

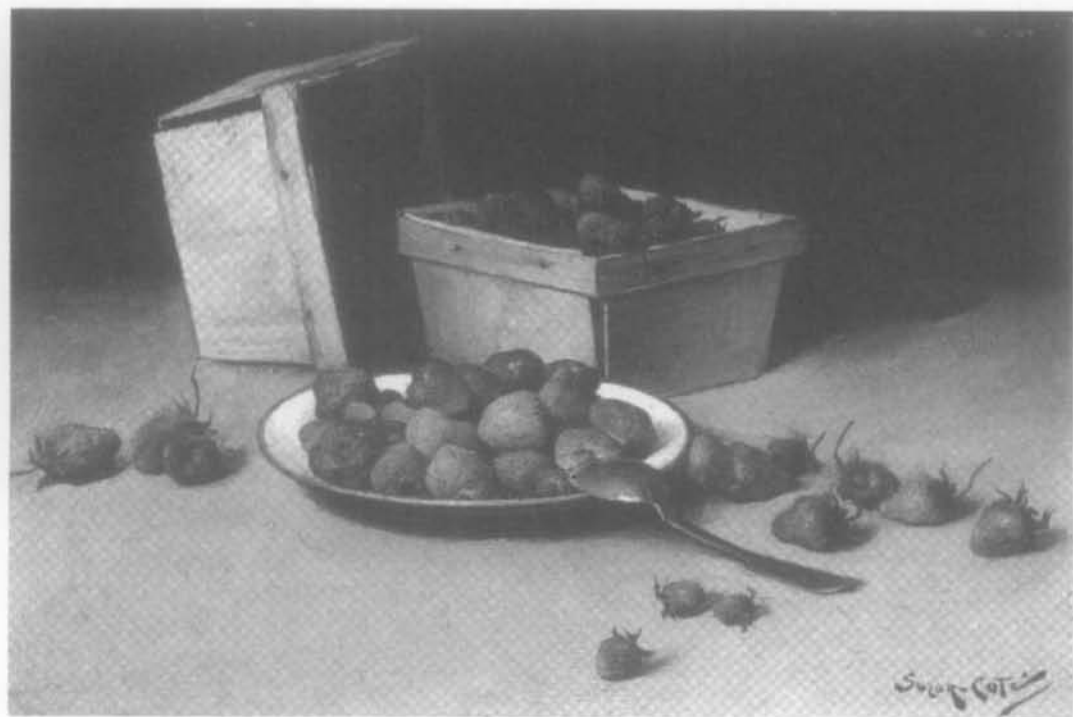


fig.1 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, **Nature morte aux fraises**, 1895, huile sur toile, 31 x 47 cm, coll. particulière. (Photo : Courtoisie du MNBAQ)

SUZOR-COTÉ CHEZ W. SCOTT & SONS DE MONTRÉAL

Du rôle de l'exposition particulière dans la consécration
d'une carrière d'artiste

Suzor-Coté fut l'une des grandes têtes d'affiche de la galerie Scott & Sons, de Montréal, avant la Première Guerre mondiale¹. Il aurait fait son entrée dans cette maison de la rue Notre-Dame vers 1895, en y laissant en consignment une *Nature morte aux fraises* (fig.1) qu'on jugea digne d'être placée en vitrine. C'est là que Robertine Barry, rédactrice anonyme de la «Chronique du lundi» dans le journal *La Patrie*, la remarqua un beau jour, en passant. En avril 1897, lors d'une autre présentation en vitrine, qui mettait cette fois en vedette un portrait au pastel de Suzor-Coté², la journaliste se remémora l'«impression ineffaçable» que lui avait laissée, quelques années plus tôt, le petit tableau représentant «une boîte de fraises à demi-renversée³». Pour traduire cette impression et bien faire sentir la parfaite illusion du trompe-l'œil comme preuve éloquente du savoir-faire de l'artiste, elle eut recours au subterfuge de la fiction narrative. «J'ai d'abord cru», écrivait-elle, «que quelqu'un, entrant acheter un tableau, l'avait déposée là [elle parle bien sûr de la boîte de fraises], et qu'un malheureux hasard l'avait jetée par terre. L'illusion était complète; c'était criant de réalisme, et en l'écrivant l'eau m'en vient encore à la bouche⁴».

En retraçant l'historique des rapports entre Suzor-Coté et la galerie Scott & Sons, je m'en tiendrai aux quatre expositions particulières qui lui furent consacrées entre 1901 et 1912 – dont une de moindre importance sur le plan du nombre des œuvres, en septembre 1903, mais qui intéressa la Galerie nationale du Canada au point de lui faire acquérir ses deux premières toiles de cet artiste⁵. Ce faisant, mon but sera de montrer comment ce mode de diffusion en appelle lui aussi des ressorts de la construction narrative, tant par son dispositif propre que par tout l'appareil discursif qu'il met en branle.

Selon le modèle proposé par Alan Bowness dans *The Conditions of Success : How the Modern Artist Rises to Fame* (Londres, Thames & Hudson, 1989), quatre cercles de reconnaissance contribuent à établir une réputation d'artiste. Il fait d'abord intervenir le jugement des pairs : confrères d'études, collègues de travail et cercles d'amis. Viennent ensuite le cercle des marchands et des collectionneurs et, plus ou moins loin dans le temps, celui des spécialistes et des experts : critiques d'art, conservateurs de musée ou historiens d'art. Pour sa part, le grand public n'intervient qu'en bout de ligne, son rôle étant surtout d'enrichir une renommée en la propageant et en lui donnant le poids du nombre⁶.

L'exposition particulière nous situe d'emblée dans les deuxième et troisième cercles : celui du marchand et des collectionneurs et celui de la critique d'art, c'est-à-dire dans un présent qui pourra, au besoin, faire intervenir certains éléments d'un passé récent par le détour notamment de la citation et du rappel biographique. Dans le cas de Suzor-Coté, ce passé récent recouvrira par exemple sa formation européenne et les succès obtenus sur la scène parisienne. En sélectionnant tel artiste et en lui offrant l'exclusivité de sa cimaise, le marchand pose un jugement que la critique et le public viennent ensuite entériner, idéalement. Dans ce cadre particulier de lecture qu'est la présentation individuelle en galerie, la trame de la mise en exposition situe l'artiste dans un espace-temps qui lui est propre. Ainsi détaché de la masse de ses contemporains, l'artiste se présente comme un cas de réussite singulière, toutes les œuvres réunies servant à faire la démonstration de la maîtrise de ses moyens particuliers.

