



fig.1 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, **La Vallée de Senlisse**, 1906, huile sur toile, 121 x 192 cm, MNBAQ. (Photo : MNBAQ, Patrick Altman)

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES ASPECTS DU SYMBOLISME, DANS L'ŒUVRE DE SUZOR-COTÉ ET DE SES CONTEMPORAINS

Dans le catalogue de l'exposition *Suzor-Coté, 1869-1937. Lumière et matière*, le commissaire Laurier Lacroix affirme que Suzor-Coté n'est pas un peintre philosophe, si bien que vouloir traiter de sa filiation au symbolisme devient, pour paraphraser le titre d'une pièce de Shakespeare, *Much Ado About Nothing*. Cependant, dans les nombreux champs qui restent, sinon à découvrir, tout au moins à nourrir et à consolider dans le domaine de la recherche en art québécois et canadien, la vogue qu'a connue le symbolisme chez certains artistes, dans les années 1910 et au début des années 1920, me semble être un de ceux-là. Si tous n'ont pas eu, dans ce rapport à cette esthétique marquante en Europe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la cohérence d'un Ozias Leduc, plusieurs ont entretenu un flirt plus ou moins prononcé avec cette tendance, flirt dont les degrés d'engagement et la profondeur ont varié considérablement. C'est pourquoi j'ai eu envie d'aborder cette question par le biais de quelques œuvres de Suzor-Coté, même si le résultat devait se révéler n'être qu'*un peu de bruit pour rien*.

D'abord, une brève contextualisation pour signaler que le mouvement symboliste auquel je fais référence est ce courant esthétique qui, à partir de la fin des années 1880, va toucher une partie du monde littéraire, artistique et culturel à travers l'Europe. S'il ne se caractérise pas par une unité stylistique et formelle (c'est bien là une des difficultés que pose son analyse, car y sont associés des artistes qui peuvent aussi bien travailler à partir de procédés classiques que novateurs), il répond néanmoins à une position philosophique et esthétique commune. Il faut, de prime abord, se garder d'apparenter l'essence de ce courant dit symboliste à une traduction picturale ou sculpturale du dictionnaire des symboles ou encore à l'art allégorique. Ce n'est pas la présence de symboles codifiés par la tradition religieuse ou classique qui garantit la nature symboliste de la production d'un artiste. Le symbolisme repose plutôt sur un processus de création essentiellement subjectif et, dans ce contexte, la notion de symbole acquiert une singulière polysémie, comme en témoigne cet énoncé de 1891 du poète Stéphane Mallarmé :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements¹.

Rappelons que l'éclatement de la structure féodale et la consolidation du monde capitaliste, s'ils permettent l'avènement du rationalisme, nourrissent par ailleurs ce paradoxe où la célébration de la subjectivité va néanmoins se conjuguer, pour certains, avec la nostalgie des structures sociales réputées organiques et unitaires (structures sociales, comme celles du Moyen Âge, au sein desquelles pourtant la valorisation de l'individu et le concept de subjectivité, étaient pratiquement inexistantes). De ce paradoxe découle la récurrence, au sein de mouvements comme le romantisme et le symbolisme, des thèmes du Paradis perdu, de l'Âge d'or, de la fuite vers un Ailleurs d'ordre naturel ou culturel qui incarneraient cet idéal d'unité et d'harmonie, où, écrivait Baudelaire, «tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté».

Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer², la révolution philosophique et littéraire romantique, dont participe en grande partie le mouvement symboliste de la fin du XIX^e siècle, se nourrit de ce sentiment de perte de l'harmonie et de perte de l'unicité. Elle donne lieu à la constitution d'une théorie spéculative de l'art dans laquelle celui-ci est investi de la mission de rétablir cette «unité» perdue, cette communication avec la dimension ontologique. On voit donc émerger, chez les tenants de cette position, une sacralisation de la fonction artistique conçue comme outil de médiation, de révélation, de communication entre le monde de la contingence (où s'est perdue l'unité originelle) et le monde spirituel, lequel peut tout aussi bien être celui de la vision intérieure de l'artiste, nouveau prophète du sens.

Citons, pour mieux saisir encore ce courant esthétique, un extrait du *Manifeste du symbolisme* que Jean Moréas publie dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886 :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible.... L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.... Ainsi dédaigneux de la méthode puérile du naturalisme, [le symboliste] édifiera son œuvre de *déformation subjective*, fort de cet axiome : que l'art ne saurait chercher en l'*objectif* qu'un simple point de départ extrêmement succinct.

Plus exemplaire encore cette formule du critique Gustave Kahn qui écrivait en 1886, dans *L'Événement*, que le but de l'art symboliste est «d'objectiver le subjectif et non subjectiviser l'objectif», c'est-à-dire d'extérioriser, de matérialiser l'idée plutôt que de rendre la nature à travers un tempérament (selon la formule de Zola)³. Voilà tout un programme que poètes et artistes ne réaliseront qu'à des degrés divers, et autant de propositions qui, à première vue, nous éloignent de l'œuvre de Suzor-Coté. Examinons néanmoins ces postulats en regard de la peinture.

