction de l'architecte en chef Thomas Seaton Scott (1826-1895), ce qui l'amène à exécuter des dessins de la ville de Québec⁵⁰. William Brymner fait donc partie de ces nombreux artistes canadiens pour qui le Canada est un pays

⁴⁶ Une exception, Brymner et son père appuient John A. MacDonal dans les années 1880. Braide 1979a, p. 21. MacDonal a été chef du Parti conservateur et premier ministre du Canada de 1867 à 1873 et de 1878 à 1891. Son nationalisme canadien reposait sur un Canada central et anglophone. Son intérêt pour le Québec n'était que politique et il visait avant tout l'unité et la prospérité. L'encyclopédie canadienne, J.K. Johnson, « Macdonald, sir John Alexander », www.thecanadianencyclopedia.com, consulté le 9 mai 2008.

⁴⁷ La grande majorité des données biographiques ici présentées sont tirées de Braide, 1979a et de Mount 1910; 1914. La notice sur « William Brymner » rédigé par Victoria Baker dans le Dictionnaire biographique du Canada, www.biographi.ca, consulté à l'automne 2008, a apporté quelques précisions.

⁴⁸ Victoria Baker qui a rédigé la notice de William Brymner dans le Dictionnaire biographique du Canada stipule que c'est à l'Institut national des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie, fondé par Joseph Chabert en 1871 qu'il a suivi ses cours du soir. www.biographi.ca, consulté en novembre 2008. N'ayant pu vérifier cette information, nous avons conservé la version de Mount 1914 et de Braide 1979a.

⁴⁹ Douglas Brymner a été conseiller presbytéral aux synodes annuels de 1858, 1861, 1864 et 1868 et rédacteur en chef du *Presbyterian* de Montréal de 1864 à 1872. Il se tourna vers l'Église d'Angleterre dans les années 1870 parce qu'il s'opposait à la fusion des Églises presbytériennes du Canada. Dictionnaire biographique du Canada en ligne, Glenn Wright, « Brymner, Douglas », www.bibliographi.ca, consulté en octobre 2008.

⁵⁰ 11 dessins à l'encre datés de 1876 sont conservés aux Archives nationales du Canada.

d'adoption, à la différence qu'il y arrive très jeune. Étant donné l'implication du père dans le Dominion et son histoire, on peut supposer que la famille voulait faire du Canada son pays et qu'elle croyait en son avenir.

Brymner traverse l'Atlantique en 1878. Désirant prendre contact avec ses racines, il visite d'abord sa famille en Écosse, puis se rend à Londres. Il va ensuite à Paris où il travaille pour l'Exposition universelle tout en suivant des cours de dessin le soir avec Charles François Pinot (1817-1879). C'est à cette époque qu'il découvre sa vocation de peintre et décide de s'inscrire à l'Académie Julian, où il étudie avec Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911), Gustave Boulanger (1824-1888), William Bouguereau (1825-1905) et Tony Robert-Fleury (1837-1912), de 1878 à 1886. Il suit en parallèle des leçons privées avec Charles Durand, dit Carolus-Duran (1837-1917) et prend des leçons d'anatomie à l'École des Beaux-Arts. Brymner figure ainsi parmi les premiers artistes canadiens de la fin du XIX^e siècle à étudier les arts à Paris⁵¹. Pendant ces sept années d'études entrecoupées de retours au Canada (il dirige l'Ottawa Art School en 1880-1881), il visite la France, l'Angleterre, l'Écosse et la Belgique. Le Musée McCord conserve des lettres qu'il a échangées avec son père durant cette période. Plus tard, il ira en Italie, en Irlande, en Belgique et aux Pays-Bas.

En 1886, Brymner s'établit définitivement à Montréal. Il accepte les postes de directeur et de professeur de l'école de l'AAM qu'il conservera pendant 35 ans (jusqu'en 1921). Cette institution accueille principalement des étudiants anglophones dont une majorité de femmes⁵². Cette fonction lui confère une influence significative sur les jeunes artistes canadiens dont plusieurs feront leur marque tels Clarence Gagnon (1881-1942), Prudence Heward (1896-1947), Edwin Holgate (1892-1977), Alexander Young Jackson (1882-1974), Sarah Robertson (1891-1948) et Anne Savage (1896-1971), pour n'en citer que quelques-uns. Par-dessus tout, la qualité de son enseignement est reconnue et lui vaut beaucoup de respect. Il est très ouvert et encourage ses élèves à trouver leur propre voie. Savage dit à son sujet :

⁵¹ Wyatt Eaton (1849-1896) l'a précédé en 1872 et Robert Harris (1849-1919) en 1877. Néanmoins, selon Dennis Reid (1988, p. 93), Brymner est le premier peintre canadien de l'époque à étudier à Paris et à avoir par la suite une vaste influence. Il ajoute qu'après 1900, peu d'étudiants de Toronto vont à Paris tandis que ceux de Montréal continuent à y aller à cause de la langue et de Brymner (p. 105).

⁵² Lacroix, « L'art au service... », p. 62.

« He didn't give us stated lectures, but somehow he gave us a feeling of great importance...with connection to the world of art⁵³ ».

L'engagement de Brymner dans la communauté artistique – dominée par les anglophones faut-il le préciser – se confirme par une implication remarquable au sein de clubs et d'associations professionnelles. Il est membre fondateur de la Montreal Water Colour Society et du PPC⁵⁴ (président en 1893), membre du CAC et de l'Arts Club of Montreal (président en 1916-1917). Les noms anglais de ces regroupements indiquent que leurs membres sont principalement des anglophones, bien qu'ils comptent quelques francophones. Brymner devient aussi associé de l'ARAC en 1883, puis académicien dès 1886 avec le dépôt de *Une Gerbe de fleurs* (MBAC), et enfin président de 1909 à 1917. C'est dire qu'il acquiert un statut de référence dans le milieu artistique canadien. Il participe annuellement aux expositions de l'AAM et de l'ARAC. L'historienne de l'art Hélène Sicotte (2003, p. 349) a remarqué que l'AAM offre une visibilité privilégiée à Brymner car il est toujours représenté dans les expositions d'art canadien qui y sont organisées à partir de 1898. Des œuvres de Brymner sont aussi incluses dans certaines expositions internationales et il reçoit quelques prix, comme la médaille d'or du *Pan American Exhibition* à Buffalo en 1901 et la médaille d'argent à la *Louisiana Purchase Exhibition* de St. Louis, Missouri, en 1904. Il se voit également décerner en 1916 le titre de Compagnon de l'Ordre de Saint-Michel et Saint-Georges⁵⁵. Cette distinction honorifique britannique souligne sa contribution au succès d'une exposition-vente itinérante d'œuvres canadiennes, organisée conjointement par l'ARAC, l'OSA et la CAC et dont les profits ont été versés au Fonds patriotique canadien (Braide,

⁵³ Les collections numérisées du Canada, « Ann Savage, Artist & Art Educator », Concordia University Archives, <http://collections.ic.gc.ca>, consulté le 22 octobre 2005.

⁵⁴ Le MMCHC conserve un Fonds d'archives sur le PPC, qui avait pour mandat de promouvoir les arts et les lettres à Montréal. Un inventaire des membres et des activités de 1890 à 1907 dévoile que les membres se réunissaient environ une quinzaine de fois par année pour discuter d'un texte ou d'une illustration réalisé sur le thème établi lors de la réunion précédente. Les thèmes étaient très généraux (ex. duel, remords, enfer, ombre, serpent de mer, immortalité) et très peu avaient une connotation politique ou historique canadiennes. Brymner était l'un des membres fondateurs et sa participation était assidue. Il y côtoyait notamment ses commanditaires Charles Porteous et William Van Horne, ainsi que ses amis et collègues Cullen et Dyonnet.

⁵⁵ Brymner est le troisième artiste canadien à être nommé CMG après Robert Harris (1849-1919) et Louis-Philippe Hébert (1850-1917). *Gazette*, 1925a.

1979b, p. 13), un programme destiné à soutenir les personnes à charge des combattants durant la Première Guerre mondiale.

Brymner est estimé par ses collègues et se fait parfois diplomate. Il joue ainsi un rôle de médiateur entre le CAC et l'ARAC, deux associations rivales dans la mesure où elles ont des visées nationales et qu'elles se partagent des membres⁵⁶. Par rapport au CAC, Lamb affirme que :

William Brymner était le membre le plus influent du contingent montréalais. Rusé et prudent dans ses jugements, il participa pleinement aux affaires du Club. En 1909, il devint président de la R.C.A. [Royal Canadian Academy] et, divisé dans ses loyautés, s'efforça de maintenir la paix entre le Club et l'académie (Lamb, 1988a, p. 51.).

Un autre exemple démontre ses qualités de négociateur. Tant qu'il préside l'ARAC, Brymner réussit à contenir les protestations de jeunes artistes comme A.Y. Jackson, Arthur Lismer (1885-1969) ou Tom Thomson (1877-1917), dont les œuvres sont moins achetées par la Galerie nationale que celles des artistes établis (Sisler, 1980, p. 92).

À l'occasion, Brymner donne des conférences⁵⁷ et publie des textes. Il est intéressant de noter qu'il fait paraître deux articles dans *The University Magazine* (Brymner, 1907; Brymner, 1912). Cette revue impérialiste lue par l'élite anglophone traite de l'actualité politique et littéraire. Elle est dirigée par Andrew Macphail (1864-1938), un grand intellectuel impérialiste que Brymner côtoie au PPC. D'ailleurs Macphail a acquis au moins un tableau de Brymner, *Beatrix*, qu'il prête pour l'exposition commémorative de cet artiste organisée par l'AAM en 1926. Un autre penseur éminent de l'impérialisme, Stephen Leacock (1869-1944), est également membre du PPC. Ces fréquentations confirment que Brymner est exposé à l'idéologie impérialiste.

Brymner est aussi en lien avec les grands collectionneurs montréalais. En effet, Sir William Van Horne, président du Canadien Pacifique, l'envoie dans l'Ouest en 1892, en

⁵⁶ Plus des deux tiers des membres du CAC étaient également affiliés à l'ARAC. Lamb, 1988a, p. 69. Le CAC se voulait plus à l'avant-garde que l'ARAC qui était représentative de toutes les filières de l'art au Canada.

⁵⁷ Des conférences ont été retranscrites dans les journaux : *Gazette*, 1895b (sur l'enseignement), *Gazette*, 1896 (sur l'impressionnisme).

1893 et lui aurait fourni une passe de train en 1886 (Braide, 1979a; Pringle, 1983). Les tableaux grand format des Rocheuses qu'il y peints forment une catégorie à part dans son œuvre, puisque leur objectif promotionnel et commercial prédomine. D'autres amateurs d'art associés au Canadien Pacifique, dont James Ross⁵⁸, R.B. Angus, Lord Mount Stephen achètent des œuvres de Brymner. L'artiste obtient en outre des commandes de murales pour décorer les résidences privées de bourgeois anglophones : la maison d'été de Charles E. L. Porteous sur l'île d'Orléans (1899-1903) et celles de Sir Edward Seaborne Clouston et de sa fille, Mme John L. Todd, à St. Ann's – aujourd'hui Senneville – dans l'Ouest de l'île de Montréal (1906-1907)⁵⁹. De plus, Brymner est l'un des rares artistes de l'époque à avoir droit à des expositions monographiques chez un marchand, soit W. Scott & Sons⁶⁰. C'est la galerie concurrente Watson Art Galleries qui le représente à partir de 1911⁶¹. Malgré tout, dans les années 1900 alors qu'il est un artiste bien établi, Brymner affirme dans sa correspondance avec Clarence Gagnon que les ventes sont rares : « [...] money is infernally hard to get for pictures⁶² ». Il est vrai qu'à l'époque, les acheteurs s'intéressent davantage à l'art européen. L'enseignement procure un revenu essentiel à Brymner : « [I] only wish there was no school to be attended to. But it means bread & butter & they seem hard to get otherwise⁶³ ». L'illustration de livres est une source de revenus complémentaires dont il ne profite qu'à trois occasions (Fraser, 1883; Walsh, 1899; Doughty, 1916).

Pour clore cette partie sur l'identité anglo-saxonne de Brymner, mentionnons qu'il compte parmi ses amis intimes les peintres Maurice Cullen, James Wilson Morrice et

⁵⁸ À l'été 1909, Brymner se rend à Louisbourg sur le voilier de James Ross. Braide, 1979a, p. 16.

⁵⁹ À la Maison Porteous, il réalise des murales sur le thème des quatre saisons, voir Laroche, 1999. Pour Sir Clouston et sa fille, il effectue deux peintures d'histoire intitulées *The Order of Good Cheer* et *Fontenac Receiving the Envoy of Phips* et un paysage. Braide, 1979a, p. 78.

⁶⁰ Entre 1888 et 1914, environ vingt expositions sont présentées à la galerie W. Scott & Sons dont quatre consacrées à Brymner (1891, 1894, 1896, 1898), quoique dans la première il est jumelé à James M. Barnsley. Sicotte, 2003, p. 333, 346 et 347.

⁶¹ L'étude des archives de Watson Art Galleries (Archives MBAC) reste à faire. Nous n'avons pas pu les consulter – à part une liste d'œuvres de Brymner vendues par l'entremise de cette galerie entre 1911 et 1958 – et ne savons pas si Brymner y a eu des expositions individuelles. Braide 1979a et 1979b n'en parle pas.

⁶² MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 16 août 1907, poursuivie le 13 septembre 1907.

⁶³ MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 24 octobre 1908.

Edmund Morris. Enfin, il épouse une femme d'origine anglaise, Mary Caroline Massey Larkin, en 1917. Il décède en 1925 alors que le couple est en visite dans la famille de celle-ci en Angleterre. Brymner est inhumé à Wallasey, Cheshire, Angleterre.

1.3.2 Ouvert à la culture canadienne-française

Les origines britanniques de Brymner s'harmonisent avec un esprit ouvert à la culture canadienne-française. Il en possède la clé d'accès primordiale, c'est-à-dire la maîtrise de la langue française. Une lettre rédigée à Anvers, en Belgique, en 1891, dissipe tout doute à ce sujet puisqu'il regrette que les gens n'y parlent pas français : « The trouble here is that there are too many Flemish people who speak only a little or no French. If you were only sure that when you do speak in French you be understood it would be a comfort⁶⁴ ». C'est au petit séminaire de Sainte-Thérèse qu'il apprend le français dans sa jeunesse, après avoir étudié dans une école privée de Montréal (Mount, 1910). Brymner a par la suite de nombreuses occasions de perfectionner sa connaissance du français et d'apprendre à connaître la culture canadienne-française. En effet, il côtoie des francophones pendant ses études parisiennes puis tout au long de sa carrière, qu'il s'agisse d'élèves, de collègues ou d'habitants des campagnes qu'il dépeint. Janet Braide (1979b, p. 59) affirme qu'il « garda des liens réguliers et fructueux avec la communauté française dans la province de Québec ».

Un tableau intitulé *La vieille fileuse, île d'Orléans* (MNBAQ) témoignerait d'un séjour de Brymner sur cette île dès 1883. Il s'agirait probablement de la première de ses nombreuses visites sur la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans et Charlevoix. Deux ans plus tard, en 1885, il passe tout l'été chez Madame Fréchette de Baie Saint-Paul où plusieurs artistes canadiens logeront par la suite⁶⁵. On sait également avec certitude qu'il est pensionnaire chez Anna Blouin, épouse du marchand général Eugène Raymond à Beaupré durant les étés 1896 et 1897, en compagnie de Cullen et Dyonnet avec qui il partage les coûts de pose de fermiers avec leurs bœufs (Dyonnet, 1968, p. 69; Braide, 1979a, p. 64). Or Brymner ne fait pas qu'observer la vie rurale mais entre en relation étroite avec les habitants. Il se distingue de ses prédécesseurs à cet égard. Baker (1981, p. 25) souligne que : « Tandis que les artistes et les

⁶⁴ MMCHC, Fonds William Brymner, Lettre de William Brymner à son père, Douglas Brymner, 20 septembre 1891.

⁶⁵ Madame Fréchette est le modèle qui a posé pour *Souvenirs tristes* (1885, CP). Braide, 1979b, p. 32.

touristes de la région de La Malbaie gardaient envers les résidents du comté de Charlevoix une attitude distante, Brymner au contraire, s'intéressait tout particulièrement à leurs mœurs et à leurs coutumes ». De plus, dans un article intitulé « Village Life in Three Countries », Brymner (1912) relate avoir logé plusieurs étés chez un dénommé Michel Marquis de Sainte-Famille, sur la rive nord de l'île d'Orléans⁶⁶. Ses descriptions rendent compte de la vie quotidienne de cette famille et du voisinage. Il dit que la nourriture était abondante mais que la soupe aux pois était toujours au menu. Il note que M. Marquis assiste quotidiennement au service divin. Il vante les multiples habiletés manuelles de celui-ci : briquelage, maçonnerie, charpenterie, etc. Il mentionne avoir lu Molière à haute voix pour échapper aux questions de son logeur, avec qui il avait l'habitude de discuter tous les soirs, assis sur la galerie. Il dévoile le fossé culturel qui les sépare lorsqu'il exprime son étonnement face à l'ignorance de cet homme au regard de tout ce qui est extérieur à sa paroisse. En dépit d'un point de vue anglophone, urbain et moderne, Brymner se montre curieux de la réalité des Canadiens français vivant en milieu rural.

Sa perception des Canadiens français ne peut toutefois se réduire à celle d'agriculteurs puisqu'il entretient des amitiés avec des artistes francophones qui, comme lui, sont instruits, ont voyagé et possèdent une certaine culture savante. Les peintres Clarence Gagnon et Edmond Dyonnet font partie de ses amis intimes. Il faut toutefois préciser que la mère de Gagnon était anglaise et que celui-ci est parfaitement bilingue. Les lettres que Brymner écrit à Gagnon sont en anglais. De plus, Dyonnet est un Français qui parle couramment l'anglais puisqu'il enseigne à l'AAM. Brymner côtoie aussi régulièrement les peintres René-Charles Béliveau⁶⁷ (1872-1915), Théophile Busnel (? - 1908), Ulric E. Lamarche⁶⁸ (1867-1921) et Joseph Saint-Charles (1868-1956) à l'atelier de Jobson Paradis⁶⁹

⁶⁶ Dans le même article, Brymner raconte un séjour à Pontaubert, France (1883) et un autre à Runswick, Angleterre (1884). Braide (1979a, p. 86) mentionne que le premier séjour chez M. Marquis remonte à 1901. Mount (1910) rapporte que Brymner y a séjourné pendant cinq années consécutives.

⁶⁷ René-Charles Béliveau parlait également anglais. Karel, 1992, p. 62.

⁶⁸ Le Musée d'art de Joliette possède une pochade de Brymner intitulée *L'étang* (1894), dédiée : « To my friend Lamarche ». Il s'agit sûrement d'Ulric E. Lamarche. Ce dernier est né en Californie mais est déménagé enfant à Montréal. Karel, 1992, p. 456. On peut penser que ses parents lui ont appris l'anglais.

(1871-1926) (Karel, 1992, p. 612-612). L'écrivain Albert Laberge (1871-1960) se remémore pour sa part des repas amicaux chez Lamarche auxquels participait Brymner : « Ulric Lamarche était un joyeux camarade, un bon vivant, et il aimait à recevoir les amis à sa table. Paradis, Cullen, Brymner et moi étions les familiers de sa maison de la rue Mentana » (Laberge, 1938, p. 81). On peut imaginer que ce groupe d'amis a des discussions bilingues, utilisant la langue qui leur permet d'exprimer leurs idées avec le plus de finesse. À noter que ces artistes ont des visions bien différentes des Habitants canadiens-français puisque Clarence Gagnon idéalise les paysans de Baie-Saint-Paul tandis que Laberge est l'auteur d'un « anti-roman de la terre » intitulé *La Scouine* (1918)⁷⁰.

Enfin, à l'époque, la bourgeoisie anglophone de l'île de Montréal tend à s'isoler dans des villes séparées – par exemple à Westmount et à Town of Mount Royal – et à se faire construire des maisons de villégiature dans l'Ouest de l'île. En contraste, Brymner n'hésite pas à se mêler à une communauté mixte en se faisant construire un atelier à Saint-Eustache⁷¹, avec Maurice Cullen, en 1905 (Braide, 1979a, p. 77). Les francophones sont majoritaires à Saint-Eustache mais les anglophones sont suffisamment nombreux pour que la première école du village, construite en 1816, soit bilingue et qu'une église protestante soit érigée en 1842 (Grignon, 1989, p. 5).

1.3.3 Pour le développement de l'art dans un pays anglais ou biculturel ?

Les éléments connus de la vie de Brymner ne permettent pas d'identifier son orientation idéologique de manière définitive. Adhérait-il à l'une des deux idéologies dominantes que représentaient le nationalisme et l'impérialisme ? Prônait-il plutôt une vision centriste se rapprochant de celle du premier ministre Sir Wilfrid Laurier ? D'une part, son appartenance à l'élite intellectuelle anglophone, ses fréquentations qui incluent des impérialistes notoires, ne laissent pas de doute sur sa familiarité avec les valeurs de

⁶⁹ Jobson Paradis maîtrisait aussi l'anglais puisqu'il a complété une maîtrise à l'University of Notre Dame de South Bend, en Indiana, et qu'il y a enseigné par la suite.

⁷⁰ Laberge « fait patauger bêtes et gens dans la boue, paralyse leurs efforts, noie la terre, étend un voile terne et gris sur le paysage ». Gilles Dorion, « La Scouine », Lemire *et al.*, 1978, vol. 2, p. 993.

⁷¹ Brymner et Cullen auraient découvert Saint-Eustache dès 1896. Dictionnaire biographique du Canada en ligne, Victoria Baker, « Brymner, William », www.biographi.ca, consulté en novembre 2008.

l'impérialisme. D'autre part, il serait étonnant qu'il ait été purement nationaliste étant donné, entre autres, la part d'ultramontanisme contenue dans cette idéologie et opposée à l'éducation protestante qu'il a reçue. Par ailleurs, sa maîtrise du français, ses immersions dans le Québec rural et l'inclusion de francophones dans son cercle d'amis démontrent son ouverture sincère à l'égard des Canadiens français. En définitive, on peut raisonnablement penser que Brymner représentait un courant modéré, partisan d'un nouveau nationalisme canadien de bonne entente, et qu'il était un impérialiste francophile.

Dans les écrits et communications de Brymner auxquels nous avons eu accès, l'artiste réfère à la question d'un art national à seulement une occasion, c'est-à-dire dans le discours qu'il prononce à la réception du titre de Compagnon de l'Ordre de Saint-Michel et Saint-Georges. Il avance que le succès du Fonds patriotique canadien n'est pas tant personnel que révélateur d'une avancée dans la reconnaissance de l'art au Canada (*Gazette*, 1916). Il souligne l'importance de l'art comme bien national et réclame l'ouverture d'écoles d'art et de musées en tant que lieux de formation pour les ouvriers, dans les principales villes du Dominion :

There should be, a series of museums, combined with training schools – one in each of the larger cities of the Dominion, from Halifax to Vancouver, in order to put our manufacturers in a position to compete without a handicap with the manufacturers of other civilized countries. Otherwise, we will have to content ourselves with being hewers of wood and drawers of water to our neighbours (*Gazette*, 1916).

Ce discours, qui vise à améliorer les conditions socio-économiques de ses compatriotes, manifeste l'implication soutenue de Brymner dans le milieu artistique canadien et ne laisse aucun doute sur son aspiration à voir se développer l'art au Canada. Sa conception d'un art national correspondait probablement à un art de calibre européen – puisqu'il a lui-même conservé une technique française et a maintenu, à l'AAM, un programme d'enseignement calqué sur celui des académies françaises – et aménageant une place de choix à des sujets canadiens. Sa correspondance et sa participation aux activités du CAC attestent qu'il souhaitait aussi un élargissement du marché de l'art local.

En bref, à la lumière des données biographiques disponibles, Brymner a œuvré pour l'avancement de l'art au Canada et il y a de fortes chances qu'il ait adhéré à une forme d'impérialisme réceptive au fait français dans un pays à dominance anglaise.

Ce chapitre a fait ressortir des éléments contextuels qui seront déterminants pour l'analyse des œuvres. Deux visions du pays défendues respectivement par les Canadiens français et les Canadiens anglais sont en concurrence au tournant du XX^e siècle, le nationalisme et l'impérialisme. Les arts visuels, et plus particulièrement la peinture de paysage, participent à la construction identitaire. Le paysagiste William Brymner est un acteur influent de l'époque, imprégné des deux visions nationales par son appartenance à l'élite anglophone et sa proximité avec la communauté francophone. Avant d'examiner ses paysages sous l'éclairage du contexte idéologique, il s'impose d'en présenter les principales caractéristiques intrinsèques.

CHAPITRE II

LE PAYSAGE SELON BRYMNER : UNE NATURE SEREINE QUI A PRESEANCE SUR LA CULTURE

C'est l'amour que l'artiste porte à la nature qui fait de celle-ci une œuvre d'art en unifiant les éléments épars du monde sensible et en les élevant à un niveau de réalité supérieure.
(Clark, 1962, p. 19)

Les paysages québécois de Brymner peuvent se répartir en deux périodes suivant les lieux représentés. La première s'échelonne de 1891 à 1904, années pendant lesquelles Brymner fréquente assidûment Québec, la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans et Charlevoix. D'ailleurs plusieurs titres d'œuvres exposées à l'AAM ou à l'ARAC à cette époque incluent l'expression *Lower St. Lawrence* qui désigne vraisemblablement la rive nord du fleuve plus bas que Québec et non l'actuelle région du Bas-Saint-Laurent⁷². Ces paysages témoignent d'une curiosité pour des motifs et des points de vue variés rendus au moyen de couleurs généralement estompées. Certaines œuvres révèlent un intérêt pour des effets atmosphériques. À partir de 1905, Brymner peint davantage la région de Saint-Eustache. Au cours des saisons successives qu'il y passe, le peintre développe un attachement marqué pour les arbres et les reflets de la lumière. En parallèle, l'artiste retourne dans les environs de Québec et visite quelques autres secteurs de la province comme Sherbrooke et Portneuf⁷³.

⁷² Des articles de journaux mentionnent des villages de Charlevoix pour ensuite y référer comme des scènes du *Lower St. Lawrence*. Par exemple, dans *Mount* (1910) on peut lire : « He [Brymner] has specially favoured Baie St. Paul, Ste. Famille, on the lower River St. Lawrence ».

⁷³ *Sherbrooke* (localisation inconnue) est exposé à l'ARAC en 1907 et *Evening Light, Portneuf, Quebec* en 1920. McMann, 1981, p. 56. Ce dernier tableau, aussi connu comme *Paysage au bord de l'eau* ou *À la brunante, Portneuf*, est aujourd'hui détruit. Il avait été acquis par le gouvernement provincial en vue de la future collection nationale.

Brymner peint à l'huile et à l'aquarelle avec autant d'aisance. Les formats sont horizontaux pour la plupart, en conformité avec la tradition du paysage. Les œuvres sont de petites et moyennes dimensions, les plus grandes atteignant un mètre de large ou de haut. Cette caractéristique est propre à l'ensemble de l'œuvre de Brymner, ce qui rappelle que sa production est destinée au marché de l'art et à la délectation privée.

