

A la découverte des paysages du Nord

Joan Murray and Laure Muszynski

Volume 29, Number 115, June–July–August 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54261ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Murray, J. & Muszynski, L. (1984). Review of [A la découverte des paysages du Nord]. *Vie des arts*, 29(115), 59–96.

A la découverte des paysages du Nord

Réfléchir sur la structure symboliste dans le paysage, tel fut le leitmotiv d'une des plus belles expositions présentées au Canada au cours de l'année, Le Nord mystique.

Joan MURRAY

Le Nord mystique, une exposition organisée par Roald Nasgaard pour le Musée de l'Ontario¹, regroupait, outre des œuvres du Groupe des Sept et de peintres américains, quelque cent vingt-neuf toiles d'artistes scandinaves, qui semblent, au premier regard, authentiquement canadiennes. Les nuances, toutefois, ne tardent pas à se dégager: une atmosphère plus imprécise, des formations neigeuses différentes et une technique pointilliste plus délicate (autant d'indices qui se confirment dans *Winter Moonlight*, 1895, une toile de Gustaf Fjaestad qui ouvre l'exposition, en partageant cet honneur avec *Snow II*, 1916, une composition nette et lumineuse de Lawren Harris.

En 1913, alors qu'il venait de visiter une exposition de peinture scandinave tenue à Buffalo, J.E.H. MacDonald avait déclaré: «Ces tableaux nous sont apparus comme des souvenirs très réels de ce Nord mystique autour duquel nous gravitons tous.» Dans cette réflexion, Roald Nasgaard a vu le point de départ de son exploration de la peinture nordique de l'époque. Du reste, la largeur d'esprit dont fait preuve cet organisateur écarte toute prétention chauvine, dévoilant ainsi, entre les toiles, des connexions spirituelles saisissantes, et qui seules sont en mesure de nous faire découvrir notre iconographie nationale sous un jour nouveau.

Pourtant, l'exposition scandinave de Buffalo n'a pas semblé avoir influencé les artistes canadiens à l'égard de certaines particularités propres au sujet ou au traitement de leurs œuvres. Elle leur a plutôt inspiré une vision plus audacieuse. Les travaux de Gustaf Fjaestad, entre autres, retinrent tout particulièrement l'attention de J.E.H. MacDonald et de Lawren Harris. (MacDonald disait qu'ils avaient découvert en lui un remarquable maître dans l'art de cueillir et d'exprimer tous les aspects de la nature...», ce à quoi il ajoutait: «grâce aux révélations de Fjaestad, nous avons une dimension autrement plus réelle de nos propres neiges et de nos propres rivières.») En fait, les artistes canadiens avaient retenu de cette expérience une idée fondamentale: celle de formuler, à travers le thème du paysage, un art proprement canadien. «Notre enthousiasme redoubla et notre conviction s'en trouva affermie», déclara Harris.

Par la suite, Harris, notamment, devait exhaler une véritable folie du Nord: une dialectique inspirée de ce Nord et issue, en partie, de son intérêt pour la théosophie. L'évolution du Groupe des Sept s'articula désormais autour d'un sujet nouveau: le Nord du continent. Ainsi que Harris le soulignait dans un article sur le Groupe: «Notre pays tout entier est purifié par l'air neuf et vivifiant qui souffle de ce vaste arrière-pays (le Grand Nord). Les peintures du Groupe ont découvert, dans cet immense territoire septentrional, un champ artistique qui les a séduits et leur a insufflé leurs motifs d'inspiration.» Il peut paraître à tout le moins étrange que les artistes canadiens se mêlent si bien à leurs confrères de l'étranger; pourtant, ils y réussissent. Et de fait, les Scandinaves, eux aussi, furent naturellement animés par un idéal nordique.

Il est difficile de discerner les paysagistes les plus remarquables de cette merveilleuse exposition, au propos aussi didactique que profond. Toutefois, Harald Sohlberg s'en tire avec brio: *Night Glow*, 1893, possède une véracité et une intensité prodigieuses. Dans la même veine, il faut mentionner Akseli Gallen-Kallela, dont les sous-bois ne sont pas sans rappeler ceux de *A Northern Lake*, 1912-1913, de Tom Thomson. Scandinaves et Canadiens, en effet, envisageaient pareillement le paysage, c'est-à-dire à distance, comme il apparaîtrait si on le voyait à travers un télescope. La civilisation, s'accordaient-ils à penser, restait à l'arrière, exclue.

Il faut dire que le symbolisme n'est pas associé très souvent à l'art canadien. Pourtant, un pin qui se dresse vers le ciel n'est-il pas un symbole de la lutte de l'homme? Il est vrai que, pour une raison ou une autre, nos idées cheminent toujours en fonction d'un lieu bien précis. La toile représente-t-elle un paysage du parc Algonquin, d'Algoma ou du lac Supérieur, nous demandons-nous. Aussi, le fait que nous ne connaissions point les sites évoqués dans les œuvres scandinaves nous oblige-t-il à donner à la nature, dans l'œuvre canadienne, une dimension plus vaste.

