

Jori Smith, une figure de la modernité picturale québécoise. Étude d'un cas : le portrait d'enfant

Jori Smith, a figure in Quebec pictorial modernity. A case study: the child portrait

Édith-Anne Pageot

Volume 3, numéro 2, 2000

Le vingtième siècle québécois des femmes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000587ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000587ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pageot, É.-A. (2000). Jori Smith, une figure de la modernité picturale québécoise. Étude d'un cas : le portrait d'enfant. *Globe*, 3(2), 171–186.
<https://doi.org/10.7202/1000587ar>

Résumé de l'article

Bien avant les années '40, Jori Smith (1907—) était considérée comme une pionnière dans l'émancipation de la peinture québécoise. Entre le paysage et l'abstraction, son travail se situe dans la foulée des oeuvres qui ont réinvesti la peinture de la figure humaine. Cet article tente de situer Smith dans le contexte de l'époque par l'étude des portraits d'enfants réalisés entre 1930 et 1949 à Charlevoix. L'analyse montre que les portraits participent à la construction de nouvelles conceptions sur l'enfance et marquent l'appartenance de Jori Smith à une sensibilité moderne fondée sur l'esprit d'observation et de collection sous-tendant les grands projets de préservation de l'héritage culturel régional.

Jori Smith, une figure de la modernité picturale québécoise. Étude d'un cas : le portrait d'enfant

Édith-Anne Pageot
Université de Montréal

Résumé — Bien avant les années '40, Jori Smith (1907–) était considérée comme une pionnière dans l'émancipation de la peinture québécoise. Entre le paysage et l'abstraction, son travail se situe dans la foulée des œuvres qui ont réinvesti la peinture de la figure humaine. Cet article tente de situer Smith dans le contexte de l'époque par l'étude des portraits d'enfants réalisés entre 1930 et 1949 à Charlevoix. L'analyse montre que les portraits participent à la construction de nouvelles conceptions sur l'enfance et marquent l'appartenance de Jori Smith à une sensibilité moderne fondée sur l'esprit d'observation et de collection sous-tendant les grands projets de préservation de l'héritage culturel régional.

Jori Smith, a figure in Quebec pictorial modernity. A case study: the child portrait

Abstract — Well before the 1940s, Jori Smith (1907–) was considered to be a pioneer in the liberation of Quebec painting. Between landscape and abstraction, her work follows the lead of works which have reinvested painting the human figure. This article aims to situate Smith in the context of the time through a study of children's portraits carried out between 1930 and 1949 in Charlevoix. The analysis shows that the portraits participate in building new conceptions of childhood and mark Jori Smith's adherence to a modern sensitivity founded on the spirits of observation and collection that underlie the great projects of preserving regional cultural heritage.

Dès le début des années '30, Jori Smith¹ (1907–) était une partisane de l'art moderne. Sa démarche artistique doublée de son

¹ Marjorie Elisabeth Smith est née à Montréal le 1er janvier 1907. Elle est la fille de Naomi Neal et James Thurston Smith né à Oxford en Angleterre. En 1922, elle étudie à la *Art Association of Montreal*. Puis de 1923 à 1928 elle fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Elle rencontre Jean Palardy en 1929, qu'elle épouse l'année suivante à Murray Bay (La Malbaie). La même année, Palardy, Smith et Jean Paul Lemieux forment une association commerciale, JANS, qui ne durera que quelques mois. Smith expose, entre

implication active dans le développement du milieu de l'art moderne montréalais, notamment comme membre fondateur du *Eastern Group of Painters* (où elle était la seule femme en 1938) et de la Société d'Art Contemporain, ont permis de ranger Jori Smith au sein de l'avant-garde artistique de l'époque. Bien avant le retour d'Alfred Pellan au Québec et l'éclatant manifeste des automatistes, elle était considérée comme « l'une des pionnières dans l'émancipation de notre peinture² ». Tout à fait à l'aise en français, elle compte aussi parmi les premiers artistes anglophones à établir des liens avec la communauté artistique francophone. Ceux qui l'ont connue lui ont souvent attribué un tempérament fougueux, un esprit critique aiguisé et ouvert aux nouvelles idées³. Plusieurs critiques considéraient Jori Smith comme une représentante des nouvelles tendances en art. Reynald, le critique d'art attaché à *La Presse*, affirmait dès 1933 : « La formule artistique de M. Smith est d'une rigueur neuve, saine et hardie⁴ ». Dans son compte rendu de la fameuse exposition des *Indépendants* en 1941, Maurice Gagnon, quant à lui, parlait d'elle en

autres, à l'exposition du printemps de la *Art Association* de 1928 à 1934. Smith et Palardy voyagent en Angleterre, en France et en Espagne en 1934-1935. En 1937, Jori Smith obtient une exposition solo à la *Picture Loan Society* à Toronto. Elle est un membre fondateur de la *Eastern Group of Painters* (1937) et de la Société d'Art Contemporain (1939). Au milieu des années '50 et tout au long des années '50 elle peint à Haïti et en Europe. En 1955, elle remporte le prix Jessie Dow octroyé par le Musée des Beaux-Arts de Montréal. Jori Smith et Jean Palardy se séparent en 1957. En 1967, Smith s'installe à Senneville; elle ne reviendra à Montréal qu'en 1987. En 1988, elle reçoit un diplôme honorifique de l'Université Concordia. En 1993, la *Dominion Gallery* à Montréal lui consacre une rétrospective ainsi que la *Leonard and Bina Ellen Art Gallery* à Concordia en 1997. Âgée de 93 ans, elle vit actuellement à Montréal. Ces renseignements sont tirés de diverses sources : entretiens avec l'artiste; Fonds MD 30 249, Archives nationales du Canada; Barbara Meadowcroft, *Redécouvrir Jori Smith*, Montréal, Galerie Dominion de Montréal, 1993; Rosalind Pepall, *A celebration: Jori Smith*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal et Leonard et Bina Ellen Art Gallery, 1997.