Le paysage

Si de nombreuses thématiques ont nourri le symbolisme, le paysage – genre privilégié des courants réaliste aussi bien qu'impressionniste, tous deux décriés par les symbolistes pour leur choix de «subjectiviser l'objectif» – fut néanmoins utilisé par certains artistes symbolistes, aussi bien que romantiques, dans la mesure où la nature est considérée par eux comme propice à cette «objectivation du subjectif». Ainsi, la nature, non spoliée par le matérialisme contemporain, pourra incarner le rapport spirituel, émotif ou individuel qu'a l'artiste au monde. Dans ce contexte, la nature devient un des lieux de médiation ontologique ou de réconciliation de l'homme avec l'unité perdue. Pour que le paysage accède au statut d'incarnation du subjectif, l'artiste ne peut se contenter de n'être qu'un œil, comme le disait Gauguin de Monet. Il doit, non pas, «chercher autour de l'œil» comme les impressionnistes mais, toujours pour paraphraser Gauguin, le faire «au centre mystérieux de la pensée⁴». Autrement dit, pour que la peinture de paysage soit telle une de ces «somp tueuses simarres qui revêtent l'Idée», il faut que l'artiste effectue un travail formel qui induise une lecture, un effet de sens différents de ceux produits par le réalisme ou l'impressionnisme.

Les solutions avancées furent nombreuses. Ainsi, le synthétisme, influencé entre autres par l'estampe japonaise, opposera à l'analyse impressionniste la synthèse des formes, l'aplat, le rabattement de l'espace, l'arbitraire relatif de la couleur, l'arabesque décorative ou encore la répétition de verticales décoratives pour marquer l'écart avec le réel et induire une lecture différente. Les tableaux d'Émile Bernard, de Paul Sérusier, de Maurice Denis et de bien d'autres gravitant autour de l'École de Pont-Aven en sont des exemples. On verra même certains juxtaposer sur une même surface des espaces-temps de nature différente comme Gauguin dans *La Vision après le Sermon*, œuvre que le critique d'art Albert Aurier donnait en 1891, dans *Le Mercure de France*, comme exemplaire de cette nouvelle tendance esthétique idéaliste antithétique de l'impressionniste⁵. Au Québec, le jeune Adrien Hébert a réalisé des œuvres, certes moins audacieuses, mais néanmoins apparentées par leur synthétisme et leur esprit décoratif à cette esthétique. *Un Voilier*, aquatinte réalisée vers 1912, en témoigne⁶.

D'autres artistes encore vont utiliser des effets particuliers de lumière (lumière de la lune, des couchers ou des levers du soleil, lumières tamisées par le brouillard), des organisations de l'espace jouant sur la concavité et la convexité, la proximité ou, au contraire, un positionnement aux limites du monde physique pour transformer un paysage environnant en un monde doté de dimensions mystiques ou oniriques, pour, selon les préceptes qu'énonce le poète Novalis dans *Das philosophische Werk* de 1798 : doter le monde familier d'un aspect énigmatique, conférer au connu le prestige de l'inconnu, de l'infini⁷.

On pourrait ici multiplier les exemples depuis Caspar Friedrich qui, dans son journal, écrivait : «Ferme tes yeux de chair pour contempler d'abord ton image avec l'œil de l'esprit puis fait monter vers la lumière ce que tu as vu ainsi dans les ténèbres afin que cette image agisse en retour sur ceux qui la regardent de l'extérieur vers l'intérieur⁸», en passant par Lévy-Dhurmer, Degouve de Nuncques et plusieurs de ses confrères belges. Mentionnons encore ces artistes des pays du Nord de l'Europe qui ont constitué ce courant que Roald Nasgaard a qualifié de *northern symbolist landscape*⁹ qui, en rupture avec le réalisme et le formalisme de l'art français, ont voulu traduire l'essence spirituelle de leur nations nordiques (Harald Sohlberg, Karl Nordström, Gustaf Fjaestad et combien d'autres). Leur influence, tant formelle que spirituelle, fut majeure sur les artistes canadiens du Groupe des Sept.

Au Québec, comme au Canada, outre les artistes du Groupe des Sept, les exemples sont aussi relativement nombreux. Citons au passage Charles de Belle, cet artiste médiocre si prisé par l'écrivain et critique Albert Laberge¹⁰. Il n'en demeure pas moins que le maître du genre est certainement Ozias Leduc qui, à partir de son environnement de Saint-Hilaire, a produit un corpus significatif de représentations du paysage dans lesquels une composition dominée par le jeu complexe des courbes ou des volutes, les arabesques des motifs et le traitement raffiné de la matière picturale se conjuguent pour induire ces effets de rapprochement, de concavité et de convexité dont l'effet décoratif ne transcende jamais les impressions d'intimité, de contemplation et parfois même d'inquiétante étrangeté qui s'en dégagent, impressions renforcées par l'atemporalité et l'absence de repères géographiques ou culturels précis.