Nous tenterons de dégager la singularité des paysages québécois de William Brymner sur les plans formel et iconographique. Après avoir introduit huit paysages représentatifs du corpus, nous élargirons la perspective, puisant à des écrits de l'artiste et à des critiques contemporaines de son œuvre, pour décrire les grands axes de son approche paysagère et éclairer les facteurs qui ont contribué à la façonner. L'analyse sera enfin resserrée autour de l'iconographie privilégiée par le peintre.

2.1 Des paysages ruraux, familiers et paisibles

Plusieurs critères ont été considérés dans le choix des paysages pour lesquels l'analyse a été approfondie. Il devait s'agir d'œuvres qui, par leur facture et leur format, revêtent une importance certaine dans la production de l'artiste, importance confirmée par la réception critique et muséologique. La sélection cherche également à témoigner des motifs, des médiums et des styles picturaux qui ont influencé Brymner à différents moments de sa carrière. Le critère d'accessibilité physique a été particulièrement contraignant puisque nombre d'œuvres font partie de collections privées inconnues et que d'autres sont conservées dans des villes éloignées de Montréal. Nous avons examiné de près les huit paysages retenus dont six font partie de collections publiques à Québec, Montréal et Ottawa⁷⁴.

2.1.1 *Hiver* (1891, CBLVC) (fig. 1)

Réalisé en 1891, *Hiver* est le plus ancien paysage de notre corpus. Ce petit tableau horizontal (40,6 x 61 cm) peint à l'huile est aussi l'unique représentant de la saison froide. Au premier plan, un écran d'arbres dépouillés de leurs feuilles cadre la scène. L'angle de leurs

⁷⁴ Musée national des beaux-arts du Québec (2), Musée des beaux-arts de Montréal (2), Musée des beaux-arts du Canada (2), Collection Bruck Lee de la ville de Cowansville (1) et Mount Royal Club (1).



Fig. 1 William Brymner, *Hiver*, 1891, Huile sur toile, 40,6 x 61 cm, Collection Bruck Lee de la ville de Cowansville
Don de la Compagnie Bruck Mills, photo © Ville de Cowansville

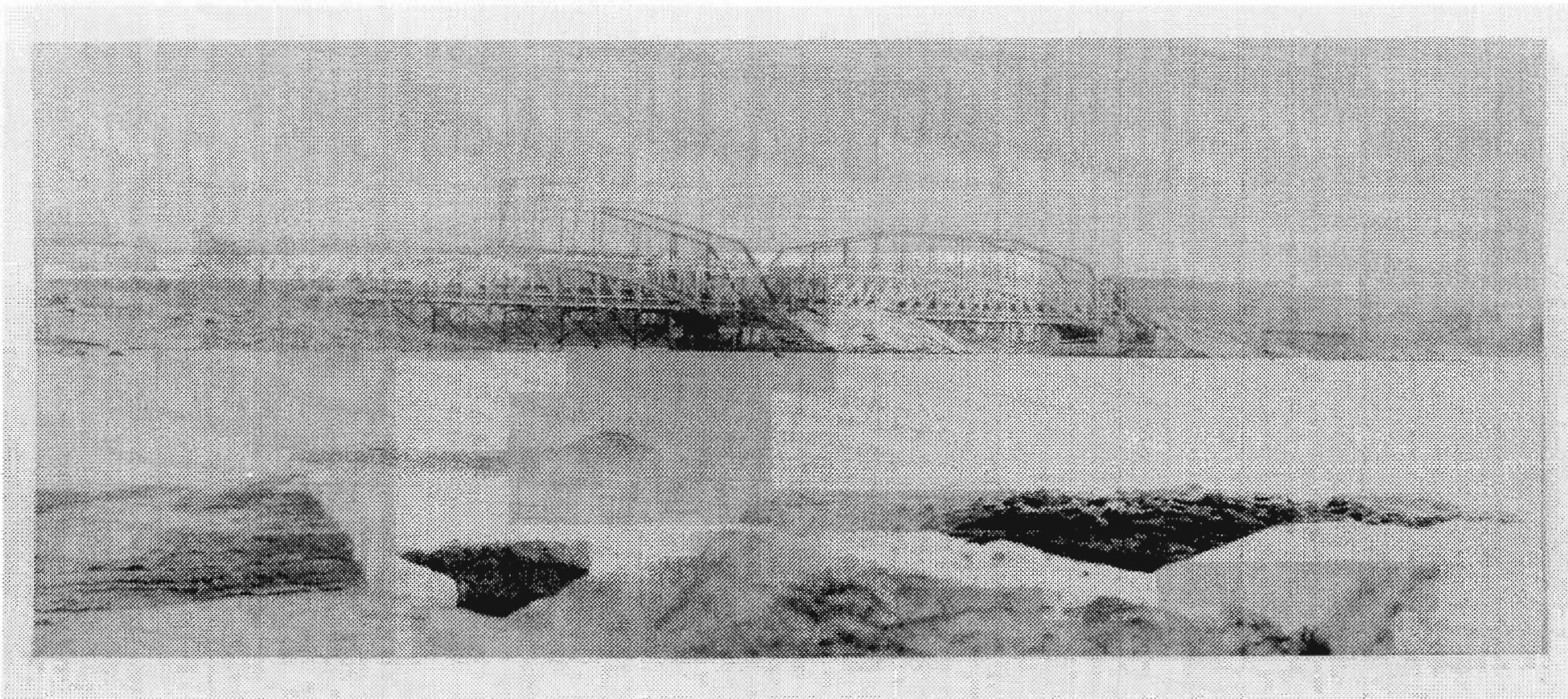


Fig. 2 Frederick Perry Shearwood, *Old and new Cartierville [Que.] bridges*, 1893, Photographie
Bibliothèque et Archives Canada, PA-122064

ombres portées laisse croire que c'est le début de l'après-midi⁷⁵. La trouée obtenue par un arbre tombé donne à voir un pont couvert mis à distance par une étendue d'eau glacée et enneigée. L'axe horizontal que dessine le pont est prolongé par une bande de végétation qui traverse entièrement le tableau en largeur et délimite un sol et un ciel d'égale superficie. La douce luminosité et les couleurs froides produisent une atmosphère feutrée qui relève d'un rapport sensible avec la nature. Le point focal du tableau est l'ancien pont Lachapelle⁷⁶, construit en 1848⁷⁷ sur la rivière des Prairies entre Cartierville, sur l'île de Montréal, et l'Abord à Plouffe⁷⁸, sur l'île Jésus. Ce pont a été recouvert en 1865. Une photographie de Frederick P. Shearwood (1893, BAC) (fig. 2) atteste cette identification. Cette image remonte à la reconstruction du pont en métal en 1893. Elle laisse voir la travée sud intacte du pont couvert et les imposants brise-glaces qui servaient à protéger les piliers et que l'on distingue sur la toile de Brymner sous la forme de deux amas de neige sur la rivière. De plus, on observe des bâtiments de part et d'autre du pont tant sur la photographie que sur le tableau. À noter que Brymner a exposé une œuvre intitulée *Old Bridge, Bord à Plouffe, Winter* à l'ARAC en 1893. Il pourrait s'agir du tableau qui nous concerne (réalisé deux ans plus tôt), dont la présentation dans le contexte de la démolition du vieux pont de bois aurait pris une signification particulière. Il est aussi probable qu'il s'agisse d'une autre vue du même sujet puisqu'on sait qu'il en existe au moins deux. En effet, la liste d'œuvres de Brymner exposées à l'AAM lors d'une exposition commémorative tenue en 1926 inclut *Cover Bridge, Bord à Plouffe* prêtée par Mrs Stuart MacTier ainsi que *Old Covered Bridge, Bord à Plouffe* appartenant à Miss Percival. Sur la base de ces informations, il s'avérerait pertinent de modifier le titre du tableau pour inclure l'identification du pont⁷⁹.

⁷⁵ Sachant que l'avant-plan correspond au nord-ouest.

⁷⁶ L'identification de ce pont revient à Messieurs Gaétan Forest et Gérald Arbour, spécialistes des ponts couverts du Québec (correspondance par courriels, novembre 2008). Nous les en remercions sincèrement.

⁷⁷ Un premier pont de bois avait été construit à cet endroit dès 1836.

⁷⁸ L'appellation Abord à Plouffe « provient du nom de la famille qui exploitait une barge à bord de laquelle il était possible de relier l'île Jésus à l'île de Montréal. » www.wikipedia.org, consulté en septembre 2008.

⁷⁹ L'historique du tableau ne permet pas de vérifier laquelle de ces versions est conservée par la CVLBC.

Les diverses composantes plastiques et formelles de *Hiver* façonnent une image d'une grande cohérence. La construction d'un espace tridimensionnel et le recours à des couleurs locales créent une vue réaliste. La profondeur est relativement grande en comparaison aux paysages que Brymner peindra par la suite. Les couleurs se répondent puisque la surface blanche est animée d'une trace plus claire et d'une zone gris bleutée tandis que le ciel bleu est ponctué d'un long nuage blanc. Les arbres unissent les plans en occupant toute la hauteur. Les lignes ont également une valeur mimétique et se voient accorder une importance considérable au niveau des arbres. Ceux-ci apparaissent en silhouettes dans le bas et retrouvent leur tridimensionnalité dans le haut sous l'effet de lumière.

Un des intérêts de ce paysage repose dans le contraste entre le traitement des arbres et celui de la neige et du ciel. En effet, le regard est d'abord attiré vers l'espace clair autour du pont couvert. Cette zone est caractérisée par des couleurs froides et translucides, appliquées en une mince couche lisse au moyen d'une touche horizontale. Puis les arbres, par le tracé enchevêtré et minutieux de leurs ramifications⁸⁰ et par la densité de leur brun, particulièrement sur les troncs où l'accumulation de couches verticales de peinture crée un léger relief, ramènent l'attention sur eux-mêmes et vers le bas de la composition, là où se situe le regardeur.

En retrait, dans l'ombre, on observe l'effet du soleil sur le manteau de neige et la cime des arbres. Cette douce luminosité est peut-être le véritable sujet de l'œuvre.

2.1.2 *Paysage* (1895, MBAC) (fig. 3)

Le caractère esquissé de *Paysage* porte à croire que cette aquarelle a été peinte sur le motif. On devine les gestes souples qui ont saisi cette vue automnale. L'eau stagnante du lac ou de l'étang au premier plan crée la profondeur jusqu'au sujet – des arbres écarlates devant une grange – et le reflète, accentuant ainsi sa présence. La teinte grisâtre du ciel et son traitement sommaire font également ressortir la masse d'arbres qui occupe les deux tiers de la droite de l'œuvre. La grange qui transparaît derrière les arbres suggère une activité humaine à proximité. Par surcroît, dans le premier tiers gauche qui dépeint une zone plus éloignée et

⁸⁰ La précision du dessin des arbres de *Hiver* n'est pas sans rappeler *Au bord de la forêt à Fontainebleau* (1885, AEAC).



Fig. 3 William Brymner, *Paysage*, 1895, Aquarelle sur papier vélin, 25,4 x 35,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada
Legs de P.D. Ross, Ottawa, 1950, 6073, photo © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

moins définie, on devine la présence d'une maison, d'une clôture, d'une route et, peut-être, de vaches, tandis que des montagnes se profilent à l'arrière.

Le point de vue frontal organise l'espace illusionniste de l'œuvre autour du vecteur horizontal tracé par la rive. Une diagonale introduite par la pente du toit dynamise la composition. Cette diagonale délimite une forte opposition entre la section droite centrale et la section gauche supérieure de l'œuvre. En effet, les frondaisons compactes, ocre et orangées, rehaussées de petites touches de vert tendre, tranchent avec le ciel fluide à dominante grise. Le ciel et la section gauche semblent avoir peu intéressé l'artiste et servent à mettre le motif principal en contexte, à le faire valoir. On peut y lire également un détachement de la sphère culturelle et une préférence pour le monde naturel. Nul indice n'est donné sur l'endroit d'où le peintre a croqué cette scène. L'avant-plan a été tronqué afin de rapprocher le sujet, à la manière d'un « zoom-in ». Le cadrage relativement serré et la faible profondeur de l'image concentrent l'attention sur les arbres.

Cette aquarelle qui a été incluse dans la rétrospective de l'œuvre de Brymner organisée par l'Agnes Etherington Art Centre en 1979 (Braide, 1979b) témoigne notamment d'une approche spontanée et sélective du paysage, ainsi que d'un intérêt pour les couleurs chaudes dont se parent les arbres du Québec à l'automne.

2.1.3 *Lever de lune en septembre* (1899, MBAC) (fig. 4)

C'est à Beaupré que William Brymner a peint *Lever de lune en septembre*⁸¹. Sous le crépuscule d'un soir de pleine lune, des moutons paissent dans un pré à proximité de bouleaux. Une haie, complétée d'une clôture de perches sur la droite, voile en grande partie l'horizon au premier tiers du tableau, ce qui maintient le regard à l'avant et concède de l'ampleur au ciel. Un sentier en diagonale débouche sur une timide échappée vers l'arrière, au

⁸¹ C'est ce que rapporte Edmond Dyonnet (1968, p. 67), son collègue et ami de l'AAM : « ...en 1896 nous allâmes Brymner, Cullen et moi à Beaupré près de Québec où nous logeâmes chez Madame Raymond [...]. Nous retournâmes à Beaupré l'année suivante. Brymner y a peint un clair de lune qui est à la National Gallery d'Ottawa ». À noter qu'il y a une contradiction entre la date inscrite sur le tableau, 1899, et celle relatée par Dyonnet, 1897. Dyonnet confond-il le clair de lune conservé à Ottawa avec l'étude du même sujet de la collection du MBAM ? Brymner aurait-il peint l'étude en 1897 et le tableau plus tard ? Ou bien Dyonnet se trompe-t-il de deux ans ? La question demeure sans réponse.



Fig. 4 William Brymner, *Lever de lune en septembre*, 1899, Huile sur toile, 74,2 x 102,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada
Achat 1908, 42, photo © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Fig. 5 William Brymner, *Le lever de lune en septembre*, 1894-1904, Huile sur panneau, 15,5 x 24,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal 42
Don de Mme R.E. MacDougall, 1961.1310, photo © Musée des beaux-arts de Montréal

centre gauche. Un triangle de terre battue introduit le spectateur dans le bas de la composition. Une impression de calme et de mystère se dégage de l'œuvre qui manifeste plus que tout autre un investissement subjectif dans la nature par le choix et le traitement du sujet.

Les éléments de ce paysage horizontal, peint dans un format cher à Brymner (environ 75 x 100 cm), sont imbriqués les uns aux autres par diverses stratégies. Le cadrage serré et le point de vue frontal centrent l'attention sur le motif principal constitué par les moutons, les arbres et la lune. D'ailleurs cette triade est soulignée par une teinte claire (au niveau des troncs pour les arbres). La lune irradiante se détache au-dessus du centre de la composition sur un fond de tonalités voisines composées de bleu, de vert et de roux, rompues par l'obscurité. Les contours des formes sont flous et la surface est légèrement texturée, avec une accentuation sur la toison des moutons. En outre, les arbres occupent une bonne partie du canevas, ne laissant qu'une marge d'égale largeur sur un pourtour peu valorisé. Le sujet pastoral, la luminosité mystérieuse et les couleurs sombres renvoient directement à des peintres de Barbizon, tel Jean-François Millet (1814-1875), ou de l'École de la Haye, comme Anton Mauve (1838-1888).

Ce paysage sobre et en apparence simple soulève néanmoins des questions. Pourquoi l'éclaircie qui ceinture la lune est-elle stylisée et si peu réaliste ? Comment expliquer la diagonale peu probable que dessinent une branche de l'arbre de gauche et une branche de l'arbre central ? Ces choix de composition ont pourtant été mesurés et assumés par l'artiste. En effet, une esquisse de ce tableau a été conservée – *Le lever de la lune en septembre* (1894-1904⁸², MBAM) (fig. 5) – et sa comparaison avec l'œuvre finale révèle l'importante transformation subie par le sujet. La facture de l'esquisse est plus naturaliste que celle du tableau. Brymner a volontairement donné plus d'importance à la lune sur la toile, au prix d'une distanciation avec le réel. Le feuillage roussi devient l'écrin d'une pierre précieuse. Il a aussi créé une tension entre l'aspect chétif et linéaire de l'arbre de gauche et la rondeur des deux autres. Enfin, ce tableau a été acheté par le Musée des beaux-arts du Canada du vivant de l'artiste, en 1908, donc avec l'accord tacite de ce dernier. Il a également été cité comme

⁸² D'après le commentaire de Dyonnet et le tableau du MBAC (voir la note précédente), la datation devrait être resserrée à 1897-1899.

l'un des plus connus de Brymner dans un des articles que lui a consacré M. J. Mount (1910) dans *The Canadian Century*. Il figure dans l'exposition permanente d'art canadien du Musée des beaux-arts du Canada.

Même si la lune se retrouve souvent citée dans les titres d'œuvres exposées à cette époque dans les expositions annuelles de l'AAM et de l'ARAC, Brymner observe pour une rare fois un paysage nocturne, peut-être sous l'influence de ses amis Cullen ou Morrice, en proposant une vision transformée de la nature et de ses composantes. *Lever de lune en septembre* est un exemple de paysage où la construction de l'image est explicitement révélée par une interprétation libre et non illusionniste du sujet.

2.1.4 *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (1903, MNBAQ) (fig. 6)

Voici une vue panoramique sur un champ où quelqu'un travaille, un verger et les Laurentides, à nouveau dans un format d'environ 75 x 100 cm⁸³. Les cumulonimbus préludent à l'orage qui tombe déjà sur la rive nord du fleuve. Ce paysage ouvert est élaboré à partir de deux lignes de fuite qui se rejoignent à gauche. Des habitations se trouvent à cet endroit, de même qu'à l'arrière-plan. Dans le coin inférieur droit, des arbres et de hautes herbes campent la composition.

Un dialogue entre le céleste et le terrestre s'opère à plusieurs niveaux dans ce paysage. Ce sont d'abord les traces de gestes amples traduisant les mouvements atmosphériques qui s'opposent à un sol aux multiples motifs construits par des touches fines. Les couleurs forment aussi deux régions distinctes de part et d'autre d'une bande horizontale vert foncé⁸⁴. Le haut est constitué de contrastes de blanc et de gris agrémentés de violet, tandis que le bas est dominé par des tons de vert auxquels s'ajoutent du brun et du jaune. À noter que le jaune et le violet, qui sont des couleurs complémentaires, sont mises en résonance, étant situés à la même distance du centre focal du tableau. De façon similaire, le nuage blanc a pour pendant les herbes brun-roux dans le bas. Ces contreponds chromatiques

⁸³ Nous avons examiné ce tableau à l'hiver 2007 à l'Assemblée nationale, dans l'antichambre du Salon bleu occupée par le parti au pouvoir. Elle y était accrochée depuis 1990 au moins et était sur le point d'être réacheminée au MNBAQ pour fins de conservation préventive.

⁸⁴ Les couleurs réelles sont plus claires que celles de la reproduction et le gris tend vers le violet.



Fig. 6 William Brymner, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans*, 1903, Huile sur toile, 75,2 x 103,2 cm
Musée national des beaux-arts du Québec, Achat, 37.19, photo © Patrick Altman

contribuent à l'équilibre de la composition et sont des indices d'une image qui ne correspond pas à une représentation naturaliste. Sur un autre plan, les lointaines Laurentides peintes en gris établissent une transition entre la terre et le ciel.

Cette vue de l'île d'Orléans peut mener à une réflexion sur ce qui est transitoire et ce qui est permanent. Les nuages sont fugitifs, évanescents, alors que la terre, en dépit de l'alternance des saisons, du cycle des activités agricoles ou des changements de propriétaires, par exemple, offre des signes plus stables. Plus généralement, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* atteste que Brymner a touché au panorama et qu'il s'est intéressé à dépeindre des effets atmosphériques.

2.1.5 *Saint-Eustache, Québec* (1905, MBAM) (fig. 7)

Dans cette scène d'été radieuse peinte à l'aquarelle dans un format horizontal moyen (39,1 x 54 cm), des vaches s'abreuvent à une rivière à l'ombre d'ormes matures. Ces arbres font écran – non sans rappeler *Hiver* – et laissent entrevoir une maison traditionnelle en pierre et des gens qui vaquent à leurs occupations quotidiennes sur un champ vallonné. Cette maison construite en 1823 par William Thompson subsiste toujours au 375, rue Boileau, à Saint-Eustache⁸⁵.

Ce paysage de Saint-Eustache est le plus ancien de la quinzaine de vues croquées dans les environs de ce village – situé sur la rive nord du lac des Deux-Montagnes – incluses dans notre corpus⁸⁶. À partir de 1905, Brymner séjourne régulièrement à Saint-Eustache puisqu'il s'y fait construire un atelier avec son ami et collègue Maurice Cullen. Il adore s'y réfugier pendant les saisons estivale et automnale. Il raconte à Clarence Gagnon : « I put up a studio here [at Saint-Eustache] & am very comfortable & only wish there was no school to be

⁸⁵ Merci à Marc-Gabriel Vallières de la Société de généalogie Saint-Eustache pour m'avoir transmis cette information (correspondance par courriels, 7 août 2006). Des photos anciennes de cette maison sont reproduites au : www.patrimoine-laurentides.ca, consulté le 14 juillet 2005.

⁸⁶ Neuf paysages peuvent être identifiés avec certitude à des vues de Saint-Eustache, soit par leur titre, soit par des mentions dans les journaux. Toutefois, huit de plus auraient vraisemblablement été peints à Saint-Eustache étant donné leur sujet qui fait une large place à des arbres plantés en bordure d'un plan d'eau ainsi que par leur datation ultérieure à 1905.



Fig. 7 William Brymner, *Saint-Eustache, Québec*, 1905, Aquarelle, 39,1 x 54 cm, Musée des beaux-arts de Montréal
Achat, legs Dr et Mme Charles F. Martin, 1956.1148, photo © Musée des beaux-arts de Montréal

attended to⁸⁷». Brymner peint plusieurs vues du bord de la rivière du Chêne, ce qui porte à croire que son atelier était situé à proximité⁸⁸. D'une œuvre à l'autre, il note comment les saisons, les conditions météorologiques, l'heure du jour et les points de vue modifient l'apparence des berges de cette rivière.

Dans *Saint-Eustache, Québec*, les couleurs sont vives avec une dominante de vert⁸⁹. L'ensemble de la surface est travaillé avec minutie. La touche, modulée au gré du motif, traduit admirablement le fini satiné de l'eau placide, l'épaisseur du feuillage et les nuances de tons provoquées par les reflets du soleil. La couleur est si riche que l'effet s'apparente à celui du pastel. Ce paysage inspiré par la vision d'une nature généreuse démontre aussi une grande maîtrise de l'aquarelle.

La composition est plus complexe que celle des œuvres examinées précédemment. Un enchaînement de trois diagonales trace un « Z » sur lequel interfère la verticalité des arbres. À nouveau, le plan d'eau dans le bas de la composition crée la profondeur jusqu'au sujet, c'est-à-dire la maison et la section claire à sa droite, et n'intègre pas le plan où se situe le peintre. La végétation dense sur toute la hauteur à l'extrême droite replie le regard vers le centre. La lumière franche provenant de la droite est interceptée par les arbres, ce qui produit une alternance de zones d'ombre et de lumière, de gauche à droite et de bas en haut. Cette alternance est appuyée par la touche picturale. Grosso modo, les régions claires – l'eau, le sol

⁸⁷ MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 24 octobre 1905.

⁸⁸ L'emplacement exact de l'atelier de Brymner à Saint-Eustache est inconnu. Toutefois, nous disposons de quelques pistes qui gagneraient à être approfondies. D'abord, Albert Laberge (1938, p. 80) raconte : « [Ulric E.] Lamarche a passé une couple d'étés à Saint-Eustache chez le fermier Judd où Brymner et Cullen avaient précédemment vécu plusieurs saisons [...] ». Le propriétaire terrien auquel Laberge réfère pourrait être David Judd, décédé le 27 septembre 1927 à l'âge de 71 ans et enterré au cimetière presbytérien de la Grande Fresnière. Il est intéressant de noter que M. Judd et Brymner sont tous deux rattachés à la religion presbytérienne. Société de généalogie de Saint-Eustache, « Registres paroissiaux et cimetières », www.sgse.org, consulté en octobre 2008. Ensuite, le MMCHC conserve une photographie anonyme datée de 1923-1924 intitulée « Maison photographiée pour Mme Brymner (?) ». Il s'agit d'une maison traditionnelle qui s'apparente à celles que l'on retrouve à Saint-Eustache. MMCHC, www.mccord-museum.qc.ca, consulté le 20 avril 2006. L'établissement de Brymner n'a pas pu être rapporté comme fait divers dans un journal local puisqu'il n'y en avait pas à Saint-Eustache avant 1948.

⁸⁹ Les couleurs sont plus intenses que celles de cette reproduction. Ainsi, notamment, le vert des volets de la maison et le bleu du ciel sont plus prononcés.

au centre et le ciel – correspondent à une touche fluide. Les régions plus foncées que constituent le quadrant inférieur droit et la frondaison des ormes se caractérisent par un fourmillement de signes picturaux qui correspondent à autant de feuilles.

Les petits personnages – une dame assise sur un banc près de la maison, possiblement deux enfants en retrait et un homme poussant une brouette à droite – suggèrent un aspect narratif au paysage, accentuant l'idée d'une terre habitée et cultivée. Ils évoluent dans une ambiance gaie et insouciant.

2.1.6 *Octobre* (1906, MRC) (fig. 8)

Comme son titre l'indique, *Octobre* est une vue d'automne. Son motif d'arbres qui se reflètent sur l'eau à l'avant-plan l'apparente à la série des paysages de Saint-Eustache mais le cours d'eau représenté est trop large pour correspondre à la rivière du Chêne.

Dans cette huile sur toile aux dimensions plus modestes qu'à l'habitude (environ 60 x 75 cm), les arbres sont teintés d'ocre et de vert tendre tandis que les nuages gris annoncent l'orage. Des habitations se fondent dans le paysage quoique les murs blancs d'une maison servent de point focal au centre. La végétation ferme l'espace à gauche et dirige le regard vers la droite. L'artiste ordonne la composition autour de deux diagonales qui correspondent à la rive (ascendante) et à la cime des arbres (descendante), qui se rejoignent à l'extrémité droite, sous le centre. En traçant une horizontale imaginaire à partir de ce point de jonction, on remarque que la répartition des coloris et des formes est quasiment symétrique entre le haut et le bas. Le ciel, les arbres et la lumière se reflètent sur l'eau. Les plans de la composition, ainsi que les éléments naturels eux-mêmes, se trouvent ainsi fortement imbriqués les uns aux autres. La simplicité de la composition, les vecteurs diagonaux, la distribution des couleurs et l'énergie du pinceau confèrent un aspect tonique à ce paysage. Cette impression est toutefois modérée par le ciel gris.

Octobre se caractérise aussi par des formes imprécises dessinées par de larges coups de brosse. Ce paysage est beaucoup moins descriptif que *Saint-Eustache, Québec*. L'artiste s'éloigne de l'impératif de la mimesis pour s'intéresser davantage à la couleur et à la matière.



Fig. 8 William Brymner, *Octobre*, 1906, Huile sur toile, 58,4 x 76,2 cm, The Mount Royal Club, Montréal Achat, photo © Lydia Bouchard

Des empâtements font ressortir les zones claires et, tout particulièrement, le feuillage ocre d'un arbre à gauche. L'eau se voit accorder plus d'envergure que dans les œuvres citées jusqu'à maintenant et les reflets brouillés à sa surface, moins assujettis au monde réel, permettent d'approfondir l'exploration picturale. Les couleurs vibrent presque librement sur la moitié inférieure de la surface.