² Paul Dumas, « Jori Smith ou la conquête de la maîtrise », *L'information médicale et paramédicale*, Montréal, 20 juillet 1976, p. 30.

³ Plusieurs lettres d'amis et collègues témoignent de ce trait de caractère. Gilles Corbeil écrivait à propos de Jori Smith, qu'elle manifestait une autorité « rude et impulsive », lettre de Gilles Corbeil à Jean Palardy, 13 juillet 1951. John Lyman notait à son tour : « *The CAS show was quite good, but silly girl, why didn't you leave us some pictures? Knowing your inflammable temper, nobody dared send in anything of yours* » (lettre de John Lyman à Jori Smith, 28 février 1946, fonds MG 30 D249, Archives nationales du Canada).

⁴ Reynald, « Femmes peintres dont l'art est viril », *La Presse*, jeudi 9 février 1933, p. 6.

ces mots: « Mme Jori Smith ne manque pas de décision; il y a très longtemps qu'elle s'est affranchie de toute influence scolaire. Elle est certaine de ses moyens et des effets qu'elle peut en tirer. Elle s'affirme par une verve, une fougue qui n'a rien à son épreuve⁵ ». S'adressant plus spécifiquement aux artistes féminins qui aspiraient à une carrière de peintre, on n'hésitait pas à pointer Jori Smith comme un exemple à suivre. D'ailleurs, il n'est pas exagéré de positionner Jori Smith dans une tradition figurative qui sera une source d'influence pour de jeunes artistes comme Louise Gadbois mais aussi, ponctuellement, pour Alfred Pellan. À son retour d'Europe, Pellan séjourne un mois chez Jori Smith et Jean Palardy à Charlevoix⁶. Il y retournera également l'été suivant, soit en 1941. C'est là qu'il réalise ses portraits de fillettes dont le traitement et le sujet reflètent l'influence de Jori Smith⁷. Smith compte également parmi ceux qui ont encouragé les peintres naïfs, Mary et Cécile Bouchard plus particulièrement, à poursuivre leur démarche artistique :

When she (Mary Bouchard) learned of our own interest in painting, she begged us to teach her. Since we had no intention of influencing her own vision, we drew up a list of colours she could send for. It was after she started using these colours that she began doing those vivid, luminous still-life paintings flowers and interiors for which she became so well known⁸.

⁵ Maurice Gagnon, « Exposition des indépendants chez Morgan » *Le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2.

⁶ Smith et Palardy ont passé de nombreux étés et quelques hivers dans Charlevoix. Contrairement à leurs collègues installés à Baie-Saint-Paul et ses environs, Smith et Palardy ont habité l'arrière-pays du comté. Au cours des premières années de leurs visites, ils ont séjourné à divers endroits : un été près des Éboulements, un hiver à la Misère chez Aquillas Girard dans les concessions, puis entre 1935 et 1940, ils ont occupé une petite maison située à la bordure de Saint-Urbain avant d'acquérir une résidence à la Petite-Rivière-Saint-François en 1940. Jori Smith retournera chaque été à la Petite-Rivière-Saint-François pendant près de trente ans jusqu'à ce qu'elle soit expropriée en 1970.

⁷ Voir à ce sujet Reesa Greenberg, *Les Dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980, p. 42-43 et François-Marc Gagnon, *Charlevoix, histoire de l'art 1900-1940*, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, 1994, p. 24.

⁸ Jori Smith, *Charlevoix County, 1930*, Montréal, Penumbra Press, 1998, p. 28. Parmi les peintres naïfs, Jori Smith a également offert son appui et ses conseils à la jeune Marie

Inscrite à seize ans à l'École des Beaux-Arts de Montréal⁹, Smith fait partie des premières générations de Québécoises à acquérir le statut d'artiste professionnelle. Rappelons que l'École des Beaux-Arts de Montréal a ouvert ses portes en 1923 et que l'enseignement, dispensé gratuitement, était ouvert à tous. Malgré certaines distinctions discriminatoires, l'École des Beaux-Arts représentait une ouverture sans précédent pour les femmes qui désiraient s'orienter vers une carrière artistique. Jori Smith a certainement profité des avantages qu'offrait l'École des Beaux-Arts, toutefois elle sera aussi de ceux qui dénonceront, au cours des années '40, l'académisme et le rigorisme de son directeur Charles Maillard¹⁰. Son œuvre peinte révèle un intérêt pour les valeurs plastiques : une palette vive, une prédilection pour le traitement en aplat, des contours épais et une certaine audace dans le traitement de la perspective. Sa production se situe dans la foulée des œuvres qui, entre le paysage fort à la mode à l'époque et l'avènement de l'abstraction au Québec, ont réinvesti la peinture de la présence humaine. La figure humaine fut, au cours des années '30 et '40, un élément important dans la définition d'un art moderne, aussi important sans doute que la déconstruction de l'espace perspectif. Car, effectivement, faire de l'art moderne ne visait pas délibérément la déconstruction de l'espace euclidien, du moins ce

Anne Simard. Elle aurait, entre autres, vendu deux de ses tableaux au Docteur Jutras (lettre de Marie Anne Simard à Jori Smith, 7 novembre 1945).