Personne ne contestera que les paysages québécois de Suzor-Coté échappent à cet esprit symboliste et cela même si leurs titres ne les ancreraient pas dans un espace-temps bien circonscrit : *Commencement de dégel, fin mars* (1906); *Paysage d'hiver canadien* (1909); *Coucher de soleil en hiver, Arthabaska* (1909); *Labour d'automne, Arthabaska* (1909); *Rivière Magog, hiver* (1913); *Dégel soir de mars, Arthabaska* (1913); *Rivière au printemps, comté d'Arthabaska* (1913). Toutefois, l'exposition signalait quelques exceptions comme *La Vallée de Senlisse* (fig.1), dont certaines caractéristiques, notamment la luminosité crépusculaire et l'harmonieuse sérénité ont permis à Laurier Lacroix de l'apparenter à un

certain esprit symboliste. Soulignée par le cartel qui accompagnait l'œuvre, cette interprétation était renforcée par l'accrochage qui, au Musée du Québec, plaçait *La Vallée de Senlisse* pour ainsi dire en pendant d'une œuvre à saveur définitivement plus symboliste, *Harmonie du soir* (1917), sur laquelle je reviendrai. J'aimerais cependant élargir un peu le réseau parental de *La Vallée de Senlisse*.

On sait que, nonobstant les catégories stylistiques ou esthétiques si commodes pour les historiens de l'art, les séparations ne sont pas étanches entre les unes et les autres. Si les luminosités crépusculaires ou lunaires furent reprises *ad nauseam* par les romantiques de tout acabit puis, dans leur sillage, par les symbolistes, elles ont également séduit nombre de barbizonnais qui firent paître dans de nombreux levers de lune ou couchers de soleil des troupeaux entiers de moutons ou de vaches. À cela il faut ajouter les innombrables ciels gris et bas, chargés d'émotions troubles, des peintres de l'École de La Haye dont étaient fervents nombre de collectionneurs montréalais adeptes de cette peinture de «*moods*¹¹».

Par ailleurs, le texte de Brian Foss sur Mary Hiester Reid m'incite aussi à inscrire le tableau de Suzor-Coté dans la foulée de la vogue qu'a connue au Canada le tonalisme, un courant nord-américain, certes influencé par le symbolisme et le mouvement esthétique dont Whistler est une figure de proue. À ce propos, Foss écrit :

Le tonalisme – tendance artistique qui s'est manifestée aux États-Unis du début des années 1880 jusqu'à 1915 – emprunte à l'impressionnisme la transcription des effets fugitifs de lumière et d'atmosphère. Lumière diaphane, ambiance palpable et contours flous sont autant d'éléments utilisés par les adeptes du tonalisme pour donner à leurs compositions une dimension onirique.... Le crépuscule et le soir comptent parmi les thèmes de prédilection des tenants du tonalisme à qui ils offrent non seulement la possibilité d'imposer une uniformité de ton et de brouiller les frontières entre les formes, mais de transcrire leur vision poétique¹².

Des artistes pratiquant à des degrés divers le tonalisme se retrouvent parmi les exposants du Canadian Art Club, fondé en 1907. Des œuvres comme *Bewitchment* (vers 1910) de Archibald Browne ou *The Old Town, Brittany, Night Effect* (1913) de William E. Atkinson en sont des exemples¹³. Suzor-Coté joint les rangs du Canadian Art Club en 1910. Si *La Vallée de Senlisse* n'y fut pas exposée, il est intéressant de noter qu'il y présente, en 1913, sous le titre de *Mauve et Or* (vers 1912), un tableau qu'il exposera à partir de 1915 sous celui plus descriptif de *Coucher de soleil, rivière Nicolet* (1925)¹⁴, adoptant avec cette première identification une mode consolidée par Whistler qui, par ses titres comme *Nocturne in Blue and Gold, Valparaiso* (1866), entendait bien souligner l'écart entre le sujet et le travail formel.



fig.2 M.-A. Suzor-Coté, **Lever de lune**, vers 1901, huile sur toile, 50 x 66 cm, Coll. particulière. (Photo : Courtoisie du MNBAQ)

Quant à *Mauve et Or*, pris indépendamment du corpus nombreux des paysages d'Arthabaska qui, par leur volonté systématique de représenter les variations saisonnières aussi bien que lumineuses de ce coin de pays, s'apparentent un peu aux entreprises de Sisley à Marly, de Pissarro à Pontoise ou de Monet à Giverny, il correspond assez bien à l'esprit du tonalisme, encore que *La Vallée de Senlisse* et quelques autres paysages comme *Isolement*, ou *Le Tournant de la rivière Gosselin*, *mars, paysage d'hiver canadien* ou *Lever de lune* (fig.2) en soient plus proches. Peut-être avons nous là une autre confirmation de l'extraordinaire versatilité de Suzor-Coté, de sa connaissance de toutes les esthétiques en vogue sur les scènes où il se produit. Cela dit, ces œuvres, que leurs titres ou leurs procédés peuvent apparenter au tonalisme, me semblent ne flirter que de loin avec le symbolisme¹⁵. Elles «subjectivisent» sans doute l'objectif (pour reprendre la formule de Kahn), en ce sens qu'elles traduisent la vision subjective qu'a l'artiste d'un paysage précis, mais ne témoignent pas de transformations formelles qui transmueraient ces paysages objectifs en quelques somptueuses simarres revêtant l'Idée.