Il va sans dire que les peintres canadiens s'exprimaient avec davantage de couleurs et dans une palette plus vive. Leurs œuvres apparurent environ quinze ans après celles des Européens, soit à partir de 1915, alors que le Fauvisme était déjà un mouvement international bien connu. Chez Lawren Harris, par exemple, les roses, les verts et les orangés sont particulièrement prononcés, et le traitement plus incisif. L'art canadien se montrait également plus tumultueux – témoin l'exaltation et la magnificence de certaines des grandes toiles d'Algoma qu'exécuta MacDonald mais qui, malheureusement, n'ont pas été exposées. Il est d'autres travaux, par contre, pour lesquels il n'existe pas d'équivalents. Ainsi, rien dans l'art canadien ne rivalise avec *Waterfall at Mantykoski*, 1892-1894, de Gallen-Kallela: à l'arrière-plan figure une chute d'eau sur un fond rocailleux, et, à l'avant, en superposition, cinq cordes de harpe, dorées, qui traversent la toile – un tableau d'une étrangeté bouleversante.

En vérité, outre ces comparaisons si tentantes, l'esprit même de cette vaste exposition ne fait que confirmer la réalité qui marqua les sociétés provinciales comme celles du Canada et de la Scandinavie: l'apparition d'un courant sous-jacent très particulier de prise de conscience du Nord, une espèce de grand mythe de la nature qui se répandit parmi les peintres, dotant la peinture qui s'en inspira d'une vigoureuse énergie. Il est un cas unique où mythe et mouvement pictural conjugués donnèrent naissance à un artiste véritablement sublime et de premier plan, Edvard Munch. Munch fut le maître qui domina cette évolution artistique tout entière. Ainsi en témoignent, par exemple, *White Night*, 1901, où, dans une obscurité mystérieuse, se dessinent des arbres tortueux, un lac gelé et un ciel étoilé; *Train Smoke*, 1900, dont les formes, d'un blanc presque incandescent, se fon-



1. Emily CARR
Église indienne, 1929.
Huile sur toile; 108 cm 6 x 68,9.

2. Gustaf FJAESTAD
Lune d'hiver, 1895.
Huile sur toile; 100 cm x 134.
Stockholm, Musée National.



3. Harald SOHLBERG
Nuit, 1904.
Huile sur toile; 113 cm x 134.
Trondheim, Coll. Trondelag Kunstgalleri.

dent les unes dans les autres; ou bien encore *Winter*, Krager, 1915, une vision apocalyptique de paysage enneigé, où règnent les pourpres, les turquoises et les blancs; autant d'importants chefs-d'œuvre du genre paysage qui nous sont ici révélés. A côté de Munch – et bien qu'il se fit remarquer tout récemment grâce à l'exposition Northern Light tenue, l'an dernier, au Musée de Brooklyn et qui a circulé à travers les États-Unis –, Vilhelm Hammershoi paraît académique.

C'est en Piet Mondrian que l'on trouve l'égal de Munch. *Trees on the Gein, with Rising Moon*, 1908, fait valoir avec brio son paysage rougeoyant, avec ses arbres rouges aux traits simplifiés et à la facture audacieuse. A ses côtés, l'œuvre d'Emily Carr (exposée sur le même mur – un choix quelque peu regrettable) semble afficher une certaine complaisance.

4. Lawren S. HARRIS
Neige (II), 1916.
Huile sur toile; 120 cm 3 x 127,3.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.





5. WILLAMSEN
Sans titre.

(Photos Musée des Beaux-Arts de l'Ontario)

Parmi tous ces artistes que le Nord a fascinés, on compte également les paysagistes mystiques américains, dont Georgia O'Keeffe, à la limite de l'abstraction, comme le montrent clairement des œuvres telle *Cross by the Sea, Canada*, 1932, et Arthur Dove, «peut-être bien le pire des peintres qu'ait connu l'art américain», ainsi que l'avait tout du moins qualifié, en 1965, un professeur de l'Université de Toronto. Son œuvre, cependant, paraît assurément très contemporaine – à l'instar de la rue Queen, à Toronto. Par bonheur, Marsden Hartley rehausse quelque peu l'image des États-Unis. Chose curieuse, A.-Y. Jackson est le seul artiste canadien à faire montre d'une parfaite aisance au milieu de cette scène internationale. Ses compositions hardies, semblables à des tapisseries, où s'inscrivent des touches de rouges et d'ors éclatants, présentent une solidité certaine. Lismer, quant à lui, paraît trop étudié, et MacDonald, trop pastel.

Le véritable enseignement à tirer de l'exposition de Nasgaard tient, en réalité, à tout ce qui fait une bonne peinture: de ces peintures qui savent nous en imposer, telle *Church at Zou-telande*, 1909-1910, une œuvre puissante de Piet Mondrian. L'astuce, semble-t-il, consiste à saisir le moment précis où abstraction et nature s'immobilisent dans un équilibre précaire. Le

tableau de Ferdinand Hodler, *Sunset on Lake Geneva*, 1915, par exemple, qui s'appuie sur le parallélisme des lignes de bleu, de blanc, de jaune et de rose qui traversent la toile, évoque brillamment le ciel, les montagnes, le lac et la terre. En somme, ce que prône l'exposition se résume à ces mots: Quoi que vous fassiez, ayez de l'audace! La nouvelle conception de l'art participait donc, avant tout, de ce traitement puissant et vivement mené, que l'on retrouve, chez Hodler précisément, dans *Mountain Stream at Champéry*, 1916.