⁹ Jori Smith a reçu à l'École des Beaux-Arts de nombreux prix et médailles. En 1926, elle remporte plusieurs prix, dont le Prix du directeur des Beaux-Arts (écu d'argent); le premier prix de peinture à l'huile d'après nature (médaille de bronze); le premier prix de dessin d'après nature, cours supérieur (médaille de bronze); premier prix de dessin classique (médaille de bronze). En 1927, elle est récipiendaire du deuxième prix de peinture à l'huile d'après nature (ex æquo), Prix du ministre accordé à l'élève le plus méritant (médaille d'argent). Enfin, en 1928 elle remporte le prix exceptionnel pour son savoir-faire d'ensemble (1ère médaille), un prix pour son travail accompli pendant les vacances, ainsi que le premier prix avec mention en peinture et en dessin.

¹⁰ Jori Smith compte parmi les signataires de la fameuse lettre du père Marie-Alain Couturier, « Réponse à M. Maillard », *Le Devoir*, 28 mai 1941, p. 8. Les autres signataires étaient : Louise Gadbois, John Lyman, Paul-Émile Borduas, Louis Mulstock, Goodridge Roberts, Alfred Pellán, Philip Surrey et Éric Goldberg. Paru également dans *Le Canada*, ce billet dénonçait la caducité des méthodes d'enseignement des Beaux-Arts.

n'est pas en ces termes que cela s'exprimait¹¹. Même Borduas, qui fut incontestablement le plus abstrait de tous, n'abandonna pas la dichotomie entre la forme et le fond, celle d'un « corps en suspension sur un fond qui s'éloigne à l'infini¹² ». Bref, la figure humaine est un motif de la peinture québécoise qui a eu une importance fondamentale dans l'élaboration de la modernité québécoise mais dont l'examen demeure partiel¹³. Nous nous proposons ici de poursuivre cet examen en situant le travail de Jori Smith¹⁴ dans le contexte historique de l'époque et plus largement dans l'histoire de la peinture québécoise au XX^e siècle à partir de l'étude d'un cas précis : le portrait d'enfant, 1930-1949.

¹¹ La nature du discours critique témoigne de cet état de faits. Au cours des décennies '30 et '40, la critique québécoise a eu tendance à construire un discours poétique à propos de l'image, l'analyse formelle sera plus systématiquement utilisée au cours des décennies '50, '60 et '70. Marie Carani en a fait la remarque lorsqu'elle a constitué la fortune critique de Pellon. Voir Marie Carani, « De l'euphorie au silence », *Alfred Pellon*, Musée du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Les publications du Québec, 1993, p. 221-247.

¹² François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.

¹³ Sur la représentation du corps chez Prudence Heward, lire l'excellent travail de Nathalie Luckyj, *L'Expression d'une volonté. L'art de Prudence Heward*, Agnes Etherington Art Center, Université Queen's, 1986; sur le nu, voir la thèse de Charmaine Nelson, *Coloured Nude: Fetishization, Disguise, Dichotomy*, mémoire de maîtrise, Concordia University, 1995; sur le portrait chez Louise Gadbois, consulter Lucille Rouleau-Ross, *Le Portrait dans la peinture, Louise Gadbois 1936-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979. Sur les peintres de la communauté juive (Rita Briansky, Éric Goldberg, Alexandre Bercovitch, Louis Muhlstock, Sam Borenstein, Jack Beder, Bernard Mayman, Ernest Neumann, Fanny Wiselberg, Rose Wiselberg, Harry Mayerovitch, Ghitta Caiserman, Moe Reinblatt, Sylvia Ary, Alfred Pinsky et Herman Heimlich); voir le catalogue d'Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1987. L'auteur interprète la figure humaine en peinture comme le lieu d'une réflexion sur la fonction sociale de l'art et sur les misères de la condition humaine en temps de crise. L'historienne reprend en quelque sorte son argument dans le survol historique qu'elle propose, au chapitre cinq de son livre intitulé, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998.

¹⁴ Barbara Meadowcroft a rédigé un texte sur Jori Smith dans : *Redécouvrir Jori Smith*, catalogue d'exposition, Montréal, Dominion Gallery, 17 avril-8 mai 1993. Voir également le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à Jori Smith en 1997, lire en particulier le texte de Rosalind M. Pepall, « Jori Smith. A Painter of Instinct and Passion », *Jori Smith, A Celebration. Une célébration*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 1997.