Le Paradis perdu

Reprenons notre réflexion sur le symbolisme à partir du tableau exposé à Québec, en pendant de *La Vallée de Senlisse, Harmonie du soir* (fig.3), peint en 1917, dont le motif s'inscrit dans une iconographie qui a joui d'une énorme popularité auprès des artistes de la mouvance symboliste, soit celle du Paradis perdu et de la fuite vers un Ailleurs idéal qui peut prendre aussi bien des saveurs médiévale, tahitienne, tropézienne ou antiquisante, ce dernier type engendrant le plus souvent la figure de la muse ou celle d'une figure féminine vêtue «à l'antique¹⁶». On pourrait citer d'innombrables exemples : Puvis de Chavannes, *Le bois sacré cher aux arts et aux muses* (vers 1884-1889); Böcklin, *Le bois sacré* (1882); Maurice Denis, *Les muses ou le bois sacré* (1893) ou *Figure féminine dans un paysage printanier (Le bois sacré)* (1897); H. Le Sidaner, *Le dimanche* (1898); une bonne partie des Gauguin réalisés dans son «paradis exotique»; les œuvres peintes sous l'influence d'un Signac établi à Saint-Tropez, comme *L'air du soir* (1893-1894) de H.E. Cross ou *Luxe, calme et volupté* (1904-1905) de Matisse. Chez les peintres plus académiques la thématique jouit aussi d'une grande popularité, et *Chant sur l'eau* de Francis Dubutin (1866-1930) ou *Soir antique, Muse au lever du soleil*, 1918 d'Alphonse Osbert¹⁷ se rapprochent singulièrement, dans la représentation du thème, de *Harmonie du soir* de Suzor-Coté.

Au Québec, ces représentations «arcadiennes» connaissent aussi une certaine faveur. Pensons à Adrien Hébert, *Panneau décoratif soleil couchant (esquisse)*, (fig.4), ou encore à *Idylle* (avant 1927) de Suzor-Coté privilégiant un décor printanier. Les effets décoratifs que permettent le printemps sont, avec ceux du soleil couchant, un autre incontournable de ce type d'iconographie. Nous retrouvons également les arabesques des arbres en fleurs caractéristiques de cette saison dans *L'île enchantée* (après 1920) d'Ozias Leduc (qui toutefois nous fait grâce de la figure féminine en péplum). Notons de même l'importance du thème de l'enchantement et le fait que le pastel de Suzor-Coté, *L'île enchantée* (vers 1920) n'est pas très éloigné non plus du *Bewitchment* d'Archibald Browne cité précédemment.

L'esprit décoratif et le rêve de synthèse des arts

Revenons à *Harmonie du soir*. Exposée pour une première fois à Montréal à l'Exposition du printemps de l'Art Association en 1919, *Harmonie du soir* est identifiée comme «panneau décoratif¹⁸». Cet ajout me permet d'ouvrir sur deux dimensions caractéristiques du travail de plusieurs artistes symbolistes animés par un même désir de synthèse des arts.

Premièrement, ce parti pris pour l'esprit décoratif qui a nourri leurs tableaux de chevalet en a aussi conduit plusieurs à tenter une intégration de l'art à l'architecture ou encore à contribuer, toujours avec cette volonté de fusionner



fig. 3 Suzor-Coté, 1869-1937. *Lumière et matière*, MNBAQ, de gauche à droite, La Vallée de Senlisse, Contreforts des montagnes Bleues vues d'Oak Tidge, à Lovington en Virginie et Harmonie du soir). (Photo: MNBAQ, Jean-Guy Kérourac)



fig.4 Adrien Hébert, **Panneau décoratif soleil couchant (esquisse)**, vers 1915, huile sur toile, 46 x 104 cm, Coll. Irène Hébert, Joliette. (Photo : Courtoisie du MNBAQ)

l'art à la vie, aux grands mouvements d'art décoratif (profanes ou religieux) de leur époque¹⁹. De ce point de vue, peut-être n'était-ce pas une coïncidence si *Harmonie du soir* et *La Vallée de Senlisse* faisaient pendant, à Québec, à une peinture murale que Suzor-Coté a produite pour la résidence du magnat Thomas Fortune Ryan à Oak Ridge en Virginie.

Deuxièmement, *Harmonie du soir*, par sa référence directe à la musique, ne nous parle pas que des liens personnels que Suzor-Coté pouvait entretenir avec cet art, mais renvoie aussi à ce désir d'établir des correspondances formelles entre les arts dont Baudelaire et nombre de théoriciens du symbolisme ont rêvé. Des projets, comme celui de l'Exposition Beethoven de la Sécession viennoise de 1902, à laquelle participent notamment Gustav Klimt et Max Klinger, mais aussi l'identification d'œuvres visuelles sous des titres comme *Opus* ou *Nocturne*, par exemple, sont autant de manifestations qui témoignent de ce désir de synthèse et de recherche de correspondances entre les arts qui a traversé le XIX^e siècle et une partie du XX^e. Un exemple plus près de nous : les tableaux des années 1920 de l'artiste canadien Bertram Brooker qui tente de composer une structure visuelle qui soit analogue à celle de compositions musicales. Pensons à *Toccata* (vers 1927), à *Sounds Assembling* (1928) ou à *Abstraction-Music* (vers 1927).

