

Nevertheless, if these problems surrounding the conceptual ownership and definition of performance stick out in *Radical Gestures*, this is an inevitable result of the questions about genealogy that Wark eloquently raises, and as such, they ultimately can be seen as adding to the strength of the book. Wark's commitment to teasing out the political legacies and limitations of feminist performance art persists until the book's final pages, where she asks us to consider the challenges posed by the growing twenty-first-century commodification of performance art and adoption of a girls-gone-wild post-feminism, which equates oppositional feminism with the hyper-sexualization of the female body (stripperize is perhaps the latest incarnation). *Radical Gestures* is vital for those invested in teaching performance art as a laboratory where representations of women can be examined and contested, and where productive tensions within feminism can be interrogated in a critically responsive and embodied form. As Wark concludes, it is precisely in these passionate conversations and debates about the "radical" in performance that its history "lives on in the present."<sup>16</sup>

Laura Levin  
York University

#### Notes

- 1 Meiling Cheng, *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art* (Berkeley, 2002), 20.
- 2 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London, 1993), 165.

- 3 See Goldberg's reading of Oscar Kokoschka's *Murderer, Hope of Women* on p. 53, which neutrally describes misogyny as an affront to the conservative tastes of the Viennese public.
- 4 Robert Smithson, quoted in Jayne Wark, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America* (Montreal and Kingston, 2006), 16.
- 5 Wark, *Radical Gestures*, 16.
- 6 Wark, *Radical Gestures*, 123.
- 7 Wark, *Radical Gestures*, 56.
- 8 See Rebecca Schneider, "After us the Savage Goddess," *The Explicit Body in Performance* (London, 1997), 126–52; and Amelia Jones, "The 'Pollockian Performative' and the Revision of the Modernist Subject," *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis and London, 1998), 53.
- 9 Wark, *Radical Gestures*, 40.
- 10 Wark, *Radical Gestures*, 50.
- 11 Wark, *Radical Gestures*, 168.
- 12 See Tanya Mars, "Not Just for Laughs: Women, Performance, and Humour," *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women* (Toronto, 2004), 20–40; and Miwon Kwon, "Genealogy of Site-Specificity," *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass., 2004), 11–32.
- 13 Naomi Schor, "This Essentialism Which is not One: Coming to Grips with Irigaray," *Engaging with Irigaray*, eds Carolyn Burke, Naomi Schor, and Margaret Witford (New York, 1994), 57–78. Here, Schor is playing with the title of Irigaray's book, *This Sex Which is Not One*, which has come to define debates around essentialism and anti-essentialism in feminist theory.
- 14 Wark, *Radical Gestures*, 10.
- 15 Wark, *Radical Gestures*, 31.
- 16 Wark, *Radical Gestures*, 210.

Laurier Lacroix, *Suzor-Coté, lumière et matière*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada ; Québec, Musée du Québec. Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2002, 383 p. Traduction anglaise par Neil MacMillan sous le titre *Suzor-Coté: Light and Matter*.

Ce livre, publié en 2002, est la première monographie sur Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté en trente-cinq ans, soit depuis la publication du *Suzor-Coté* de Hugues de Jouvancourt en 1967. Entre ces deux dates, alors que tout le domaine des études en art canadien se transformait, profitant à la fois de l'implantation progressive de réseaux universitaires et de la diversité des champs de recherche, Suzor-Coté était ailleurs. Seules quelques œuvres, isolées au rang d'icônes, profitaient de l'habitude des présentations de collections permanentes dans les musées d'art au Canada. En même temps et plus qu'aucun autre artiste de la même époque, Suzor-Coté est entré dans un système de comparaisons muséographiques, pensées rapidement pour s'offrir au visiteur. Laurier Lacroix rappelle celle de 1987 à la McMichael Art