Contrairement au Salon académique, où tous les projets singuliers tendent à s'identifier à une tradition centralisatrice et deviennent de ce fait comparables entre eux, l'exposition particulière démarque l'artiste et lui appose du même coup un statut d'exception. Loin de rassembler les pièces détachées d'un ensemble pluriel, elle introduit à une trajectoire unique, pensée dans la durée, et non à ces moments privilégiés que déterminent les apparitions au Salon. De ce fait, elle s'imprime plus durablement dans les mémoires. C'est ainsi par exemple que, lors de l'exposition de 1907, le critique du quotidien *Le Canada* reconnut en substance que les quelques toiles de Suzor-Coté qu'il avait vues exposées jusque-là, bien qu'«à de trop rares intervalles», ne lui avaient pas permis de juger pleinement de son talent⁷. À l'époque de la modernité, à l'heure où l'essentiel du jugement esthétique se cristallise autour des notions d'originalité et d'expressivité individuelle, l'exposition particulière s'impose comme instance de reconnaissance, car elle fonctionne elle-même sur un principe d'individualité.

J'ai parlé de la sélection de l'artiste par le marchand comme d'une étape de reconnaissance. Or, dès ce stade, d'autres éléments, pour la plupart indépendants de la volonté de l'artiste, interviennent et qualifient son rattachement à une galerie particulière. Ainsi de la réputation du marchand lui-même et de la place qu'occupe sa galerie au sein du marché de l'art à l'échelle nationale et/ou internationale. Que dire à cet égard de l'entrée de Suzor-Coté chez W. Scott & Sons au tout début du XX^e siècle? En 1901, cette maison, fondée en 1859, en était déjà à sa quarante-deuxième année d'existence⁸. Elle avait depuis longtemps délaissé son premier statut d'atelier de fabrication d'encadrements et franchi plusieurs étapes de développement qui, un peu avant le tournant du XX^e siècle, l'avait amenée à faire table rase de son passé industriel afin de se spécialiser dans le commerce d'art. Après de timides débuts sur le marché de l'art, au cours des années 1860, son fondateur, William Scott (1831-1904), avait

procédé à une lente mais décisive réorientation de ses affaires. En 1875, il avait franchi une étape cruciale qui devait rapidement le placer à l'avant-scène du commerce d'art à Montréal. Pour contrer l'envahissement croissant du marché local par des importations d'œuvres de reproduction, Scott avait en effet choisi de se faire lui-même importateur de tableaux. Il avait donc coupé les ponts avec ses anciens fournisseurs locaux et s'était associé avec le peintre canadien William Lewis Fraser (1841-1905) dans le but de faire entrer au Canada des œuvres originales d'artistes qui exposaient régulièrement dans les salons académiques de Paris et de Londres.

En misant désormais sur des critères d'unicité et d'authenticité, Scott & Fraser avaient contribué à relancer le marché de l'art à Montréal sur des bases nouvelles. Au bout de quelques années, la firme avait établi sa crédibilité auprès de divers publics de collectionneurs et s'était donné les moyens financiers d'augmenter progressivement son débit d'œuvres d'art tout en visant, selon les termes mêmes de Scott, à l'importation d'une peinture de qualité toujours supérieure⁹. En 1887, la concurrence à l'échelle internationale avait obligé cette galerie à opérer une volte-face stratégique. N'étant pas de taille à se mesurer à la concurrence grandissante qui sévissait sur le marché international des valeurs européennes, la direction de l'entreprise avait dû sacrifier son indépendance en s'affiliant à de grandes firmes d'art britanniques. Comptant désormais sur les consignations et n'ayant donc plus à déboursier de sa poche pour ses importations de tableaux, elle put dès lors mieux satisfaire à la demande d'une nouvelle classe de riches collectionneurs canadiens qui se voyaient de plus en plus sollicités par des marchands d'art étrangers¹⁰.

Lorsque Suzor-Coté fit sa première véritable apparition chez Scott, en septembre 1901¹¹, cette galerie se targuait déjà d'être la plus ancienne entreprise du genre à Montréal. Elle avait acquis un statut de prestige en tant que représentante de la French Gallery de Londres et d'autres firmes britanniques qui la fournissaient en objets d'art décoratifs provenant de tous les coins du monde. En plus d'avoir en inventaire des œuvres d'artistes liés à certains des courants les plus prisés de la peinture contemporaine à l'échelle internationale, notamment des écoles de Barbizon et de La Haye, elle avait inauguré depuis peu un nouveau type de transaction en offrant des toiles de maîtres anciens, secteur du marché qui interpellait des collectionneurs de plus haut vol, tels que les Montréalais William Van Horne, George A. Drummond, Richard B. Angus ou James Ross et le Torontois Byron Walker (futur Sir Edmund Walker)¹².

À la lumière de ces faits, on peut conclure que l'élection de Suzor-Coté par W. Scott & Sons constituait à elle seule une première marque importante de reconnaissance¹³. Mais il y a plus, car le marchand ne s'en tint pas à accueillir quelques toiles récentes de l'artiste de temps à autre ou à faire transiter ses toiles

vers les salons annuels des grandes institutions artistiques¹⁴. Bien au contraire, puisqu'il lui consacra quatre expositions particulières : la première en 1901, la deuxième en 1903, la troisième en 1907 et la quatrième en 1912¹⁵. En l'espace de onze ans, ces quatre diffusions proposèrent au public montréalais plus de deux cent cinquante peintures, pastels et modelages. Chiffre impressionnant comparé aux trente-deux œuvres que Suzor-Coté présenta au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal (AAM) durant la même période. D'autant que, dans ce cadre collectif, elles y côtoyaient une moyenne annuelle de plus de quatre cent œuvres et objets d'art de tout genre, tel qu'indiqué par les chiffres compilés à l'examen des douze catalogues produits entre 1900 et 1914. Nous touchons là à une autre dimension de la construction d'une réputation, car c'est une chose d'entrer dans une grande galerie commerciale par la petite porte de la consignation et c'en est une autre d'y accéder par le grand portail de l'exposition particulière. Comme on le verra bientôt en relevant certains aspects de la fortune critique de Suzor-Coté, le sommet fut atteint lors de sa troisième apparition chez Scott, en 1907, avec l'hommage rendu dans tous les grands quotidiens montréalais, anglophones et francophones, dont *La Presse* qui coiffa son article d'un vibrant et très catégorique : «Un grand artiste¹⁶»!