Certes, cet effort de fusion entre les arts en est souvent resté à un niveau assez superficiel, les artistes se contentant d'évoquer des scènes ou des motifs inspirés du répertoire musical, comme ce fut le cas de Fantin-Latour avec Wagner ou, au Québec, d'Adrien Hébert qui, dans ses œuvres de jeunesse, plus proches du symbolisme que du réalisme moderne qui caractérisera sa production ultérieure, a produit des tableaux comme : *Le Bateau fantôme* (1918)²⁰, *Une nuit un faune appelait* (vers 1918) ou *La danse des nymphes* dont les références sont indubitablement tirées du répertoire musical cher à cette génération de jeunes «parisiannistes» montréalais²¹.

Par ailleurs, la présence, dans de nombreux tableaux, de la figure des muses est aussi significative de cette quête de correspondances entre les arts, même si on peut arguer, avec raison, qu'elle est d'ordre plus allégorique que symboliste. D'ailleurs Laurier Lacroix parle d'*Harmonie du soir* comme d'une œuvre dans la «veine allégorico-décorative»²² ce qui indique, en effet, que, chez les artistes dont le rapport au symbolisme est plus l'effet d'une liaison sans conséquence que d'une réflexion philosophique et esthétique intégrée, la frontière est tenue entre allégorie et symbolisme.

De ce point de vue, la figure d'Érato, telle que traitée par Ozias Leduc dans *Érato (Muse endormie)*, (1898) et mieux encore dans *Érato (Muse dans la forêt)*, (vers 1906) est particulièrement intéressante. La nudité de la muse, la luminosité des œuvres, la rythmique des volutes inscrite dans la matière picturale d'*Érato (Muse endormie)*, la construction d'un espace où se dessinent ces effets ambigus de concavité et de convexité brisés par les verticales décoratives des troncs d'arbres dans *Érato (Muse dans la forêt)* confèrent à ces œuvres une dimension intimiste et singulièrement subjective qui transcende l'allégorie.

Si Suzor-Coté était aussi musicien, il ne semble pas que sa «pratique» de la musique ait considérablement «enrichi» ou donné une profondeur particulière à son œuvre. Toutefois, nudité et référence à la musique s'entremêlent aussi chez Suzor-Coté dans la *Symphonie pathétique* (1925), [voir Grandbois, fig.9], œuvre dont la matière et la juxtaposition audacieuse des couleurs témoignent de sa connaissance de l'impressionnisme mais qui, dans une certaine mesure, tente d'associer nu, paysage, musique et émotion²³. Outre son titre, qui réfère à une œuvre musicale et nous oriente vers une certaine lecture de l'œuvre, le rapport du fond à la forme vient soutenir cette lecture : les violents empâtements d'un fond divisé par une légère ligne d'horizon contribuent à créer une structure paysagiste où la partie supérieure se lit comme un ciel tourmenté dont le mouvement répond à celui de la chevelure. Le nu se trouve ainsi mis en rapport avec le paysage par un tourment de la matière qui se pose sans doute comme une métaphore des émotions «pathétiques», tout comme dans *Les Gémissements du vent* (1926). En tout cas, il y a là une intégration plus convaincante que dans d'autres



fig.5 Ozias Leduc, **Judith**, vers 1914, huile sur carton, 21 x 27 cm, MNBAQ.
(Photo : MNBAQ)

nus qui utilisent le même artifice d'un titre à saveur romantico-symboliste, comme *Sérénité* (1925), par exemple. Cependant, cette saveur symboliste n'est pas généralisée dans la représentation des nus féminins de Suzor-Coté.

La recherche de traces du symbolisme dans l'œuvre de Suzor-Coté ne risque pas non plus d'être très fructueuse du côté du symbolisme à caractère religieux. Si cette veine a nourri d'abondance les œuvres européennes, il me semble qu'au Québec seul Ozias Leduc puisse prétendre à cette parenté. Non seulement par ce travail formel, parfois si proche du préraphaélisme par l'androgynie de ses figures, l'espace fermé par les volutes et les arabesques décoratives de certaines murales comme *La Crucifixion* de la chapelle privée de l'archevêché de Sherbrooke, mais surtout par certaines œuvres, plus rares, comme cette exemplaire *Judith* (fig.5), dont je ne rappellerai que ceci : elle délaisse totalement les attributs allégoriques de la figure biblique de Judith, de même qu'elle ignore complètement le détournement érotique que lui ont fait subir nombre de peintres à la fin du XIX^e siècle en représentant Judith comme



fig.6 M.-A. Suzor-Coté, **Bretonne en prière**, 1905, huile sur toile, 113 x 126 cm, Archevêché de Rimouski. (Photo : Courtoise du MNBAQ)

une femme fatale. Leduc tente plutôt de rejoindre un aspect du récit biblique essentiel à l'esprit du christianisme, soit celui de l'interpellation divine par la prière présentée ici comme une relation de méditation intimiste²⁴.