Portrait d'enfant, 1930-1949

À partir des années '20, quelques peintres se sont intéressés au portrait d'enfant, par exemple Lilius Torrance Newton, Prudence Heward, Fanny et Rose Wiselberg, Harry Mayerovitch et Louis Muhlstock. Jori Smith, quant à elle, a démontré un intérêt assidu pour le sujet. Les modèles de Jori Smith ne sont pas des membres de sa famille ou des jeunes qui vivent en milieu urbain les contrecoups de la dépression de 1930. Smith a peinturé trois générations d'enfants qui habitaient la Petite-Rivière-Saint-François et ses alentours dans le comté de Charlevoix. Lors de ses fréquents séjours là-bas, Jori Smith a peinturé des enfants à la santé précaire, mal nourris, souvent atteints de tuberculose ou marqués par des déficiences mentales. D'emblée, ces portraits contrastent avec les représentations idéalisées de la maternité très en vogue dans la peinture européenne du XIX^e siècle : des bambins enjoués et dodus entourant la figure centrale de la mère¹⁵. Inactifs, ils n'ont pas davantage de liens avec les nombreuses représentations d'enfants occupés au jeu. Les œuvres de Smith sont d'une grande simplicité, une seule figure sans accessoire sur un fond sobre. Les pieds et les membres inférieurs sont éliminés et les membres supérieurs sont contigus au torse, ce qui donne au portrait une certaine monumentalité. Les enfants sont représentés dans des moments de complète apathie, ce sont des sujets qui se situent en dehors de toute activité consciente. Invariablement assis, ces petits corps sont statiques, calmes et réfléchis. Citons à titre d'exemples : *Rose Fortin* 1935, *L'ennui* 1937 (voir la figure), *Jeune fille* 1940, *La communiant*

¹⁵ Ces représentations, nombreuses au XIX^e siècle, sont élaborées sur la croyance ferme en la nature biologique de la maternité occultant complètement les déterminants sociaux et les pratiques culturelles qui en façonnent la conception. À ce sujet voir entre autres : Ellen Ross, *Love and Toil. Motherhood in Outcast London 1870-1918*, New York, Oxford University Press, 1993. Mary D. Sheriff, « The Mother's Imagination and the Father's Tradition » dans *The Exceptional Woman. Élisabeth Vigée-Lebrun and The Cultural Politics of Art*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996, p. 39-73. Sur les conventions de la pose, voir David R. Smith, « Irony and Civility. Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting », *Art Bulletin*, vol. LXIX, no 3, septembre 1987, p. 407-430.

1944, *Noëlla* 1944, *Sœur de Vitaline* 1952, *Gilberte Simard* 1946. À l'exception de leurs vêtements, ils sont également démunis d'attributs culturels, de jouets ou d'objets qui pourraient marquer leur appartenance à un groupe, ce qui brouille les indices convenus de la différenciation sexuelle. Puisqu'ils ont tous la même expression faciale, il n'existe pas davantage d'indice concernant le tempérament individuel de chacun d'entre eux. L'espace qu'occupe le sujet présente occasionnellement des éléments d'architecture intérieure, un bout de table ou une draperie. Ces éléments sont rabattus dans le plan du tableau, rappelant le travail de Cézanne. L'arrière-plan de la scène, quelquefois complètement abstrait, se compose le plus souvent d'un ensemble de taches, ou de touches, brossées assez uniformément sur la surface, pensons à *L'ennui* 1937 (voir la figure). Dans d'autres cas, le fond se compose de motifs géométriques sur lesquels la figure flotte, entretenant des liens ténus avec la réalité. Bien que certains portraits datant des années '30 produisent des effets de modelé, en règle générale, les vêtements des modèles semblent se détacher du corps. La figure est contenue par des contours épaissis. La touche de moins en moins uniforme cède le pas à des empâtements plus denses, des aplats et des plages de couleur assez larges. Le modelé est conséquemment relayé au traitement du visage. La qualité décorative des vêtements établit une jonction entre les différentes parties du tableau, principalement entre le corps et le fond. Ainsi, le quadrillé de la robe de *Petite fille en bleu* 1947 fait écho à la géométrisation du fond, le découpage du corsage de *La communiant*e 1944 est repris dans la division tripartite de l'espace situé derrière elle, le trait convexe marquant la ceinture de la *Jeune fille* 1940 correspond en position inversée à celui de l'accessoire placé dans ses cheveux, la fermeture sinueuse du petit veston mal fichu que porte le jeune garçon dans le portrait intitulé *L'ennui* 1937 est relancé par la forme serpentine du dossier de la chaise et par la position du corps. Il y a donc un rapport de correspondance entre les motifs qui unifie et équilibre la composition. Intuitivement, sans doute, la critique s'est montrée sensible à l'aspect décoratif des portraits d'enfants. Graham McInnes portait à l'attention de son lecteur la préoccupation de Smith pour les « valeurs formelles », Rodolphe de Repentigny soulignait quant à lui le rapport entre la figure humaine et le « fond décoratif » et

Maurice Gagnon parlait d'un « volume en mouvement qui déplace des zones de couleur d'un accompagnement fort décoratif ».