Gallery opposant Suzor-Coté et Clarence Gagnon comme illustrateurs de Maria Chapdelaine, suivie en 1991 d'une confrontation avec Maurice Cullen à la Maison des arts de Laval. On ajoutera un « face-à-face » entre Suzor-Coté et Alfred Laliberté au Musée du Québec en 1993. L'espace public est donc un seuil obligé pour approcher l'artiste et Laurier Lacroix inscrit sa propre réflexion dans cette continuité, qui possède d'ailleurs de forts ancrages historiques. Très tôt, l'artiste a construit sa carrière par l'exposition de ses œuvres et cette stratégie lui a permis de mettre en place une puissante dynamique d'affirmation de soi. C'est le marché de l'art montréalais – la galerie William Scott & Sons – qui lui offre, en 1901, un premier espace de visibilité conséquente. L'artiste fera d'ailleurs le voyage de Paris à Montréal pour l'occasion. C'est l'École des beaux-arts de Montréal qui monte la première rétrospective de son œuvre en 1929. S'il ne fut jamais vraiment absent de la scène après cette date, il est vrai de dire qu'une redécouverte s'effectue au milieu des années 1970. Là encore, elle se réalise grâce au marché de l'art. L'institution prend le relais pour

rapprocher l'artiste du public : Ottawa (1978), Arthabaska (1987) et Québec (1991).

Sur cet arrière-plan, on ne s'étonnera pas trop de constater que la compréhension de l'artiste ait été dispersée, fragmentée et façonnée à travers des lectures ponctuelles. La présente publication hérite de ce passé, parfois encombrant. L'auteur y reconnaît d'ailleurs ses dettes, à commencer par la dédicace à Jean-René Ostiguy qui consacra un essai fort intelligent au *Paysage d'hiver* du Musée des beaux-arts du Canada. À cette date, 1978, la Galerie nationale accordait son attention à la modernité du peintre et du paysagiste. Treize ans plus tard, en 1991, le Musée du Québec insistait toujours sur l'image traditionnelle du sculpteur. Si l'on ramène ces histoires anciennes à la surface, c'est pour insister sur l'effet d'écart qui est désormais inscrit dans l'œuvre. La pesanteur du passé s'est insérée, insidieusement, dans le regard que nous posons aujourd'hui sur l'artiste et sur son œuvre. Elle oppose tout à la fois le peintre et le sculpteur, le technicien sûr de son métier et l'inventeur de formes. Pire encore, elle nous oblige une fois de plus à penser en fonction d'un système comparatiste binaire : Suzor-Coté, moderne ou anti-moderne ? Le résultat de toutes ces initiatives fut de renforcer le paradoxe de « l'artiste multiforme », pour rappeler le malheureux effet de style employé par Romain Gour dans la brève notice biographique qu'il consacra à l'artiste en 1950. Laurier Lacroix part de l'idée de laisser à d'autres le soin de trancher, au cas où cela offrirait quelque intérêt pour aider à la compréhension. C'est une position juste mais périlleuse à défendre quand on pense aux enjeux semblables qui se sont déroulés en France, autour de la postérité d'André Derain et de Maurice Denis<sup>1</sup>.

Le titre de l'ouvrage, *Suzor-Coté, lumière et matière*, est d'abord celui d'une exposition et c'est comme *catalogue* que les éditeurs le reconnaissent. Il s'accorde bien avec la visée traditionnelle du catalogue d'exposition qui a pour but de réunir l'œuvre d'un artiste pour l'interpréter et en débattre. Il s'en écarte radicalement pour adopter un « caractère mixte » comme le précise Laurier Lacroix dans son texte de présentation : « Il contient un certain nombre d'outils du catalogue traditionnel, couplés avec des éléments biographiques et contextuels qui favorisent une mise en situation de l'œuvre. On retrouve donc, en un texte continu, une présentation de l'œuvre de Suzor-Coté dans son cadre sociohistorique » (p. 23). Laurier Lacroix situe également la ligne directrice de sa présentation en rappelant que « Les pièces sélectionnées pour l'exposition sont en quelque sorte le fil conducteur de ce récit » (p. 23). Celui-ci s'organise d'abord à partir de la sélection des œuvres exposées et l'éditeur en a compris la dynamique puisqu'il a pris le parti de ne reproduire en couleur que les œuvres montrées au public – 142 –, réservant le noir et blanc aux œuvres d'appui et aux pièces documentaires. C'est donc bien l'exposition qui gouverne à la