Suzor-Coté fut le premier artiste canadien-français à bénéficier d'une telle marque de reconnaissance de la part de Scott & Sons. Tous types de diffusion confondus, il fut également l'un des deux seuls canadiens-français, avec le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917), qui eurent l'heur de complaire à ces marchands. Dès le début de son intervention sur le marché de l'art à Montréal, Scott avait fait une place aux artistes canadiens, tout en donnant par ailleurs prédominance à la diffusion étrangère. Jusqu'au milieu des années 1880, le marchand avait reçu en consignation des œuvres canadiennes dans sa boutique de la rue Notre-Dame; il en avait placées dans ses présentoirs lors de ses participations aux expositions provinciales, que ce soit au Québec ou en Ontario; il en avait intégrées dans ses grandes ventes publiques annuelles et en avait prêtées également à l'Art Association¹⁷. Au fil des ans, Scott avait progressivement transformé ses méthodes de diffusion, donnant ainsi de plus en plus d'importance à ses présentations en boutique. Il faut dire que, durant les vingt premières années de son commerce d'art, le marchand s'en était remis principalement au mode de la vente publique. De temps à autre, les journaux avaient bien sûr signalé quelques œuvres accrochées en boutique, mais jamais de véritables expositions individuelles. Cette situation commença à changer en 1884 avec la présentation dans sa galerie de quelques œuvres de la britannique Maria Brooks (1837-1913), établie à Montréal depuis 1881¹⁸. Un pas plus décisif fut franchi en ce sens en 1886, chez Scott bien sûr, mais aussi chez d'autres marchands-encadreurs de la ville. Quant à l'Art Association, elle adopta à son tour cette méthode en 1887, avec une exposition consacrée au peintre français Gaston Roulet.

En accédant à la cimaise de Scott & Sons, Suzor-Coté s'inscrit dans la lignée des quelques rares artistes canadiens qui, à une, deux, trois ou même quatre reprises, y avaient eu les honneurs d'une présentation en solo. Cette filiation le rattachait à des peintres comme John Arthur Fraser (1838-1898), Henry Sandham (1842-1910), James Barnsley (1861-1929), William Brymner (1855-1925), John Hammond (1843-1939), Alexandra Bell (1864-1951) et Lucius O'Brien (1832-1899)¹⁹ qui, pour la plupart, avaient déjà acquis une certaine renommée sur la scène artistique locale. Après 1907, les artistes étrangers devaient cependant avoir l'avantage sur les Canadiens dans les solos organisées chez Scott. Avec ses expositions de 1907 et de 1912, Suzor-Coté fut néanmoins le plus choyé parmi les Canadiens, car même James Wilson Morrice (1865-1924) n'eut droit qu'à une seule exposition particulière chez Scott avant 1914. Il est vrai que la carrière de Morrice se déroulait d'abord en Europe et que l'artiste ne croyait guère aux vertus de ce type d'exposition, trop susceptible à son goût de sombrer dans la monotonie²⁰. Pour Suzor-Coté, l'exposition de 1912 fut toutefois la dernière de la série. Et s'il fallait trouver une raison à son départ de la galerie au moment où il atteignait pourtant l'apogée de sa carrière, je dirais que les changements opérés à la tête de la firme y furent pour beaucoup, car les nouveaux directeurs de Scott & Sons orientèrent désormais leur programmation dans le sens des intérêts britanniques, défendus par la French Gallery de Londres. Je m'explique.

Après le décès de William Scott, en 1904, et le départ de la firme de son fils Walter, en 1907, la nouvelle direction, composée par les frères Frank Robert et William Heaton, auxquels vint ensuite s'ajouter leur beau-frère, Herbert W. Ashby, fit en effet une part toujours plus grande aux valeurs britanniques et européennes contemporaines que soutenaient leurs associés londoniens de la French Gallery. Selon des informations recueillies auprès d'un descendant de William Scott, son fils Walter aurait quitté l'entreprise parce qu'il divergeait de vues avec le principal associé, Frank R. Heaton. Or, lui et ses partenaires étaient tous arrivés assez récemment au Canada en provenance de Grande-Bretagne et l'un d'entre eux, Ashby en l'occurrence, devait y retourner pour de bon en 1913. Un simple survol des expositions particulières organisées de 1907 à 1914 montre bien que les artistes étrangers furent désormais privilégiés dans ce type d'événement. Citons pour mémoire les expositions consacrées aux Britanniques A.C. Wyatt, en juin 1908, Arnesby Brown, en septembre 1909, John Lavery, en octobre 1909 et janvier 1913, Sir Alfred East, en janvier 1911, Walter Greaves, en février 1912, James Riddell, en septembre 1912, et Arthur Wardle, en mars 1913. Durant la même période, il y eut encore deux expositions consacrées aux Hollandais Josef Israels et J.H. Jurres, la première en janvier 1912, la deuxième en mai 1913. Du côté canadien, les seuls artistes à bénéficier de ce type de présentation furent Suzor-Coté et James Wilson Morrice, tous deux en 1912,

et le Canadien d'origine hongroise Charles de Belle, en février 1914. Cette volte-face de la galerie²¹ expliquera pour beaucoup les critiques croissantes des artistes montréalais à l'endroit de Scott & Sons²².