Cet intérêt pour la qualité décorative de la surface rappelle, de toute évidence, le travail d'Henri Matisse, plus spécifiquement les portraits qu'il a exécutés au cours des années '10 et '20. D'ailleurs, on retrouve chez Jori Smith plus d'une référence à Matisse, notamment dans la pose. Chez Matisse, cette dernière est le résultat d'une réflexion visant l'équilibre formel de la composition¹⁶. Jori Smith affuble d'une pose semblable la plupart de ses modèles, les mains inertes et alourdies sont jointes ou reposent sur les genoux. Ceci produit un effet d'équilibre formel indéniable. Cependant, cette pose est aussi intimement liée aux conventions du portrait. Elle puise, en effet, à diverses sources traditionnelles à commencer par le portrait d'apparat et le portrait de commande. Le portrait d'apparat est un espace symbolique où les vêtements, la coiffure et la posture circonscrivent l'espace économique auquel le personnage appartient. Dans la tradition européenne, de tels portraits étaient généralement réservés aux adultes à moins qu'il ne s'agisse des héritiers du trône, représentés seuls, les corps d'enfants sont alors investis des valeurs monarchiques. À partir du XVIII^e siècle, la fortune du portrait de commande s'étendra, on le sait, à l'aristocratie et à la bourgeoisie aisée et, à ce moment, le portrait d'enfant seul de type psychologique gagnera en popularité reconduisant certaines conventions se rattachant au portrait d'apparat¹⁷. Mais, si le portrait moderne, par opposition au portrait de commande, est une reconstruction de la représentation de l'identité humaine, pourquoi Smith a-t-elle choisi une composition consacrée, apparemment simple, voire évidente ? Loin d'appartenir à une classe sociale privilégiée, digne ou aisée,

¹⁶ *Le chapeau à plumes*, 1919, par exemple, est un cas typique. Après avoir réalisé plusieurs dessins d'Antoinette coiffée d'un chapeau fabriqué de plumes d'autruche, Matisse avait résolu de balancer le corps en plaçant les mains l'une dans l'autre sur les genoux, c'est d'ailleurs une stratégie de composition qu'il utilisera à maintes reprises dans ses portraits. Voir les propos du peintre cités dans John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, 1978, p. 121-122.

¹⁷ Voir Marcia Pointon, « The State of a Child. Infancy, Femininity and the Child Portrait in Romney and Reynolds », *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven & London, Yale University Press, 1993.

les enfants de Charlevoix sont issus de familles paysannes anonymes et dont les ressources matérielles sont précaires. Le décorum de la pose ne vise certes pas l'identification du sujet à une classe sociale dominante. Toutefois, ce qui est visé est la richesse caractérielle des sujets. En d'autres mots, la composition traditionnelle et à la fois monumentale consacre implicitement l'intérêt culturel et ethnologique du modèle. Rappelons que Jori Smith et Jean Palardy ont été de ceux qui ont soutenu les efforts collectifs de préservation de l'héritage culturel du comté de Charlevoix. C'est là que Jean Palardy commence à collectionner des meubles anciens¹⁸. Smith et Palardy accompagneront Marius Barbeau dans ses expéditions visant à recenser et à sauvegarder les traits distinctifs de la culture québécoise, notamment à l'été 1936 alors que Barbeau débarque à Baie-Saint-Paul dans le but d'enregistrer les chansons folkloriques régionales¹⁹. La présence de Barbeau dans la région viendra alimenter la curiosité de Smith et Palardy pour la culture locale :

Marius taught us so much, drawing from a boundless fund of knowledge and experience, and he communicated to us his own enthusiasm for the folklore of the region. Though we ourselves had been deeply interested in the people and the local culture since the beginning of our sojourn, with

¹⁸ En 1963, il publie son ouvrage intitulé : « Les meubles anciens du Canada français », résultat de recherches historiques dans de nombreux dépôts d'archives du Québec, des États-Unis et de la France.

¹⁹ En 1932, Palardy et Smith font la connaissance de l'ethnologue Marius Barbeau qui leur fait découvrir les richesses des arts et des traditions populaires du Québec. Ils travailleront aussi avec Marius Barbeau à la collecte de chansons et contes anciens, à des enquêtes sur les arts et les métiers, l'architecture et les méthodes de construction. Sur le travail de Barbeau voir : Mario Béland, *Marius Barbeau et l'art au Québec. Bibliographie analytique et thématique*, Outils de recherche du CELAT, 1988. Sur la présence et le travail des artistes à Charlevoix voir : Philippe Dubé, *200 ans de villégiature à Charlevoix. L'histoire d'un pays visité*, Presses de l'Université Laval, 1986; Victoria A. Baker, *Images de Charlevoix 1784-1950. Scenes of Charlevoix, 1784-1950* Catalogue d'exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 27 novembre 1981 - 3 janvier 1982; Naomi Jackson Groves *A.Y. Jackson Dessins. Un été à Charlevoix en 1925*, Pointe-Claire, Roussan, 1991; Charles C. Hill, *Le Groupe des sept. L'émergence d'un art national*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1995; F.-M. Gagnon, « A.Y. Jackson, régionaliste québécois? », *RACAR, revue d'art canadienne*, vol. XXII, nos 1-2, 1994, p. 60-71.

*this remarkable folklorist we found our interest broadening and deepening*²⁰.