fois le récit et sa présentation. Elle permet aussi de mettre en contexte et de comprendre la mise en page du livre qui dirige très fortement le récit historique. Le graphisme emprunte ses stratégies à la vulgarisation scientifique pour attirer le lecteur et l'inciter à s'informer. Le texte est ainsi fragmenté, de manière pédagogique, en de multiples sous-sections, chacune chapeautée d'un titre qui en condense l'information : nous avons compté 98 titres pour 133 pages de texte ! L'écriture, informative, soutenue et exigeante, vient consolider la politique d'une maison d'édition familière avec la mise en marché de « beaux-livres » (l'intitulé est repris de leur fonds d'édition). L'amateur de l'histoire de l'art au Québec et de Suzor-Coté en particulier peut ainsi parcourir un ouvrage qui n'effraie pas par son érudition. Pour sa part, le public étudiant lira un texte passionnant et informé, mais il vivra difficilement le système des références qui ne fait que manifester le compromis entre un auteur inquiet de donner ses sources et un éditeur soucieux d'efficacité. Le résultat n'est vraiment pas convaincant, d'autant plus qu'il occupe, en fin de volume, un espace équivalent à un appel de notes traditionnel, sans en présenter les normes habituelles. On s'attend aussi, de la part d'une maison d'édition qui veut marquer sa présence dans le domaine du livre d'art, que les œuvres soient reproduites avec le plus grand soin. Le résultat est mitigé : l'ouvrage offre une belle clarté aux pastels – comment s'en étonner ? – tout en aplatissant un bon nombre de tableaux sur la page. Celui du Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Mauve et or* (p. 195), est reproduit de manière caricaturale, l'image faussant totalement la complexité du travail de l'artiste.

L'ouvrage repose sur un dispositif biographique simple – deux grandes parties, sept chapitres – marqué par la rupture de l'année 1907 qui voit le retour définitif de Suzor-Coté au Canada. Chaque partie, bien titrée, installe le cadre d'analyse sur la trame géographique : « Entre le Canada et la France : formation et confirmation (1869–1907) » (p. 37–155) et « La carrière canadienne (1907–1927) » (p. 161–305). Bien des historiens d'art au Québec sont toujours réfractaires à l'espace géographique vécu des artistes qu'ils étudient (c'est le cas de l'ouvrage consacré à Louis-Philippe Hébert par le Musée du Québec en 2001). Avec Laurier Lacroix, Suzor-Coté a droit à une lecture respectueuse, en conformité avec la mobilité de ses expériences et de ses espaces culturels. En démontrant que l'œuvre de Suzor-Coté ne se réalise pas dans un vacuum, mais profite d'un environnement politique, social et historique, l'auteur trace la voie aux études futures sur l'artiste, qui devront désormais en tenir compte. À cette contribution majeure, il faut aussi reconnaître que la sélection des œuvres – l'ouvrage n'est pas un catalogue raisonné – modifie suffisamment notre perception pour faire émerger de nouvelles idées, à commencer par la cohérence de la pensée artistique qui traverse l'œuvre entier de Suzor-Coté. En ce qui nous concerne, ce seul résultat mérite bien des louanges.

En 1891, la découverte de Paris s'offre comme un moment traumatique pour le jeune Aurèle qui va à la fois reconstruire la lettre de son patronyme et bâtir le récit de son être-artiste : né « Aurèle Côté » en 1869, il se modèle « Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté » entre 1892 et 1893. Laurier Lacroix affirme, dans un portrait/procès de l'artiste (p. 27–35) qu'il n'est pas possible de penser Suzor-Coté en dehors de sa subjectivation. C'est un fait : dans la capitale française, en l'espace de quelques mois (1891–92), l'artiste va s'assigner une nouvelle identité. Lacroix consacre un long prologue à cette question, au risque de réduire une question complexe à quelques stratagèmes. Pour notre part, nous ne pensons pas qu'il s'agisse d'un simple bricolage identitaire à partir des racines maternelles et paternelles, mais plutôt d'une rupture qui réintègre des bribes de la symbolique familiale pour mieux la distancier. Dans la France de la Troisième République, réussir veut dire s'adapter. Contrôler son espace, son langage, son accent et s'affirmer à l'École des Beaux-Arts, n'est pas une mince affaire lorsqu'on ne possède pas les codes socioculturels dès sa naissance. Être soi pour Suzor-Coté, c'est exister à la fois pour soi-même et pour les autres. Il resterait à comprendre la fonction et l'usage qu'il fait du « de Foy », inséré entre son prénom et son nom, et que nous n'avons pas croisé dans la signature apposée sur l'œuvre<sup>2</sup>. Simple souvenir de sa grand-mère maternelle ou confusion sur la particule dans un milieu mondain, parisien et canadien-français, qui semble bien les apprécier ?