En comparaison avec les autres paysages de l'artiste, ce tableau permet d'affirmer que Brymner se plaît à expérimenter divers degrés de rapport au réel dans sa peinture, tout en maintenant une recherche d'équilibre entre les diverses composantes.

2.1.7 *Paysage d'été* (1910, MBAM) (fig. 9)

Par ses motifs et leur disposition, *Paysage d'été* présente plusieurs similitudes avec *Saint-Eustache, Québec*, et ce malgré les cinq années qui les séparent. Dans cette huile sur toile de 75 x 100 cm, de nouveau, des ormes grandioses se dressent au pied de la rivière du Chêne dans une composition horizontale ordonnée par des diagonales. Les percées entre les arbres offrent un aperçu de l'arrière d'une maison de ferme. Des détails témoignent que la maison est habitée et la terre mise en culture : clôtures de perches, personnages au travail, bétail, auxquels s'ajoutent ici des outils aratoires et des draps immaculés qui séchent sur une corde à linge.

Une observation attentive démontre toutefois que l'accent n'est pas mis au même endroit dans les deux œuvres. Dans *Saint-Eustache, Québec*, le sujet correspond à la section claire au plan intermédiaire, visible par la trouée du centre. Dans *Paysage d'été*, l'œil est aussi attiré par la lumière⁹⁰ et les éléments narratifs qui transparaissent à l'arrière – notamment le personnage au vêtement rouge qui correspond au point focal – mais les arbres exubérants leur volent la vedette.

De par son opacité, le feuillage retient davantage l'attention, comme le pratiquera Marc-Aurèle Fortin (1888-1970) une décennie plus tard. En effet, la frondaison des arbres

⁹⁰ L'œuvre est plus sombre que sur la reproduction, comme si l'orage se préparait. Le ciel visible à travers les arbres est gris.

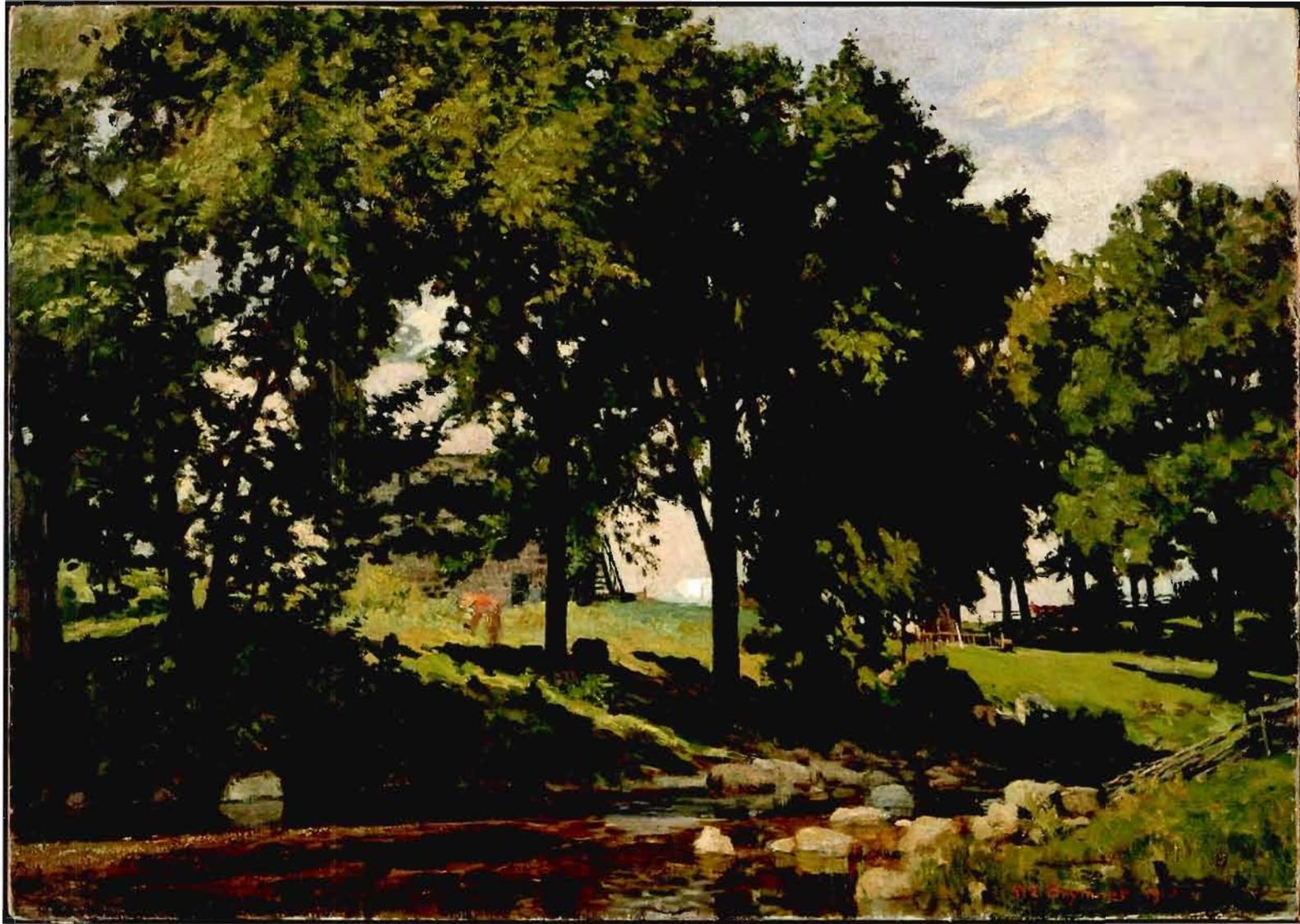


Fig. 9 William Brymner, *Paysage d'été*, 1910, Huile sur toile, 74,3 x 102,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal
Don du Révérend et de Mme Sydenham B. Lindsay, 1968. 1591, photo © Musée des beaux-arts de Montréal

occupe toute la largeur du tableau, sur plus de la moitié en hauteur. Le feuillage déborde du cadre des deux côtés et dans le haut sur la moitié gauche, alors qu'il y a une bande de ciel dans le haut de *Saint-Eustache, Québec*. Ce n'est qu'à la base des troncs, dégagée de toute feuille, que l'arrière-plan est visible. Ces arbres sont d'autant majestueux que le point de vue est en contre-plongée et que le soleil au zénith fait vibrer leurs feuilles dans des tons de verts démultipliés. Les cimes se colorent de verts tendres tandis que les dessous prennent des teintes plus foncées, de même que leurs ombres portées. Les troncs n'apparaissent que sous la forme de silhouettes. C'est l'effet global scintillant des jeux de lumière et de couleur qui est traduit et non leur représentation mimétique. Les coups de pinceau sont déliés, les touches de couleur sont juxtaposées et superposées les unes sur les autres. Toute la surface est légèrement texturée et une grande vitalité en émane.

Le regard glisse enfin vers le bas de la composition, où l'eau se fraie paisiblement un chemin à travers les roches. La rivière est large dans les deux tiers gauche et se rétrécit vers la droite, laissant voir une section de la rive dans le bas du tableau, sur le prolongement de laquelle on devine que le peintre a croqué la scène. Cette section plus dépouillée a reçu un traitement sommaire comme en témoignent les coulures de peinture sur les roches.

En somme, les éléments formels de *Paysage d'été* concourent à mettre en valeur les arbres, eux-mêmes représentatifs d'une nature ancienne, féconde et surabondante.

2.1.8 *Octobre sur la rivière Beaudet* (1914, MNBAQ) (fig. 10)

Cette vue représente la confluence de la rivière Beaudette⁹¹ et du fleuve Saint-Laurent à la tombée du jour, à l'automne. Cette rivière traverse le village du même nom, Rivière-Beaudette, situé à l'ouest de Montréal sur la rive nord du fleuve, près de la frontière ontarienne. Il s'agit du plus tardif paysage québécois produit par Brymner que nous ayons retrouvé. Avec ses dimensions de 96,8 x 125,7 cm, c'est aussi la plus grande des œuvres

⁹¹ Selon la Commission de toponymie du Québec, l'orthographe correcte est rivière « Beaudette ». www.toponymie.gouv.qc.ca, consulté en septembre 2008. L'orthographe du titre renvoie à l'appellation « Pointe au Beaudet » qui désignait l'embouchure de la rivière au début du XX^e siècle, car un beaudet (un lit) provenant d'un ancien poste de relais vers les Pays d'en Haut reposait sur la pointe. « Rivière-Beaudette et son histoire », www.angelfire.com/la/LeRoux/rivierebeaudette.html, consulté en septembre 2008.



Fig. 10 William Brymner, *Octobre sur la rivière Beaudet*, 1914, Huile sur toile, 96,8 x 125,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec 54
Achat, 41.220, photo © Patrick Altman

retenues. Elle a été incluse dans la rétrospective de 1979 et est visible dans une exposition permanente du Musée national des beaux-arts du Québec⁹².

Cette huile sur toile se distingue des paysages présentés jusqu'à maintenant par une ouverture exceptionnelle et un ciel immense. Le haut et le bas du tableau sont dégagés de tout obstacle. La ligne d'horizon est située très bas, au premier quart inférieur. La bande de végétation posée à contre-jour sur l'horizon aplatit la perspective et entraîne une saisie verticale du tableau. Au-dessus de la terre et de l'eau sombres peints à coups de pinceau horizontaux, un ciel lumineux est retranscrit au moyen de touches multidirectionnelles.

Plusieurs éléments contribuent à l'unité remarquable de cette composition. La lumière crépusculaire enveloppe la scène et harmonise les couleurs à l'intérieur d'une palette restreinte aux douces tonalités de brun, de rose, de beige et de vert. De plus, le médium dilué laisse la surface lisse. Les feuillus clairsemés à gauche relient les plans en s'élevant dans le ciel tout en déposant leur ombre sur l'eau. On remarque toutefois que la tridimensionnalité de ces arbres est peu valorisée ce qui leur donne un aspect décoratif. De même, les arbres de l'arrière ne sont retranscrits qu'en deux dimensions. Les formes sont ouvertes et imprécises, la frondaison des arbres s'harmonise avec les nuages.

Certains traits de ce paysage sont fréquents dans l'œuvre de Brymner, tel l'axe horizontal dominant, qui est ici dynamisé par une diagonale qui part du coin supérieur gauche et descend jusqu'à la barque. La présence humaine, incarnée par le personnage à bord de la barque, en fournit un autre exemple, ainsi que le plan d'eau dans le bas de la composition et l'impossibilité de dire si le peintre est situé sur l'eau ou sur la terre ferme.

À la suite de l'exposition d'*Octobre sur la rivière Beaudet* à l'exposition du printemps de l'AAM, le *Herald* (1914) rapporte que l'œuvre est peut-être plus décorative que

⁹² Elle figure dans *Tradition et modernité au Québec*, plus particulièrement dans une reconstitution de salon de la fin du XIX^e siècle qui rassemble les chefs-d'œuvre de cette époque conservés dans la collection du MNBAQ. Cet accrochage comprend deux autres œuvres de Brymner : *Femme au métier* (1885) et *Jeune Fille au chapeau bleu (La Breloque)* (1916). Sont ainsi représentés les trois principaux genres auxquels s'est intéressé Brymner – le paysage, le portrait et la scène de genre.

ne l'était l'intention de l'artiste. Il n'est pas aisé de se positionner par rapport à l'intention de l'artiste mais Janet Braide (1979b, p. 61) affirme que cette œuvre est plus que décorative et que : « C'est l'une des peintures d'atmosphère de Brymner les plus sensibles dans l'interprétation ». Il est vrai que la douce luminosité et la retenue des couleurs traduisent avec beaucoup de finesse une atmosphère mélancolique. L'historien de l'art Claude Thibault remarque pour sa part, sans donner d'exemple précis, que : « [...] la technique et le coloris rappellent la peinture décorative d'Ozias Leduc » (Musée du Québec, 1983, p. 149). Le traitement du ciel d'*Octobre sur la rivière Beaudet* peut en effet rappeler les arrière-plans cuivrés de certains portraits d'Ozias Leduc, comme ceux d'Eugénie Goulet (1897, MBAM) et de Guy Delahaye (1911, MNBAQ) ou la luminosité de paysages symbolistes tels *Cumulus bleu* (1913, BAG), *Fin de jour* (1913, MBAM) ou *Paysage d'automne* (1915, CP). Pour nous, c'est également le sentiment d'intériorité que procure cette œuvre qui la rapproche de la production d'Ozias Leduc, bien que la composition soit plus conventionnelle.

Au terme de ces brèves présentations des paysages-références, il appert que du territoire modelé par la présence canadienne-française, Brymner privilégie des sujets tirés d'une expérience commune de la nature. Il ne s'attarde ni au grandiose ni au pittoresque. Il choisit des motifs vernaculaires tel un plan d'eau bordé d'arbres, un thème maintes fois repris entre 1905 et 1914. Il délaisse en outre tout signe d'urbanité⁹³ et de modernité.

Brymner peint une nature estivale et automnale dans une variété de conditions climatiques et à diverses heures de la journée. Contrairement à ses contemporains, tels Cullen, Suzor-Coté ou Leduc, Brymner s'intéresse peu à peindre l'hiver, la neige et sa lumière vive⁹⁴. En revanche, il note avec un plaisir manifeste les verts luxuriants de l'été, les

⁹³ *A Village Street, Baie St. Paul* (1896, CP) et *The Citadel: Quebec*, (1909, BAG) sont des exceptions. Quant au tableau intitulé *Le Champ-de-Mars en hiver* (1892, MBAM), il ne fait pas partie de notre échantillon puisqu'il constitue une scène de genre, l'attention étant concentrée sur le groupe de personnages vêtus de noir. On remarque toutefois que toutes trois montrent une architecture ancienne et laissent une bonne part à la nature.

⁹⁴ Son enseignement et son implication dans divers clubs et associations professionnelles le confinent-ils à Montréal ? Le froid freine-t-il sa recherche de sujets picturaux ? Quoi qu'il en soit, notre corpus n'inclut qu'une scène hivernale, *Hiver* (fig. 1) et un décor printanier, *Non titré* (n.d., MMCHC). Il semble que de novembre à mai, Brymner travaille dans son atelier montréalais à reporter sur toile des esquisses réalisées l'été et l'automne précédents.

jaunes et les orangés de l'automne. Il capte la lumière naturelle et retranscrit l'atmosphère du moment. La majorité des titres comportent d'ailleurs un marqueur temporel – saison, mois, heure du jour – qui évoque une ambiance particulière⁹⁵. Par exemple, *Afterglow* souligne la sérénité et le calme de la tombée du jour tandis que *Summer Landscape* rappelle l'allégresse d'un après-midi d'été ensoleillé. La terre, le ciel, la lumière et l'eau sont agencés pour créer des paysages légèrement idéalisés, comportant parfois un rapport dialogique entre le céleste et le terrestre. La nature y est ancienne, prospère, bucolique, paisible, parfois mélancolique mais jamais menaçante. Elle représente un milieu de vie harmonieux pour l'humain dont les traces discrètes sont omniprésentes.

2.2 De l'académisme au naturalisme

Brymner était un homme curieux qui aimait la lecture, les voyages et les échanges intellectuels. Robert Pilot mentionne que le studio de son professeur sur la rue Bleury était rempli de livres et que : « He was an omnifarious reader and a great student⁹⁶ ». Pendant et après ses études parisiennes, Brymner a visité les régions phares de l'art paysager du XIX^e siècle que sont les côtes de l'Angleterre, la forêt de Fontainebleau, la Hollande et l'Italie⁹⁷. Sa démarche artistique a également été nourrie par ses tâches d'enseignant, son appartenance à divers cercles artistiques et ses amitiés. Tous ces éléments s'entremêlent à son appréciation du paysage.

2.2.1 Entre académisme et impressionnisme, l'étude de la nature

La formation académique de Brymner lui a permis d'acquérir une solide maîtrise technique qui est saluée par ses contemporains. Les journaux abondent de mentions telle que celle-ci : « That this painter is a master craftsman there can be no possible doubt » (*Montreal Daily Star*, 1905). L'académisme demeure présent dans toute sa production sous la forme d'une valorisation du dessin et de la figure. Brymner estime que : « [...] the foundation

⁹⁵ On ne sait pas si l'artiste attribuait lui-même ses titres.

⁹⁶ MBAC, Dossier William Brymner, Spicilèges, Fiche d'informations sur William Brymner remplie par Robert Pilot, n.d.

⁹⁷ Il a peint en Angleterre en 1883 et 1884. Il s'est rendu à Fontainebleau en 1881 et en 1885. Il a visité la Hollande en 1891. Il a séjourné à Venise en 1901 et l'année suivante, cette fois en compagnie de Cullen et Morrice. En 1902, il est aussi allé à Giverny où habitait Monet. Braide, 1979b, p. 11, 12 et 49.

of all the graphic and plastic arts is drawing » (*Gazette*, 1895b). Il n'est pas étonnant qu'il maintienne dans l'école qu'il dirige un programme d'enseignement semblable à celui des académies parisiennes et qu'il encourage ses meilleurs étudiants à traverser l'Atlantique pour perfectionner leur art.

Toutefois, en 1896, Brymner exprime de façon indirecte qu'il a pris ses distances face à l'académisme. Dans sa fameuse conférence sur l'impressionnisme⁹⁸, il relie l'impressionnisme à la vie et au vrai et l'académisme à la mort et au stéréotype. Il illustre la cause du mépris des Impressionnistes envers Bouguereau en dévoilant l'artificialité de *Parure des champs* (1884, MBAM), un tableau réalisé en studio d'après des modèles parisiens tenant des fleurs artificielles⁹⁹. Si Brymner se permet cette déclaration malgré l'ascendant évident qu'a exercé le maître académique sur lui dans les premières années de sa pratique – il a exploité le thème sentimental de jeunes filles au champ¹⁰⁰ – c'est qu'il s'en est distingué en ayant peint de vraies paysannes dans des cadres réels.

Dans sa conférence, Brymner démontre sa compréhension de l'impressionnisme. Il saisit que ce mouvement est une forme de naturalisme orientée autour de la problématique de la lumière. Il en trace la généalogie depuis l'Antiquité en passant, entre autres, par Michel-Ange, Rembrandt, Constable et l'école de Barbizon, démontrant par la même occasion ses vastes connaissances de l'histoire de l'art. Il associe les Impressionnistes à tous les grands artistes qui, selon lui, sont guidés par les principes suivants:

The whole is greater and more important than a part; the unity of a picture is necessary; to this end the parts must be kept in due subordination to the whole; the Artist must get as near nature as possible, be inspired by her at first hand be allowed to express his emotions in the way he feels will best make them felt by others even although he is not following anyone's example.¹⁰¹

⁹⁸ William Brymner, *Impressionism*, texte d'une conférence prononcée vraisemblablement en 1896 et en 1897, AEAC, Fonds Janet Braide. De brefs résumés ont été publiés dans la *Gazette* (1896, 1897) et le *Montreal Daily Star* (1897).

⁹⁹ Acquise par R.B. Angus en 1887 et exposée à l'AAM en 1887 et 1891, *Parure des champs* a reçu un accueil chaleureux de la critique en 1887. Bouguereau était alors au sommet de sa renommée en France et à l'étranger. Brooke, 1989, p. 54-55.

¹⁰⁰ *Une gerbe de fleurs* (1884, MBAC), *Quatre jeunes filles dans un pré à Baie Saint-Paul* (1885, MBAC), *Cueillette de fraises sauvages* (avant 1885, MMCHC) *Picking Flowers* (vers 1892, CP).

¹⁰¹ William Brymner, *Impressionism...*, p. 2.

En réalité, Brymner fait sien ces principes qu'il reformule dans plusieurs écrits. Dans une lettre adressée à Clarence Gagnon, il insiste sur l'unité de l'œuvre et la vie qu'elle doit communiquer : « I think that you should have one, definite idea of what you want to do in a picture before you begin it & then stick at your first impression ; Life & unity are the first essentials¹⁰² ». Dans un article intitulé « Progress in Art », Brymner soutient qu'une peinture ou une sculpture doit transmettre, à celui qui regarde l'œuvre achevée, l'émotion ressentie par l'artiste devant la nature (Brymner, 1907). Ailleurs, il décrit un artiste comme quelqu'un qui a des idées dont l'expression est intelligible et belle pour les autres (*Gazette*, 1895). Cette volonté de traduire une sensation implique selon lui l'accentuation de certains traits et l'ignorance de certains autres, afin de concentrer l'attention sur ce que l'artiste considère essentiel. De plus, Brymner préfère une expérimentation honnête à une imitation douteuse. Il dit de l'impressionnisme : « It is in part still experimental; but experiments and attempts to solve new problems are surely more interesting and likely to bear more fruit than repetitions of things already known or well done by a predecessor¹⁰³ ». Enfin, dans une conférence sur l'enseignement des arts, il plaide pour la fidélité à soi-même et l'observation de la nature : « Do what you see in nature, and you will interpret it according to the mind you happen to have been gifted with » (*Gazette*, 1895b). Il y recommande la lecture de *Elements of Drawing* (1857) de John Ruskin (1819-1900) qui insiste justement sur l'observation de la nature¹⁰⁴.

La proximité avec la nature est au cœur de l'approche paysagère de Brymner. Celui-ci prend goût à la peinture en extérieur dès l'époque de ses études en France. Le travail d'après nature est intégré à la formation académique. Durant ses temps libres, il sillonne la campagne, une habitude qu'il perpétue après son retour au Québec. Mais bien qu'il multiplie les esquisses sur le motif, Brymner réalise ses tableaux en atelier. Dans une lettre destinée à Clarence Gagnon il explique : « [...] it is impossible to paint a work of long halaine [sic]

¹⁰² MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 20 septembre 1904.

¹⁰³ Brymner, *Impressionism...* Cette idée est compatible avec la suggestion qu'il fait à Gagnon de copier des tableaux de maîtres anciens pour améliorer sa technique, MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 23 décembre 1904, poursuivie le 12 avril 1905.

¹⁰⁴ Cette référence à Ruskin n'apparaît pas dans le résumé publié dans la *Gazette* (1895b) mais seulement dans le texte complet de la conférence, dont un exemplaire serait conservé au MBAM. Braide, 1979a, p. 62 et p. 144, note 91. Malheureusement, ce dossier n'était pas disponible pour consultation entre 2005 et 2008.

outside. If you do you must keep changing & changing the effect. Except in a country of eternal sun. [...] I think you have to make endless studies outside but I believe the picture has to be painted inside¹⁰⁵». Ses escapades estivales sont aussi l'occasion de fraterniser avec des collègues tels Cullen, Morrice, Morris et Dyonnet. Il voue par ailleurs une admiration sans borne à son ami Morrice au sujet duquel il affirme : « I like him & like his work & don't know anyone who is doing better¹⁰⁶». Il lui arrive en outre d'accompagner des groupes d'étudiants de l'école de l'AAM lors d'excursions de croquis en plein air¹⁰⁷.

La mimesis est avant tout un moyen d'expression personnelle pour Brymner, ce qui le rattache au naturalisme qui se définit autour de l'idée d'impressions du réel (Clark, 1962, p. 87). Ses paysages témoignent d'un attachement profond aux lieux représentés. Ils expriment en outre sa sensibilité aux différentes facettes de la beauté, pas uniquement celle des formes mais aussi celle des coloris, de la lumière, des ombres et des lignes¹⁰⁸.

2.2.2 Expérience directe de la nature canadienne et expérimentations picturales

Brymner s'affranchit progressivement de la rigueur académique et évolue vers un naturalisme qui s'appuie sur la connaissance de l'art paysager européen (Constable, école de Barbizon, École de La Haye, pleinairisme et impressionnisme) et canadien (Morrice, Cullen). Au fil des ans, le contour des formes s'estompe, les couleurs s'illuminent, la matérialité de la peinture s'affirme davantage. De même, la touche s'élargit et les détails disparaissent au profit d'un effet d'ensemble.

Ces changements s'opèrent dès le milieu des années 1890, au moment où l'artiste porte un intérêt croissant à la peinture de paysage qui est en soi symptomatique d'une certaine

¹⁰⁵ MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 20 septembre 1904.

¹⁰⁶ MMCHC, Fonds Clarence Gagnon, Lettre de William Brymner à Clarence Gagnon, 23 décembre 1904, poursuivie le 12 avril 1905. En sens inverse, à son décès, Morrice lègue sa boîte de peinture à Brymner (Braide, 1979b, p. 14).

¹⁰⁷ Cullen et Brymner ont escorté des groupes ensemble. Braide, 1979b, note 114, p. 71. Nadeau-Saumier (1992) dit que les cours de dessin en extérieur étaient généralement dispensés par Dyonnet puis par Cullen. Dans sa publication sur Nina Owens, elle publie des photographies de l'une de ces excursions tenue à Philipsburg, du 30 mai au 11 juin 1910, à l'occasion de laquelle Brymner remplaçait Dyonnet. Merci à Mmc Nadeau-Saumier d'avoir porté cet ouvrage à notre attention.

¹⁰⁸ Brymner, *Impressionism...*

distanciation face à l'académisme, centré sur l'étude du corps humain. Ainsi, dans *Hiver* (fig. 1), la représentation prime sur la matérialité du tableau. Quatre ans plus tard, dans l'aquarelle *Paysage* (fig. 3), les formes sont brossées avec beaucoup plus de liberté. Le massif d'arbres touffus et échevelés est affranchi de la précision linéaire. Le motif éloigné à gauche n'est qu'ébauché et difficilement descriptible. Cette stratégie qui consiste à schématiser les éléments secondaires est amplifiée dans *Lever de lune en septembre* (fig. 4) où l'arrière-plan s'évanouit complètement sous l'éclairage crépusculaire pour ne donner à voir qu'un troupeau de moutons à l'ombre de bouleaux. Les coups de pinceau sont visibles, la texture est granulée avec une insistance sur les animaux. D'autres exemples attestent que Brymner utilise l'empâtement pour faire ressortir un élément d'un tableau, qui correspond souvent à une zone plus lumineuse, comme la partie la plus claire du champ dans *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (fig. 6) ou le feuillage jaune dans *Octobre* (fig. 8). Le rendu vigoureux d'*Octobre* met l'accent sur l'expressivité picturale. Il n'en reste pas moins que les empâtements sont exploités avec réserve par Brymner et qu'ils n'accompagnent pas forcément une touche déliée. La mince couche picturale d'*Octobre sur la rivière Beaudet* (fig. 10) résulte de l'application souple de couleurs diluées qui atténuent l'iconicité de l'ensemble et confère la primauté à l'atmosphère. En réalité, Brymner adapte son coup de pinceau à ce qu'il cherche à exprimer. En revenant à de petites touches foisonnantes dans *Saint-Eustache, Québec* (fig. 7) et dans *Paysage d'été* (fig. 9) – deux œuvres qui reçoivent un traitement minutieux similaire même si la première est une aquarelle et la seconde une peinture à l'huile – l'artiste place l'accent sur la richesse des tons de vert créée par les jeux de lumière sur la frondaison d'arbres séculaires.