Étant issue d'un milieu anglophone et urbain, la position de Jori Smith apporte nécessairement des déplacements sur cette culture particulière. En dépit des amitiés qu'elle a tissées avec les uns et les autres et des sujets souvent intimistes de sa peinture, c'est bien de l'extérieur que Smith observe les gens de Charlevoix et elle a d'ailleurs souligné, dans un recueil de souvenirs qu'elle a récemment publié²¹, la position d'altérité dans laquelle elle était placée :

*During the festivities, I found myself spending most of my time looking at (I should say, spying on) the lovers*²². *The children never took their eyes off us, staring at us with curiosity as if we were creatures from another world (which, in a way, I suppose we were)*²³.

Dans ce contexte particulier, l'engouement de Smith pour les visages de Charlevoix au cours de cette période serait à interpréter comme la marque de sa différence, de sa propre modernité. En effet, en tant que motifs iconographiques, les portraits d'enfants peuvent être considérés dans leur ensemble comme une galerie de portraits, c'est-à-dire une collection de visages. Or, si le peintre est collectionneur, c'est qu'il appartient déjà à une autre sensibilité et c'est bien à titre d'observateur, de faiseur de mythes, que Smith se positionne pour décrire son objet²⁴.

²⁰ Jori Smith (1998), *op. cit.*, p. 60.

²¹ Jori Smith (1998), *op. cit.*, voir note 8.

²² Jori Smith (1998), *op. cit.*, p. 22.

²³ Jori Smith (1998), *op. cit.*, p. 28.

²⁴ Cela corrobore l'interprétation de François-Marc Gagnon concernant Alex Y. Jackson et les artistes venus peindre dans Charlevoix entre 1900 et 1940. S'appuyant sur les thèses de Dean MacCannell, F.-M. Gagnon a interprété l'attachement des peintres aux traditions folkloriques régionales comme la participation à une activité typiquement moderne : le tourisme. « Le tourisme est l'invention moderne par excellence. En ce sens qu'en se faisant touriste, l'homme d'aujourd'hui prend conscience de sa modernité par le spectacle de ce qu'il n'est pas. » F.-M. Gagnon, *Charlevoix, histoire de l'art, 1900-1940*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1994, p. 8. Voir également, « A.Y. Jackson,

« L'infigurable »

Nous avons souligné le caractère décoratif des portraits d'enfants et suggéré que la somme de ces petits visages forme, en quelque sorte, une collection. À ces caractéristiques se joute une intensité existentielle tout à fait remarquable. Il s'agit là d'une qualité récurrente qui a suscité de nombreux commentaires critiques. Tous ont, en effet, remarqué la tranquillité quasi neurasthénique des regards immobiles. Les comptes rendus dithyrambiques, autant que ceux plus retenus ou carrément moins favorables, ont tenté de caractériser l'expression faciale de ces visages puérils. Graham McInnes qualifiait de « *sad and lovely* » les portraits des jeunes garçons²⁵. Pour Charles Doyon, ces « bambins » expriment la « joie ou l'hébètement » et ils ont une allure « séillante » ou « clouée de lassitude²⁶ ». Un commentateur anonyme considérait pour sa part que : « *the young sitters [...] regard their role seriously and are sitting very sedately*²⁷ ». Alors que selon Maurice Gagnon les portraits de Jori Smith sont « frappés », « stigmatisés » par le « bras robuste » de l'artiste²⁸. Rodolphe de Repentigny, moins élogieux, dénotait dans les portraits d'enfants un certain « caractère²⁹ ». Le critique anonyme du *Star* attribuait aux visages des fillettes : sobriété, sérieux et tristesse : « *How apt she is in catching the expression of a child's face, serious to the point of sadness*³⁰ ». Plus récemment, la journaliste du *Devoir*, Mona Hakim, soulignait à son tour le « rendu triste³¹ » des portraits de femmes et d'enfants. Barbara Meadowcroft, qui avait été

régionaliste québécois? », *RACAR, revue d'art canadienne*, vol. XXII, nos 1-2, 1994, p. 60-71.

²⁵ Graham McInnes, *Saturday Night*, 3 mai 1937.

²⁶ Charles Doyon, « Trois peintres et un sculpteur », *Le Jour*, 6 mai 1944.

²⁷ Anonyme, « Art. Oils by Jori Smith At Dominion Gallery », *The Gazette*, 12 mars 1955.

²⁸ Maurice Gagnon, « Exposition des Indépendants chez Morgan », *Le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2.

²⁹ Rodolphe de Repentigny, « La course gaie du pinceau et les notations claires : Jori Smith à son meilleur », *La Presse*, 17 mars 1955.

³⁰ Anonyme, « Jori Smith Show Covers 15 years », *Star*, 19 mars 1955.