Après un premier apprentissage à Arthabaska où l'on ne s'étonne pas de voir Suzor-Coté pratiquer la copie et participer au décor d'édifices religieux (chapitre un), c'est le départ pour Paris à l'âge de vingt-deux ans. Il y restera le temps habituel (1891–94) pour compléter une formation académique en conformité avec l'enseignement de la fin du siècle où la pratique du travail en plein air n'est plus un acte en rupture avec l'enseignement officiel. Il fréquente l'atelier de Léon Bonnat et l'on peut penser que c'est Joseph Saint-Charles qui lui fit connaître la vallée de Chevreuse, Cernay et Senlis, dès l'automne 1891. Le chapitre deux est consacré à cette mise en place qui se termine par la première présence de Suzor-Coté au Salon des artistes français en 1894.

Replacé dans un tel découpage biographique, le retour au Canada suivi de l'installation à Montréal et de la construction d'un atelier à Arthabaska (chapitre trois), n'apparaît pas comme un intermède entre deux séjours en France. Suzor-Coté procède plutôt à un modelage de son identité culturelle qui participe de stratégies faisant intervenir la construction de son image d'artiste, le recours aux médias et l'insertion dans le marché de l'art (sa première exposition à la galerie Scott & Sons de Montréal aura lieu en avril 1897). C'est un dessinateur doublé d'un coloriste qui rentre de Paris et Laurier Lacroix a raison d'isoler la question du pastel car Suzor-Coté le maîtrise admirablement. Sa

technique est d'abord celle des pastellistes académiques (Carrier-Belleuse) : le format de la feuille de papier rivalise avec celui du tableau, l'œuvre est destinée à l'exposition et le raffinement de la surface affirme la complaisance de l'artiste envers son modèle<sup>3</sup>. C'est d'ailleurs au Salon de 1894 que le portrait au pastel, pensé pour l'exposition, fait un retour en force. C'est dans ce même contexte que nous comprenons les portraits de sa sœur, Alice Côté (1895) et de Gabrielle Lavergne (1897). Tout se joue dans la force première de l'illusion, ancrée dans la vérité du sujet, des choses ou des lieux, pour susciter l'évocation. La question soulevée sur l'esthétique de Suzor-Coté à cette époque (p. 78) – «vérité ou évocation» – est donc de première importance car c'est tout le concept de représentation qui est en cause. En examinant ce problème avec Norman Bryson<sup>4</sup>, on comprend bien où Suzor-Coté situe sa relation à l'objet dans le cas particulier de ses natures mortes. Sa conception de la mimesis est d'ordre référentielle – l'illusion de l'objet pour l'objet lui-même – et il ne s'en départira pas. D'ailleurs, lorsqu'il expose un canard sauvage à l'Art Association of Montreal en 1898, il prend bien soin d'en indiquer l'espèce : « Wild Duck (Whistler) » (p. 355), appuyant ainsi sur la spécificité du modèle de référence.

À fin de l'année 1897, Suzor-Coté retourne à Paris ; il y restera dix ans. Même si ces années (chapitre quatre) sont difficiles à reconstruire en raison de la maigreur des pièces documentaires (p. 89), c'est une synthèse importante et essentielle que Laurier Lacroix a réalisée, grâce notamment au parti pris d'insérer l'artiste dans son contexte sociohistorique. Durant ces années, Suzor-Coté sera tout à la fois peintre de paysage et de l'objet, narrateur de la condition paysanne et de l'événement historique. Dès son arrivée en 1897, de la même manière qu'en 1891, il se dirige vers la vallée de Chevreuse pour y peindre le grand *Paysage* du Musée des beaux-arts de Montréal (p. 85). L'œuvre est franchement naturaliste et ne semble pas participer d'une vision composite, associant diverses études harmonisées en un tout cohérent. C'est toujours la représentation qui guide l'expérience visuelle du travail en plein air et ce paysage inaugure les recherches à venir sur la lumière : filtrée à travers le sous-bois (p. 102, 113), transparente le matin autour de l'étang de Cernay ou blonde à l'heure du midi (p. 106–07). Les effets atmosphériques culmineront avec *l'Effet de neige sur les coteaux de Cernay* (p. 153) en 1906 alors que la simplicité apparente de ce motif renvoie à un code formel que Suzor-Coté aura défini dès 1899 (*Paysage d'automne en France*) et qui lui servira à approcher le paysage d'Arthabaska. Durant ces dix années, Suzor-Coté restera d'abord un amateur de la lumière douce de l'Île-de-France à laquelle s'ajoutera, plus tardivement (1902), la lumière froide des Côtes d'Armor. Rien n'indique qu'il ait vraiment voyagé au-delà de deux points d'ancrage : Cernay-la-ville en vallée de Chevreuse et Port-Blanc en Bretagne.