Brymner retranscrit les couleurs locales tout en faisant preuve d'une économie de moyens. Il tend à privilégier les harmonies de tonalités douces. Cette préférence joue beaucoup dans la sensation de calme que procurent des paysages tels *Hiver*, *Lever de lune en septembre* ou *Octobre sur la rivière Beaudet*. Le vert, le bleu et le brun, dominantes dans la nature, figurent parmi les couleurs les plus utilisées dans les paysages de Brymner. Il s'agit dans bien des cas de couleurs rompues de blanc. Le jaune et l'orangé sont employés de temps à autre et apportent une dose de vitalité à des scènes comme *Paysage* et *Octobre*, un effet amorti par la juxtaposition de zones grises plus neutres. À l'occasion, une petite touche de

rouge agit comme point focal et égaye la composition comme dans *Paysage d'été*. Quelques œuvres témoignent cependant que la reproduction d'une lumière intense conduit Brymner à travailler à partir d'une palette résolument plus claire. Ainsi, *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900¹⁰⁹, MBAC) est une vue ensoleillée où une épave de bateau gît sur une plage avec le fleuve et les Laurentides en arrière-plan, et dans laquelle la tonicité du turquoise de l'eau est frappante. De même, le soleil plombe dans *Moisson, Sainte-Famille* (n.d., PCC)¹¹⁰ et colore le champ d'un jaune éclatant. De plus, la saturation des verts dans plusieurs paysages de Saint-Eustache est remarquable et les contemporains de l'artiste le soulignent : « [...] one cannot recall another painter who so convincingly treated woodland and countryside in that season when skies are vivid blue and vegetation and foliage are a gamut of greens – greens that require the nicest relation of tone values to avoid being harsh and raw » (*Gazette*, 1926).

L'affection que porte Brymner aux morceaux de nature qu'il choisit de peindre est évidente. Toutefois, son approche traditionnelle de l'espace fait en sorte qu'il ne les investit pas de manière aussi personnelle que Leduc ou Suzor-Coté, par exemple, qui usent parfois de surplombs et de plans très rapprochés qui donnent l'impression d'une fusion avec le paysage. Chez Brymner, l'illusion d'une troisième dimension est maintenue au moyen d'une perspective simplifiée, c'est-à-dire sans gradation stricte du recul en profondeur. Les dégradés de couleurs, l'alternance d'ombre et de lumière, la superposition des formes et la diminution de leur taille marquent l'éloignement. Un premier plan dépouillé et généralement sombre creuse la distance jusqu'au deuxième plan où se positionne le sujet principal. La nature est maintenue à une distance relative, une distance publique selon la typologie de Hall (1971)¹¹¹, malgré un effet de « zoom-in » vers le cœur du tableau. Y succède un troisième plan guère valorisé, ce qui provoque parfois un aplatissement du ciel, comme dans *Paysage, Lever de lune en septembre* et *Octobre sur la rivière Beaudet*. Puisque la ligne d'horizon est

¹⁰⁹ Cette aquarelle a peut-être été effectuée en 1895 ou en 1898, dates qui correspondent à celles d'autres aquarelles de Brymner peintes à l'Île-aux-Coudres.

¹¹⁰ Cette œuvre ne fait pas partie du corpus car il s'agit d'une scène de genre. La composition et le traitement du ciel sont à rapprocher de *La Vallée Saint-François, île d'Orléans*, ce qui nous amène à évaluer la date de réalisation aux environs de 1903.

¹¹¹ La distance publique instaure une relation impersonnelle. Par ailleurs, les petits et moyens formats des œuvres de Brymner impliquent une distance de réception personnelle ou sociale, ce qui favorise l'affiliation avec le contenu. La typologie des distances élaborée par Edward T. Hall comprend quatre niveaux : intime (0-0,40 m), personnelle (0,45-1,25 m), sociale (1,20-3,60 m) et publique (3,6 m et plus).

camouflée la plupart du temps, l'infini est rarement visible et le regard est maintenu au deuxième plan¹¹². De même, les cadrages sont relativement resserrés et tronquent des formes. L'espace est tantôt ouvert, tantôt fermé. *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* est un rare exemple de vue panoramique qui permet au regard de se prolonger vers la gauche et vers le haut. L'ampleur du ciel compte pour beaucoup dans l'effet d'ouverture et *Octobre sur la rivière Beaudet* est exemplaire à ce titre. À l'opposé, la végétation enveloppante de plusieurs paysages de Saint-Eustache absorbe le regard.

Les lignes de force sont droites dans la majorité des cas, ce qui concourt à la définition d'images claires¹¹³. L'espace est fréquemment organisé autour de l'horizon et dynamisé par l'introduction de vecteurs diagonaux secondaires, comme dans *Lever de lune en septembre, Paysage* ou *Octobre sur la rivière Beaudet*. Quelques paysages ont une diagonale comme ligne d'assise, tel *Octobre*. Enfin, *Saint-Eustache, Québec* et *Paysage d'été* représentent des cas particuliers où un enchaînement de diagonales dirige le regard dans un réseau en forme de « Z », du bas vers le haut. Fréquemment, les verticales des arbres équilibrent ces horizontales et ces diagonales ; souvent, elles imbriquent les plans les uns aux autres.

Brymner peint des fragments de nature authentiques mais il les construit avec rigueur. Les tensions formelles et chromatiques sont toujours réconciliées afin d'assurer la cohérence de l'image. La recherche d'unité et d'équilibre ne se dément pas d'une œuvre à l'autre. Certains indices révèlent que cette préoccupation amène le peintre à prendre quelques libertés par rapport au réel. Par exemple, dans *Lever de lune en septembre*, le mouton positionné directement sous la lune est noir. Il compense la brillance de l'astre céleste. Ce type de finesses indique que le naturalisme de Brymner est teinté d'idéalisme. Il faut se rappeler que son objectif n'est pas de produire une image réaliste mais de traduire l'émotion

¹¹² Cette façon de faire est omniprésente dans l'œuvre de Morrice.

¹¹³ Des lignes courbes ou serpentine sont rares et correspondent le plus souvent à des vecteurs secondaires. Voir *Île-aux-Coudres* (1895, MCC), *A Village Street, Baie St. Paul* (1896, CP), *The Ravine in Summer* (EAG), *Soir* (1907, MBAC), *Afterglow* (1913, CP), *Bateaux* (n.d., MBAM). À l'opposé, les lignes sinueuses sont fréquentes dans les œuvres de Suzor-Coté et de Clarence Gagnon.

qu'il ressent devant la nature (Brymner, 1907). L'expression des sentiments est cependant toujours filtrée par une retenue.

Au tournant des années 1900, des journalistes affirment qu'il est difficile de qualifier l'œuvre de Brymner étant donné sa propension à expérimenter, tant au niveau des sujets, de la technique que des médiums et des supports¹¹⁴. Un journaliste du *Montreal Daily Witness* (1898) y voit une limite :

In an artistic sense, one of the most difficult men to write about in Montreal to-day is William Brymner. Mr Brymner is so many-sided, his aesthetic aspiration crop out in so many different directions, that one feels it is as unfortunate for himself as it is fortunate for his pupils that fate has made him a teacher.

Mais le journaliste se ravise deux ans plus tard en approuvant la recherche de Brymner bien qu'il ne juge pas les résultats toujours satisfaisants :

Mr. Brymner's work is always interesting, not only because of its achievements, more especially because of its inspirations. Mr. Brymner is a man of many artistic moods, and, therefore, is always experimenting, both in manner and matter. [...] "Clearing Weather, Beaupré" has been much praised but it seems to the writer merely a bold experiment. [...] Nevertheless, his courage is refreshing and deserves commendation (*Montreal Daily Witness*, 1900b).

L'inclination à expérimenter de Brymner prouve qu'il met en pratique ses principes et constitue une facette de son ouverture d'esprit. Ses anciennes élèves Norah Collyer et Anne Savage ont confié à Braide (1979b, note 141, p. 72) son attitude respectueuse envers la recherche des autres artistes. Collyer affirme, par exemple, qu'il ne voyait pas de problème à ce que John Lyman peigne une jeune fille au visage vert. Dans sa propre pratique cependant, il s'est engagé dans la voie d'un « naturalisme intransigeant¹¹⁵ ». Il a assoupli son approche tout en respectant les limites de sa sensibilité. À son décès en 1925, la presse retient de Brymner sa maîtrise technique, sa vision honnête et l'accessibilité de son œuvre tant par les sujets représentés que par leur facture réaliste :

¹¹⁴ Parmi ses essais originaux de médiums et de matériaux notons : *The Grey Girl* (1897, AGH) est une aquarelle sur toile de lin, *Francie* (1896, MBAM) une aquarelle, détrempe et résine sur toile, et *À l'ombre du pommier* (1903, MBAM) une détrempe sur toile. Cette dernière a été réalisée en collaboration avec Horatio Walker.

¹¹⁵ Expression empruntée à François-Marc Gagnon qui dit que l'esthétique de Brymner repose notamment sur « un naturalisme intransigeant, prétendant ne tirer son inspiration que de l'observation de la nature » (Gagnon, 1992, p. 10).

As a painter, his work was marked by sound drawing, color and design, qualities on which he insisted in the studies of his pupils. His pictures in oil and watercolor – and he was in the forefront of Canadian artists using the latter medium – are, as the expression goes, ‘easy to live with’. He attempted no grand fights, was subjects in everything about him and set them down with a convincing sincerity which must, in the last estimate, ensure for him a leading place in the company of those painters who, in the formative days of Canadian painting, stood for sanity of thought, normal vision and honest craftsmanship (Journal non identifié¹¹⁶, 1925).

Ces quelques observations sur la picturalité et la construction de l’espace dans les paysages de Brymner sont inséparables des contenus figuratifs auxquels ils sont subordonnés.

2.3 Iconographie paysagère

Le paysage rural correspond à une nature domestiquée. Il combine des composants naturels et des composants culturels. L’observation attentive de ces éléments iconographiques vise à discerner comment Brymner a abordé chacun d’eux, les rôles et la portée qu’il leur a attribués.

2.3.1 Les composants naturels

Anne Cauquelin (2002, p. 128-136) souligne l’existence d’une *grammaire du paysage* et la symbolique dualiste de chacun des éléments naturels qui conditionnent notre perception du paysage. Depuis les Grecs, les quatre éléments de référence de notre culture sont la terre, l’air, l’eau et le feu. La terre peut être germe de vie ou tombeau, l’air lumineux ou orageux, jour ou nuit, l’eau pure ou impure, le feu régénérateur ou ravageur. Un paysage réunit un minimum de deux éléments tandis que les absents peuvent être évoqués métaphoriquement pour créer un équilibre. Par exemple, un champ de céréales peut suggérer la mer (l’eau) et le soleil se substituer au feu. Sur cette base, examinons la spécificité de chacun de ces composants dans les paysages québécois de Brymner.

La terre : un engouement pour les arbres

La terre est l’élément dominant de la grande majorité des paysages de Brymner. Elle s’impose soit par la superficie qu’elle occupe, soit par un traitement pictural distinctif.

¹¹⁶ Photocopie d’article dont l’identification est incomplète, conservée dans le dossier Brymner de la Bibliothèque des arts de l’UQAM.

Pâturage, vallée, verger, montage, plage ou forêt, le sol correspond à la réalité tangible de l'homme.

La prédominance de la terre s'exprime essentiellement à travers le règne végétal. Les étendues d'herbe et les arbres abondent. Les fleurs et les cultures reçoivent cependant plus d'égard dans les scènes de genre. En fait, ce sont les arbres qui constituent le sujet de prédilection des paysages de Brymner. Et qu'il s'agisse d'érables, d'ormes ou d'arbres fruitiers, les feuillus prévalent sur les conifères.

L'intérêt de Brymner pour les arbres se manifeste très tôt. Dans *Hiver* (fig. 1) les arbres, le sol enneigé et le ciel meublent une aire à peu près égale. Les arbres se démarquent néanmoins du reste de la composition par leur couleur appuyée et leur dessin détaillé. Ils s'élèvent sur les 9/10 de la hauteur et s'échappent vers le haut. Tel un rideau de scène, ils s'ouvrent pour laisser voir un vaste espace lumineux où trône l'ancien pont Lachapelle¹¹⁷. Ces arbres au port rectiligne évoquent une force tranquille. Ils peuvent être lus comme un symbole de la résistance à la rigueur du climat québécois. Malgré leur dénuement actuel et leur exposition au froid, ils retrouveront leur allégresse au printemps suivant.

L'engouement pour les arbres culmine dans les vues de Saint-Eustache. En sont représentatifs *Saint-Eustache*, *Québec* et *Paysage d'été*. Des ormes exubérants s'y déploient sur 8/10 de la hauteur – et même plus si l'on tient compte de leurs reflets – et sont distribués sur toute la largeur de la surface. Légèrement magnifiés par un point de vue en contre-plongée, ces arbres matures règnent sur une végétation luxuriante. Leurs troncs sont élancés, de taille moyenne. Leur feuillage dense est peint dans une riche gamme de verts qui fluctuent au gré de jeux d'ombre et de lumière. Ces ormes majestueux témoignent d'une nature séculaire, mais néanmoins toujours généreuse et accueillante. Ils sont enracinés à l'arrière des habitations, en bordure de la rivière, un espace qui semble dans un état plus naturel que les terres défrichées qui s'étendent à l'horizon. La frondaison de certains arbres est d'autant plus impressionnante qu'elle s'échappe du cadrage par le haut, comme dans *Paysage d'été*. Le

¹¹⁷ De façon similaire, dans la murale Todd-Clouston (1907, CP), une route se creuse vers l'horizon à travers une rangée d'arbres répartis sur toute la largeur du canevas.

format vertical de certains tableaux tels, *Soir* (1907, MBAC) ou *Afterglow* (1913, CP) rehausse la monumentalité des arbres. Dans *Paysage* (fig. 3) et *Octobre* (fig. 8), ce sont les coloris de l'automne qui donnent toute leur prestance aux masses d'arbres. Un critique de l'époque observe combien les arbres se dressent avec autorité dans les paysages de Brymner : « Among Canadian painters it is difficult to recall one who so skilfully handled the luscious vivid green of summer or painted elms at any season with so convincing a suggestion that the deep-rooted trees have weathered the tempests of years » (*Gazette*, 1925c).

Au fil du temps, Brymner attribue diverses qualités expressives aux arbres. S'ils insufflent une impression de vitalité et d'harmonie dans la plupart des œuvres, ils leur arrivent de véhiculer une certaine austérité. Dans *Octobre sur la rivière Beaudet* (fig. 10), par exemple, l'arbre flanqué à l'extrême gauche, décharné et fléchi par le vent, dramatise la scène. Dans *Soir*, les silhouettes vert foncé des arbres ont un côté lugubre. Un cas intéressant est celui de *Lever de lune en septembre* (fig. 4) dans lequel les bouleaux sont en disjonction avec le réel. Nous n'avons pas vu d'autre paysage où l'imaginaire de Brymner est autant mis en évidence. Un autre cas particulier est l'aspect décoratif que prend l'arbre central de *Saint-Eustache* (1906, MBAO). Dans ce tableau vertical, un orme s'allonge avec élégance, sur une hauteur démesurée par rapport aux personnages à ses pieds, tout en prenant de l'expansion en largeur pour véritablement cadrer la composition.

Le dernier exemple rappelle que les arbres ont une fonction structurelle dans les œuvres paysagères de Brymner. Ils s'élèvent fréquemment du deuxième au troisième plan et se reflètent parfois sur le premier plan. Ce faisant, les arbres relient les plans entre eux et stabilisent la composition. Leur verticalité concourt à contrebalancer l'horizontalité des formats et de l'axe principal. Très souvent aussi, des arbres plantés à une ou, plus rarement, aux deux extrémités latérales replient le regard vers le centre. *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* et *Saint-Eustache, Québec* en témoignent avec éloquence. Enfin, il n'est pas rare que la végétation bloque l'horizon et repousse le regard vers l'avant, comme dans *Paysage* et *Octobre*.

Comparativement au règne végétal, le règne minéral est peu valorisé dans les paysages québécois de Brymner¹¹⁸. Des roches, de la terre ou du sable émergent çà et là du bord de l'eau ou d'un sentier. Le minéral sous forme de montagnes ne retient pas non plus l'attention de l'artiste. On aurait pu s'attendre du contraire de la part d'un peintre qui a arpenté Charlevoix, une région caractérisée par sa topographie accidentée. Dans certaines compositions, les courbes peu prononcées des Laurentides se dessinent à l'horizon, comme dans *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (fig. 6), mais généralement la topographie est plate.

L'air : un ciel parfois imposant, parfois simple écran

Brymner explore différentes conditions climatiques et configurations de ciel. La hauteur moyenne de la ligne d'horizon se situe sous le centre et permet au ciel de s'étendre sur plus de la moitié de la surface dans la majorité des tableaux. Lorsqu'il a préséance, le ciel évoque le surnaturel et la fragilité de l'homme. Il est néanmoins souvent relégué à un rôle auxiliaire.

L'ampleur du ciel tend à être entravée par des arbres et des bâtiments qui empiètent sur son espace. Dans quelques cas extrêmes, tels *Paysage d'été* (fig. 9) ou *A Summer Morning* (1898, AGH), le ciel est presque complètement obstrué par les arbres. De plus, il n'est pas rare que le ciel reçoive un traitement plutôt uniforme dans des tonalités sourdes – comme dans *Lever de lune en septembre* où les variations de bleu pâle sont minimales – ce qui fait ressortir la lune dans l'exemple cité, ou un sujet terrestre plus éclatant dans la plupart des cas. Le troisième plan s'efface alors, ce qui aplatit l'espace et transforme le ciel en un fond plus ou moins neutre sur lequel se dessinent différentes formes.

Le ciel est tantôt bleu, tantôt parsemé de nuages, tantôt franchement couvert. S'il est paisible, et cela arrive souvent, le ciel tend à avoir des affinités avec l'avant-plan terrestre. Le haut et le bas se caractérisent alors tous deux par un nombre limité de signes visuels, des couleurs douces et une touche large qui tranchent avec un plan intermédiaire plus agité.

¹¹⁸ Il faut se tourner du côté des paysages de Louisbourg, tel *La côte de Louisbourg* (1914, MBAC), pour voir des rochers imposants.

Ainsi, dans *Paysage* (fig. 3), le ciel et l'eau tempèrent les érables flamboyants du centre. Ce procédé contribue à l'équilibre de la composition.

Dans certaines œuvres le ciel s'affirme davantage. *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (fig.6) en fournit un exemple. Dans ce paysage atmosphérique, l'élan des nuages chargés de pluie est saisissant. Les contrastes entre le blanc et le gris foncé sont très expressifs. Sur un autre plan, *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* montre que le ciel ne fait pas partie de cette nature domestiquée par l'homme. Le ciel turbulent, annonciateur d'orage, ne peut être pacifié par la personne au champ qui se hâte à compléter ses travaux. Un sentiment de vulnérabilité de la condition humaine s'en dégage, que l'on retrouve aussi, quoiqu'exprimé différemment, dans *Octobre sur la rivière Beaudet* (fig.10). Dans ce dernier tableau, le ciel particulièrement vaste (8/10 de la hauteur) et presque exempt d'obstacles surplombe un homme seul dans sa barque. Le vent fait courber l'arbre de l'extrême gauche et entraîne les nuages au-delà de l'œuvre. L'immensité du ciel peut évoquer la solitude de l'homme face à son destin.

L'empreinte du vent est un indicateur appréciable de mouvement dans un paysage. Un flot de nuages évanescents constitue parfois le seul indice de mouvement dans une scène autrement figée, comme *Hiver*. Lorsque le ciel est immobile, le paysage s'apparente à un arrêt sur image ou à une photographie, tel *Paysage*. À l'inverse, les nuages vigoureux dépeints dans *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* et *Octobre* traduisent un effort pour capter l'incessante transformation du paysage, une préoccupation chère aux Impressionnistes. Il reste qu'en général, il y a peu de mouvement dans les paysages de Brymner.

L'eau : un espace d'expérimentation de la peinture

L'eau apparaît dans 70 % des œuvres de notre échantillon. Ce chiffre est élevé compte tenu que cet élément n'est pas, contrairement à la terre ou à l'air, incontournable.

L'eau se voit attribuer un rôle de soutien¹¹⁹ et se révèle propice à l'exploration des frontières de la figuration.

L'eau est un véhicule de constance et d'apaisement dans les paysages de notre corpus. Elle se manifeste par le flux et le reflux du fleuve, l'écoulement paisible d'une rivière, la surface à peine ondulante d'un étang. L'eau semble immobile dans *Saint-Eustache, Québec*, et le regardeur y projette un léger clapotis uniquement de par son expérience de la nature. L'eau suit son cours tout en cohabitant sans heurt avec l'humain. Dans l'exemple cité plus haut, la rivière est nichée au pied d'une maison de ferme et des vaches s'y abreuvent. Dans *Octobre sur la rivière Beaudet*, un homme vogue dans une barque en toute sécurité. Il y a peu de place pour les vagues, les cascades ou tout autre type d'effusion, même lorsque le fleuve est à l'honneur¹²⁰.

L'eau s'exhibe suivant deux configurations principales. Selon la première, elle se profile au-delà du sujet. Le fleuve Saint-Laurent se développe ainsi en contrepoint de la terre dans plusieurs vues de Charlevoix et de l'île d'Orléans. *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* illustre bien ce schème dans lequel l'eau, éloignée et peu apparente, est beaucoup moins valorisée que la terre ou l'air. Dans la seconde configuration, qui concerne près de la moitié des œuvres étudiées, l'eau est plus visible puisqu'elle occupe le bas de la composition. En fait, les berges plantées d'ormes de la rivière du Chêne à Saint-Eustache sont emblématiques des paysages effectués par Brymner entre 1905 et 1914. L'aquarelle *Paysage* démontre cependant que Brymner a peint des paysages comportant une étendue d'eau à l'avant-plan dès 1895. *Octobre sur la Rivière Beaudet* est un exemple plus tardif d'application de ce type de composition recherché ailleurs qu'à Saint-Eustache.

L'eau au premier plan agit comme repoussoir de la composition. Elle correspond à une zone de transition vers le motif principal, elle s'impose entre l'artiste/spectateur et le

¹¹⁹ Par ailleurs, l'eau s'affirme comme élément prépondérant dans les marines de Louisbourg. Dans *La côte de Louisbourg* (1914, MBAC), par exemple, les vagues déferlent en écume et se fracassent sur les rochers.

¹²⁰ Le fleuve est bien visible dans *L'Île-aux-Coudres* (1895, MCC), *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900, MBAC), *Saint-Jean de l'Île* (1900-1919, MNBAQ), *Near Beauport, St. Lawrence River* (vers 1900, VO), et *Québec, La Citadelle* (n.d., CP).

sujet. Son apparence est en partie tributaire des éléments naturels et culturels qui la côtoient. Sa surface est façonnée par le scintillement du soleil, l'ombre des nuages, les reflets de la végétation et des constructions. Les reflets prennent d'autant plus d'importance que le plan d'eau est large. Dans certaines œuvres, un point de vue frontal dessine une rive horizontale et concentre l'attention sur la symétrie entre le motif et son reflet, comme dans les aquarelles *Paysage* (fig. 3) et *Saint-Eustache, Québec*. Il reste qu'en général, les reflets cèdent le pas aux motifs « réels » qui sont plus lisibles étant donné leurs coloris plus prononcés, leurs contours mieux définis et leur orientation.

Brymner explore la surface de l'eau comme miroir mouvant qui autorise un traitement plus libre de la matière picturale. Les formes reflétées sont brossées avec plus d'abandon que les artefacts et écofacts « réels », un phénomène qui varie toutefois d'une œuvre à l'autre. Dans *Paysage*, une aquarelle peinte en extérieur, les reflets demeurent plutôt fidèles au sujet. Dans *Octobre* (fig. 8), au contraire, l'iconicité réduite du sujet se dissout encore plus dans son reflet. Les taches de couleurs éparses ne donnent pas corps à des formes reconnaissables à part les troncs d'arbre. L'artiste se permet-il plus de liberté à partir de ses observations et de ses souvenirs lorsqu'il travaille dans son atelier ?

Ces œuvres élaborées à partir d'une rivière ou d'un lac soulèvent la question du positionnement du peintre. Nul ne sait si la scène a été croquée depuis la rive opposée ou depuis une embarcation. La rive du bas est parfois suggérée par une pointe de terre mais trois fois sur quatre, aucun indice n'est donné. Cela contribue à créer un espace propre à la peinture.

Ce groupe de paysages de rivière n'est pas sans faire écho aux scènes fluviales qui ont rendu célèbre Charles-François Daubigny (1817-1878). Ce peintre de l'école de Barbizon, un des paysagistes dont la renommée était la plus grande lors du séjour de Brymner à Paris, avait aménagé un studio dans son bateau, nommé *Le Botin*, d'où il a peint plusieurs vues de la Seine et de l'Oise (Cabanne, 1998, p. 94). *Sur les bords de l'Oise* (1866, MBAM) est un

tableau représentatif de sa production que Brymner a certainement vu à l'AAM¹²¹. On y retrouve des éléments de composition communs à ceux des paysages de Brymner : l'eau au premier plan, la distribution horizontale des arbres et la manière dont ils ferment l'espace sur un côté, l'importance des reflets sur l'eau, de même que l'ambiguïté de l'emplacement de l'artiste. Le point de vue est toutefois plus éloigné.

Le feu : une exploration des effets de lumière

La lumière est aussi un thème d'expérimentation cher à Brymner, particulièrement à partir de 1905. Mais dès le milieu des années 1890, il cherche à rendre la lumière naturelle propre à diverses conditions climatiques et heures de la journée, ce qui l'amène à éclaircir ponctuellement sa palette.

Presque tout au long de sa carrière, Brymner tend à privilégier des sujets qui dictent une luminosité réduite ou diffuse. Le choix de peindre la tombée du jour dans *Lever de lune en septembre* ou encore l'imminence d'un orage dans *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* en sont des exemples. Ce faisant, il se conforme peut-être au goût des collectionneurs pour des scènes pastorales à l'éclairage voilé, à la manière de l'école de Barbizon et de l'École de La Haye.

Brymner affectionne l'ambiance feutrée du crépuscule. L'éclat de la lune enveloppe d'une aura mystérieuse *Lever de lune en septembre*. Les derniers rayons de soleil filtrés par les nuages roses atténuent le sentiment de solitude qui émane d'*Octobre sur la rivière Beaudet*. Une douce luminosité unifie ces compositions et les imprègne d'une certaine nostalgie. Brymner n'utilise pas la lumière pour créer des effets théâtraux à la manière de Horatio Walker, qu'il visite à l'occasion à Sainte-Pétronille. Il favorise plutôt les harmonies. Ses paysages crépusculaires sont tout en nuances poétiques, comme le remarque les comptes rendus de l'exposition de l'ARAC en 1913, où Brymner soumet trois paysages de fin de jour à Saint-Eustache, et qui sont particulièrement élogieux à l'égard de *Afterglow* : « [...] the

¹²¹ *Sur les bords de l'Oise* a été acheté par R.B. Angus et exposé à l'AAM en 1887, 1888, 1890, 1904 et 1912, notamment. Brooke, 1989, p. 82.

most satisfying picture in many year. [...] it is a poetical interpretation of the quiet hour before dark. A subject which many essay and few accomplish so effectively¹²²».

La production paysagère de Brymner comporte malgré tout des scènes lumineuses de la grande région de Québec et de Charlevoix telles que *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900, MBAC). D'autres ont été produites à Saint-Eustache à partir de 1905. Ces dernières se caractérisent par des clairs-obscur, parfois très contrastés, qui rythment la composition. Dans *Saint-Eustache, Québec*, par exemple, les rayons de soleil franc qui proviennent de la droite sont interceptés par l'écran d'arbres qui projette de fortes ombres sur le sol. Le plan moyen ressort, tel sous un projecteur, tandis que le chatoiement de la lumière sur la verdure et sur l'eau est capté avec beaucoup d'attention.