Mais revenons à notre propos, car on a maintenant une assez bonne idée du contexte et de l'importance du choix de Scott & Sons dans le projet de lancement d'une carrière artistique à Montréal. Deux autres cercles de reconnaissance se dessinent à partir d'ici : celui des collectionneurs et celui des critiques d'art. Les données susceptibles de nous éclairer sur le quatrième cercle, celui du grand public, sont assez minces dans le cas qui nous occupe, mais on en relève quand même quelques allusions dont il sera fait état plus loin. Arrêtons-nous pour l'instant au cercle de la critique.

Sans entrer dans le détail de la réception critique de chacune des quatre expositions individuelles que Scott consacra à Suzor-Coté, on verra néanmoins, en relevant certains aspects du discours journalistique, comment elle put contribuer à façonner la réputation de l'artiste. À cet égard, il faudrait sans doute parler d'*arguments* car, en citant à l'appui des faits tirés de la jeune carrière de l'artiste, la critique ne visait pas moins qu'à établir *la preuve* de son talent, confirmant du même coup le bon jugement du marchand qui lui rendait hommage. En portant à l'attention du public certains faits relatifs à la formation européenne de Suzor-Coté, à ses succès critiques dans les expositions parisiennes ou lors de ses participations au Salon du printemps de l'Art Association, la critique posait les jalons d'une réussite qui sera au fondement de sa légende. Comme l'a souligné Laurier Lacroix dans un récent catalogue, Suzor-Coté lui-même devait se montrer expert dans l'art d'utiliser les médias à son avantage²³ – ce qui m'incite à faire entrer l'artiste lui-même dans l'un des cercles de sa propre reconnaissance. Mais il y a plus. Bien avant que Suzor-Coté inaugurât sa première exposition particulière à Montréal, sa renommée l'y avait précédé. Au nombre des éléments qui établissaient cette renommée, retenons son choix d'une formation européenne et les mentions récoltées au cours de cet apprentissage. À nouveau, je serais portée à élargir le nombre des cercles de reconnaissance de l'artiste en y ajoutant celui constitué par les maîtres qui l'ont instruit. Jugeons-en plutôt.

Dans un numéro de 1891 de la revue *Le Monde illustré*, de Montréal, un auteur, qui se faisait appeler Amicus, rapporta que l'un des professeurs de Suzor-Coté à l'École des beaux-arts de Paris l'avait remarqué parmi les nombreux élèves de sa classe. Selon cette source, l'académicien Léon Bonnat (1833-1922), pourtant réputé avare de compliments, lui avait rendu un rare hommage en lui déclarant un jour : «Continuez, jeune Canadien, il y a une longue route pour arriver à la perfection, mais vous l'avez trouvée²⁴». En juillet de la même année, un autre maître européen de Suzor-Coté fut cité à témoin dans un article de *L'Union des Cantons de l'Est*. Cette fois, les propos flatteurs étaient attribués à

Henri Harpignies (1819-1916), paysagiste de bonne renommée dont les œuvres figuraient chez Scott, depuis 1882, avec celles d'autres disciples de l'École de Barbizon. L'éloge de Harpignies touchait à différents aspects du traitement du paysage chez Suzor-Coté et au réalisme qui s'en dégageait. Tout comme la parole de Bonnat, celle-ci valait surtout pour l'autorité dont elle était imbue. Autorité d'un maître reconnu, dont les propos furent accueillis en terre canadienne avec tout le respect dû aux représentants de la «culture française».

Rapprochons-nous maintenant des expositions pour voir quels autres éléments furent mis à contribution et notamment dans l'appareil documentaire qui servait de support aux présentations. Je pense, bien sûr, aux catalogues et aux communiqués de presse, mais aussi aux notices biographiques et à tout autre type de renseignements qui pouvaient être divulgués lors du déroulement de l'événement. Dans le cas qui nous occupe, cette littérature n'a pas été retrouvée, mais quelques morceaux de son contenu se laissent aisément deviner à la lecture des articles publiés à l'époque. En s'y arrêtant brièvement, on notera tout particulièrement le rôle primordial dévolu à la presse étrangère dans la consécration d'une renommée artistique. Dans plusieurs des recensions critiques des expositions qui nous occupent, on trouve des notes biographiques et des renseignements sans doute fournis par Scott & Sons ou par l'artiste lui-même. Tels que livrés dans les journaux, ces renseignements invoquent une opinion qui s'est exprimée en amont de l'exposition dont il est question et sert à instruire sa réception actuelle. Lors de l'exposition de septembre 1901, trois articles retracèrent ainsi le parcours parisien de Suzor-Coté. Ils firent état d'une première période de formation à l'École des beaux-arts de Paris, des médailles décernées par les académies Julian et Colarossi, des participations de l'artiste aux prestigieux Salons parisiens, des prix et mentions qu'il y récolta ainsi qu'à l'Exposition Universelle de 1900, à Paris. Leurs auteurs y glissèrent même une information erronée, qui, de l'avis du professeur Laurier Lacroix, pouvait émaner de Suzor-Coté lui-même²⁵ – information importante puisqu'elle touchait à la nomination de l'artiste au titre d'Officier de l'Académie par le gouvernement français! Au terme de la revue de cette première exposition, le critique du *Montreal Daily Star* conclut son panégyrique en déclarant triomphalement : «The talented artist's work has received due recognition in the first country in art²⁶», ce qui établissait pour lui la preuve *incontestable* de la valeur du jeune Canadien-français.