Dans tout cela, Suzor-Coté ne réussit pas avec une égale constance et l'échec semble patent en ce qui concerne la peinture d'histoire. Mais cet échec, pour le *Jacques Cartier rencontre les Indiens à Stadaconé, 1535* tout au moins, repose d'abord sur l'impossibilité de résoudre de manière cohérente la subjectivité de l'impression et la vérité du discours historique. Le problème est ancien et Suzor-Coté ne semble pas percevoir que ces deux formes d'art ont difficilement partie liée. En traitant d'atmosphère et de sensation dans un tableau d'histoire à vocation commémorative, il laisse deviner que le sujet n'a pas plus d'importance que sa traduction formelle. Cette question recouvre largement le problème du réalisme chez Suzor-Coté, au centre du second séjour européen, tant en ce qui concerne la figure que le paysage. Ainsi, il n'est pas spontanément évident de parler de « portrait social et humain » (p. 122) pour une œuvre comme *Le Retour des champs* qui montre, avec ses figures trop proches du mannequin, une difficile assimilation des leçons de Jules Breton. Quant à l'étude pour *Entre voisins, paysans normands* (p. 124), elle conserve la trace de l'anecdote dans l'expression un peu matoise du paysan qui se réchauffe. Avec les commentaires de Joséphine Dandurand et des critiques de l'époque (p. 122-23), c'est la compréhension de l'œuvre à travers le regard de quelques contemporains que Laurier Lacroix met en évidence. C'est surtout le processus de la subjectivité des spectateurs qui se trouve formulé dans ces écrits qui associent Suzor-Coté à l'amour de son village natal et à la mémoire ancestrale du paysan canadien, transposé de France sur les bords du Saint-Laurent (p. 122). Mais tout cela est-il vraiment intentionnel chez Suzor-Coté ou ne relève-t-il que d'un malentendu idéologique de la part des observateurs ? Cette question est d'importance car elle sert d'assise à la lecture à venir de l'habitant canadien – Suzor-Coté interprète de sa race – lors du retour au Canada en 1907.

La deuxième partie de l'ouvrage recentre la carrière canadienne de Suzor-Coté selon les trois axes de l'œuvre : le paysage, la figure et le nu. L'expérience personnelle de Suzor-Coté avec le paysage d'hiver est minutieusement étudiée en faisant appel à toute la complexité de la notion de plein air à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'atelier des Bois-Francs existe désormais à l'extérieur et à l'intérieur, en hiver comme en été. En parcourant le chapitre consacré au « Paysagiste d'Arthabaska » (chapitre cinq), on découvre tout à la fois la pratique du *croquis* à la mine de plomb – qui dut être importante mais dont il ne reste que peu de témoins –, l'*ébauche* pour les effets de lumière et de couleur, peinte à l'huile et pleine d'énergie sans oublier l'*étude*, en un format légèrement plus grand, composée sur le motif et qui affirme la qualité esthétique du non-fini. Ce n'est que progressivement que Suzor-Coté effacera la distance entre le fini et le non-fini dans l'œuvre destinée à l'exposition. Le paysage sera d'abord et longtemps travaillé avec une touche dure et âpre sur la surface picturale avant de perdre progressivement sa matéria-