Les effets de lumière et les nuances de tons qu'ils provoquent fournissent à Brymner un terrain d'exploration inépuisable, comme en témoignent ses vues de Saint-Eustache. Les jeux de lumière insufflent une impression de frémissement dans ces paysages. La justesse de leur traitement sur l'eau est relevée dans la presse : « [...] we discover in the reflections on the surface of the water ample indication of the suggestion he can introduce into the shimmer and play of a medium on which the light is never for a single moment at rest.¹²³»

La mise en valeur de la lumière et de ses effets dérive de l'impressionnisme. La conférence que Brymner prononce sur l'impressionnisme en 1896 atteste qu'à ce moment, il a vu des œuvres impressionnistes et en a compris le sens. Brymner ne se laisse toutefois influencer qu'indirectement par ce mouvement. S'il explore la réflexion de la lumière, il ne peint pas de thèmes modernes, il maintient une spatialité tridimensionnelle et n'emploie pas une touche divisionniste. Dans *Octobre sur la rivière Beaudet*, les touches de couleur sont

¹²² *Herald*, 1913. Ces paysages se trouvent dans des collections privées.

¹²³ Le commentaire porte sur *Summer, A Village Garden* et *Autumn* (localisations inconnues), exposées à l'ARAC en 1910. Watson, 1910.

fondues les unes aux autres¹²⁴. Dans *Paysage d'été*, malgré le coup de pinceau délié l'ensemble reste soumis au dessin sous-jacent.

Selon Janet Braide (1979a, note 121, p. 119), l'intensification de la lumière dans certaines toiles exécutées par Brymner à Saint-Eustache résulterait d'une influence de Maurice Cullen. Ce lien est plausible, étant donné que les deux artistes ont peint côte à côte dans cette région et que Brymner estimait beaucoup la peinture de Cullen¹²⁵. Robert Pilot avait également noté cette influence¹²⁶ ainsi qu'un autre contemporain dès 1900¹²⁷. La vivacité des couleurs de Cullen n'a cependant jamais été atteinte par Brymner. *Paysage en été* (vers 1914, CBL) est l'un des rares paysages de Saint-Eustache de Cullen qui est connu. Il représente le bord de la rivière du Chêne d'un point de vue un peu plus à gauche que celui retenu par Brymner dans *Saint-Eustache, Québec*. Le cadrage est plus serré et surtout, la lumière plus éclatante. Sans minimiser l'influence potentielle de Cullen sur Brymner après 1905, il faut se rappeler que Brymner a peint des toiles à forte luminosité dès le début des années 1900, comme *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900, MBAC) et *Moisson, Sainte-Famille* (n.d., PCC)¹²⁸.

La plupart des paysages de Brymner comportent une alternance d'ombre et de lumière qui hiérarchise les régions du tableau. Typiquement, l'eau ou le sol dénudé dans le bas du tableau est assombri par l'ombre de nuages ou d'arbres, et contraste avec un plan intermédiaire plus éclairé. À noter qu'avec ses ombres portées qui se déposent du bas vers le centre, *Hiver* est exceptionnel.

¹²⁴ Joan Murray (1974) et Claude Thibault (Musée du Québec, 1983, p. 149) envisagent *Octobre sur la rivière Beaudet* comme une œuvre impressionniste tandis que Guy Boulizon (1984, p. 80) se dissocie de cette interprétation.

¹²⁵ William R. Watson a vendu des œuvres de Brymner et de Cullen et se considérait comme leur ami. Il soutient que : « Brymner was a great admirer of Maurice Cullen, and always came to his exhibitions ». Watson, 1972, p. 18.

¹²⁶ « [...] Several years later, due to his friendship with Cullen and the fact that they painted together in the countryside so often, he changed his vision of the outdoors following Cullen's precept of "plein-air" painting ». MBAC, Dossier William Brymner, Spicilèges, Fiche d'information sur William Brymner remplie par Robert Pilot, n.d.

¹²⁷ « "At Sunset" is one of the very best things that he has accomplished recently, and it is pleasing to see the legend "sold" upon it. The influence of Maurice Cullen is apparent. » *Montreal Daily Witness*, 1900b.

¹²⁸ Nous avons estimé la date de cette œuvre à 1903 environ. Voir la note 110.

En somme, Brymner peint une nature familière et féconde avec une certaine retenue. Les éléments naturels dominent mais sans jamais se faire écrasants.

2.3.2 Les composants culturels

La nature décrite par Brymner est un milieu de vie pour les Canadiens français depuis trois siècles. Il n'est donc pas étonnant que cette présence humaine imprègne ses paysages, que ce soit de façon directe ou indirecte.

Présence humaine directe

Un paysage de notre corpus sur trois inclut au moins un personnage. La tendance de Brymner à introduire des figures humaines dans ses paysages découle peut-être de sa formation académique. Par ailleurs, le caractère accessoire de ces figures marque une distanciation vis-à-vis de l'académisme.

Les personnages des œuvres paysagères de Brymner constituent des éléments parmi tant d'autres au sein de compositions qui, par définition il est vrai, mettent davantage en valeur les éléments naturels. Les personnages sont localisés à une certaine distance, au plan intermédiaire. Leur petite taille fait en sorte qu'il est souvent impossible de distinguer un homme d'une femme. Il s'agit principalement d'adultes alors que les scènes de genre des années 1880 privilégiaient les fillettes. Ces personnages sont tournés vers un côté ou vers l'intérieur. Ils sont repliés sur eux-mêmes. Ils vaquent à leurs occupations quotidiennes dans l'ignorance du regard du peintre. Bref, ce sont des non-personnages.

À l'encontre de Jean-François Millet ou, plus près de lui, Horatio Walker, Brymner ne montre pas le dur labeur des habitants. Ses paysages décrivent un cadre de vie inspirant et agréable; l'attitude des personnages suggère le bien-être ou une calme introspection. Les scènes de genre communiquent les mêmes sentiments lors d'activités telles que la cueillette de fleurs ou la récolte des foins. L'apparente banalité de certaines scènes de Saint-Eustache fait penser à celles de John Constable¹²⁹. Le fragment de vie paysanne croqué en bordure de

¹²⁹ D'ailleurs, William R. Watson affirme dans ses mémoires que: « If it could be said that Horatio Walker was influenced by Jean François Millet, Brymner was certainly influenced by Constable. » Watson, 1972, p. 18.

rivière dans *Saint-Eustache, Québec* (fig. 7) rappelle ainsi *La Charrette à foins* (1821)¹³⁰. Le traitement détaillé des motifs et la vibration des arbres sont similaires. Le ciel est plus dramatique chez Constable mais la recherche d'un effet de vérité dans le rendu de la lumière et de l'atmosphère est commune aux deux artistes (Cabanne, 1998, p. 18). Un amour pour l'endroit peint transparaît aussi de ces deux œuvres.

Les figures donnent l'échelle de la représentation et animent le décor. Malgré la petitesse de certaines d'entre elles, des dispositifs sont généralement mis en place pour que leur présence ne passe pas inaperçue. Dans *Octobre sur la rivière Beaudet* (fig. 10), la diagonale des arbres mène à la barque qui, au surplus, est située presque au centre de la composition. En outre, un tracé lumineux sur l'eau entraîne le regard du bas du tableau jusqu'à la chaloupe. La stratégie utilisée dans *Paysage d'été* (fig. 9) consiste à avoir peint la chemise du personnage en rouge, couleur complémentaire de la dominante chromatique verte avec laquelle elle contraste fortement. En outre, le personnage est situé dans une portion lumineuse de la toile. La figure de *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (fig. 6) se détache quant à elle sur un terrain plat.

La mise à distance des personnages assigne au regardeur un rôle de témoin éloigné. Dans *Saint-Eustache, Québec* (fig. 7), par exemple, un plan d'eau sépare l'observateur des membres d'une famille affairés sur leur terrain. Le regardeur observe la scène sans pouvoir y participer. En raison de leur humanité, les figures peuvent toutefois susciter l'affiliation du regardeur¹³¹. Ainsi, la singularité d'une figure dans un environnement naturel imposant peut induire une méditation sur la place de l'homme dans l'univers. Sous les nuages orageux de *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* ou sous le ciel vapoureux d'*Octobre sur la rivière*

¹³⁰ Ce tableau inspiré d'un site du Norfolk, près de Flatford en Angleterre, a été peint en atelier à partir de nombreuses esquisses en plein air. Brymner a visité la Grande-Bretagne à quelques reprises. Il a sûrement vu des œuvres de Constable, et peut-être même *La Charrette à foins* puisqu'elle a été acquise par la *National Gallery* de Londres en 1886.

¹³¹ C'est dans cet esprit que C. Van Horne, directeur du Canadien Pacifique, a demandé à Brymner de peindre dans l'Ouest canadien. Van Horne croyait que des paysages humanisés des Rocheuses feraient une meilleure publicité pour attirer des colons dans cette région que ceux de J.A. Fraser ou L. O'Brien, par exemple, qui représentaient une nature imposante, voire écrasante. Pringle, 1983, p. 61. Ainsi, dans *Mount Cheops from Rogers Pass, Selkirk Range* (vers 1886, RMLG), deux personnages regardent passer un train et confèrent une dimension plus humaine à la montagne.

Beaudet, l'humain apparaît humble et résigné. Par contre, les arbres fournissent un abri protecteur qui immunise le personnage de *Paysage d'été*.

Présence humaine indirecte

Si les personnages sont fréquents dans les paysages de Brymner, les composants culturels le sont encore plus¹³². Ils rendent compte de la transformation de la nature en fonction des besoins de la communauté qui y est installée.

Les signes de la présence humaine revêtent plusieurs formes. La plus récurrente est l'architecture. Environ 65 % des œuvres de notre échantillon comportent un ou plusieurs bâtiments : des maisons avec toit en pente, des granges ou des dépendances. Leurs matériaux de construction, la pierre et le bois, proviennent de la terre. L'allure traditionnelle de ces bâtiments témoigne d'un savoir-faire ancestral et laisse croire qu'ils sont érigés depuis longtemps. Les paysages de Brymner sont dénués d'éléments de modernité tels que train, bateau à vapeur, poteau électrique ou bâtiment industriel. Néanmoins, une trace de technologie ancienne a été décelée, un moulin à farine¹³³ et une autre renvoie à une technique très spécialisée, un pont couvert (fig. 1). On note également le très faible nombre d'apparition d'églises ou de clochers, qui constituent pourtant des marqueurs importants du territoire canadien-français¹³⁴.

Une autre particularité des paysages de Brymner consiste à faire une large place aux bateaux, moyen de transport qu'il a fréquemment employé pour se déplacer lors de ses séjours sur la Côte-de-Beaupré. Ce motif se retrouve dans une composition sur cinq, et ce

¹³² L'absence de composant culturel n'a été notée que dans quelques pochades et dans des peintures de Saint-Eustache : *Near Beauport, St. Lawrence River* (vers 1900, VO), *Summer Landscape with Trees* (1904, PCC), *Rivière* (1904, CP), *Summer Landscape* (1912, CP), *Path Through the Forest* (n.d., CP), *Clairière ensoleillée* (n.d., CP), *Nightfall* (1913, CP) et *Afterglow* (1913, CP).

¹³³ On reconnaît le Moulin Légaré de Saint-Eustache construit en 1762 dans *Summer Over the Mill* (n.d., CP).

¹³⁴ Dans *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900, MBAC) et dans *Journée ensoleillée, Ste-Famille, Québec*, (n.d., CO), on aperçoit le clocher minuscule d'une église sur la rive opposée du fleuve. De même, le clocher d'une église transparait à l'arrière d'arbres dans *St. Eustache* (vers 1907, CP).

sans compter les « portraits » de bateaux¹³⁵. Les voiliers s'inscrivent principalement dans les paysages de l'île d'Orléans et de l'Île-aux-Coudres tandis que les chaloupes apparaissent dans les scènes de rivières et de lacs. Dans les paysages de Brymner, le bateau s'accompagne volontiers d'une impression de solitude. Le plus souvent, le bateau est accosté, vide, voiles baissées si c'est un voilier. Dans *L'Île-aux-Coudres* (vers 1900, MBAC), l'épave en état de décomposition avancé peut symboliser le passage du temps et le cycle de la vie. Dans *Octobre sur la rivière Beaudet*, la barque qui isole l'homme à son bord peut être interprétée comme le médium d'une distanciation des préoccupations terrestres et d'un rapprochement vers la sphère spirituelle.

Au nombre des indices de la proximité humaine figurent aussi fréquemment des clôtures de perches qui balisent la terre. Quelquefois, des instruments agricoles évoquent le travail de l'homme et du sol nourricier. Des sentiers et des routes arpentent quelques scènes. Dans *Soir* (1907, MBAC), une route centrée dans le bas du tableau invite le spectateur à se projeter dans la profondeur illusionniste de l'œuvre. Le sentier qui traverse la haie de *Lever de lune en septembre* offre une petite ouverture sur un ailleurs imperceptible.

Les animaux d'élevage sont aussi associés à la présence humaine. Ils apparaissent à l'occasion dans les paysages de Brymner, comme un troupeau de moutons dans *Lever de lune en septembre*, des vaches dans *Saint-Eustache, Québec* ou un cheval dans *Beaupré, le soir* (1903, MNB). Ces animaux sont paisibles. Brymner ne s'attarde pas aux particularités individuelles de ces animaux mais à la façon dont ils se fondent dans le paysage. L'intégration d'animaux de ferme tels que vaches, moutons, poules et chevaux évoquent l'école de Barbizon pour les amateurs canadiens friands de cette peinture.

Tous ces signes de l'activité humaine dans les paysages de Brymner ont en commun de ne pas être visibles dans leur intégralité ou, du moins, d'être trop reculés pour en obtenir une image précise. Ils sont généralement en partie masqués par la végétation ou tronqués par le cadrage. Leur présence se fait discrète. Ils s'intègrent harmonieusement à la nature

¹³⁵ Notamment : *Voilier échoué* (1898, MCC), *The Black Schooner* (1898, CP), *The Jetty* (1898, TTAMAG).

dominante, retournent à la terre en quelque sorte. Ils s'affirment comme couleurs et matières picturales. Ils permettent de rompre le « tonalisme » de la végétation. Par exemple, dans *Octobre*, le blanc de la maison ponctue les verts et les jaunes des arbres.

Un autre trait majeur de cette présence humaine directe et indirecte est son aura d'intemporalité. La négation de la modernité et l'exclusivité accordée à la représentation de signes ancestraux font en sorte que le décor et le mode de vie dépeints semblent inchangés depuis des générations. L'impossibilité de dater les motifs les transpose hors du temps. Une qualité éphémère élevée accompagne toutefois ces vues caractéristiques d'une condition atmosphérique, d'une heure du jour et d'une saison données.

L'analyse des paysages québécois de Brymner réalisés sur une période de vingt-trois ans a fait ressortir, d'une part, que l'artiste explore plusieurs directions. Il expérimente sans cesse et son approche picturale naturaliste est nourrie de multiples mouvements européens de la deuxième moitié du XIX^e siècle – académisme, réalisme, école de Barbizon, École de la Haye, pleinairisme et impressionnisme – fondée sur l'importance accordée à l'observation de la nature. Le travail en extérieur l'amène à prendre des libertés par rapport aux conventions académiques. La facture et la palette de ses peintures témoignent d'incursions vers le modernisme dès le milieu des années 1890, alors qu'il s'adonne de plus en plus au paysage. D'autre part, le rapport sensible de Brymner avec la nature, sa propension à explorer les points de vue et les atmosphères, son affection pour les sujets vernaculaires, les arbres, l'eau et les jeux de lumière ont été mis en évidence. Ses paysages humanisés traduisent une nature sereine qui a préséance sur la culture. Ils découlent d'une représentation positive de la nature comme source d'inspiration et de réflexion. Il est tantôt question de plénitude, tantôt de recueillement. À un autre niveau, ces paysages reflètent et structurent le rapport identitaire entretenu par Brymner et ses contemporains avec ce territoire.

CHAPITRE III

LES PAYSAGES QUÉBÉCOIS DE WILLIAM BRYMNER ET LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ CANADIENNE

La mise en relation des paysages de William Brymner avec le climat identitaire de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ne va pas de soi. Les liens auraient été plus aisés à établir si Brymner avait milité pour l'avènement d'un art national moderne en rupture avec l'art européen, si le corpus avait été constitué d'images aux sujets grandioses ou d'illustrations pittoresques largement diffusées, ou encore d'œuvres publiques ou commémoratives franchement destinées à rehausser le sentiment d'appartenance nationale. Les chapitres précédents ont fait ressortir qu'au contraire, les paysages québécois de Brymner traduisent sa vision intimiste d'une nature familière au moyen d'une technique essentiellement française. De plus, même si l'artiste jouissait d'une bonne réputation, qu'à chaque année certaines de ses aquarelles et tableaux étaient sélectionnés pour les expositions de l'AAM et de l'ARAC, et que certains d'entre eux étaient commentés ou même reproduits dans les journaux, il n'en reste pas moins que sa production s'adressait à un cercle relativement restreint d'amateurs.

Les paysages québécois de Brymner ne participent pas moins à la définition du pays bien que leur teneur idéologique soit d'une nature plus subtile. Ils communiquent une expérience du territoire canadien-français à partir du point de vue d'un anglophone montréalais et francophile. Nous scruterons comment ses scènes paysagères dialoguent avec les idéologies nationaliste et impérialiste ainsi qu'avec d'autres phénomènes marquants de la période liés à la construction de l'identité, tels que la croissance du tourisme et le courant

agriculteur, en nous concentrant d'abord sur la conception de la nature, puis sur la représentation de la culture.

3.1 Entre régionalisme et nationalisme, une nature canadienne

Une première question à laquelle il faut tenter de répondre concerne l'adéquation des sujets de Brymner avec ce qu'on pourrait appeler une iconographie canadienne. Carol Lowrey (1995, p. 24) avance que le développement de cette iconographie doit rendre compte des qualités du pays telles que la topographie, les habitants, les coutumes, le climat et la lumière. La végétation, l'hydrographie, l'architecture et la faune, notamment, pourraient s'ajouter à cette liste. Or quelles propriétés ces éléments devraient-ils revêtir pour être représentatifs du Canada ? Ce pays vaste est constitué de multiples régions aux paysages différenciés. Les bords de mer des Maritimes, la vallée du Saint-Laurent et les Rocheuses ont peu en commun. Trépanier suggère que l'érable rouge, la scène hivernale, la tempête de neige et le dégel des cours d'eau peuvent être considérés comme des signes de canadienité, quoique non exclusivement¹³⁶. Or Brymner a peu exploité ces thèmes nationaux hormis celui des érables en parure d'automne. Ses paysages régionaux s'inscrivent dans l'esprit d'une peinture nationale dans la mesure où le portrait du pays repose sur l'œuvre collective de plusieurs peintres. Chacun décrit les caractéristiques propres à son coin de pays :

Qu'il s'agisse d'Homer Watson à Doon, d'Horatio Walker à Sainte-Pétronille, d'Ozias Leduc à Saint-Hilaire, de Maurice Cullen à Chambly ou à la rivière Cache, de Tom Thomson au parc Algonquin, d'Emily Carr sur la côte du Pacifique, ils vont tous chercher à dire les particularités de « leur » Canada [...] (Lacroix, 2002, p. 163).

Au surplus, Brymner a peint des parcelles du Québec dont le choix n'était pas le fruit du hasard. Il s'agissait de régions réputées pittoresques par les anglophones. Il en a donné une lecture personnelle qui a contribué à leur connaissance et à leur mythification, et donc à leur inscription dans l'imaginaire collectif.

3.1.1 Peindre en région, un phénomène moderne

La présence des peintres en région est un phénomène moderne qui va de pair avec le développement du tourisme (Gagnon, 1995, p. 8-9). Elle implique des accès physiques aux

¹³⁶ Trépanier, « Le paysage au Québec... », p. 21.

régions et un désir de découverte. Brymner est l'un des premiers peintres de sa génération à s'aventurer vers la grande région de la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans et Charlevoix. Cette dernière est par ailleurs une destination déjà très populaire auprès de la bourgeoisie industrielle et urbaine du Canada et des États-Unis. La Malbaie et Baie-Saint-Paul deviennent des centres de villégiature célèbres au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹³⁷. Plus tard, Brymner se retire à Saint-Eustache alors que les Laurentides connaissent à leur tour un développement touristique.

À la fin du XIX^e siècle, la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans et Charlevoix sont reconnues pour la beauté de leurs paysages, leur architecture rustique et la persistance de traditions ancestrales. Le développement économique de Charlevoix, plus particulièrement, est en retard par rapport au reste du Québec en raison de son isolement géographique (Baker, 1981, p. 12-13). Le manque de capitaux et d'entrepreneurs, l'émigration des jeunes et une résistance au changement y contribuent aussi (Villeneuve, 1999, p. 9). Ce retard est tout de même ressenti sur la Côte-de-Beaupré et l'île d'Orléans, comme l'atteste l'affirmation suivante qui souligne que les pratiques agricoles n'évoluent pas au même rythme dans la province : « Mr Brymner has an oil in the new gallery which attracts much attention, a harvest scene in the Island of Orleans¹³⁸, where the picturesque oxen are still used for dragging heavy loads » (*Herald*, 1902). L'accès à la région de Charlevoix est facilité par l'introduction d'un service de bateau à vapeur entre Québec et La Malbaie dans les années 1840. Puis, entre 1899 et 1919, un chemin de fer est construit et ouvre la région pendant l'hiver. Les guides touristiques vantent Charlevoix pour ses paysages, son air pur, les bains en eau salée, la pêche à la truite et au saumon et « l'authenticité des mœurs paysannes » (Gagnon, 1995, p. 8).

Plusieurs générations d'artistes anglophones se succèdent à Charlevoix. Après des topographes comme James Peachey (inconnu - 1797) ou Georges B. Fisher (1764-1834), des paysagistes tels William Raphael (1833-1914), Henry Sandham (1842-1910) et Lucius

¹³⁷ Sur La Malbaie, voir Dubé, 1986.

¹³⁸ Œuvre non identifiée. La collection PCC comporte une huile sur toile sur le même thème datée de 1907.

O'Brien, c'est au tour d'Horatio Walker¹³⁹ et de Brymner de s'y rendre à la fin des années 1870 et dans les années 1880. Une autre cohorte coïncide avec la venue des futurs membres du CAC, dont Brymner fait également partie, de 1895 à 1905. Presque tous les membres fondateurs du CAC¹⁴⁰ séjournent dans la région de Charlevoix. L'historien de l'art David Karel (2003, p. 31) soutient qu'ils « s'étaient lancés à la conquête du Québec rural, incontournable ingrédient du mets national qu'ils s'affairaient à apprêter ». Ce seront ensuite des peintres tels John Lyman, André Biéler (1896-1989), Edwin Holgate et A.Y. Jackson qui séjournèrent dans la région.

La région des Laurentides attire, elle aussi, son lot d'artistes. Colonisée à l'instigation du curé Antoine Labelle à partir de 1840 pour contrer l'émigration vers les États-Unis, cette région s'ouvre aux peintres un peu plus tard que Charlevoix, soit au début du XX^e siècle. Brymner, Cullen, Joseph Franchère (1866-1921) et Berthe Des Clayes (1877-1968) sont parmi les premiers à peindre dans ce secteur de la province (Roussan, 1991, n.p.). Mais ce sont surtout les artistes de la génération suivante comme Biéler, Fritz Brandtner (1896-1969), Savage et Lyman que l'histoire de l'art a retenu comme explorateurs des paysages laurentiens. Fondé en 1755, Saint-Eustache possède un cachet pittoresque : « Of this secluded and picturesque village [Saint-Eustache] and its surroundings, he [Brymner] has painted many rustic idylls » (Mount, 1914). Ses maisons de ferme traditionnelles et sa rivière y jouent probablement pour beaucoup. Ce village a l'avantage d'être situé à proximité de Montréal où se trouve la résidence permanente de l'artiste. Saint-Eustache est relié à Montréal par chemin de fer à partir de 1882. Le « P'tit Train du Nord » atteint Mont Laurier en 1909. Ces liaisons ferroviaires permettent la mise en place d'un réseau villégiature, particulièrement autour de Mont-Tremblant, destiné aux touristes montréalais, américains et européens fortunés.

À l'époque, Saint-Eustache est connu d'un certain nombre de peintres de Montréal et Brymner et Cullen y ont certainement contribué. Ils invitent des amis à leur atelier, comme

¹³⁹ Ce peintre ontarien s'est épris de l'île d'Orléans qu'il a peint toute sa vie. Au tournant du siècle, ses scènes de l'île d'Orléans se vendent à des prix records sur le marché new-yorkais. Karel, 2003, p. 31.

¹⁴⁰ Archibald Browne, Franklin Brownell, W.E. Atkinson, Edmund Morris, Curtis Williamson et Homer Watson, plus trois invités : William Brymner, Maurice Cullen et Robert Harris. Lamb 1988, p. 35.

Morrice qui s'y rend à au moins une reprise et effectue un portrait de Brymner intitulé *Une journée à Saint-Eustache* (1910, MBAM). De plus, Jobson Paradis¹⁴¹ achète une maison d'été sur le bord de la rivière du Chêne en 1907 et y accueille ses élèves¹⁴². Comme on sait que Brymner et Cullen fréquentent l'atelier montréalais de cet artiste, on peut penser que ce sont eux qui lui ont fait connaître le secteur. De plus, au moins deux autres peintres et illustrateurs familiers de l'atelier de Paradis peignent à Saint-Eustache dans les mêmes années : René-Charles Béliveau¹⁴³, et Ulric-E. Lamarche qui passe deux été à Saint-Eustache¹⁴⁴. Plus tard, Marc-Aurèle Fortin peindra des maisons traditionnelles de Saint-Eustache¹⁴⁵.

À Charlevoix ou dans les Laurentides, l'artiste du début du XX^e siècle, comme le touriste, est un étranger (House, 1995, p. 16-18). Il pose un regard extérieur sur la campagne. La plupart des peintres canadiens de l'époque ont une culture urbaine et éprouvent une sorte de fascination pour un mode de vie rural qui disparaît sous leurs yeux. Cette fascination est d'autant plus marquée s'ils sont anglophones puisque la différence culturelle est accentuée. Cette curiosité apparente l'artiste à un voyageur dans un contexte où le tourisme prend de l'expansion. Leur démarche est l'expression « d'une modernité qui s'éprouve à son contraire¹⁴⁶ ». Le public attend toutefois de l'artiste une vision plus personnelle et plus profonde que celle du touriste.

¹⁴¹ Jobson Paradis est professeur au Monument national de Montréal de 1903 à 1913. Karel, 1992, p. 612-613. Le MNBAQ conserve environ 200 dessins et aquarelles et une peinture provenant du fonds d'atelier de Paradis. Certaines œuvres sur papier ont pour motif la rivière du Chêne. Elles se caractérisent par un dessin plutôt rigide, l'emploi fréquent d'un arbre recourbé qui cadre la scène sur un côté et dans le haut. Il y a quelques vues de la rivière qui se creuse en frontalité. Artefacts Canada, <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à l'automne 2008.

¹⁴² Site officiel des patriotes de Saint-Eustache, Marc-Gabriel Vallières, « Jobson Paradis, peintre de Saint-Eustache », www.patriotes.cc, consulté le 20 octobre 2008. Paradis a enseigné à Adrien Hébert (1890-1967) et Rodolphe Duguay (1891-1973), notamment, Karel (1992).