La référence à la fortune critique de source étrangère ajoutait un aspect qualitatif au discours qui s'élaborait, en reprenant un à un tous les éléments qui fondent le succès d'une carrière d'artiste. Après le témoignage apporté quant à l'excellence de sa formation et les récompenses obtenues en signe d'une maîtrise technique grandissante, que traduisaient également son accession au Salon



fig.2 M.-A. Suzor-Coté, **La Découverte du Canada** (connu aussi sous le titre : *Jacques Cartier et les Indiens de Stadaconé*), 1907, huile sur toile, 266 x 401 cm, MNBAQ.
(Photo: Courtoisie du MNBAQ)

parisien et sa sélection pour l'Exposition Universelle, on pouvait ajouter des informations sur le jugement de certains contemporains et de critiques d'art pour raffermir encore cette idée d'un talent indéniable. Dans un article de juillet 1907, qui annonçait le retour de l'artiste au Canada et une prochaine exposition chez Scott, un journaliste de *La Presse* évoqua par exemple les propos élogieux qui avaient salué, dans la presse parisienne, sa réalisation d'un grand tableau portant sur *La Découverte du Canada* (fig.2). Le chroniqueur y citait à l'appui les noms de critiques bien connus, comme Péladan, Arsène Alexandre, Thiébault-Sisson et Victor de Swarte. Il mentionnait également un long article paru dans le *Strand Magazine*, de Londres, article qui avait valu au peintre canadien des commandes dans la capitale anglaise et à New York²⁷.

En 1912, c'est au jugement de ses pairs qu'un autre journaliste s'en remit en signalant un trio d'artistes, croisé lors d'une visite à la galerie Scott. Les trois hommes y avaient décrété à l'unisson que le numéro 5 au catalogue (dont il ne jugea pas nécessaire de nous communiquer le titre) était «l'un des plus beaux paysages jamais brossés par un Canadien²⁸». Mais nous voici rendus à l'orée même des expositions. Voyons donc maintenant leur contenu général et le type d'appréciation qu'elles suscitèrent. Entre celle de 1901, qui proposait soixante-cinq sujets européens, et celle de 1912, qui rassemblait une cinquantaine de tableaux, mais beaucoup plus de sujets «distinctively Canadian²⁹», il y eut celle de 1903, composée de seulement six toiles, et celle – majeure – de 1907 qui introduisit au pays cent cinquante œuvres à contenu majoritairement européen. La première de ces expositions proposait surtout des paysages, dont plusieurs avaient été peints dans les environs de Senlis et de Cernay-la-Ville, près de Paris. D'autres scènes, peintes en Bretagne, à Fontainebleau, à Ville-d'Avray et à Rambouillet, établissaient un périple qui était commun à bien des artistes français que Scott avait fait connaître à Montréal depuis 1875. Le plus prestigieux d'entre eux était certainement Léon-Germain Pelouse (1838-1891), paysagiste à la facture très minutieuse et réaliste que le jeune Allan Edson avait choisi pour maître au tout début des années 1880. Dans une toile comme *Les Coteaux de Senlis* (1892), qui présente certains points communs avec *Les Fonds de Senlis*, de Pelouse³⁰, Suzor-Coté se désignait à son tour au titre d'émule du fameux peintre français.

La manière variait au fil des ans bien que, dans plusieurs de ses toiles, Suzor-Coté s'accorda à l'observation de phénomènes naturels, climatiques ou atmosphériques : un lever de lune, l'effet d'une première neige sur un champ de blé, les derniers rayons d'un soleil couchant ou les vapeurs d'une matinée brumeuse. D'une exposition à l'autre, la critique était portée à comparer les étapes et à souligner les progrès accomplis dans l'affirmation d'une maîtrise individuelle grandissante. À la progression dans le temps répondait une certaine surenchère verbale que l'on décèle surtout dans la presse francophone. En 1903,

on y fit remarquer par exemple que Suzor faisait «honneur à la race canadienne-française³¹». En 1907, on y parla de l'exposition comme de «la plus importante jamais organisée par aucun autre artiste canadien³²». En 1912, Suzor-Coté y fut déclaré «le plus grand artiste du Canada» et l'on recommanda l'entrée de ses tableaux «dans les grands musées³³». De son côté, la critique anglophone marqua plus sobrement les progrès accomplis. Témoin : ce constat du critique de la *Gazette* pour qui l'exposition solo de 1912 témoignait, plus simplement, «of the great strides that his vision and facility have taken³⁴».

En réitérant trois fois l'hommage à Suzor-Coté, la galerie Scott & Sons confirma la réputation d'excellence que l'artiste s'était acquise en France et souligna sa filiation à certains courants européens récents de la peinture paysagère. Rattaché de la sorte au droit fil d'une continuité historique, formée par les apports successifs des grands maîtres de la peinture européenne, Suzor-Coté put dès lors être comparé «aux plus grands peintres de Paris³⁵», dans *La Presse*, tandis qu'on notait, dans *Le Canada*, comment «le contact journalier des maîtres européens a[vait] contribué puissamment à délimiter [sa] perception exacte et [sa] juste compréhension du sujet à peindre³⁶». De là à conclure à la naissance d'un *maître canadien*, il n'y avait qu'un pas que bien des lecteurs de la presse francophone durent franchir en pensée, car voici qu'on reconnaissait enfin *un des leurs*!

Avant de conclure, arrêtons-nous brièvement à d'autres cercles de reconnaissance définis par Alan Bowness, tel celui des collectionneurs et du grand public. On verra par exemple qu'en 1901 des journalistes mentionnèrent les «nombreux tableaux déjà vendus³⁷», tandis que d'autres de leurs confrères dévoilaient des noms d'acheteurs, ceux en particulier de Markland Molson³⁸ et de S.B. Allan³⁹. En 1907, il fut question de la vente de *Commencement de dégel, pont rouge* au conseiller municipal Payette⁴⁰, autre précision qui ajoutait au crédit de l'artiste en identifiant son public à une classe de gens bien en vue et haut placés. Cette année-là, l'annonce de la vente au gouvernement canadien de la fresque historique sur la découverte du Canada fit grand bruit dans les journaux et contribua à rehausser d'un cran la réputation de l'artiste, même si cette nouvelle devait finalement être non fondée. De trop brèves notations journalistiques éclairèrent également sur la réception de l'artiste au sein d'un plus large public. En 1901, tandis qu'on soulignait dans *La Presse* l'affluence à l'exposition en cours, le *Daily Star* rappela combien, lors de son premier retour à Montréal en 1894, Suzor-Coté avait été bien accueilli au Salon du printemps de l'AAM, combien ses œuvres y avaient été «universellement admirées» et s'y étaient «vendues rapidement⁴¹». En 1903, un autre journaliste déclara tout bonnement que les toiles de l'artiste s'apercevaient «dans maints foyers⁴²», mais sans rien avancer pour le prouver.