lité. Vu sous cet angle, *Mauve et or* (p. 195) se sépare plus du *Paysage d'hiver* du Musée des beaux-arts du Canada qu'il n'en prolonge la vision. Il préfigure déjà les paysages du milieu des années 1920 : *Les ombres qui passent, rivière Nicolet* (p. 183) ou *Scène de neige* (p. 218). Cette compréhension s'est imposée lors de la présentation de l'exposition à Ottawa qui, contrairement au parti privilégié par le Musée du Québec, distribuait l'œuvre selon la trame chronologique dans des salles en enfilade. Elle est plus difficile à saisir dans la publication qui regroupe les œuvres de manière plus aléatoire, probablement en raison de contraintes de mise en page. Ainsi, pourquoi faire voisiner la *Scène de neige* et *Le Vieux Pommier* sur une double page (p. 218-19), à partir du moment où l'on perd les effets de surface à cause de l'aplatissement des œuvres, dû à une pauvre qualité des reproductions ?

Il ressort de ce chapitre une évidence connue mais réaffirmée avec force : Suzor-Coté a inventé une forme nouvelle du paysage d'hiver. Elle suggère surtout de comparer les sensations produites sur l'œil du spectateur par de tels tableaux avec des œuvres américaines qui développent la même thématique. C'est de correspondance et de singularité dont il est question et Suzor-Coté partage bien des affinités avec plusieurs peintres américains, à commencer par une existence dédoublée entre la ville et la campagne. Willard Metcalf dans la colonie de Cornish au New Hampshire, John Henry Twachtman à Cos Cob dans le Connecticut ou Edward Redfield en Pennsylvanie ont tous été confrontés à la nécessité d'inventer une forme nouvelle d'empathie, associant dans leurs paysages l'air, la lumière, la couleur et l'image du sol. L'insertion de Suzor-Coté dans le champ artistique nord-américain reste à explorer ; elle enrichirait certainement la compréhension et l'originalité de son œuvre.

À parcourir le texte des chapitres cinq et six, on reste sur l'impression que l'art de Suzor-Coté est le reflet du labeur des hommes et que la terre qui les retient est bornée par l'horizon qui les limite. Le maître mot de la critique, celle de Renaud Lavergne (p. 226), est l'authenticité. Esdras Cyr en est à la fois l'incarnation et le type même du paysan canadien : le crâne dégarni, la barbe blanche en couronne sous le menton, les yeux lourds, le visage creusé et la force intérieure de celui qui a beaucoup défriché. Avec raison, Laurier Lacroix lui accorde une large présence dans le chapitre sur « l'interprète de sa race » (chapitre six), multipliant les images depuis l'observation franche et directe du modèle dans un fusain (p. 227) jusqu'à la réinterprétation qui en gomme l'identité au profit de la typologie, avec *Le Vieux Pionnier canadien* (p. 237). Tout en étant respectueux du Suzor-Coté « mémorialiste » de l'habitant, l'auteur déboulonne aussi quelque peu le mythe, en ramenant Esdras Cyr à sa fonction de modèle pour l'artiste. Un modèle qui s'estime peu payé et qui se plaint de sa condition, sachant fort bien ce que son image rapporte au peintre (p. 226 et 230). La

mention est un peu provocatrice et, sans aller jusqu'à souhaiter une histoire de l'art révisionniste, il aurait été intéressant de poursuivre l'analyse et de rendre compte des conclusions à tirer. En fait, c'est toute la question du « type » et de sa fabrication qui est amenée ici. Elle repose sur l'étonnante fusion de données contradictoires dont la vérité de la figure, l'objectivité de l'observation et l'expression synthétique de la force en sont le socle. Son histoire est ancienne et tire ses origines des premiers *Cris de Paris*, publiés par Pierre Brébiette en 1640<sup>5</sup>. Edmé Bouchardon, Gavarni, Auguste Jeanron, Alexandre Antigna en conduiront la tradition jusqu'au naturalisme des années 1860. Jean-François Millet, François Bonvin, Augustin Lhermitte, Jules Breton et Jules Bastien-Lepage fixeront des modèles pour les artistes étrangers en formation à Paris. *Pastourelle* ou *L'Homme aux fagots* se réfèrent bien à cette tradition chez Suzor-Coté. Force et intensité sont des qualificatifs qui reviennent spontanément pour parler de sculptures comme *Le Portageur* et *L'Essoucheur*. Ce sont les mêmes qui, en Europe, servent à commenter *Le Pilote* de Guillaume Charlier et *Le Piocheur* de Paul Richer<sup>6</sup>. Tout cela pour dire que cette question du « type canadien » ne peut se comprendre que dans un large contexte. Le sujet est local mais l'objet est international. En centrant son étude sur le dessin plutôt que sur la sculpture, même si celle-ci occupe une juste place dans le chapitre, Laurier Lacroix permet de bien poser la problématique pour de futures recherches. Elles devront se faire si l'on veut continuer à comprendre les valeurs bourgeoises qui se reflètent dans ces images du monde rural.