¹⁴³ Artefacts Canada ne recense aucune œuvre de cet artiste. <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à l'automne 2008. Au décès de ce dernier, son épouse serait retournée en France avec la majorité de ses œuvres. Karel, 1992, p. 62.

¹⁴⁴ Karel, 1992, p. 456. Le MNBAQ conserve une peinture intitulée *Paysage d'été* (1909) qui pourrait avoir été réalisée à Saint-Eustache. Artefacts Canada, <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à l'automne 2008.

¹⁴⁵ Artefacts Canada répertorie une huile sur carton datée de 1928 intitulée « Maison à Saint-Eustache » conservée au MBAM. <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à l'automne 2008.

¹⁴⁶ Trépanier, « Le paysage au Québec... », p. 25. Gagnon (1995, p. 8) formule la même idée.

3.1.2 Une vision subjective de la nature canadienne

Dans le premier de deux articles biographiques qu'il consacre à Brymner, M. J. Mount (1910) affirme que l'artiste est pleinement satisfait des motifs qu'il trouve à peindre dans son pays : « Brymner waxes enthusiastic in his appreciation of Canadian scenery. No need to go abroad for subjects. We have 'effects' here as beautiful as any on earth ». Il poursuit : « Nearly every summer he finds his way to nooks of our own Province of Quebec, little latent Barbizons, flooded with light and beauty, where he can be alone in contemplation of nature. » Ces commentaires soulignent à nouveau combien la quête de beauté et de vérité à travers l'immersion dans la nature québécoise est au cœur de la démarche de Brymner.

Pour les tenants du nationalisme préconisé par Henri Bourassa, la reconnaissance de la dualité canadienne est primordiale. L'héritage canadien-français associé aux valeurs rurale, catholique et française s'incarne naturellement à travers le thème de la campagne québécoise. En effet, les images du terroir québécois, de ses habitants et de leurs activités quotidiennes forment l'assise de l'expression identitaire canadienne-française dans la première moitié du XX^e siècle, en peinture comme en littérature (Lemire, 2007). Une œuvre comme *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (fig. 6), montrant les activités agricoles et la topographie distinctive de la Côte-de-Beaupré et de l'île d'Orléans peut constituer une image forte sur le plan identitaire pour les Canadiens français. Outre la notoriété de l'artiste montréalais, cette lecture joue sans doute un rôle dans l'acquisition de ce tableau par le Musée de la Province (aujourd'hui MNBAQ) en 1937, alors à ses débuts dans la constitution d'une collection nationale¹⁴⁷.

Si cette représentation de la campagne québécoise comme vecteur de l'identité canadienne-française est bel et bien contenue dans les paysages de Brymner, elle n'est pas la plus significative. Les œuvres du corpus sont produites et circulent principalement, au début du siècle, dans le milieu canadien-anglais qui ne peut s'identifier à ces valeurs. Les Canadiens anglais ne partagent pas les représentations de l'histoire ni les racines de leurs

¹⁴⁷ Il s'agit de la quatrième œuvre de Brymner acquise par ce musée après *La femme au métier* (1885), *À l'ombre du pommier* (1903) (réalisé en collaboration avec Walker) et *Evening Light, Portneuf, Quebec* (1920, détruite).

compatriotes francophones. Ils sont au surplus en majorité d'abord loyaux envers l'Empire et les idéaux britanniques.

Le thème de la ruralité québécoise comporte une part indéniable de pittoresque pour les anglophones mais cette explication est insuffisante pour comprendre l'intérêt que suscitent les tableaux de Brymner. En effet, les paysages de cet artiste ne misent pas sur le pittoresque. Les éléments culturels y sont fondus à une nature généreuse qui prévaut. De plus, les sélections de motifs vernaculaires se nourrissent de la familiarité et de l'affection profonde de Brymner pour le territoire. Ce peintre n'est pas à la recherche constante de nouveaux motifs. Il s'enracine, revient vers les mêmes localisations, tout comme Walker, Cullen ou Suzor-Coté.

Comment expliquer alors que les commanditaires de l'art du tournant du XX^e siècle – de grands industriels qui développent le pays d'Est en Ouest – et la critique anglophone s'intéressent aux représentations de la campagne québécoise de Brymner ? En donnant priorité à la nature par rapport aux manifestations proprement culturelles, l'artiste met bien en valeur les richesses naturelles du pays que représente l'abondance des arbres et des cours d'eau. Mais le fait que les régions qu'il choisit de peindre soient cultivées depuis plusieurs générations ne cadre pas avec l'idée d'un pays à construire, dominante chez les industriels. François-Marc Gagnon (dans Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 729) propose une piste de réponse intéressante. Il affirme au sujet des peintres canadiens inspirés de l'École de La Haye, ce qui peut englober Brymner même s'il ne s'agit que d'une influence parmi tant d'autres dans son cas :

C'est cette idée d'une marque subjective imprimée à l'espace qui en définitive rejoint en profondeur le point de vue des entrepreneurs qui achètent cette peinture. Leur entreprise n'est-elle pas du même ordre : transformer la nature brute en fonction d'une nature subjective (sinon collective) ?

À notre avis, Brymner propose à ses contemporains des paysages qui captent l'essentiel et traduisent l'émotion qu'il a ressentie devant ceux-ci, réalisant ainsi l'objectif qu'il s'était fixé (Brymner, 1907). Il a surmonté au moins en partie la barrière de sa culture anglo-saxonne et urbaine. La sensibilité de sa peinture témoigne d'un attachement véritable à cette terre qu'il

envisage comme une composante de son pays. Inconsciemment ou consciemment, Brymner montre à ses compatriotes canadiens impérialistes que cette terre est bien la leur.

Ces notions de subjectivité, d'identification et de prise de possession rappellent que les choix des sujets de Brymner et sa façon de les rendre sont nécessairement déterminés par une compréhension commune de ce qu'est un « beau » paysage. Anne Cauquelin (2002, p. 6) souligne qu'un paysage peint « est la concrétisation du lien entre les différents éléments et valeurs d'une culture ». La valorisation de la nature en cette période d'urbanisation et d'industrialisation n'est sans doute pas étrangère à la réception favorable des vues de Brymner.

3.1.3 Des paysages qui contribuent à la connaissance et à la mythification du pays

Les paysages de Brymner représentent des lieux réels, identifiés par leur titre dans plus du tiers du corpus¹⁴⁸. Cette précision transmise par le titre est significative puisque la topographie à elle seule permet rarement de reconnaître de manière univoque la région peinte. Les vues de bords de rivière, par exemple, pourraient être assimilées à bien des lieux. C'est donc en partie seulement que le corpus s'inscrit dans le mouvement d'inventaire du territoire débuté par la recension des ressources naturelles au milieu du XIX^e siècle, enrichi par les descriptions visuelles des peintres à partir des années 1860, puis par les enquêtes anthropologiques et ethnologiques autour des figures de l'Indien et de l'Habitant à partir des années 1910¹⁴⁹. Le caractère générique d'un grand nombre de tableaux de Brymner contribue aussi, dans une certaine mesure, à la mythification de ces paysages.

Des commentateurs insistent sur le caractère véridique des représentations de Brymner qui peindrait des lieux, des atmosphères et des personnages tels qu'ils apparaissent réellement :

¹⁴⁸ Cette proportion serait peut-être plus élevée si tous les titres originaux avaient été conservés.

¹⁴⁹ Les travaux de Marius Barbeau, par exemple *Classification of Iroquoian Radicals with Subjective pronominal prefixes* (1915) ou *Le folklore canadien-français* (1916), ont ouvert ce champ de recherche.

Note freshness and crispness of the very air in Mr. Brymner's no. 15 'The Seiners'; the masterly treatment of the large expanse of water, overshadowed by great rolling clouds. One can almost feel the breeze in this truly Canadian painting¹⁵⁰. Near it, the warm, clear glimpse from under trees of Canadian houses with a few figures moving naturally about give us a true 'July Day'. Look at his Old Habitant no. 136 on wc. One only needs to look at it to feel how truly the artist had sized not only the figure, but the sentiment of the old French Canadian types (*Gazette*, 1905).

Cet extrait fait ressortir que la combinaison de motifs authentiques avec un langage pictural naturaliste qui transpose avec justesse la lumière naturelle et l'atmosphère favorisent la reconnaissance des scènes de Brymner comme typiquement « canadiennes ». Dans un commentaire émis quelques années plus tôt, les aquarelles de Brymner exposées chez W. Scott & Sons sont même élevées au rang d'œuvres canadiennes exemplaires :

[...] it illustrates admirably what art should be in a country where life has still the qualities of youth and where art is new. It is simple, sincere, unaffected, straightforward. There is no eccentricity, or sensational artifice, no straining after bizarre effects, which in art and letters are always the expression of a civilization growing weary and tottering towards decadence (*Gazette*, 1898)¹⁵¹.

Les peintures de Brymner sont perçues comme étant fidèles à traduire l'esprit juvénile aux qualités de sincérité et de franchise qui caractérisent le Canada parce qu'elles correspondent aux normes de leur époque : primauté du dessin, couleurs locales, espace modelé selon les règles de la perspective. Le respect de ces normes illusionnistes – bien qu'appliquées avec une certaine souplesse chez Brymner – fait en sorte que le regardeur perçoit le paysage comme la réalité (Cauquelin, 2002, p. 100-106). Le tableau au mur devient une fenêtre qui s'ouvre sur un espace naturel.

Si l'approche de Brymner demeure plutôt réaliste tout au long de sa carrière, elle est tout de même légèrement idéalisée. La parfaite harmonie qui émane de plusieurs vues de Saint-Eustache ou la charge émotive tout intérieure que procure une œuvre comme *Octobre sur la rivière Beaudet* (fig. 10) relèvent de cette idéalisation. La nature est un lieu inspirant pour l'artiste et pour ses contemporains. Elle est un refuge, un sanctuaire. Pour certains, elle permet de se rapprocher du divin (panthéisme). Pour plusieurs, elle offre une évasion d'un

¹⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

¹⁵¹ Sicotte (2003) lit entre ces lignes une critique de l'impressionnisme. Les références à l'excentricité et à la décadence pourraient aussi se rapporter au symbolisme.

quotidien urbain. Cette idée de ressourcement par le retour à la nature est d'ailleurs recherchée par les admirateurs de Brymner. Au sujet de *Afterglow* (1913, CP), on peut lire la remarque suivante dans *The Daily Telegraph* du 21 novembre 1913 :

One finds that behind a picture of this kind there is personality and settled purpose of conscious strength. It lifts one out of the clang and clatter of the daily ground, and carries one back to the beauty, dignity, and [un mot illisible] of nature. Mr Brymner's art has improved wonderfully in recent years. He seems to see in the beauty of nature something largely and more profound to see' in it what Emerson¹⁵² calls 'the herald of inward and eternal beauty.'

L'ignorance des réalités modernes qui marquent pourtant ces régions soi-disant épargnées par la modernité est un autre signe d'une distanciation par rapport au réel. Pas de d'indice de l'électrification de Saint-Eustache (1908), par exemple. Nul train, nul bateau à vapeur, nulle voiture dans les œuvres de Brymner, des moyens de transport qu'il a pourtant utilisés régulièrement. Il réfère d'ailleurs à l'automobile comme une « horrible invention¹⁵³ ».

En bref, Brymner contribue à l'élaboration d'une vision traditionnelle de la ruralité québécoise comme constituante du Canada. Il ne se concentre pas sur des sujets généralement reconnus comme caractéristiques de l'expérience du territoire canadien mais il investit ses scènes de manière à rejoindre ses contemporains dans leur conception de la nature et dans leur compréhension des caractéristiques du jeune pays qu'est le Canada, en dépit de l'ancienneté relative de l'occupation du territoire. Ces conceptions ne peuvent toutefois être dissociées d'une représentation de ses habitants dont les traces sont apparentes dans la plupart des œuvres.

3.2 Héritage canadien-français, appropriation ou reconnaissance ?

Plus de 80 % des paysages de Brymner incluent une présence humaine, directe ou indirecte, ce qui en fait une donnée incontournable du corpus. Les régions privilégiées – la

¹⁵² Ralph Waldo Emerson (1803-1882) : essayiste, philosophe, poète transcendentaliste américain. Le transcendentalisme est fondé sur une croyance en l'unité du monde et de Dieu. Encyclopaedia Universalis en ligne, « Ralph Waldo Emerson », www.universalis-edu.com, consulté en avril 2009.

¹⁵³ À l'été 1902, Brymner se rend à Venise avec Morrice et Cullen, puis à Giverny où habitait Monet. Il raconte dans une lettre adressée à Edmund Morris que Monet avait « une maison, des jardins et une automobile. Ils ont tous des Automobiles... horrible invention » (Braide, 1979b, p. 49).

Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans, Charlevoix et Saint-Eustache – impliquent une population canadienne-française majoritaire. Les éléments culturels insérés dans ces vues appartiennent en outre à un passé lointain. La géographe Lynda Villeneuve (1999) soutient que le portrait de la campagne bas-canadienne comme lieu de perpétuation d'un mode de vie en continuité avec celui de la Nouvelle-France, exemplifié par les images de Charlevoix, est un mythe qui prend forme à partir des années 1830 et résulte de la projection d'idéologies européennes conservatrices (ex. agriculturisme, romantisme anglais). Dans son ouvrage, intitulé *Paysage, mythe et territorialité : Charlevoix au XIX^e siècle, pour une nouvelle approche du paysage*, l'étude des recensements nominatifs de 1831-1871 l'amène à retracer des échanges avec l'extérieur et la présence d'éléments de modernité qui détonnent avec les représentations de communautés « isolées, authentiques et autosuffisantes » qui circulent dans les œuvres littéraires et visuelles de l'époque. Le paysage mythique a le pouvoir de relier symboliquement le passé et l'identité nationale à un lieu donné. Il « transcende alors l'espace. Il devient un idéal, un espace investi de qualités morales et spirituelles supérieures » (Villeneuve, 1999, p. 24).

En présentant une vision passéiste et souvent bucolique de la campagne québécoise, les paysages de Brymner prennent part à un mythe. Le courant agriculturiste et un attrait pour le Canada français rural sont également à considérer dans l'évaluation de la manière dont le peintre aborde l'héritage canadien-français dans sa description du terroir.

3.2.1 L'agriculturisme et le primitivisme

Les scènes paysagères de Brymner insistent sur la permanence des traditions. Les champs, les paysans à l'ouvrage, les pâturages et les animaux d'élevage mettent en évidence un mode de vie centrée sur les activités agricoles qui remonte à plusieurs générations. Ces vues décrivent l'environnement naturel et harmonieux des familles d'agriculteurs établies au Québec depuis la Nouvelle-France. Avec les maisons de ferme canadiennes, les granges et les clôtures de perches qu'on y décèle, ces scènes auraient pu avoir été captées des années plus tôt. Le rapport à la terre marque la durée avec des arbres centenaires majestueux et une végétation fertile qui renaît à chaque printemps. L'eau qui s'écoule paisiblement dans le bas de plusieurs compositions, dans *Paysage d'été* (fig. 9) par exemple, paraît exprimer que si le

temps passe, ici les choses restent sensiblement les mêmes. « [...] au pays de Québec, rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage », écrira le romancier Louis Hémon dans *Maria Chapdelaine* (1983 (1916), p. 196).

Pour Villeneuve (1999, p. 33), le fait de taire l'évolution et d'accentuer les traits traditionnels de la société canadienne-française est une référence directe à l'idéologie agriculturiste. Celle-ci se développe à la fin du XIX^e siècle en réaction au libéralisme économique, à la recherche de progrès matériel, à l'industrialisation et à l'exode des campagnes. L'agriculturisme idéalise la société rurale « où l'homme s'épanouit en relation avec Dieu et la nature » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 349-350). Les tenants de ce courant de pensée associent la ville à la corruption et au matérialisme et font la promotion de la colonisation agricole. Cette idéologie est prônée principalement par le clergé catholique mais trouve également des adhérents chez les intellectuels, les agriculteurs et les membres de la bourgeoisie francophone, ainsi que chez les anglophones. Pour les Canadiens français, le mythe agriculturiste est « partie intégrante du caractère original de la nation et garant de son devenir » (Villeneuve, 1999, p. 291-292). Pour les Canadiens anglais en général, le mode de vie basé sur l'agriculture appartient définitivement au passé – la prospérité de la nation dépend désormais des développements scientifiques et techniques¹⁵⁴ – et prend une teinte nostalgique (Villeneuve, 1999, p. 291-292).

En arts visuels, l'objectif agriculturiste consiste à « exprimer l'idéal de beauté et de vertu inspiré directement par le caractère divin de la nature » (Gagnon, 1992, p. 7). Cet objectif est implicite dans la démarche artistique de Brymner puisque la contemplation de la nature y est fondamentale et que son œuvre témoigne d'une grande sensibilité face au monde naturel. La référence agriculturiste demeure néanmoins indirecte, c'est-à-dire issue d'une vision poétique de la vie paysanne qui n'implique pas un rejet en bloc de la vie moderne. Brymner est un intellectuel qui possède une vaste culture. Il adore lire, apprendre, discuter et voyager. On l'imagine mal renier tous les progrès de son époque. Son constat des connaissances très limitées de son logeur de l'île d'Orléans, M. Marquis, à qui il reconnaît

¹⁵⁴ Une partie importante des innovations concernent toutefois l'amélioration de la performance de la campagne (meilleures récoltes avec la machinerie lourde, science vétérinaire, etc.).

toutefois un savoir-faire manuel supérieur, dénote qu'il ne pourrait se projeter à la place de cet agriculteur (Brymner, 1912).

François-Marc Gagnon (dans Linteau, Durocher et Robert, 1989, p. 393) stipule cependant qu'il faut se méfier des interprétations hâtives qui relient les scènes de vie paysanne du tournant du siècle à une vision agriculturiste. Il suggère, de même que Guy Boulizon (1984, p. 72), que ces œuvres méritent une lecture symbolique, que les valeurs de travail, d'endurance et de stabilité qui y sont véhiculées sont celles des entrepreneurs capitalistes. Ces valeurs transparaissent effectivement des paysages de Brymner bien que le labeur paysan n'y soit pas central comme dans les scènes de genre de Walker, par exemple. Ainsi, les œuvres de Brymner sont en filiation avec une forme d'agriculturisme « léger » qui n'a rien à voir avec la promotion de la colonisation agricole et qui correspond plutôt à une vision idéalisée de la campagne comme refuge temporaire de la ville.

Ce regard idéalisant sur la vie rurale est préconisé par nombre d'impérialistes renommés tels William Douw Lighthall (1857-1954) et David Ross McCord (1844-1930)¹⁵⁵. Ceux-ci partagent publiquement l'idée de Laurier selon laquelle le XX^e siècle est celui du Canada, bien qu'en privé, ils soient inquiets (Wright, 1997). Ils approuvent le progrès matériel tout en aspirant à une vie plus simple. Dans des lettres adressées à sa fiancée en 1889, Lighthall dit : « Is not modern life an insane rush in the cities ». Il évoque même un refuge à la Thoreau¹⁵⁶ : « I should like to live in some country place, near town, very simply » (Wright, 1997, p. 136). En 1903, il se questionne à savoir si la société moderne n'a pas perdu ce qui importe vraiment, c'est-à-dire l'idéalisme, l'altruisme et le devoir mutuel. La culture traditionnelle canadienne-française représente pour Lighthall et McCord, et donc pour un certain nombre d'anglophones francophiles, un mode de vie pré-moderne authentique qui s'oppose à la complexité, aux contradictions et au simulacre du monde moderne (Wright,

¹⁵⁵ W.D. Lighthall fut écrivain, poète, historien et très impliqué dans les activités de la Montreal Numismatic and Historical Society (Château Ramezay), tandis que D.R. McCord fut avocat, négociateur pour les communautés autochtones, échevin. Ses collections sont à la base du Musée McCord d'histoire canadienne.

¹⁵⁶ Henry David Thoreau (1817-1862) : essayiste et poète transcendantaliste américain dont l'ouvrage le plus connu, *Walden* (1854), crée « un personnage iconoclaste de sage vivant dans les bois afin de mieux dénoncer les erreurs de l'Amérique du milieu du XIX^e siècle ». Encyclopaedia Universalis en ligne, « Henry David Thoreau », www.universalis-edu.com, consulté en avril 2009.

1997, p. 135). Donald Wright (1997, p. 137) reprend une idée avancée par Carl Berger voulant que les Canadiens anglais impérialistes aient trouvé dans le Canada français : « conservative principles, traditional values, and a hostility to capitalism which they themselves admired and shared ». Cette interprétation repose sur la même prémisse que celle de Gagnon et de Boulizon, à savoir que les valeurs conservatrices ne sont pas l'apanage de l'idéologie des Canadiens français soumis aux discours du clergé et d'hommes politiques rétrogrades.

La diffusion de l'agriculturisme n'est pas limitée au Canada bien qu'un contexte spécifique à ce pays lui confère une couleur qui lui soit propre. L'agriculturisme connaît également une certaine vogue en Europe et n'est pas étranger au primitivisme. D'après Colin Rhodes (1997, p. 7), le primitivisme découle du colonialisme et réfère à un ensemble d'idées qui se sont développées en Europe occidentale au XVIII^e siècle autour de la figure du primitif. Le primitif, c'est celui qui appartient aux cultures autochtones d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie. C'est aussi le paysan, l'enfant et le fou des populations occidentales. Le primitivisme s'incarne notamment dans la revalorisation de la vie rurale qui commence à se manifester en peinture et en littérature au milieu du XIX^e siècle avec le courant réaliste. À la fin du XIX^e siècle en France, ce sont autant les artistes académiques que les artistes modernes qui peignent la vie paysanne. Ainsi, le tableau *Les Bretonnes au pardon* de Dagnan-Bouveret remporte une médaille au Salon de 1889. L'année précédente, Gauguin écrivait : « J'aime la Bretagne; je trouve ici une qualité sauvage, primitive. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le son sourd, étouffé et puissant que je recherche en peinture » (Rhodes, 1997, p. 26). C'est à Pont-Aven plus précisément qu'est basé Gauguin et que naît le synthétisme, un mouvement de peinture moderne caractérisé par des aplats de couleur et des formes aux contours noirs. À la suite de l'exemple de Pont-Aven, des colonies d'artistes éclosent un peu partout en Europe, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie et dans le Nord-Est des États-Unis.

De même, la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans et Charlevoix attirent les peintres canadiens qui y trouvent un élément identitaire singulier. Le qualificatif « primitif » est accolé à ces régions par les contemporains. Un article paru dans le *Montreal Daily Star*

(1896) sur une exposition d'aquarelles et de dessins de Brymner présentée à la galerie W. Scott & Sons confirme cette réputation de Charlevoix à la fin du XIX^e siècle : « Amongst the collection are many sketches from the quaint villages of Baie St.Paul and Les Éboulements, those two primitive little French Canadian places with which the art lovers of Montreal are so familiar. » Aussi tard qu'en 1925, Alexander Young Jackson note pareillement au sujet de Charlevoix :

Il y a encore pas mal de primitivisme ici : des granges couvertes de chaume et de nombreuses maisons en bois rond et quelques-unes en pierres... Le chemin de fer n'est arrivé que récemment (c'est-à-dire en 1919) mais il ouvre tout le coin à des influences civilisatrices qui ne l'amélioreront ni intérieurement ni extérieurement... (Gagnon, 1995, p. 11).

En bref, les paysages de Brymner participent aux valeurs de l'agriculturisme et du primitivisme qui circulent et imprègnent à divers degrés les perceptions de la campagne bascanadienne au tournant du XX^e siècle.

3.2.2 La « mode » du Canada français

Dans les premières décennies du XX^e siècle, l'attrait des Canadiens anglais pour la culture traditionnelle canadienne-française progresse au point de susciter une « romance of French Canada » (Sicotte dans Sicotte et Grandbois, 2006, p. 312). Des anglophones envisagent la culture traditionnelle canadienne-française comme une échappatoire au nivellement des cultures engendré par l'industrialisation. Ils y trouvent un ancrage historique et un caractère distinct à l'identité canadienne.

La « mode » du Canada français s'élabore en premier lieu par l'entremise de publications littéraires et touristiques qui misent sur des images convenues : des paysans au champ, des bœufs sous le joug, des églises et des croix de chemin. Par exemple, le poète et écrivain Duncan Campbell Scott (1862-1947), un grand ami du peintre Edmund Morris, publie *In the Village of Viger* (1896) et *At Les Éboulement* (1898). William Henry Drummond (1854-1907) se positionne comme un écrivain canadien incontournable de sa génération avec son premier ouvrage intitulé *The Habitant and Other French-Canadian Poems* (1897), illustré par Frederick Simpson Coburn (1871-1960). D'autres auteurs s'affairent à répertorier des chansons, contes et légendes traditionnels comme Lighthall qui

rédige *Songs of the Great Dominion* (1889) et William McLennan (1856-1904) qui publie ses traductions de quatorze chansons traditionnelles canadiennes-françaises dans *Songs of Old Canada* (1886). McLennan et Drummond sont reconnus pour leur capacité à traduire en anglais le parler typique des Canadiens français¹⁵⁷. Brymner collabore à ce courant littéraire en illustrant deux récits fictifs de la vie canadienne-française : *Shanty, Forest and River Life in the Backwoods of Canada* (1883) de Joshua Fraser et *Bonhomme: French-Canadian Stories and Sketches* (1899) de Henry Cecil Walsh.

La « mode » du Canada français se manifeste aussi à travers un intérêt porté aux pratiques traditionnelles et à l'artisanat. La fondation de la Montreal Branch of the American Folklore Society en 1892, l'ouverture de la boutique Our Handicraft Shop en 1902 et la création de la Canadian Handicrafts Guild de Montréal en 1906 par Alice S. Peck et Mary M. Phillip en sont autant de manifestations¹⁵⁸. La Canadian Handicrafts Guild organise des expositions jusqu'à la fin des années 1930 et met en valeur avec beaucoup de succès l'artisanat canadien-français ainsi que l'art indien et esquimau (Sicotte dans Sicotte et Grandbois, 2006, p. 32 et 46). Ces initiatives vont de pair avec l'évolution du décor intérieur qui donne lieu à un « French Canadian Revival » qui valorise les meubles anciens, les antiquités de toutes sortes, les catalognes, les tapis et les courtepointes faites à la main.

L'architecture est aussi marquée par la « romance of French Canada ». Le professeur d'architecture à McGill Percy E. Nobbs (1875-1964) considère qu'il faut puiser dans les traditions locales pour créer une architecture canadienne originale. Il documente l'architecture traditionnelle du Québec et publie ses résultats dans *Canadian Architecture* (1913). Ramsay Traquair (1874-1952), son collègue, prendra la relève et Fernand Préfontaine (1858-1949) fera connaître leurs recherches auprès des francophones (Lemire, 2007, p. 29).

¹⁵⁷ Dictionnaire biographique du Canada en ligne, Leslie Monkman, « McLennan, William », www.biographi.ca, consulté en octobre 2008.

¹⁵⁸ Les fondatrices étaient auparavant membres de la Women's Art Association. Lighthall les soutient pour fonder la guilde et Van Horne en est membre honoraire. Sicotte, dans Sicotte et Grandbois, 2006, p. 32. Ellen Easton McLeod, 1999.

La « romance of French Canada » atteint un sommet dans les années 1920 et 1930 alors que les compagnies de chemins de fer Canadien Pacifique et Canadien National investissent dans la publication de recueils de chansons, dans l'organisation de festivals, de fêtes commémoratives et d'expositions centrées sur les figures de l'Habitant et de l'Indien (Sicotte dans Sicotte et Grandbois, 2006, p. 30). Cette revalorisation n'atteint les francophones que dans les années 1930. Les anglophones jouent donc un rôle de « révélateurs » de cette culture populaire (Sicotte dans Sicotte et Grandbois, 2006, p. 33).