Ainsi, tout en qualifiant l'œuvre de l'artiste, la critique divulguait par petites touches toute une série d'informations qui composaient au fil du temps un portrait de plus en plus flatteur où s'entremêlaient des éléments du présent et d'un passé récent. L'exposition particulière permet l'élaboration d'un tel discours en concentrant toute l'attention sur un seul artiste. Les quatre expositions individuelles de Suzor-Coté chez Scott & Sons contribuèrent d'autant mieux à sa fortune critique qu'elles convoquèrent en masse, et pour la première fois dans l'histoire de cette galerie, la presse et le public francophones. Cette ouverture à une population pourtant devenue majoritaire à Montréal fut toutefois de courte durée. En effet, après la dernière exposition de l'artiste, en 1912, la galerie referma brusquement cette porte. La recherche reste à faire sur ce qu'il advint de Scott & Sons entre 1914 et le moment de sa fermeture en 1939. Quelques données recueillies à ce jour montrent toutefois que le retour à la direction d'un Canadien d'origine, en l'occurrence : John Clarke Heaton, fils de Frank R. Heaton et petit fils de William Scott, marqua une certaine réorientation de la politique de diffusion après 1927. Dans les faits, la galerie conserva son penchant internationaliste, non sans opter pour une plus récente modernité artistique. A partir de là, elle accueillit aussi plus volontiers des artistes canadiens. Le rôle de conseiller artistique joué par le peintre et critique John Lyman (1886-1967) ne fut sans doute pas étranger à cette transformation. Bien que, du côté canadien, les artistes anglophones y aient eu la plus grosse part du gâteau, on nota néanmoins, durant les années trente, la présence en galerie d'œuvres de Clarence Gagnon (1881-1942), de Paul Caron (1874-1941), d'Henri Fabien (1878-1935), de Jean Palardy (1905-1991), sans oublier celles de...Suzor-Coté. Dans cette dernière décennie de sa vie, l'artiste n'y fut pas accueilli en solo comme au temps de sa jeunesse, mais figura tout au plus dans des présentations collectives, tel ce *Panorama du Canada d'hier à aujourd'hui*, présenté en mai 1936⁴³.

HÉLÈNE SICOTTE

Historienne d'art indépendante

Montréal

Notes

- 1 Cet article révisé et met à jour les données sur Suzor-Coté, contenues dans ma thèse de doctorat; voir Hélène SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvres d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art*, UQAM, 2003.
- 2 Le portrait représentait Gabrielle Lavergne, fille du notaire Lavergne d'Arthabaska; voir Laurier LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière* catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec; Montréal, Éditions de l'Homme; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002. Le pastel est reproduit à la page 77.
- 3 [Robertine BARRY], «Chronique du lundi», *La Patrie* (Montréal), 12 avril 1897. Précisons que la nature morte en question fut vendue à un monsieur P. Labranche, de Montréal, à une date indéterminée. En 1967, la toile fut acquise par la galerie Klinkhoff, de Montréal, qui la revendit, une dizaine d'années plus tard, à un client de Toronto; voir Dennis REID, *Collector's Canada: Selections from a Toronto Private Collection*, cat., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988, p.4 (planche couleur) et 46. La *Nature morte aux fraises* est reproduite dans LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière*; voir fig. 36, p.78.
- 4 [Robertine BARRY], «Chronique du lundi».
- 5 Ma recherche doctorale, basée surtout sur la presse anglophone, n'avait pas permis d'identifier cette exposition. Je dois à Laurier Lacroix d'en avoir pris connaissance à la lecture d'articles publiés dans *La Presse* (édition du 16 septembre), dans *Le Canada* et dans *La Patrie* (éditions du 17 septembre). C'est lui également qui a retracé les acquisitions faites à ce moment par la Galerie nationale du Canada.
- 6 Sur ce modèle théorique, voir aussi Nathalie HEINICH, *La Sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, Série Repères, 2001, p.69-71.
- 7 F.J.L., «Suzor-Coté : l'exposition de ses œuvres chez Scott», *Le Canada* (Montréal), 20 déc. 1907.
- 8 Pour tout ce qui touche à l'historique de W. Scott & Sons, voir SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, qui présente, en annexe, une chronologie de la diffusion à Montréal pour toute la période étudiée.
- 9 *Ibid.*, chapitre III, section 3.2.1.
- 10 *Ibid.*, chapitre IV, section 4.1.
- 11 Je néglige les présentations de 1895 et 1897, de moindre importance, car constituées seulement quelques tableaux mis en consignment chez le marchand.
- 12 SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, chapitre IV, section 4.2.
- 13 On ne sait pas si, à l'origine, ce fut Suzor-Coté qui est alla vers Scott ou l'inverse. Il n'importe puisque c'est l'admission de cet artiste chez ce marchand qui compta finalement.
- 14 Laurier Lacroix m'a appris, par exemple, que de France, où il séjournait alors, Suzor-Coté envoya des tableaux à Scott pour les faire acheminer au Salon de 1898 de l'Art Association. Son compatriote James Wilson Morrice (1865-1924), installé en France depuis plus longtemps, faisait de même, à l'instar d'Allan Edson (1846-1888) et d'autres artistes canadiens qui faisaient affaire avec Scott.
- 15 Sur l'exposition de septembre 1903; voir LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière*, p.123. Sur les autres expositions de Suzor-Coté chez Scott, voir SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, chapitre IV, section 4.3.