On trouve également des références à la foi et à la piété, fut-elle naïve, chez certains artistes français, notamment Maurice Denis ou Gauguin, dont les *Calvaires bretons* ou la *Vision après le Sermon* mettent en scène, à travers des procédés novateurs, une piété paysanne à saveur mystique et primitive qui se démarque de celle représentée dans les tableaux de Bretonnes en prière qui abondent dans les scènes de genre pittoresques des peintres réalistes aussi bien qu'académiques et dont on trouve des exemples au Canada, notamment chez Paul Peel (*Dévotion*, 1881) et Suzor-Coté (*Bretonne en prière*, fig.6).



fig.7 M.-A. Suzor-Coté, **Autoportrait**, 1894, 63 x 50 cm, pastel sur papier, Musée Laurier, Arthabaska.
(Photo : Courtoise du MNBAQ)

En conclusion, je dirai que Suzor-Coté n'a pas cédé à une autre des tentations de l'artiste symboliste, comme de l'artiste romantique d'ailleurs, tentation cohérente avec sa vision de l'art comme médiation ontologique, soit celle de s'autoreprésenter dans la posture d'une figure christique, messianique ou salvatrice²⁵. Seule concession à une mode héritée du romantisme, Suzor-Coté aime plutôt entretenir son image de dandy (fig.7). Mais il est, dans les faits, loin de l'esthétique du dandy qui, dans son mépris de l'utilitaire, du travail, du bourgeois, de la nature, de la chair, de la femme, fait de sa vie et de sa propre personne son œuvre d'art²⁶. Ce dandy d'Arthabaska est trop amoureux de son village, de ses paysans, de la chair féminine, de la réussite et de la reconnaissance pour prétendre à l'essence du dandysme. Suzor-Coté est un travailleur, lié aux contingences du



fig.8
M.-A. Suzor-Coté,
Le Tanneur, 1934,
bronze, 25 x 33 x
19 cm, Collection
particulière.
(Photo : Courtoise
du MNBAQ)

métier et du marché de l'art et qui partage, comme l'a bien démontré Laurier Lacroix, l'idéologie libérale de la bourgeoisie d'Arthabaska et de l'élite politique qu'elle a engendrée. Suzor-Coté est fondamentalement matérialiste dans son approche de la peinture. Si, pour filer la métaphore avancée par Lacroix au cours d'une de ses visites guidées de l'exposition, on peut considérer *Le Tanneur* (fig.8) comme une ultime autoreprésentation, d'ordre symbolique, métaphorique ou inconscient, de l'artiste, le peu d'idéalisation du corps, l'attention donnée à l'usure des muscles, à la déformation des os et des mains nous donnent à voir, dans la matière même de la sculpture, non plus le jeune dandy, mais un ouvrier de la transformation de la matière. Ainsi, Suzor-Coté, au-delà des modes, des genres et des styles se serait ultimement représenté comme ce qu'il était d'abord et avant tout : un artisan passé maître dans la pratique de son art mais usé par sa matérialité même.

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Stéphane MALLARMÉ, *Réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Thot, 1982.
- 2 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- 3 Gustave KAHN, cité par Magdalena Dabrowski, *The Symbolist Aesthetic*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, p.6
- 4 À la décharge de Gauguin ajoutons que dans son évaluation de Monet comme n'étant qu'un œil il précisait : « mais quel œil! ». Dans le même ordre d'idée, Gauguin écrivait au peintre Emile Schuffenecker le 14 août 1888 : « Un conseil : ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui en résultera, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre Divin Maître, créer ». Cité par Françoise CACHIN, *Gauguin*, Paris, Le Livre de poche, 1968, p.108.
- 5 « Aujourd'hui qu'en littérature nous assistons à l'agonie du naturalisme, alors que nous voyons se préparer une réaction idéaliste, mystique même, il faudrait s'étonner si les arts plastiques ne manifestaient aucune tendance vers une pareille évolution. *La Lutte de Jacob avec l'Ange* [autre titre de *La Vision après le Sermon*], que j'ai tenté d'écrire dans l'exorde de cette étude, témoigne assez, je crois, que cette tendance existe et l'on doit comprendre que les peintres engagés dans cette voie nouvelle ont tout intérêt à ce qu'on les débarrasse de cette absurde étiquette d'« impressionnistes » qui implique, il faut le répéter, un programme directement contradictoire du leur ». Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture – Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, mars 1891.
- 6 Pour les œuvres d'Adrien Hébert citées dans ce texte, on se référera au catalogue *Adrien Hébert* (Pierre l'Allier dir.), Québec, Musée du Québec, 1993.
- 7 « By giving the common place higher meaning – the familiar an enigmatic look, the known, the prestige of the unknown, the finite the appearance of the infinite. I make it romantic ». NOVALIS, *Das philosophische Werk I*, 1798, cité par Boris ASVARISHCH et Robert ROSENBLUM dans *The Romantic Vision of C.D. Friedrich: Paintings and Drawings From USSR*, Sabine Rewald ed., New York, The Metropolitan Museum of Art, The Art Institute of Chicago, 1991, p.v.
- 8 Cité par Michel LEBRIS, *Journal du romantisme*, Genève, Skira, 1981, p.7.
- 9 Roald NASGAARD, *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto, Buffalo, London, Art Gallery of Ontario and University of Toronto Press, 1984.
- 10 Outre l'ouvrage qu'il lui a consacré (*Charles de Belle, peintre-poète*, Montréal, Édition privée, 1949), Albert Laberge a fait paraître de nombreux articles, entre autres dans *La Presse* où il commente l'œuvre de cet artiste (notamment le 6 nov. et le 20 nov. 1915, les 5 fév. et 5 nov. 1923, 24 avril et 29 nov. 1924, 27 nov. 1925, 26 jan. 1926, 30 mars et 14 nov. 1927, 19 oct. 1928, 7 fév. 1930, 30 sept. 1932, etc.) Sur Albert Laberge et Charles de Belle voir aussi Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p.47-49.
- 11 J'emprunte cette expression de « moods » pour qualifier le travail des peintres de l'école de La Haye à François-Marc Gagnon qui est l'auteur de la section « La peinture » dans l'ouvrage de Paul-André LINTEAU, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Les Éditions du Boréal express, 1979, p.629-31.