La production picturale de Brymner se situe dans les débuts de cette vague où il est de mise, chez certains anglophones, de s'intéresser à la culture canadienne-française. Brymner côtoie des littéraires qui partagent cet intérêt, notamment William McLennan qui est membre de l'AAM et du PPC. De plus, des commentateurs établissent des liens entre les œuvres de Brymner et les écrits de ses contemporains : « [...] during the summers he went for a few years to Baie St. Paul and to Ste. Famille, below Quebec, where he quickly made friends with the habitants, whom he depicted upon canvas, with the same sincere and natural manner as Dr Wm. Drummond put into his poems » (Mount, 1914).

En choisissant de peindre le Québec rural et d'y intégrer une présence canadienne-française, Brymner contribue à la « mode » du Canada français. Mais ses paysages rendent-ils compte des valeurs fondamentales de la nation canadienne-française défendues par les nationalistes tel Henri Bourassa ?

3.2.3 Un portrait incomplet de l'identité canadienne-française

Le traitement des trois vecteurs exemplaires de l'identité canadienne-française – la ruralité, la langue française et la religion catholique – est inégal dans l'œuvre paysagère de Brymner.

En premier lieu, la ruralité est la caractéristique dominante de l'identité canadienne-française illustrée dans le corpus. En effet, celui-ci est essentiellement constitué de fragments de campagne. Toutefois, ce n'est pas tant le travail de la terre qui retient l'attention de l'artiste que l'agencement harmonieux des éléments naturels. Des signes d'agriculture ou

d'élevage y sont souvent décelables mais s'éclipsent au profit d'arbres foisonnants, d'un ciel expressif ou d'une lumière particulière.

En deuxième lieu, Brymner témoigne du caractère français du territoire en intégrant des Canadiens français et des éléments d'architecture rurale à ses scènes paysagères. Des vues comme *Saint-Eustache, Québec*, 1905 (fig. 7) ou *Paysage d'été* (fig. 9) montrent les agriculteurs accomplissant leurs activités quotidiennes dans l'environnement immédiat de leur maison de ferme. Par ailleurs, c'est par déduction que le regardeur identifie les figures humaines à des paysans canadiens-français. La petitesse des personnages fait en sorte que les tâches qu'ils effectuent, leur expression et leur habillement sont imprécis. Les personnages font partie d'une image globale.

Brymner s'attache davantage à faire ressortir les traits des paysans dans ses scènes de genre et ses portraits. Il accorde alors beaucoup d'importance à leur authenticité. C'est ce qui le conduit à Sainte-Famille de l'île d'Orléans : « As no outsider had ever stayed there, to my knowledge, I determined that I would, and paint some real *habitants* » (Brymner, 1912, p. 309). C'est avec l'aide d'Horatio Walker, installé à Sainte-Pétronille, qu'il trouve une pension pour quelques mois chez les Marquis. Mount (1910) rapporte la perception de Brymner des Canadiens français des zones rurales :

Picturesqueness of a distinctive character also clothes the 'habitant'. He belongs to the soil and fits into the landscape and the garb he wears seems to belong to his body and the work he has to do. The homespun, the straw hat and the 'soulers de boeuf' never produce a discord, and his ways and manners are delightful, pleasant, natural and kindly, wholly devoid of affection.

Cette citation qui insiste sur le naturel de l'Habitant et son appartenance à la terre s'accorde avec la façon dont Brymner intègre des personnages dans ses paysages.

En dernier lieu, les clochers d'église et les croix de chemin se font rares dans les peintures de Brymner. L'artiste reconnaît pourtant la prégnance de ces marqueurs de la religion catholique dans le paysage. Décrivant le trajet de train entre Paris et Chartres dans une lettre adressée à son père, il fait le rapprochement suivant : « The villages look something

like lower Canadian villages without their regular abundance of churches¹⁵⁹». À l'encontre de certains de ses contemporains et successeurs, Brymner refuse de considérer ce symbole de la culture canadienne-française. Nous ne croyons pas qu'il faille pour autant y déceler l'indice d'un rejet du catholicisme ou de la religion telle que pratiquée au Canada français. Plus simplement, on constate que les sites qui l'attirent se situent en retrait des villages et, par conséquent, loin des églises. Ils donnent la primauté à la culture telle qu'elle s'exprime par un contrôle de la nature et non par des usages, des coutumes et des pratiques spécifiques à un peuple.

En définitive, le caractère rural et français du terroir transparaît de la production paysagiste de Brymner sans être mis à l'avant-plan, tandis que la religion en est presque évacuée. La description de la société canadienne-française dans toutes ses dimensions n'est donc pas la préoccupation de l'artiste, du moins dans ses paysages.

3.2.4 Des représentations porteuses d'ambiguïté

L'identité nationale est toujours caractérisée par un héritage historique et géographique (Daniels, 1993, p. 4-5). Cet héritage est ethnique ou civique, c'est-à-dire fondé sur une ethnie commune ou sur un territoire et des institutions partagés. Au Canada, la situation n'est pas claire au lendemain de la Confédération puisque le projet impérialiste d'un pays anglo-saxon rivalise avec l'idée du pacte entre deux nations chère aux nationalistes. Dans un pareil contexte, il s'avère délicat de déterminer dans quelle mesure les milieux anglophones francophiles cherchent à s'arroger l'héritage canadien-français ou s'ils en reconnaissent la valeur intrinsèque.

Dans le domaine littéraire, les portraits de la société bas-canadienne brossés par des auteurs tels Drummond, McLennan ou Walsh sont aujourd'hui considérés comme condescendants parce qu'ils cantonnent les Canadiens français dans le rôle de simples paysans « living in a state of ignorant bliss » (Reynolds, 2004, p. 35). Cependant, au moment où ils ont été écrits, ces ouvrages étaient perçus positivement comme des descriptions réalistes et sympathiques de la vie traditionnelle au Bas-Canada (Gerson, 1989, p. 126). De

¹⁵⁹ MMCHC, Fonds William Brymner, lettre de William Brymner à Douglas Brymner, 7 mai 1878.

plus, les écrivains se disaient sincères dans leur démarche. Drummond affirmait ne pas avoir voulu « donner des exemples d'un dialecte ni ridiculiser qui que ce soit » et, parlant des Canadiens français, assurait avoir « appris à les admirer et à les aimer¹⁶⁰».

De même, Ellen Easton McLeod (1999, p. 203-208) relate que les femmes impliquées dans la Canadian Handicrafts Guild faisaient la promotion de l'artisanat et de l'art populaire dans le but de contribuer au développement d'une identité nationale forte en art. Elles valorisaient l'aspect primitif des productions canadiennes-françaises et amérindiennes. Le qualificatif « primitif » ne signifiait pas pour elles un manque de raffinement mais au contraire un travail constant et minutieux, authentique et original. Alice S. Peck et Mary M. Phillip entretenaient des relations cordiales et nouaient parfois même des amitiés avec les Canadiennes françaises qu'elles côtoyaient l'été, à proximité de leurs résidences secondaires ou lors de séjours en régions. Elles n'étaient pas conscientes de la différence de pouvoir qui existait entre elles et ne réalisaient pas que « by appropriating another's culture for one's own, they were invoking the authority of the dominant culture's power over them » (McLeod, 1999, p. 204).

Cette ambiguïté qui entremêle une admiration et un sentiment de supériorité plus ou moins conscient et appuyé est sans doute présente chez Brymner parce qu'il appartient à la culture dominante (anglophone et urbaine). Dans le premier chapitre, nous avons proposé que cet artiste fait probablement partie des impérialistes modérés ouverts aux Canadiens français. Le deuxième chapitre a montré que ses paysages n'accentuent pas tant les stéréotypes de la vie rurale qu'ils dépeignent une nature accueillante. En cela, c'est davantage l'idée de la campagne comme évasion provisoire et idéale de la ville qui y prévaut que le mythe entourant le mode de vie traditionnel des Canadiens français. Sur le plan identitaire, c'est un amour sans complaisance pour le terroir québécois qui émane de l'œuvre de Brymner et une distanciation du débat sur la place à accorder aux francophones dans la collectivité canadienne.

¹⁶⁰ Dictionnaire biographique du Canada en ligne, Mary Jane Edwards, « Drummond, William Henry », www.biographi.ca, consulté en novembre 2008.

Quelle qu'ait été la vision personnelle de Brymner, les éléments contextuels développés plus haut contribuent fortement à associer ses scènes paysagères à un corpus de productions artistiques anglophones et d'interventions de diffusion parrainées par des anglophones, campées dans le Québec rural au tournant du XX^e siècle, qui malgré de bonnes intentions de départ aboutissent, avec le recul, à une forme d'appropriation de la culture canadienne-française. Il faut rappeler que les impérialistes – dont l'idéologie était dominante à l'époque au Canada – étaient convaincus de la supériorité de la race anglo-saxonne et persuadés de l'assimilation éventuelle des Canadiens français. Berger (1970, p. 145-146) a révélé par cet argument l'incohérence des impérialistes qui se disaient indulgents face à la reconnaissance de la langue, de la religion et des traditions canadiennes-françaises. Les commanditaires de Brymner avaient plusieurs bonnes raisons d'acheter ses œuvres. Ils y projetaient leurs propres valeurs, y retrouvaient les paysages agréables où ils s'exilaient l'été, y reconnaissaient une profondeur historique légitimant leur identité nationale sur la base d'ancêtres celtiques communs. Cependant, ils ne concevaient pas l'aspect contradictoire de cette annexion de l'héritage canadien-français que certains d'entre eux percevaient peut-être, de façon erronée, comme une reconnaissance.

Sans l'avoir recherché, Brymner a fait une contribution au nationalisme canadien en peignant des paysages qui expriment l'expérience de vie dans une région du Canada, en l'occurrence le Québec où la minorité francophone prédomine. L'œuvre paysagère de Brymner prend part à un mouvement moderne qui se passionne pour un mode de vie rythmé par les saisons et qui, au Canada, est relié notamment au tourisme, à l'agriculturisme et à un engouement pour le Canada français. Le corpus de tableaux étudiés véhicule certaines idées préconçues sur les Canadiens français – des agriculteurs d'origine française – bien que l'exclusion de leur dimension catholique en limite l'interprétation comme lieu de préservation des valeurs canadiennes-françaises. L'origine anglo-saxonne du peintre et, surtout, de ses commanditaires tend à relier les paysages québécois de William Brymner à un environnement physique idéal à travers une forme d'appropriation plus ou moins consciente de l'héritage canadien-français pour le bénéfice d'une identité canadienne à dominance anglaise.

CONCLUSION

Les images du terroir produites au début du siècle dernier occupent aujourd'hui une place de choix dans l'imaginaire collectif des Québécois francophones. Une interrogation émane toutefois de cette observation puisqu'un grand nombre de ces témoins de leur passé ont été peints par des artistes canadiens-anglais. C'est pour mieux comprendre le sens dont ces œuvres pouvaient être investies à leur époque que notre étude de cas traitait de 47 paysages du Québec réalisés par William Brymner entre 1891 et 1914 sous l'angle de la formation de l'identité canadienne. L'analyse a examiné ces scènes paysagères à la fois comme témoins et agents de changement.

La démonstration s'est effectuée en trois temps. Le premier chapitre portait sur le contexte idéologique et artistique du tournant du XX^e siècle et retraçait la vie et la carrière de Brymner à l'aune de ses rapports avec les communautés anglophone et francophone. Il est apparu que la définition de l'identité canadienne devait composer avec la confrontation de deux idéologies principales, le nationalisme biculturel des Canadiens français tel que défini par Henri Bourassa et l'impérialisme anglo-saxon des Canadiens anglais. Le développement d'un art national faisait partie du projet identitaire canadien et la peinture de paysage tout particulièrement puisqu'elle symbolisait le territoire de la nation et l'attachement à celui-ci. En tant que peintre, professeur et personnalité publique respectée, William Brymner s'est distingué comme un artiste emblématique de cette période en plus d'être informé des deux visions nationales de par son origine anglo-saxonne combinée à sa proximité avec la minorité francophone.

Le deuxième chapitre visait à faire ressortir les caractéristiques inhérentes aux œuvres. Des constats généraux dégagés de l'ensemble du corpus ont été approfondis par l'analyse formelle et iconographique plus poussée de huit paysages : *Hiver* (1891, CBLVC),

Paysage (1895, MBAC), *Lever de lune en septembre* (1899, MBAC), *La Vallée Saint-François, île d'Orléans* (1903, MNBAQ), *Saint-Eustache, Québec* (1905, MBAM), *Octobre* (1906, MRC), *Paysage d'été* (1910, MBAM), *Octobre sur la rivière Beaudet* (1914, MNBAQ). C'est abord l'évolution artistique non linéaire de Brymner qui a été mise en évidence. Ce peintre de formation académique a peint sur le motif et expérimenté diverses approches, élargissant parfois sa touche, éclaircissant sa palette, explorant le traitement de la lumière et les effets atmosphériques. Ses paysages sont aussi marqués par un rapport nature/culture qui donne la primauté à une nature familière et sereine, où la présence canadienne-française est récurrente bien que discrète. Sa vaste connaissance de la tradition paysagiste, son ouverture d'esprit, sa fréquentation régulière de lieux particuliers tels que la Côte-de-Beaupré, l'île d'Orléans, Charlevoix et Saint-Eustache et de certains peintres, Cullen et Morrice, par exemple, lui ont permis d'explorer un nouveau rapport à la nature face à l'iconographie développée par ses prédécesseurs. Sa contribution au développement de la peinture canadienne a d'ailleurs été reconnue par ses contemporains.

Le troisième chapitre avait pour objectif de faire dialoguer les deux premiers, c'est-à-dire d'interpréter les œuvres dans leur contexte idéologique. Ce fut l'occasion de situer Brymner en tant qu'artiste anglophone qui peint le Québec rural dans la perspective plus large de l'intérêt de certains milieux canadiens-anglais pour le mode de vie ancestral des Canadiens français. Le développement du tourisme, le courant agriculturiste et l'intérêt pour le Canada français ont fourni quelques pistes de compréhension de ce phénomène et nous ont conduite à revoir notre hypothèse initiale. En effet, si les paysages québécois de Brymner nous ont à première vue semblé porteurs d'un projet identitaire canadien respectueux des deux peuples fondateurs, en définitive, le contexte de réception des œuvres nous porte à croire que ses tableaux s'associent davantage à une forme d'appropriation plus ou moins consciente de la culture canadienne-française au profit d'une identité canadienne anglo-saxonne. Nous n'excluons pas complètement la possibilité que les francophones aient été constitutifs de la conception du pays de Brymner mais avançons que les cercles à qui étaient destinés ses paysages étaient de tendance impérialiste. Toutefois, il faut souligner que les vues de Brymner minimisent la description des idées préconçues qui circulaient alors sur les

Canadiens français et relèvent surtout d'une expérience contemplative de la nature qui inscrit le terroir québécois comme composante du pays.

Cette interprétation est nécessairement partielle et pourrait être approfondie, notamment, par l'analyse d'un corpus élargi de sources artistiques et littéraires. Par exemple, il serait très intéressant de vérifier si l'inclusion des scènes de genre et des portraits de paysans de Brymner modifierait notre interprétation. La description des Canadiens français et de leurs activités y seraient plus précises et l'articulation nature/culture s'en trouverait probablement transformée. De même, l'examen de paysages et de scènes de genre du Québec – incluant des illustrations diffusées à large échelle – réalisés par des artistes contemporains de Brymner constituerait une autre voie de développement à ce mémoire. La mise en parallèle des représentations issues des anglophones avec celles des francophones correspond à une piste d'exploration supplémentaire. Enfin, la lecture de romans régionalistes écrits durant la période permettrait d'enrichir la comparaison des représentations littéraires et visuelles.

Nous avons vu que les paysages québécois de William Brymner participent de l'antinomie anglophone/francophone qui était au cœur de la question identitaire canadienne dans les décennies qui ont suivi la Confédération. La formulation de la problématique de départ n'est pas détachée du contexte présent. En effet, la situation identitaire du Québec à l'intérieur du Canada n'est pas résolue en 2008. Les Franco-québécois, tout comme les Amérindiens et les Inuits au demeurant, s'interrogent toujours sur leur place dans le pays (Bouchard, 2000, p. 325). Au lendemain de la Confédération, pour la majorité des anglophones, le sentiment d'appartenance nationale était conciliable avec la loyauté à l'Empire, ce qui a fait en sorte que le Canada a réalisé son indépendance « sans en construire réellement le discours [...] et en faisant l'économie d'un grand événement fondateur, héroïque et spectaculaire qui serait aujourd'hui un point de référence principal de l'imaginaire collectif » (Bouchard, 2000, p. 314). Au fil des ans, l'idée d'un pacte entre deux nations s'est avérée utopique et a été définitivement remplacée par le concept de « multiculturalisme » enchâssée dans la Charte canadienne des droits et libertés adoptée par le gouvernement de Pierre Elliot Trudeau en 1982. La culture francophone est désormais sur un pied d'égalité avec toutes les autres cultures représentées au Canada.

Sur le plan des arts visuels, Brymner et les artistes de sa génération ont exploré la représentation du territoire canadien et sondés certaines avenues développées par le modernisme européen. Ils ont également consolidé le milieu artistique canadien, que l'on pense à la professionnalisation du métier de peintre ou à l'apport des associations et des institutions artistiques dans la promotion de l'art, par exemple. Ils ont ouvert la voie au Groupe des Sept qui, officiellement actif de 1920 à 1933, a été perçu par la critique, les collectionneurs, certains musées influents et l'historiographie comme la première école de peinture canadienne sur la base de son idéologie nationaliste, sa prédilection pour les paysages nordiques et son style plus moderne que celui de Brymner et de ses contemporains. Le caractère original de la peinture du Groupe des Sept est toutefois relativisé aujourd'hui en raison des influences du postimpressionnisme, de l'art nouveau et du symbolisme qui lui ont été reconnues via les paysages scandinaves¹⁶¹. La reconnaissance de la production du Groupe des Sept comme forme d'art national est aussi remise en question par le fait que ce concept d'art national est, finalement, sans doute inopérant dans un pays constitué de multiples nations.

¹⁶¹ Trépanier, « Le paysage au Québec... », 1997, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

Fonds d'archives

Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

- Registres d'expositions de l'Art Association of Montreal
- Watts Manuscripts, incluant une correspondance entre J.W.H. Watts et des artistes canadiens, annotée par Watts
- Dossiers d'œuvres de William Brymner

Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal

- Fonds William Brymner
- Fonds Clarence Gagnon
- Fonds du Pen and Pencil Club
- Fonds William Notman

Université du Québec à Montréal, Montréal

- Dossier de William Brymner

Musée national des beaux-arts de Québec, Québec

- Dossiers d'œuvres de William Brymner

Bibliothèque et Archives nationales du Canada, Ottawa/Gatineau

- Canadian Academy of Arts papers (1880-1970), MG 28, 1-26, 1-17a incluant les Minute Books 1-6, 17, 17a

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

- Dossiers d'œuvres de William Brymner
- Dossiers d'artistes

Agnes Etherington Art Centre, Kingston

- Fonds Janet Braide

Sources imprimées

ABELL, 1942 – Abell, Walter, *Canadian Aspirations in Painting*, Québec, 1942, 182 p.

ANDERSON, 2002 – Anderson, Benedict, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002, 212 p.

ALTMAYER, 1976 – Altmeyer, George, « Three Ideas of Nature in Canada, 1893-1914 », *Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes*, vol. XI, n° 3, août 1976, p. 21-36.

ANTONIOU, 1982 – Antoniou, Sylvia, *Maurice Cullen, 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982, 115 p.

ART GALLERY OF ONTARIO, 1979 – Art Gallery of Ontario, *Canadians in Paris 1867-1914, an Educational Exhibition Using the Gallery's Collection and Long Term Loans*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1979, 48 p.

BAKER, 1981 – Baker, Victoria A., *Images de Charlevoix 1784-1950*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1981, 178 p.

BEAUDRY, 1986 – Beaudry, Louise, *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1986, 63 p.

BEAUDRY, 1991 – Beaudry, Louise, *Couleur et lumière, les paysages de Cullen et de Suzor-Coté*, Laval, Fondation de la maison des arts de Laval, 1991, 48 p.

BEAULIEU et HAMELIN, 1979 – Beaulieu, André, et Jean Hamelin, *La presse québécoise, des origines à nos jours, tome quatrième, 1896-1910*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1979.

BÉLANGER, 2007 – Bélanger, Réal, *Wilfrid Laurier, Quand la politique devient passion*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2007, 2^e éd. revue et mise à jour, 450 p.

BÉLANGER, COUPAL et DUCHARME 2004 – Bélanger, Damien-Claude, Sophie Coupal, et Michel Ducharme (sous la dir. de), *Les idées en mouvement, perspectives en histoire intellectuelle et culturelle du Canada*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 281 p.

BELTON, 2001 – Belton, Robert J., *Sights of Resistance, Approaches to Canadian Visual Culture*, Calgary, University of Calgary Press, 2001, 398 p.

BERGER, 1970 – Berger, Carl, *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism, 1867-1914*, Toronto, University of Toronto press, 1970, 277 p.

BERGER, 1983 – Berger, Carl, *Science, God, and Nature in Victorian Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1983, 92 p.

BOUCHARD, 2000 – Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000, 503 p.

BOULIZON, 1984 – Boulizon, Guy, *Le paysage dans la peinture au Québec vu par les peintres des cent dernières années*, LaPrairie, M. Broquet, 1984, 233 p.

- BRAIDE, 1975 – Braide, Janet, « Wreath of Flowers », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 2, n° 1, 1975, p. 83-84.
- BRAIDE, 1976 – Braide, Janet, « A Visit to Martigues Summer 1908: Impressions by William Brymner », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. I, n° 1, 1974, p. 28-33.
- BRAIDE, 1979a – Braide, Janet, *William Brymner (1855-1925), The Artist in Retrospect*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1979, 237 p.
- BRAIDE, 1979b – Braide, Janet, *William Brymner, 1855-1925 : A Retrospective / William Brymner, 1855-1925 : aperçu rétrospectif de l'artiste*, Kingston, Agnes Etherington Art Center, 1979, 104 p.
- BRAIDE, 1979-1980 – Braide, Janet, « Some Murals at the Island of Orleans », *Vie des arts*, vol. 24, n° 7, hiver 1979-1980, p. 93-94.
- BRAIDE, 1980 – Braide, Janet, « Painter William Brymner and the Ladies », *Canadian Collector*, vol. 15, n° 1, janv.-févr. 1980, p. 23-28.
- BROWN et COOK, 1974 – Brown, Robert Craig, et Ramsay Cook, *Canada, 1896-1920, A Nation Transformed*, Toronto, McLelland and Stewart, 1974, 412 p.
- BROOKE, 1989 – Brooke, Janet M., *Le goût de l'art, les collectionneurs montréalais 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p.
- BRUNET, 1964 – Brunet, Michel, *La présence anglaise et les Canadiens, Études sur l'histoire et la pensée des deux Canadas*, Montréal, Beauchemin, 1964 (1958), 292 p.
- BRYMNER, 1907 – Brymner, William, « Progress in Art », *The University Magazine*, vol. VI, n° 2, avril 1907, p. 239-246.
- BRYMNER, 1912 – Brymner, William, « Village Life in Three Countries », *The University Magazine*, vol. XI, n° 2, avril 1912, p. 309-326.
- BURGARD et SAINT GIRONS, 1997 – Burgard, Chrystèle, et Baldine Saint Girons, *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 255 p.
- BURKE, 2004 – Burke, Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity Press, 2004, 152 p.
- CAMBRON, 2005 – Cambron, Micheline (sous la dir. de), *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005, 412 p.
- CANADIAN ART SALES INDEX (THE) 1977-2004, Vancouver, Westbridge Publications Ltd, 1980-2005.

- CAUQUELIN, 2002 – Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 (1989), 181 p.
- CHARTRAND, DUCHESNE et GINGRAS, 1987 – Chartrand, Luc, Raymond Duchesne, et Yves Gingras, *Histoire des sciences au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1987, 487 p.
- CHILVERS, OSBORNE et FARR, 1997 – Chilvers, Ian, Harold Osborne et Dennis Farr, ed., *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997, 2 vol.
- CLARK, 1962 – Clark, Kenneth, *L'art du paysage*, Paris, Julliard, 1962, 163 p.
- CLOUTIER, 1985 – Cloutier, Nicole, *James Wilson Morrice, 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, 261 p.
- COLGATE, 1943 – Colgate, William G., *Canadian Art, Its Origins and Development*, Toronto, Ryerson Press, 1943, 278 p.
- COLLOT, 1997 – Collot, Michel (sous la dir. de), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, 368 p.
- COSGROVE et DANIELS, 1988 – Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape, Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge, Angl., Cambridge University Press, 1988, 318 p.
- COX, SMITH, 1959 – Cox, Leo, et J. Harry Smith, *The Pen & Pencil Club, 1890-1959*, Montréal, 1959.
- DAGENAIS, 2005 – Dagenais, Michèle, « Fuir la ville : Villégiature et villégiateurs dans la région de Montréal, 1890-1940 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, n° 3, hiver 2005, p. 315-345.
- DAILY TELEGRAPH, 1913 – « The Annual Academy Results in Collection of Very Fine Exhibits », *The Daily Telegraph*, 21 novembre 1913.
- DANIELS, 1993 – Daniels, Stephen, *Fields of Vision : Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Cambridge, Angleterre, Polity Press, 1993, 257 p.
- DICKINSON et YOUNG, 1995 – Dickinson, John A., et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, trad. de l'anglais par Hélène Filion, Sillery, nouv. éd. mise à jour, Septentrion, 1995, 383 p.
- DORAIS, 1980 – Dorais, Lucie, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924), les années de formation*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1980, 385 p.

DOUGHTY, 1916 – Doughty, Arthur George, *A Daughter of New France, Being a Story of the Life and Times of Magdelaine de Verchère, 1665-1692*, Ottawa, Mortimer Press, 1916, 166 p. (illustré par William Brymner notamment)

DUBÉ, 1986 – Dubé, Philippe, *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix : l'histoire du pays visité*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1986, 336 p.

DUVAL, 1954 – Duval, Paul, *Canadian Water Colour Painting*, Toronto, Burns and MacEachern, 1954, 136 p.

DUVAL, 1990 – Duval, Paul, *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland and Stewart, 1990, 166 p.

DYONNET, 1968 – Dyonnet, Edmond, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, 144 p.

FOSS, 1996 – Foss, Brian, « Compte rendu de *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920* », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 2, 1996, p. 64-78.

FRASER, 1883 – Fraser, Joshua, *Shanty, Forest and River Life in the Backwoods of Canada*, Montreal, J. Lovell & son, 1883, 361 p. (Illustré par William Brymner)

GAGNON, 1992 – Gagnon, François-Marc, et Andrée Gendreau, *Clarence Gagnon, 1881-1942*, Baie-Saint-Paul, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1992, 31 p.

GAGNON, 1995 – Gagnon, François-Marc, *Charlevoix, histoire d'art 1900-1940*, Baie-Saint-Paul, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1995, 31 p.

GAZETTE, 1895a – « Members Private View, The Sixteenth Annual Spring Exhibition of the Art Association », *The Gazette*, 6 mars 1895.