³¹ Mona Hakim, « Spontanéité et candeur », *Le Devoir*, 1 mai 1993.

commissaire de l'exposition *Redécouvrir Jori Smith* présentée à la Dominion Gallery au printemps 1993, abondait dans le même sens relevant la « mélancolie » et la « tristesse » des portraits³². Dans un communiqué de presse destiné à annoncer l'exposition tenue cette fois au Centre d'art de Baie-Saint-Paul à l'été 1994, A.T. Princz considérait le regard de la jeune Gilberte Simard comme une évocation de la « tristesse ». Esther Trépanier quant à elle, a interprété ces visages comme « une œuvre typique d'une certaine approche de la figure humaine en temps de crise³³ ». Toutefois, cette interprétation souffre d'anachronisme car les portraits datant du début des années '50 conservent l'austérité des portraits réalisés en temps de crise. Récemment, D. Kozinska était également touchée par l'expression des enfants portraiturés :

Particularly compelling are her portraits of children, which seem to capture the "old soul" residing in some of them. A 1935 portrait of a young boy Jacques Simard or Fernand, shows a serious child with enormous dark eyes. His hands are on his lap, clasped tightly, denoting an inner torment. Beside him, a portrait of a communicant, a young girl in a white dress and veil, sitting in the same straight-backed pose, her sad eyes beseeching the viewer³⁴.

Habituellement, le portrait de type psychologique fonctionne comme un énonciateur. Les yeux introduisent des lignes de tension, ils sont des moyens de construction fondés sur l'assimilation immédiate par le spectateur de tous les signes de conscience propres à la figure représentée³⁵. Chez Jori Smith le constat de l'impénétrabilité

³² Barbara Meadowcroft, *Redécouvrir Jori Smith*, catalogue d'exposition, Montréal, Dominion Gallery, 17 avril-8 mai 1993, n.p.

³³ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998, p. 231.

³⁴ Dorota Kozinska, « A Life in Art. Jori Smith began painting in the 1920s — she's still at it », *The Gazette*, 25 janvier 1997.

³⁵ À ce sujet, voir Louis Marin, « Toward a Theory of reading the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds » dans Donald Preziosi, *The Art of Art History, Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998; Joanna Woodall [éd.], *Portraiture: facing the subject*,

s'impose. Implorant, le regard de la petite communiant est symptomatique d'une certaine impossibilité d'établir un lien visuel avec le spectateur. Smith peint des yeux qui ne regardent pas ou qui s'abîment, introspectifs, imperturbables et enchâssés dans une composition serrée. D'autres dispositifs concourent à différencier l'espace du personnage de celui du spectateur. La position des mains, dont on a parlé plus haut, agit aussi comme repoussoir; elle ferme l'ovale tracé par la position des bras, du torse et de la tête, ne laissant au spectateur à peu près aucune entrée dans l'image et rendant plus évidente l'introversion des sujets. En fermant l'espace de la représentation, Smith suggère la concentration intérieure du personnage. À quoi s'ajoute la suspension de toute action narrative, ce qui a pour effet de montrer l'accent porté sur la représentation de l'absorbement du personnage³⁶.

Interrogée sur sa compréhension du portrait, Smith déclarait en 1930 : « Le portrait n'est pas une simple vision d'un moment mais la synthèse de plusieurs visions fondues en une seule; de sorte que l'individu devient plus qu'une unité passagère mais un être divers, sans toutefois devenir un « type » comme trop souvent dans l'art académique³⁷ ». Bien entendu en disant cela, l'artiste tentait de démarquer son étude de la figure humaine des têtes d'expression typiques des dessins d'académie, de plus elle distinguait le pouvoir de la peinture de celui de la photographie, d'un art « mécanique ». Mais au-delà de ce débat, d'où lui venait cette idée de faire du portrait d'enfant un « être divers » à la fois libre des contingences personnelles et des particularités individuelles?

Interrogée sur la question, Jori Smith nous a confié³⁸ avoir été profondément intéressée par la psychologie infantile, plus particulièrement les écrits de Carl Gustave Jung (1875-1961). Certaines

Manchester, Manchester University Press, 1997; John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, 1979.

³⁶ La notion d'absorbement est empruntée à Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1980.

³⁷ Propos de Jori Smith rapportés par Léon Jalder, « Marjorie Smith et Jean Palardy », *La Tribune*, Sherbrooke, 17 mai 1930.

³⁸ Entrevue avec Jori Smith, le 10 mars 1997.

considérations circonstanciées justifient sa curiosité pour les thèses de Jung. D'abord, la communauté au sein de laquelle Smith a travaillé était particulièrement marquée par des problèmes d'ordre mental. Dans Charlevoix, plusieurs enfants étaient atteints de déficiences mentales congénitales, cette petite population abritait un asile de quatre étages situé à Saint-Urbain. La présence et l'intégration d'enfants handicapés mentalement au sein de la communauté était pour Smith un objet de curiosité :

During our years in Charlevoix County, we got to know many such abnormal children, watching them grow to adulthood, for many were loved and cherished in their own homes. Only the most difficult and hopeless cases were relinquished to the local asylum. In the nearby village of Saint-Urbain, there was a family whose children, boys in their teens at the time, were all mentally impaired. It was a strange sight indeed to see them, late Sunday afternoons, walking in single file down the long hill on their way to vespers, their black stove-pipe hats resting at rakish angles on their ears. Like the nuns' labourers, they stared straight ahead with vacuous expressions, neither diverted nor aroused by anything around them. Often passing their house, we would see them seated motionless in a row along the veranda, dangling their fishing lines into the garden below. In a way, they seemed almost happy³⁹.