- 12 Brian FOSS, «Une expression empathique : l'esthétique de Mary Hiester Reid», dans Brian FOSS et Janice ANDERSON, *L'univers harmonieux de Mary Heister Reid*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2000, p.63-64.
- 13 Ces œuvres sont reproduites dans Robert J. LAMB, *The Canadian Art Club 1907-1915*, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1988.
- 14 Pour la liste des œuvres exposées au Canadian Art Club, voir LAMB, *The Canadian Art Club 1907-1915*, et aussi pour la liste des expositions des œuvres de Suzor-Coté, voir Laurier LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière*, Québec, Musée du Québec; Montréal, Les Éditions de l'Homme; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p.355-75.
- 15 On pourrait dire la même chose du tableau *Isolement (Isolation)* présenté sous ce titre à saveur symboliste à la septième exposition annuelle du Canadian Art Club en 1914 et qui donne à voir une maison isolée dans un paysage de fin de jour. Ce tableau est aussi connu sous le titre de *Isolement, Vieille maison isolée* et *Isolation, Old Isolated House*.
- 16 Figures qué, lors de la communication, je traitais plus familièrement de «poupounes en péplum».
- 17 Le lecteur intéressé à voir des reproductions de ces œuvres et des autres œuvres européennes symbolistes que je mentionne dans ce texte pourra les trouver dans des ouvrages comme : Jean CASSOU (dir.), *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1988; Michael GIBSON, *Le Symbolisme*, Bonn, Taschen, 1994; en collaboration, *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995.
- 18 LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière*, p.360.
- 19 Pensons aux peintres préraphaélites britanniques et au mouvement Arts and Craft, aux ateliers d'art sacré de Maurice Denis, au travail décoratif de Vuillard, Bonnard et de combien d'autres.
- 20 Ces deux œuvres sont reproduites dans le catalogue *Adrien Hébert*, 1993, aux pages 29 et 77.
- 21 Adrien Hébert comptait parmi ses amis des musiciens, notamment Rodolphe Mathieu et Léo-Pol Morin dont il a d'ailleurs peint les portraits. Morin, un ami de Ravel, a présenté de nombreux récitals, entre autres d'œuvres françaises de Fauré, Debussy, Frank, Ravel, etc.
- 22 LACROIX, *Suzor-Coté. Lumière et matière*, p.284
- 23 Je reprends ici l'analyse avancée dans TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité*, p.249-51.
- 24 Voir ma notice dans le catalogue *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve* (Laurier Lacroix dir.) Québec, Musée du Québec; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 188-89.
- 25 Si plusieurs artistes européens ont donné dans l'autoreprésentation de cette nature, les exemples sont plus rares chez nous. Mentionnons toutefois l'exemple d'Ozias Leduc dont l'autoportrait de 1899 est utilisé pour dépeindre les traits du Christ dans *Le Bon Pasteur* de 1917. Voir LACROIX, *Ozias Leduc*, p.137 et 208-209.
- 26 Michel LEMAIRE, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, Éditions Klincksieck, 1978.

Summary

A FEW THOUGHTS ON ASPECTS OF SYMBOLISM IN THE WORK OF SUZOR-COTÉ AND HIS CONTEMPORARIES

The Symbolist movement was popular, to a greater or lesser degree, with a number of Quebec artists in the 1910s and early 1920s. In light of this interest, my article looks at the work of Suzor-Coté to determine if this approach to painting might have had an influence on some of his production. The discussion begins with a brief overview of Symbolist aesthetics and philosophy as defined in Europe at the end of the 1880s, and in terms of its meaning as a creative process that was based on the subjective rather than merely the use of symbols or allegory. This distinction is particularly evident in the writings of the poet Stéphane Mallarmé, the art critic Albert Aurier, as well as in the ideas expressed by the contemporary philosopher Jean-Marie Schaeffer in *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du 17^e siècle à nos jours*, of 1992. My study of Suzor-Coté's work begins with recurring themes in Romanticism and Symbolism: Paradise Lost, the Golden Age and the flight to the Other, whether it be a natural or cultural place. These concepts embody the ideals of ontological unity and harmony that formed the foundation of such aesthetics.