Chez quelques-uns des peintres, la beauté absolue de la toile est des plus agréables. Parmi eux, outre le prince Eugène, Victor Westerholm suscite un certain intérêt: son vaste panorama somptueusement tranquille de *Ahvenanmaa* (Öland, 1909) s'apparente à ce type de paysages qu'on voit à partir d'un point de vue élevé, qu'aucun édifice ne vient masquer et qui rappelle celui que nous offre la Tour du C.N., à Toronto.

L'exposition, finement présentée, bénéficiait de panneaux amovibles peints en gris qui rompaient l'espace trop vaste et trop profond du Musée. La toile de Jens Ferdinand Willumsen, *Mountains under the Southern Sun*, 1902, évocation d'une petite ville sise au pied de montagnes qui s'élancent vers le soleil,

suite à la page 96

A LA DÉCOUVERTE DES PAYS DU NORD

suite de la page 61

transposait, avec une expression particulièrement vivante, l'accent radioux qui marquait toute cette manifestation. « Dans les montagnes, j'ai trouvé l'éternel et l'immortel qui, telle l'image que renvoie un miroir, m'ont fait découvrir et comprendre tant soit peu tout ce qui me touche profondément », de dire Willumsen. « Là, j'ai puisé l'énergie qui m'a aidé à poursuivre ma route... » Parallèlement, c'est aux montagnes que Harris, lui aussi, devait la révélation d'une puissance primordiale, d'une force grandiose, lumineuse, unissant l'homme, la nature et l'esprit. L'exposition de Nasgaard apparaît comme un témoignage de toutes ces coïncidences, qui n'ont, en fait, rien de si exceptionnel et qui sont ici audacieusement mises en présence.

Malheureusement, comme toute exposition à thèse, celle-ci comporte un point faible, qui est, une fois encore, le catalogue. Si Nasgaard a su traiter de la peinture scandinave avec une juste efficacité, devant l'art canadien il a quelque peu échoué. La sélection des œuvres du Groupe des Sept semble avoir été faite à la hâte (en effet, pour la plupart, elles provenaient de la propre collection du Musée, en elle-même excellente). Il en va de même pour le texte – et notamment en ce qui a trait au Groupe des Sept –, qui présente un manque évident de rigueur dans la recherche. Nasgaard se proposait de faire connaître les liens entre l'art canadien et l'art scandinave: il lui aurait suffi, pour ce faire, de se reporter à la période victorienne, à l'époque où William Blair Bruce, ce peintre de Salons né à Hamilton, Ontario, et dont les motifs d'inspiration étaient typiquement canadiens, partit vivre en Suède. Il faut préciser

que la femme de Bruce, Carolina Benedicks, était issue d'une importante famille de commerçants suédois, qu'elle avait ses entrées à la Cour et, tout comme Bruce du reste, dans les cercles artistiques. Elle plaïda même la cause de son mari auprès du prince Eugène. Les artistes canadiens contemporains n'étaient pas sans savoir que William Bruce vivait à l'étranger et qu'il s'était installé en Suède. Maurice Cullen, qui deviendra par la suite l'un des inspirateurs du Groupe des Sept, fréquenta Bruce à Grez, de 1892 à 1894, et d'autres encore, lui rendirent visite lorsqu'il vivait en Suède.

Et quelle place, précisément, Cullen ou Suzor-Coté tenaient-ils dans cette exposition? Tout comme Bruce et nombre d'autres Canadiens, ils ont étudié à Paris. Les ateliers français offraient le privilège commun de réunir tout naturellement des étudiants venus du monde entier, les Scandinaves compris. Rien non plus sur le Groupe du Beaver Hall, qui fut fondé à Montréal à la même époque que le Groupe des Sept et qui comptait des peintres comme Albert Robinson? Et sur Clarence Gagnon? Les illustrations que ce dernier réalisa pour *Maria Chapdelaine*, et dont le thème n'était autre que l'âme du Nord, ne sont pas, elles non plus, mentionnées. En outre, l'absence de bibliographie dans le catalogue de Nasgaard constitue une omission tout aussi surprenante et, qui plus est, elle jette un doute sur la nature didactique de l'entreprise. Il faut avouer, néanmoins, que les origines d'un mouvement sont souvent obscures et que l'analyse de Nasgaard, somme toute, apporte une contribution aux écrits nébuleux traitant de ce sujet.

1. Du 13 janvier au 11 mars 1984.

(Traduction de Laure Muszynski)



LE SALON INTERNATIONAL D'ART: LA GALERIE DES GALERIES.

Art 15'84: Le Salon international le plus important pour l'art du 20^e siècle. Tous les jours de 10 à 20 heures.

Renseignements et catalogue:

Secrétariat Art 15'84,

Case postale, CH-4021 Bâle/Suisse,

Téléphone 061/26 20 20.