GAZETTE, 1895b – « Views of Art Teaching », *The Gazette*, 26 mars 1895.

GAZETTE, 1896 – « Re: Impressionism What It Is and in What it Differs from Other School », *The Gazette*, 12 mars 1896, p. 2.

GAZETTE, 1897 – « Mr. Brymner on Impressionism », *The Gazette*, 14 avril 1897, p. 3.

GAZETTE, 1898 – « Some Summer Work, Collection of Brymner's Work Now on Exhibition », *The Gazette*, 6 décembre 1898.

GAZETTE, 1903 – « The Private View, Members Visit Spring Exhibition at Art Gallery », *The Gazette*, 13 mars 1903.

- GAZETTE, 1905 – « Notable Art Exhibition. Most of the Subjects Chosen Are Essentially Canadian », *The Gazette*, 28 mars 1905, p. 9.
- GAZETTE, 1910a – « Art Exhibit Opens », *The Gazette*, 5 avril 1910.
- GAZETTE, 1910b – « Notable Canvases in Art Exhibit », *The Gazette*, 13 avril 1910.
- GAZETTE, 1910c – « The R.C. Exhibition », *The Gazette*, 16 décembre 1910, p. 4.
- GAZETTE, 1912 – « Art Opening, A Social Event », *The Gazette*, 13 mars 1912.
- GAZETTE, 1913a – « Spring Exhibition at Art Gallery », *The Gazette*, 26 mars 1913.
- GAZETTE, 1913b – « To Promote Art in Minor Centres », *The Gazette*, 9 décembre 1913.
- GAZETTE, 1916 – « Artists Dined, Honoured Confrère », *The Gazette*, 7 février 1916.
- GAZETTE, 1921a – « Resigns as Head of Art Classes », *The Gazette*, 24 janvier 1921.
- GAZETTE, 1921b – « Bade Farewell to Art Director », *The Gazette*, 27 avril 1921.
- GAZETTE, 1921c – « Appeal to Lovers of Water Colors », *The Gazette*, 26 novembre 1921.
- GAZETTE, 1925a – « William Brymner Died in England », *The Gazette*, 20 juin 1925.
- GAZETTE, 1925b – « Regrets Death of William Brymner », *The Gazette*, 27 juin 1925.
- GAZETTE, 1925c – « Works Show Range of Gifted Artist », *The Gazette*, 30 novembre 1925.
- GAZETTE, 1926 – « Works of Brymner in Memorial Show », *The Gazette*, 1^{er} février 1926.
- GERSON, 1989 – Gerson, Carole, *A Purer Taste : The Writing and Reading of Fiction in English in Nineteenth Century Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, 210 p.
- GORDON 2001, Gordon, Alan, *Making Public Pasts, The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, 233 p.
- GRIGNON, 1989 – Grignon, Claude-Henri, *La petite église (Trinity United Church), Saint-Eustache*, ville de Saint-Eustache, Service des communications, 1989, 15 p.
- HALL 1971 – Hall, Edward T., « Les distances chez l'homme », *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 143-160.
- HARPER, 1977 – Harper, John Russell, *Painting in Canada, a History*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2^e ed., 1977.

- HÉMON, 1983 (1916) – Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1983 (1916).
- HERALD, 1902 – « Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy », *The Montreal Herald*, 22 mars 1902, p. 2.
- HERALD, 1910a – « Art Exhibition of Much Merit », *The Montreal Herald*, 5 avril 1910, p. 10.
- HERALD, 1910b – « Blind Really Leading Blind », *The Herald*, 7 avril 1910, p. 9.
- HERALD, 1911a – « Montreal Views Shown at Local Art Exhibition », *The Montreal Herald*, 10 mars 1911.
- HERALD, 1911b – « Many Montréal Scenes Shown at Art Association's Exhibit », *The Montreal Herald*, 11 mars 1911.
- HERALD, 1913a – « Much Good Work at R.C.A. Exhibition », *The Montreal Herald*, 2 novembre 1913.
- HERALD, 1913b – « Montreal artists Are Well Represented at R.C.A.'s Annual Exhibit », *The Montreal Herald*, 22 novembre 1913.
- HERALD 1914 – « Spring Exhibit of Paintings », *The Montreal Herald*, 4 avril 1914.
- HORTELOUP, 1909 – Horteloup, M., « Le Salon du Printemps à l'Art Gallery », *Le Canada*, 1^{er} avril 1909.
- HOUSE, 1995 – House, John, ed., *Impressions of France : Monet, Renoir, Pissarro, and their Rivals*, London, Hayward Gallery, Boston, Museum of Fine Arts, 1995, 304 p.
- HOWARD, 1991 – Howard, Peter, *Landscapes: The Artists' Vision*, London, Routledge, 1991, 260 p.
- HUBBARD, 1973 – Hubbard, Robert Hamilton (sous la dir. de), *Canadian Landscape Painting, 1670-1930, The Artist and the Land*, Madison, Wis., Elvehjem Art Center, 1973, 196 p.
- JENKINS, 1909 – Jenkins, Robert, « Montreal's Spring Art Exhibition », *Canadian Courier*, 19 avril 1909.
- JOURNAL NON IDENTIFIÉ, 1925 – « The Late William Brymner », Journal non identifié, 23 juin 1925. (Photocopie d'article dont l'identification est incomplète, conservée dans le dossier Brymner de la Bibliothèque des arts de l'UQAM)
- KAREL, 1986 – Karel, David, *Horatio Walker*, Québec, Musée du Québec, Saint-Laurent, Fides, 1986, 311 p.

KAREL, 1992 – Karel, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord, Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec, Les Presses de l'Université Laval, 962 p.

KAREL, 2003 – Karel, David, « Aux sources de l'identité canadienne », *André Biéler ou le choc des cultures*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 2003, p. 27-56.

LABERGE, 1938 – Laberge, Albert, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Edition Privée, 1938, 247 p.

LACOMBE, 2002 – Lacombe, Sylvie, *La rencontre de deux peuples élus, Comparaison des ambitions nationale et impériale au Canada entre 1896 et 1920*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 291 p.

LACROIX, 1989 – Lacroix, Laurier, « Le lieu de la peinture de paysage au Canada », Musée du Séminaire de Québec, *Les Maîtres canadiens de la collection Power Corporation du Canada : 1850-1950*, Québec, Musée du Séminaire de Québec, 1989, p. XXI-XXVII.

LACROIX, 1990 – Lacroix, Laurier, « Ombres portées : Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII, n° 1, 1990, p. 6-21.

LACROIX, 2002 – Lacroix, Laurier, *Suzor-Coté, lumière et matière*, Québec, Musée du Québec, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, 383 p.

LAMB, 1988a – Lamb, Robert J., *The Canadian Art Club 1907-1915*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1988, 94 p.

LAMB, 1988b – Lamb, Robert J. (sous la dir. de), *The Arts in Canada During the Age of Laurier, Papers from a Conference Held in Edmonton, 9 april 1988*, Edmonton, University of Alberta Press, 1988, 78 p.

LAMONDE, 1997 – Lamonde, Yvan, « L'histoire culturelle comme domaine historiographique au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, n° 2, automne 1997, p. 285-299.

LAMONDE, 2000-2004 – Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec*, 2 vol., Saint-Laurent, Fides, 2000-2004.

LAROCHE, 1999 – Laroche, Ginette, « Décor intérieur de la maison Porteous », Commission des biens culturels, *Les chemins de la mémoire*, tome III, *Biens mobiliers du Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 1999, p. 245-250.

- LEACOCK, 1907 – Leacock, Stephen, « Greater Canada: An Appeal », *The University Magazine*, vol. VI, n° 2, avril 1907, p. 132-141.
- LEMIRE *et al.*, 1978 – Lemire, Maurice, *et al.*, (sous la dir. de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, 7 vol., Montréal, Fides, 1978.
- LEMIRE, 2007 – Lemire, Maurice, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 303 p.
- LINTEAU *et al.*, 1989 – Linteau, Paul-André, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, tome I, *De la confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1989, 758 p.
- LINTEAU, 2000 – Linteau, Paul-André, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000 (1993), 627 p.
- LORRAIN, 1913 – Lorrain, Léon, « Le Salon », *Le Devoir*, 31 mars 1913, p. 1.
- LOWREY, 1995 – Lowrey, Carol (sous la dir. de), *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, Americas Society Art Gallery, 1995, 152 p.
- MACDONALD, 1960 – Macdonald, Colin S., *A Dictionary of Canadian Artists*, 7 vol., Ottawa, Paperbacks, 1960.
- MCLEOD, 1999 – McLeod, Ellen Easton, *In Good Hands, the Women of the Canadian Handicraft Guild*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1999, 361 p.
- MCMANN, 1981 – McMann, Evelyn de Rostaing, *Royal Canadian Academy of Arts, Exhibitions and Members: 1880-1979 /Academie royale des arts du Canada*, Toronto, University of Toronto press, 1981, 448 p.
- MCMANN, 1988 – McMann, Evelyn de Rostaing, *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association of Montreal : Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 417 p.
- MEISEL, ROCHER et SILVER, 1999 – Meisel, John, Guy Rocher, et Arthur Silver, *Si je me souviens bien As I Recall : Regards sur l'histoire*, Montréal, Institut de recherche en politiques publiques, 1999, 491 p.
- MEYER, 1992 – Meyer, Laure, *Les maîtres du paysage anglais, de la Renaissance à nos jours*, Paris, P. Terrail, 1992, 222 p.
- MITCHELL, 1994 – Mitchell, W.J. Thomas, ed., *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 248 p.
- MONTREAL DAILY STAR, 1895 – « The Spring Exhibition Opened at the art Gallery Last Night », *The Montreal Daily Star*, 7 mars 1895, p. 1.

MONTREAL DAILY STAR, 1897 – « Lecture on Impressionism », *The Montreal Daily Star*, 14 avril 1897.

MONTREAL DAILY STAR, 1898a – « Bright Scene at Art Gallery, Auspicious Opening of the Spring Exhibit Last Night », *The Montreal Daily Star*, 5 mars 1898.

MONTREAL DAILY STAR, 1898b – « The Brymner's Paintings », *The Montreal Daily Star*, 6 décembre 1898.

MONTREAL DAILY STAR, 1903 – « Work of Canadian Artists: Exhibition at Art Gallery », *The Montreal Daily Star*, 13 mars 1903.

MONTREAL DAILY STAR, 1904 – « Montreal Artists Exhibit at the Art Gallery », *The Montreal Daily Star*, 13 décembre 1904.

MONTREAL DAILY STAR, 1905 – « Canadian Art on Exhibition. Four Canadian Artists Show Paintings of High Order of Merit at Art Gallery », *The Montreal Daily Star*, 19 décembre 1905.

MONTREAL DAILY STAR, 1912 – « Museums – AAM 29th Spring Exhibition 1912 », *The Montreal Daily Star*, 15 mars 1912.

MONTREAL DAILY STAR, 1913 – « At the Art Gallery Exhibit This Year », *The Montreal Daily Star*, 22 novembre 1913.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1898 – « Ours Studios, Some Representative Canadian Sculptors and Painters », *The Montreal Daily Witness*, 2 avril 1898, p. 13.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1899 – « Some Fine Pictures », *Montreal Daily Witness*, 7 avril 1899.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1900a – « Spring Exhibition », *The Montreal Daily Witness*, 17 mars 1900.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1900b – « Spring Exhibition, Second Notice », *The Montreal Daily Witness*, 22 mars 1900.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1902 – « Art Exhibition », *The Montreal Daily Witness*, 25 mars 1902, p. 4.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1905 – « The Work of Four Canadian Artists on Exhibition at Art Gallery », *The Montreal Daily Witness*, 18 décembre 1905.

MONTREAL DAILY WITNESS, 1906 – « Spring Art Exhibition », *The Montreal Daily Witness*, 24 mars 1906.

- MORISSET, 1960 – Morisset, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada*, Montréal, Cercle du livre de France, 1960, 216 p.
- MOUNT, 1910 – Mount, M. J., « William Brymner and His Work », *The Canadian Century*, 11 juin 1910.
- MOUNT, 1914 – Mount, M. J., « Art and Artists, William Brymner, President of the Royal Canadian Academy of Arts », *Evening News*, 15 octobre 1914.
- MUSÉE DU QUÉBEC, 1978 – Musée du Québec, *L'art du paysage au Québec (1800-1940)/ Landscape painting in Quebec (1800-1940)*, Québec, Musée du Québec, 1978, 145 p.
- MUSÉE DU QUÉBEC, 1983 – Musée du Québec, *Le Musée du Québec, 500 œuvres choisies*, Québec, Musée du Québec, 1983, 378 p.
- MUSÉE DU QUÉBEC, 1997 – Musée du Québec, *Le paysage au Québec 1910-1930 / Le Groupe des Sept, la collection du Musée des beaux-arts du Canada*, Québec, Musée du Québec, 1997, 79 p. et 70 p.
- MURRAY, 1974 – Murray, Joan, *Impressionism in Canada, 1895-1935*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1974, 152 p.
- MURRAY, 1999 – Murray, Joan, « Tonalism to Post-Impressionism » *Canadian Art in the Twentieth Century*, Toronto and Oxford, Dundurn Press, 1999, p. 11 à 38.
- MURRAY, 2001 – Murray, Joan, *The Birth of the Modern, Post-Impressionism in Canadian Art, c. 1900-1920 / La naissance de la Modernité, Le postimpressionnisme au Canada d'environ 1900 à 1920*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 2001, 160 p.
- NADEAU-SAUMIER, 1992 – Nadeau-Saumier, Monique, *Nina M. Owens (1869-1959)*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1992, 64 p.
- NEW, 2003 – New, W. H., *A History of Canadian Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003, 464 p.
- NOVAK, 1980 – Novak, Barbara, *Nature and Culture, American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Toronto, Oxford University Press, 1980, 323 p.
- OSBORNE, 1992 – Osborne, Brian S., « Interpreting a Nation's Identity : Artist as Creators of National Consciousness », Alan R.H. Baker et Gideon Biger, ed., *Ideology and Landscape in Historical Perspective, Essays on the Meanings of Some Places in the Past*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1992, p. 230-254.
- OSBORNE, 1995 – Osborne, Brian S., « 'Grounding' National Mythologies: The Case of Canada », Serge Courville et Normand Séguin (sous la dir. de), *Espace et culture / Space and culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 264-274.

OSBORNE, 1998 – Osborne, Brian S., « Some Thoughts on Landscape: Is it a Noun, a Metaphor, or a Verb? », *Canadian Social Studies*, vol. 32, n° 3, 1998, p. 93-97.

ORY, 2004 – Ory, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.

PAQUIN 1991 – Paquin, Nycole, *L'objet-peinture, pour une théorie de la réception*, Ville LaSalle, Hurtubise, 1991, 139 p.

PATRIE, 1894 – Amateur, « Art Association », *La Patrie*, 28 avril 1894.

POIRRIER, 2004 – Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 435 p.

POMARÈDE et WALLENS, 2002 – Pomarède, Vincent, et Gérard de Wallens, *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'impressionnisme*. Lyon, Musée des beaux-arts, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 319 p.

PRAKASH, 2003 – Prakash, A.K., « William Brymner (1855-1925) libérateur », *Magazin'art*, 16^e année, n° 1, automne 2003, n°61, p. 109-112.

PRESSE, 1906 – « À la galerie des arts », *La presse*, 24 mars 1906.

PRESSE, 1910 – « Exposition des œuvres de nos artistes canadiens », *La Presse*, 26 novembre 1910, p. 23.

PRESSE, 1915 – « Remarquable exposition de tableaux », *La Presse*, 16 mars 1915.

PRINGLE, 1983 – Pringle, Donald Allan, *Artists of the Canadian Pacific Railroad, 1881-1900*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1983, 223 p.

REID, 1979 – Reid, Dennis, *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.

REID, 1988 – Reid, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Don Mills, Ont., Oxford University Press, 2^e ed., 1988, 419 p.

REID, 1999 – Reid, Dennis, « L'impressionnisme au Canada », Norma Broude (sous la dir. de), *L'impressionnisme dans le monde, 1860-1920*, trad. de l'anglais par Catherine Ianco et al., Paris, Éditions de la Martinière, 1999 (angl. 1990), p. 93-113.

REWALD, 1965 – Rewald, John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, A. Michel, 1955, 462 p.

REWALD, 1985 – Rewald, John, *Studies in Impressionism*, London, Thames and Hudson, 1985, 232 p.

REYNOLDS, 2004 – Reynolds, Mark, «The Habitant Verses », *The Beaver: Exploring Canada's History*, oct.-nov. 2004, p. 35.

RHODES, 1997 – Rhodes, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, trad. de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris, Thames & Hudson, 1997 (angl. 1994), 216 p.

RIOUX et SIRINELLI, 1997 – Rioux, Jean-Pierre, et Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 455 p.

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

ROUSSAN, 1991 – Roussan, Jacques de, *Laurentides, panorama pictural de 1899 à nos jours*, Saint-Jérôme, Centre d'exposition du Vieux Palais, 1991, n.p.

ROY, 1993 – Roy, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Boréal, 1993, 127 p.

RUDIN, 1986 – Rudin, Rudin, *Histoire du Québec anglophone, 1759-1980*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986 (angl. 1985), 332 p.

SICOTTE, 2003 – Sicotte, Hélène, *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 945 p.

SICOTTE et GRANDBOIS, 2006 – Sicotte, Hélène, et Michèle Grandbois avec la coll. de Rosemarie L. Tovell, *Clarence Gagnon, 1881-1942, Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Montréal, Éditions de l'Homme, 2006, 431 p.

SILLEVIS et DE LEEUW, DUMAS, 1983 – Sillevis, John, Ronald de Leeuw, et Charles Dumas, *L'École de La Haye, Les maîtres hollandais du 19^{ème} siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, 335 p.

SISLER, 1980 – Rebecca Sisler, *Passionate Spirits, A History of the Royal Canadian Academy of Arts 1880-1980*, Toronto, Clarke, Irwin, 1980, 286 p.

SYLVESTRE, 1994 – Sylvestre, Jean-Pierre, « Que montre un paysage? Peinture et expression identitaire », Jean-Pierre Sylvestre (sous la dir. de), *Montrer l'invisible, figuration et invention du réel dans la peinture*, actes de colloque, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1994, p. 73-85.

THOMAS, 1979 – Thomas, Ann, « L'influence de la photographie sur la peinture de paysage », *Le réel et l'imaginaire, peinture et photographie canadiennes : 1860-1900 / Fact and Fiction : Canadian Painting and Photography : 1860-1900*, Montréal, Musée McCord, 1979, p. 87-104.

TIPPETT, 1990 – Maria Tippett, *Making Culture, English-Canadian Institutions and the Arts Before the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, 253 p.

TOOBY, 1991 – Tooby, Michael, ed., *The True North, Canadian Landscape Painting 1896-1939*, London, Lund Humphries and Barbican Art Gallery, 1991, 127 p.

VILLENEUVE, 1999 – Villeneuve, Lynda, *Paysage, mythe et territorialité : Charlevoix au XIX^e siècle, pour une nouvelle approche du paysage*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1999, 335 p.

WALSH, 1899 – Walsh, Henry Cecil, *Bonhomme, French-Canadian Stories and Sketches*, Toronto, W. Briggs, 1899, 252 p. (Illustré par William Brymner)

WATSON, 1910 – Watson, William R., « His Excellency Opens Art Exhibit », *The Gazette*, 25 novembre 1910.

WATSON, 1972 – Watson, William R., *Retrospective: Recollections of a Montreal Art Dealer*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, 72 p.

WATSON ART GALLERIES, 1925 – Watson Art Galleries, *Catalogue of all the remaining paintings and water colors by the late William Brymner, C.M.G., R.C.A. now on exhibition and sale at the Watson Art Galleries, November 30th to December 14th*, Montréal, Watson Art Galleries, 1925, 14 p.

WRIGHT, 1997 – Wright, Donald, « W.D. Lighthall and David Ross McCord, Antimodernism and English-Canadian Imperialism, 1880s-1918 », *Revue d'études canadiennes/Journal of Canadian Studies*, vol. 32, n° 2, 1997, p. 134-153.

ZELLER, 1987 – Zeller, Suzanne, *Inventing Canada: Early Victorian Science and the Idea of a Transcontinental Nation*, Toronto, University of Toronto Press, 1987, 356 p.

Internographie

Académie royale des arts du Canada, www.rca.arc.ca, consulté le 15 septembre 2005.

Assemblée nationale du Québec, www.assnat.qc.ca, consulté le 5 mai 2008.

Les collections numérisées du Canada, « Ann Savage, Artist & Art Educator », Concordia University Archives, <http://collections.ic.gc.ca>, consulté le 22 octobre 2005.

Commission de toponymie du Québec, www.toponymie.gouv.qc.ca, consulté en septembre 2008.

Dictionnaire biographique du Canada, www.biographi.ca, consulté à plusieurs reprises de 2005 à 2008.

L'encyclopédie canadienne, www.thecanadianencyclopediae.com, consulté le 5 mai 2008.

Musée des beaux-arts du Canada, « Cybermuse », <http://cybermuse.gallery.ca>, consulté à plusieurs reprises de 2004 à 2008.

Musée McCord d'histoire canadienne, www.mccord-museum.qc.ca, consulté le 20 avril 2006.

Patrimoine-Laurentides, « Les maisons de Saint-Eustache », www.patrimoine-laurentides.ca, consulté le 14 juillet 2005.

« Rivière-Beaudette et son histoire », www.angelfire.com/la/LeRoux/rivierebeaudette.html, consulté en septembre 2008.

Réseau canadien d'information sur le patrimoine, « Artefacts Canada », <http://daryl.chin.gc.ca/artefacts>, consulté à plusieurs reprises de 2004 à 2008.

Site officiel des patriotes de Saint-Eustache, Marc-Gabriel Vallières, « Jobson Paradis, peintre de Saint-Eustache », www.patriotes.cc, consulté le 20 octobre 2008.

Société de généalogie de Saint-Eustache, www.sgse.org, consulté en octobre 2008.

Ville de Saint-Eustache, « histoire », <http://ville.saint-eustache.qc.ca>, consulté le 3 juillet 2007.

APPENDICE A

LISTE DES PAYSAGES QUÉBÉCOIS DE WILLIAM BRYMNER ÉTUDIÉS

Liste des paysages québécois de William Brymner étudiés

	Titre	Année	Médium/Support	Dimensions	Collection
1	<i>Hiver / Winter</i>	1891	huile sur toile	40,6 x 61 cm	CBLVC
2	<i>Île-aux-Coudres</i>	1895	aquarelle sur papier	29 x 37 cm	MCC
3	<i>Landscape / Paysage</i>	1895	aquarelle sur papier	25,4 x 35,6 cm	MBAC
4	<i>A Village Street, Baie St. Paul</i>	1896	aquarelle sur papier	36,8 x 53,4 cm	CP
5	<i>Le lever de lune en septembre</i>	1897-1899	huile sur panneau	15,5 x 24,4 cm	MBAM
6	<i>A Summer Morning</i>	1898	huile sur toile	61,2 x 91,6 cm	AGH
7	<i>Lever de lune en septembre</i>	1899	huile sur toile	74,2 x 102,1 cm	MBAC
8	<i>L'Île-aux-Coudres</i>	vers 1900	aquarelle et mine de plomb sur papier vélin	36,5 x 48,5 cm	MBAC
9	<i>Near Beauport, St. Lawrence River</i>	vers 1900	huile sur toile marouflée sur panneau	18,1 x 23,4 cm	VO
10	<i>The Ravine in the Summer</i>	vers 1900	huile sur lin	40,6 x 63,5 cm	EAG
11	<i>Beaupré, le soir</i>	1903	huile sur toile	63,5 x 87 cm	MNB
12	<i>La vallée St-François, île d'Orléans</i>	1903	huile sur toile	75,2 x 103,2 cm	MNBAQ
13	<i>Rivière ?</i>	1904	aquarelle sur papier ?	?	CP
14	<i>Summer Farm View, Quebec</i>	1904	huile sur toile	40,5 x 64,5 cm	?
15	<i>Summer Landscape with Trees</i>	1904	huile sur panneau	33,5 x 25,5 cm	PCC
16	<i>Saint-Eustache</i>	1905	aquarelle sur papier collé sur carton	35,6 x 25,4 cm	MNBAQ
17	<i>Saint-Eustache, Québec</i>	1905	aquarelle sur papier	39,1 x 54 cm	MBAM
18	<i>Washer Woman at River's Edge</i>	1905	aquarelle sur papier	50,8 x 34,3 cm	CP
19	<i>October/Octobre</i>	1906	huile sur toile	58,4 x 76,2 cm	MRC
20	<i>Saint-Eustache</i>	1906	huile sur toile	61 x 43,2 cm	MBAO
21	<i>Paysage</i>	1907	huile sur toile	?	?
22	<i>Soir</i>	1907	huile sur toile	100,5 x 72,4 cm	MBAC
23	<i>St.Eustache</i>	vers 1907	huile sur toile	74,9 x 102,2 cm	CP
24	<i>Paysage d'été</i>	1910	huile sur toile	74,3 x 102,6	MBAM
25	<i>River Landscape</i>	1912	huile sur toile	45 x 60 cm	CP
26	<i>Summer Landscape</i>	1912	huile sur toile	71,1 x 53,3 cm	CP
27	<i>Afterglow / Golden Autumn</i>	1913	huile sur toile	74 x 90 cm	CP
28	<i>Afterglow / Late Afternoon / Trees along a brook</i>	1913	huile sur toile	103 x 75 cm	CP
29	<i>Octobre sur la rivière Beaudet</i>	1914	huile sur toile	96,8 x 125,7 cm	MNBAQ
30	<i>Saint-Jean de l'île</i>	1900-1919	aquarelle sur papier	24,6 x 35,6 cm	MBAM
31	<i>October at Ste-Famille</i>	avant 1920	huile sur toile ?	?	?
32	<i>Autumn Days</i>	n.d.	huile ?	?	?
33	<i>Bateaux</i>	n.d.	aquarelle	20,2 x 26,4 cm	MBAM
34	<i>Clairière ensoleillée</i>	n.d.	huile sur toile	35,5 x 50,5 cm	CP
35	<i>Early Morning Near St.Lawrence</i>	n.d.	huile sur toile	30 x 50 cm	CP
36	<i>Evening, Ste-Famille (Quebec)</i>	n.d.	aquarelle	49,5 x 37,5 cm	PCC
37	<i>Houses by a river</i>	n.d.	huile sur toile	35 x 50 cm	CP
38	<i>Journée ensoleillée, Ste-Famille</i>	n.d.	aquarelle	40,5 x 56 cm	CP
39	<i>Near St. Eustache</i>	n.d.	?	?	?
40	<i>Nightfall</i>	n.d.	?	?	?
41	<i>Non titré</i>	n.d.	huile sur panneau	21,6 x 33,1 cm	MMHC
42	<i>Path Through the Forest</i>	n.d.	huile sur panneau	17,5 x 13,8 cm	CP
43	<i>Près de Saint-Eustache</i>	n.d.	aquarelle et gouache	22,9 x 33,7 cm	CP
44	<i>Québec, la Citadelle</i>	n.d.	aquarelle	12,5 x 18 cm	CP
45	<i>Sunset Over the Mill [Moulin Légaré]</i>	n.d.	huile sur panneau	25 x 34,5 cm	CP
46	<i>Summer Landscape</i>	n.d.	huile sur toile	37,5 x 45,6 cm	CP
47	<i>Washing at the River's Edge</i>	n.d.	huile sur toile	34,3 x 24,1 cm	CP