16 Voir *La Presse* (Montréal), 21 déc. 1907.

17 De 1859 à 1914, cette présence canadienne chez Scott & Sons fit appel notamment aux artistes suivants : James M. Barnsley (1861-1929), John W. Beatty (1849-1941), Alexandra Bell (1864-1951), Charles de Belle (1873-1939), Frederic Marlett Bell-Smith (1846-1923), William Brymner (1855-1925), William Cruickshank (1848-1922), Maurice Cullen (1866-1934), James Duncan (1806-1881), Wyatt Eaton (1849-1896), Frederick C.V. Ede (1865-v. 1907), Allan A. Edson (1846-1888), Daniel Fowler (1810-1894), Joseph-Charles Franchère (1866-1921), John Arthur Fraser (1838-1898), Robert F. Gagen (1847-1926), Duncan Grant (1846-1924), John Hammond (1843-1939), Robert Harris (1849-1919), Samuel Hawksett (1827-1910), Otto R. Jacobi (1812-1901), William C. Jefferys (1869-1951), Alphonse Jongers (1872-1945), Cornelius Krieghoff (1815-1872), James Kerr-Lawson (1862-1939), Thomas M. Martin (1838-1934), Marmaduke Matthews (1837-1913), James Wilson Morrice (1865-1924), Edmund Morris (1871-1913), Lucius O'Brien (1832-1899), Paul Peel (1860-1892), John Charles Pinhey (1860-1912), William Raphael (1833-1914), George A. Reid (1860-1947), Mary H. Reid (1854-1921), Henry Sandham (1842-1910), Frederick A. Verner (1836-1928), Adolph Vogt (1843-1871), John Henry Walker (1831-1899), Homer Watson (1855-1936), Charles J. Way (1835-1919), Percy F. Woodcock (1855-1936). Pour plus de amples détails sur leurs présentations, voir l'Index des artistes présentés chez Scott & Sons dans SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, Annexe III, tome II, p.781- 853.

18 Voir à cette date dans la chronologie de la diffusion, Annexe I, dans SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*.

19 J.A. Fraser exposa chez Scott en novembre 1886, Sandham en février 1888 et septembre 1893, Barnsley en novembre 1888, novembre 1889, octobre 1890 et novembre 1891, Brymner en novembre 1891, novembre 1894, novembre 1896 et décembre 1898, Hammond en septembre 1889, Bell en décembre 1891, O'Brien en mars 1892.

20 Cette opinion de Morrice fut exprimée à une date indéterminée dans une lettre à son ami Edmund Morris; voir Nicole CLOUTIER (dir.), *James Wilson Morrice, 1865-1924*, cat., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, p.61.

21 En parlant de «volte-face», je révisé le jugement porté dans ma thèse, car la dissension entre Walter A. Scott et ses nouveaux associés ne m'était pas encore apparue sous le jour (plus limpide aujourd'hui) d'une différence de vues entre un Canadien de naissance (Walter A. Scott était né à Montréal en 1860) et des Canadiens de plus récente adoption (Frank Robert Heaton était arrivé au Canada en 1887, et avait épousé la fille aînée de Scott en 1891. Son frère William l'y avait suivi un peu avant 1897. Quant à leur beau-frère, Herbert W. Ashby, il n'était entré officiellement dans la firme qu'en 1910); voir SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, p.76. On peut penser en effet que la plus grande importance accordée à la diffusion canadienne chez Scott, entre 1886 et 1907, dut sans doute beaucoup à l'implication de Walter A. Scott au sein de l'entreprise. Devenu partenaire de la firme en 1883, à l'âge de 23 ans, il y fut bientôt rejoint par son frère cadet, William Wilson Scott. Or, c'est à cette époque justement que la maison s'orienta de façon plus décisive vers la vente d'œuvres d'art et d'objets d'art décoratifs, relativisant ainsi l'ancienne vocation de production d'encadrements, privilégiée par leur père peu après son installation dans la ville en 1859. En 1884, la maison entamait sa série d'expositions particulières qui, jusqu'en 1906, devait donner priorité à des artistes résidant au Canada.

22 Ainsi de William Brymner, artiste pourtant choyé de Scott puisqu'il avait exposé régulièrement dans sa galerie entre 1891 et 1898. En 1905, il écrivait en effet à son ancien élève Clarence Gagnon : «W. Scott & Sons just take as much interest as usual in our work at the time of the Spring Exhibition in the Art Gallery. They took occasion to have an exhibition of 15th rate Dutch watercolours and oils. I like good pictures at any time by whoever...but detest this

kind of damned rotten dealers' trash that are shown as very superior works. Peacock [il parle de Lawson Peacock, l'un des associés de la French Gallery] is a sort of octopus we have to fight.»; voir cette partie plus tardive de la lettre du 25 décembre 1904 dans le Fonds Clarence-Gagnon, au service des archives du Musée McCord d'histoire canadienne. Pour en savoir davantage sur les changements à la direction de Scott & Sons et sur ses expositions particulières; voir SICOTTE, *L'Implantation de la galerie d'art à Montréal*, point 1.2.2 et point 4.3.

- 23 LACROIX, Suzor-Coté. *Lumière et matière*, p.69.
- 24 *Ibid.*, p.60.
- 25 *Ibid.*, p.31.
- 26 «Mr. Suzor Cote's Work on View», *The Montreal Daily Star*, 26 Sept. 1901.
- 27 «L'artiste canadien M.A. Suzor Coté», *La Presse*, 26 juil. 1907.
- 28 «Une exposition des œuvres de Suzor-Coté», *La Presse*, 2 avril 1912.
- 29 «Suzor Coté's Exhibition», *The Montreal Daily Star*, 6 April 1901.
- 30 Le tableau fut exposé chez Scott en 1884 et photographié par le studio Notman à cette occasion; voir le cliché II-75157 dans le fonds Notman au Musée McCord d'histoire canadienne.
- 31 «Une œuvre d'art», *La Presse*, 16 sept. 1903.
- 32 «L'artiste canadien M.A. Suzor Coté», *La Presse*, 26 juil. 1907.
- 33 «Une exposition des œuvres de Suzor-Coté», *La Presse*, 2 avril 1912.
- 34 «Suzor Coté Shows Work», *The Montreal Gazette*, 30 March 1912.
- 35 «Un grand artiste», *La Presse*, 21 déc. 1907.
- 36 F.J.L., «Suzor-Coté : l'exposition de ses œuvres chez Scott», *Le Canada*, 20 déc. 1907.
- 37 «Exposition de peintures», *La Presse*, 26 sept. 1901.
- 38 «Exhibit Interesting», *The Montreal Gazette*, 27 Sept. 1901.
- 39 «Some Paintings by Suzor-Cote», *The Montreal Herald*, 27 Sept. 1901.
- 40 «Work of a Canadian Artist», *The Montreal Gazette*, 2 Jan. 1907.
- 41 «Mr. Suzor Cote's Work on View», *The Montreal Daily Star*, 26 Sept. 1901.
- 42 «Un tableau de M. Suzor-Coté», *La Patrie*, 17 sept. 1903.
- 43 Voir REYNALD, «Le Canada d'hier et d'aujourd'hui», *La Presse*, 16 mai 1936.