On savait Suzor-Coté peintre du nu féminin, grâce surtout à *Symphonie pathétique*, acquis par le Musée du Québec dès 1946. Il restait une étude à faire et un chapitre à écrire (chapitre sept) pour mettre en perspective un tableau pour le moins dissonant, au voisinage de la production sculptée. Il suffit de lire les provenances des œuvres, largement en mains privées, pour deviner que l'enquête n'a pas dû être facile. L'intérêt de l'artiste pour le nu féminin est concentré sur une très courte période, de 1921 à 1926. L'activité créatrice sera brutalement interrompue par l'attaque d'hémiplégie qui le laissera à demi paralysé en février 1927. Il ne sert à rien de spéculer sur ce qu'aurait pu devenir le nu féminin durant les dix dernières années de sa vie – Suzor-Coté meurt le 29 janvier 1937 – mais ce que nous en voyons nous montre un artiste du XIX<sup>e</sup> siècle, profondément investi de sa pratique académique. En cela, comme le mentionne l'auteur, « les nus sont mis en scène dans des paysages » (p. 300). Faut-il comprendre que l'artiste travaillait le nu en plein air, observant simultanément la lumière sur le corps et dans la nature ? À cette date, 1925–26, Suzor-Coté a totalement intégré les effets de lumière et de couleur qui émanent de l'observation première, au point d'être apte à les rendre en atelier. Comme dans le cas des figures masculines de 1907 – *Le Coureur des bois* et *Indien chassant dans le bois* (p. 129 et 145) –,

immergées dans le sous-bois et éclairées de manière naturaliste, les nus aux lignes de contour bien nettes témoignent surtout de l'atelier transposé en nature, même dans des œuvres où l'harmonie est plus fine, comme *Bain de soleil* et *Été* (p. 302–03). Mais c'est surtout le travail sur le corps cambré dans les études du *Nu agenouillé* (p. 286–87), poursuivant *Douleur* (p. 284) et préparant *À la source* (p. 296) qui surprend. Devant de telles images, on pense vite à la torsion des corps des femmes se séchant après le bain, que l'on voit dans les pastels de Degas des années 1894–98, pour comprendre en même temps toute la distance qui sépare ces deux régimes de visions. Ce chapitre, consacré au nu, est un point de départ indispensable pour poursuivre la réflexion sur des manières de voir, partagées entre le regard moderne de l'œil traditionnel.

C'est dire à quel point le texte de Laurier Lacroix est riche de potentiel pour réfléchir sur un artiste complexe, bien trop négligé par l'historiographie canadienne. Prenons simplement le cas de la fabrication de l'œuvre, au sens littéral de l'effort fourni pour parvenir à un résultat plastique. Entre la période européenne et la carrière canadienne, après l'échec du tableau d'histoire, Suzor-Coté se libérera de la convention technique. Le travail du modelage, qui restait attaché à la science de l'œuvre avant 1907, comme Laurier Lacroix le présente brièvement dans la section consacrée à *La Mort de Montcalm* (p. 131–32), prendra rapidement une valeur esthétique autonome, dès 1909. Il faut y voir la volonté de marquer l'œuvre de son processus de fabrication et c'est plus que la problématique de la matière, comprise comme illusion mimétique, qui se pose alors. En associant vision naturaliste et autonomie de la surface, dans des œuvres comme *Paysage d'hiver* (p. 181), *Érablière, ferme Edgewater* (p. 208) ou *Ombres passagères* (p. 211), Suzor-Coté nous oblige surtout à regarder ses images comme un modelage de la surface picturale. Ce procédé, non résolu avec le *Jacques Cartier*, intègre la question de la touche tout en la dépassant. Cette lente occupation de la surface, par couches épaisses et successives, fragmentées et parfois disjointes au point de laisser paraître le support, est une métaphore du corps physique de l'artiste au travail. Considéré sous cet angle, le rapprochement entre *Ombres passagères* et la photographie qui lui sert de référence n'est plus vraiment de l'ordre de la transposition (p. 209). Il s'agit d'un acte performatif qui reconstruit la photographie par la peinture et qui rejoint l'idée de la peinture au miroir de la photographie, pour emprunter le titre de l'essai d'Anne Baldassari<sup>7</sup>. Si nous nous déplaçons vers le pastel et la sculpture – les portraits d'*Esdras Cyr*, *Jean-Baptiste Cholette* (p. 257), *Jean-Baptiste Taillon* (p. 262) ou *Le Trappeur* (p. 225) – c'est aussi de cette façon que les images doivent être vues : empreinte du geste, abrasion de la surface, projection de la liberté de l'artiste dans l'œuvre. Voilà pourquoi Suzor-Coté est difficilement réductible à l'image traditionnelle de l'artiste rural (ce que Laurier Lacroix ne fait pas).