De plus, l'héritage intellectuel légué par le docteur Joseph-Hector Palardy⁴⁰ à son fils Jean est sans doute un autre facteur qui explique l'intérêt de Smith pour les questions de santé et d'hygiène et par extension pour les études psychologiques et psychiatriques. Smith et son conjoint tenteront d'ailleurs d'éduquer leurs amis de Charlevoix, de les informer de certaines pratiques hygiéniques afin de prévenir les

³⁹ Jori Smith, *Charlevoix County*, 1930, Montréal, Penumbra Press, 1998, p. 12.

⁴⁰ Le père de Jean Palardy, Joseph-Hector Palardy, était médecin. Originaire du comté de Bagot, il s'établit au Canada en 1908. En 1927, il publie un document sur l'hygiène à l'usage des écoles. Archives nationales du Canada, Fonds Palardy, MD30 395, vol. 6.



Jori Smith
L'ennui, 1937

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste
et du Musée du Québec

contaminations, dans les cas de diphtérie notamment⁴¹. Toutefois, les circonstances historiques et cette prédisposition pour les questions d'ordre médical n'expliquent pas à elles seules l'intérêt de Smith pour Jung. Ce sont ses lectures, fortuites au départ, qui ont amené Jori Smith à constater une coïncidence entre ses propres observations et celles de Jung. Elle partage avec lui l'idée que l'observation scrupuleuse des expressions faciales puisse révéler une réalité qui transcende les contingences individuelles. C'est au cours des années '20 que Jung a mené au Sahara, à Tunis et au Nouveau-Mexique, entre autres, ses études sur les « mentalités des peuples primitifs ». La méthode de Jung consistait alors à noter les gestes, les maniérismes, les expressions faciales et les réactions émotives que suscitent diverses situations. Du point de vue d'une artiste intéressée à l'ethnologie, les thèses de Jung apparaissaient, de toute évidence, assez séduisantes. On comprend d'emblée la communauté d'esprit que pouvait éprouver pour le psychanalyste un peintre intéressé au portrait et qui, de surcroît, était immergé dans un milieu aussi pittoresque que Charlevoix. La référence à Jung établit donc, dans un premier temps, des affinités entre la démarche du peintre et celle du médecin psychanalyste, faisant de Smith un observateur.

Sur le plan théorique, il y a bien un concept qui a retenu l'attention de Jori Smith, il s'agit de l'inconscient collectif⁴². C'est bien à cela que renvoient les propos de Smith lorsqu'elle affirme : « *It is a curious thing but children in moments of quite always have that kind of sadness in their eyes. I thought about it and I came to the conclusion that it is the mirror of sadness of millions of years of difficult moments*⁴³ ». Les portraits d'enfants seraient donc des figures propices à explorer un espace psychologique qui se situe au-delà du conscient. Que ces thèses soient fondées ou non, les œuvres, nous l'avons vu, sont élaborées de manière à suggérer une dimension de la structure

⁴¹ Jori Smith relate les événements entourant la mort de la petite Fortin. Jori Smith, (1998), *op. cit.*, p. 52-55.

⁴² C.G. Jung, *The Structure of The Psyche*, (1927/1931), cité dans Antony Storr, *The Essential Jung. Selected Writings*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 67.

⁴³ Entrevue avec Jori Smith, 10 mars 1997.

psychique qui dépasse la seule conscience individuelle. C'est accorder à l'enfance une valeur primordiale parmi les différents états du développement humain. Or, ce type de préoccupation n'est pas sans lien avec le renouveau de la pensée dans le domaine du développement cognitif des enfants qu'on commence, à l'époque, à percevoir comme des êtres à part entière⁴⁴.

C'est donc ici que le portrait d'enfant prend son sens le plus fort. Non seulement libres des contingences individuelles, ces représentations sont aussi libérées de la relation obligatoire mère-enfant. Elles constituent, par conséquent, une déviance à la norme. La dimension décorative, le dépouillement de la figure et l'expression des modèles sont autant de moyens utilisés pour évoquer un espace psychique inconscient. L'usage subversif des principes de composition empruntés au portrait d'apparat et au portrait de commande confère à l'image une monumentalité qui sanctionne la valeur du modèle, en tant que sujet ethnologique. De fait, on pourrait aussi situer cette « collection » de portraits dans le vaste projet de préservation de l'héritage culturel de la région de Charlevoix mené par l'ethnologue Marius Barbeau. Loin de correspondre à une attitude de repli sur soi, cette collection serait davantage fondée sur la volonté d'examiner et d'enregistrer la mémoire de la communauté. Or, s'il est observateur et collectionneur, le peintre se situe nécessairement dans un état d'extériorité par rapport à son objet, ce rapport marque l'appartenance de Jori Smith à une autre sensibilité, une sensibilité moderne.

⁴⁴ Comme l'a montré Suzanne Lemmerise, les nouvelles théories psychologiques du développement de l'enfant serviront de fondement au renouvellement des approches pédagogiques; on valorisera, par exemple, le dessin spontané de l'enfant. Suzanne Lemerise, « L'art-l'artiste-société » dans Francine Couture [éd.], *Les Arts visuels au Québec*, tome II, Montréal, Vlb éditeur, 1993; Suzanne Lemerise et Leah Sherman, « Cultural Factors in Art Education History: A Study of English and French Quebec, 1940-1980 », dans Donald Soucy et Marianne Stankiewicz [éd.], *Framing The Past: Essays on Art Education*, National Art Education Association, Reston, Virginia, 1990.