Summary

SUZOR-COTÉ AT W. SCOTT & SONS OF MONTREAL

The Role of the Solo Exhibition in Establishing the Career of an Artist

During the first two decades of the twentieth century, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) was one of the principal artists at the W. Scott & Sons' Gallery in Montreal. Between 1901 and 1912, he had four solo exhibitions, a feat unequalled by any other French-Canadian artist during the eighty-year history of this commercial gallery. His accomplishment provides an opportunity to examine the role of the solo exhibition as a strategy for the construction of an artist's career during the period of modernity.

According to the theoretical model proposed by Alan Bowness in *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (London, 1989), an artist's reputation is based upon four circles of recognition. Each has its own particular composition, but generally speaking the circles are comprised, respectively, of the artist's peers, dealers and collectors, specialists and experts (critics and art historians above all) and lastly, the general public. Because of its own internal mechanisms and the discursive systems that it sets into motion, the solo exhibition causes several of these players to interact at the same time. There are also other participants whom Bowness does not identify. Most notably is the artist himself, for he can help create his own fame by becoming directly involved with the media – a domain in which Suzor-Coté excelled.

The academic Salon brought together separate yet comparable works. At the same time, a group presentation allows individual processes to converge in respect to a centralist position. In contrast, the solo exhibition separates the artist from the rest of his peers, thus bestowing him with a special status. It also introduces a unique trajectory, one that is of its own time and space. In the period of modernity, as aesthetic judgment crystallized around notions of originality and individual expressiveness, the solo exhibition offered a new means of artistic recognition because it too rested on the principle of individuality.

Before examining the issue of Suzor-Coté's work at Scott & Sons, a short history of the gallery reveals that the choice of a particular place to exhibit was one of the elements that contributed to the artist's fame. At the time of Suzor-Coté's first solo exhibition in 1901, the Scott gallery commanded great respect as Montreal's oldest commercial art firm, having been founded forty-six years

earlier. It was also highly regarded for its affiliation with important art dealers abroad and for its influential and wealthy clientele. In 1884, Scott had introduced the solo exhibition to Montreal. Since that date, only a few select Canadian artists had been offered this mark of distinction. With his own presentations, Suzor-Coté added his name to those of John Arthur Fraser (1838-1898), Alexandra Bell (1864-1951), James Barnsley (1861-1929), William Brymner (1855-1925) and Lucius O'Brien (1832-1899).

The solo exhibition and its critical reception bring into play the various circles of recognition. Accordingly, the documentary material furnished by the gallery creates a laudatory portrait of the artist's career. Critics are easily inspired by this information and select materials for their texts from here and there: the catalogue, press releases and biographical notes. In the case of Suzor-Coté, articles in the press contributed to shaping his reputation by mentioning the opinions of distinguished French art critics who had acclaimed his work in Europe. Writers listed the prizes and honours he had received at the Paris Salons and cited favourable remarks on his work by two influential French artists with whom Suzor-Coté had studied. This suggests that the artist's teachers may be the first circle as they are the earliest sources for accrediting the merit of a rising artist.

Other circles emerge from the content of the critical reception; these take the form of the public support that the artist has received up to this point. For example it was from writings in the Montreal press that the public learned of the acquisition of Suzor-Coté's paintings by important local figures. The critics also fed the rumour (false but flattering) that the federal government was about to purchase his monumental mural depicting the discovery of Canada. Further to proving the worth of this young local talent, there was mention of commissions received from abroad from cities like London and New York. Suzor-Coté's contemporaries and the public would also make their contribution to the construction of his reputation. This was accomplished, for example, by quoting laudatory comments made by some of his Canadian colleagues or by mentioning the welcome he had received from Montrealers upon his first return to Canada in 1894. There was also boasting about the large crowds visiting his current exhibition at Scott's.

The solo exhibition stimulates this kind of discourse as all the attention is concentrated on just one individual. In itself, the dealer's decision to give the artist an exhibition already expresses a judgement about his work, and the presentation then confirms and expands this opinion even more. Subsequently all new work that comes into the gallery by this same artist can be used to emphasize the progress he has made, thereby adding another feather to his cap and heightening his fame. By increasing the artist's visibility, the gallery helps raise his standing in the art market, in the best of cases, and either in the short or the long term.

As a result of his solo exhibitions at Scott & Sons, Suzor-Coté flooded the local art market with more than two hundred and fifty paintings, pastels and pieces of sculpture in the space of eleven years. During the same period of time, the annual Spring Exhibition at the Art Association of Montreal accepted thirty of his works, but they were usually lost among the yearly average of more than four hundred art works and various objects on display. These figures demonstrate how the artist's appearances at Scott & Sons were able to establish his reputation, and at the same time affect the value of his work.

With this in mind, one might wonder why Suzor-Coté did not show there again after 1912 when he was at the height of his career? His departure from Scott & Sons can be attributed to a reorientation of the gallery's exhibition policies during this period. After the death of William Scott in 1904, and the departure of his son Walter in 1907, the firm's management steadily reduced its support of Canadian artists. The new partners, who had all recently immigrated to this country, soon reached an agreement with their London supplier to give greater importance to European art. This was so much so that from 1907 to 1914 the majority of artists who had the honour of a solo exhibition at Scott & Sons were from abroad, primarily from Britain. However, during the 1930s Suzor-Coté's name reappeared in the catalogues of a few group exhibitions at the gallery. A further change in management had taken place at the end of the 1920s. Until the gallery's closing in 1939 the new director, acting on John Lyman's advice, gave greater pride of place to Canadian artists.

Translation: Janet Logan