Le thème du paysan, comme la rivière Gosselin et le nu féminin, sont du même ordre que les vues panoramiques de la campagne d'Arthabaska (p. 189). C'est un fait que les visages, les corps et les lieux ne sont pas pensés en séries comme c'est le cas dans l'œuvre de Pissarro ou Monet (p. 188); la comparaison serait d'ailleurs fautive et maladroite. Il n'en reste pas moins que cette préoccupation constante de se remettre devant les mêmes modèles, de les observer pour scruter les fluctuations de lumière et de texture, accorde à Suzor-Coté un rang tout à fait exceptionnel dans un contexte artistique perçu comme immobile.

DIDIER PRIOUL  
Université Laval

#### Notes

- 1 Suzanne Pagé, dir., *André Derain. Le peintre du trouble moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, p. 11-14 ; Jean-Paul Bouillon, « Situation de Denis » dans Guy Cogeval, Claire Denis et Thérèse Barruel, dir., *Maurice Denis, 1870-1943*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1994, p. 13-19.
- 2 Nous remercions Geneviève Beaulieu, qui termine un mémoire de maîtrise à l'Université Laval sur l'image de Suzor-Coté, d'avoir attiré notre attention sur cette question. Le journal *Paris-Canada* rend compte, avec précision et une certaine complaisance, des milieux bourgeois et mondains dans lesquels circulaient les artistes canadiens à Paris.
- 3 Cette question est bien documentée, mais on pourra consulter plus précisément, pour l'analyse des techniques, le livre de Richard Kendall qui accompagnait l'exposition sur les dernières années de Degas, présentée à la National Gallery à Londres en 1996 : Richard Kendall, *Degas beyond Impressionism*, Londres, National Gallery Publications, 1996, 324 p.
- 4 Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Londres, Reaktion Books, 1990, p. 79-80.
- 5 Pour une rapide synthèse, on peut consulter Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, catalogue d'exposition, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1980 ; Denise Delouche, « Entre pittoresque et réalisme : le paysan des provinces françaises vu par les peintres, 1800-1863 » dans *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, Actes du symposium sur « Corot, Courbet und die Maler von Barbizon », Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 72-93 ; Monica Juneja, *Peindre le paysan. L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, Éditions du Makar, 1998, 171 p.
- 6 Les œuvres sont reproduites dans *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe, 1875-1915*, catalogue d'exposition, Gand, Ludion/Flammarion, 1996, p. 43 et 82.
- 7 Anne Baldassari, « Picasso 1901-1906: Painting in the Mirror of the Photography » dans Dorothy Kosinski, dir., *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, catalogue d'exposition, Dallas, Dallas Museum of Art, 1999, p. 289. Renaud Lavergne, dans ses mémoires, ne laisse pas entendre qu'il s'agissait d'une activité ponctuelle pour Suzor-Coté : « La photographie était pour lui un précieux auxiliaire. Ces photos qu'il prenait lorsque nous marchions dans la campagne, sans être copiées servilement, lui étaient très utiles. » Renaud Lavergne, *Histoire de la famille Lavergne*, Jules Martel, éd., et Bernard Clyde Payette, compilateur, Montréal, Payette Radio Limitée, [1970], p. 268.