Considering the significance of the landscape in Suzor-Coté's paintings, this subject is the first to be examined as it occupied a decisive place in both Symbolist and Romantic attitudes. Nature was conceived as a unifying space for man's transcendence, or as a method of representation suitable for visualizing the concepts of the critic Gustave Kahn. Writing in *L'Événement* in 1886, he assigned Symbolist art the goal of "objectivizing the subjective rather than subjectivizing the objective;" that is to say, to exteriorize or materialize an idea rather than to show nature as a temperament, as had been expressed by Emile Zola.

Suzor-Coté's approach to landscape is then compared to the work of such European artists as Caspar David Friedrich, Lévy-Dhurmer, Degouve de Nuncques as well as certain other painters from northern Europe who broke with French formalism and realism. Their aesthetic concerns lay with the expression of the spiritual essence of their Nordic countries; one thinks of Harald Sohlberg, Karl Nordström, Gustaf Fjaestad among many others. After

acknowledging both their formal and spiritual influence on Canada's Group of Seven, the text focuses on a few Quebec artists and in particular, Ozias Leduc. On a formal level at least, Leduc conveyed the basic Symbolist approach to landscape. For example, he integrated its complex play of the arabesque line and rounded shape as a decorative motif; but he always used it in the service of the contemplative and the intimate to reinforce that sense of a temporality and an absence that inhabits his landscape painting.

In comparison, Suzor-Coté's landscapes borrow more from Realism, Impressionism or Tonalism, depending on the painting. To take but one example, his *La Vallée de Senlisse* captures the spirit of the Tonalists but more in terms of a Canadian understanding of their approach. The titles of Suzor-Coté works often have allusions to those used by the Symbolists or by Whistler, as evidenced by the name of his painting *Mauve et Or*. But more to the point, Suzor-Coté's production certainly demonstrates his extraordinary versatility and his knowledge of all the aesthetic modes then in fashion within representational painting. However, his landscapes do not lend themselves to the formal process that would allow them to be classified within a Symbolist aesthetic, even if they occasionally seem to flirt with its concerns. A certain spirit of Symbolism can be detected in Suzor-Coté's evoking of the luminosity of evening light and the sense of harmonious serenity, but not without its limitations.

On the other hand, a work such as his *Harmonie du soir* (1917) may suggest an iconography privileged by the Symbolists, such as that of Paradise Lost or the flight towards the idealized Other, which in itself may have been influenced by Tahiti, Saint Tropez, the medieval period or antiquity. The latter most often engendered the motif of the muse or a female figure dressed "à l'antique" and positioned within an Arcadian landscape. This is somewhat the situation in *Harmonie du soir*. But after looking at specific examples by European and Quebec artists as well as the work of members of the Canadian Art Club, it would again appear that such Symbolist themes are rare in the work of Suzor-Coté.

Nevertheless the stylistic and thematic elements of *Harmonie du soir* allow a consideration of two significant parameters of Symbolist aesthetics: the decorative spirit and the ambition of synthesizing the arts. Discussion in the text of these concerns, including the integration of art and architecture, leads to a consideration of the relationship between painting and music. By again citing European and Canadian examples, a comparative analysis of Ozias Leduc and Suzor-Coté's works establishes that the latter's work falls within the "allegorical-decorative vein," as defined by Laurier Lacroix. This tendency is characteristic of those artists whose relationship to Symbolism is a matter of an aesthetic effect than of a philosophical reflection, and one that Leduc embodies in a more convincing

manner. Unfortunately, the search for traces of Symbolist religious iconography in Suzor-Coté's work is also not a particularly fruitful endeavour. His *Bretonne en prière* (1905) is closer to picturesque or academic realist interpretations than to Paul Gauguin's *Vision après le Sermon* and its innovative representation of the primitive, mystical devotion of rural people. Furthermore, Suzor-Coté's image does not share the resonance of an evocation of prayer as private meditation that is to be found in Ozias Leduc's *Judith* (c.1914).

To conclude, this article also demonstrates that Suzor-Coté did not submit to another temptation of the Symbolist artist and the one consistent with a vision of art as an ontological mediation: the self-portrait in the pose of a Christ-like, messianic or salvation figure. Suzor-Coté's only concession to a mode inherited from Romanticism was that he liked to maintain his image as a dandy, even if in his actions he was far from the aesthetics of the flâneur. A dandy made himself and his life into a work of art in his disregard of the utilitarian, the middle-class, work, nature and the female. The dandy from Arthabaska was too much in love with his village, country people, women, success and recognition to aspire to the essence of dandyism. Suzor-Coté was a worker who was tied to the contingencies of craft and to the art market. As Laurier Lacroix has well demonstrated, he shared the liberalist ideology of the Arthabaska bourgeoisie and the political elite that it engendered. Suzor-Coté's attitude to painting was fundamentally materialist. In the end, any great pondering over his relation to Symbolism is "much ado about nothing."

Translation: Janet Logan