

## **4. Les Indépendants**

Dans les années trente, la plupart des artistes canadiens habitent dans les grands centres urbains – comme Toronto, Montréal et Vancouver – où ils peuvent s'associer avec d'autres artistes, voir des expositions et participer aux événements de l'heure. Cependant, il y en a, comme LeMoine FitzGerald et David Milne, qui, volontairement, restent à l'écart des mouvements ou recherchent l'isolement qui leur permet d'évoluer suivant une voie plus foncièrement personnelle. À partir du moment où Lawren Harris va s'établir aux États-Unis, sa peinture, également, prend des orientations bien différentes de tout ce qui se fait au Canada.

Après avoir passé cinq mois à l'Art Students League de New York où il a étudié avec Boardman Robinson et Kenneth Hayes Miller, LeMoine FitzGerald retourne à Winnipeg et, à l'automne 1924, devient professeur à la Winnipeg School of Art, puis directeur de l'école cinq ans plus tard<sup>1</sup>. Vers la fin des années vingt, il entre en contact avec le Groupe des Sept<sup>2</sup>, relation que vient renforcer Bertram Brooker, originaire de Winnipeg et ami intime du Groupe. Une exposition de dessins de FitzGerald à la maison d'édition Dent de Toronto provoque l'admiration de Lawren Harris qui achète un des dessins<sup>3</sup>, ce qui vaut à FitzGerald l'invitation de présenter ses œuvres à l'exposition du Groupe en 1930. Cette année-là, FitzGerald se rend dans l'Est du pays et, pour la première fois, rencontre plusieurs des artistes de Toronto<sup>4</sup>. En mars 1932, Arthur Lismer lui rend visite à Winnipeg au cours de sa tournée de conférences au Canada et découvre jusqu'à quel point le Groupe a une notion tout à fait provinciale de l'identité canadienne<sup>5</sup>. La qualité et l'orientation de l'œuvre de FitzGerald, de même que le besoin d'élargir l'aire géographique du Groupe, constituent les facteurs décisifs de l'invitation faite à FitzGerald de devenir membre du Groupe des Sept. Bien qu'il ne participe, à titre de membre du Groupe, qu'à une seule exposition privée<sup>6</sup>, il est «heureux de sentir un rattachement bien déterminé»<sup>7</sup> aux artistes de l'Est.

Tout au long des années trente FitzGerald demeure une personnalité isolée à Winnipeg, n'effectuant que deux voyages à l'extérieur du Manitoba, les deux en rapport avec son travail à l'école. La tournée des États-Unis et du Canada central qu'il fait en 1930 lui permet d'étudier sur place les installations que les différents centres possèdent pour la formation artistique<sup>8</sup>. En 1938, il retourne dans l'Est pour se trouver un nouvel assistant<sup>9</sup>. Cependant, FitzGerald reconnaît certains avantages à son éloignement: «Il semble qu'il soit impossible qu'un artiste puisse accéder à un niveau quelconque sans sacrifier au moins un peu de nécessités ordinaires, sans parler de la perte du contact social normal, qui sont essentielles pour d'autres. Le désir de créer quelque chose . . . emplit l'esprit de l'artiste, et

pour y arriver, il a besoin de temps pour se consacrer au travail actif et à la calme réflexion.»<sup>10</sup>

Avec cela les fonctions d'enseignant de FitzGerald lui laissent peu de temps pour peindre et *La maison du docteur Snider*, (1931, n° 42) constitue sa dernière grande toile pour bien des années; elle représente le travail de deux hivers et fut terminée en 1931<sup>11</sup>. Même si, à l'occasion, ce manque de temps lui déplaît, il écrit: «Il est nécessaire de gagner sa vie, mais il vaut encore bien mieux trouver d'autres formes d'activité pour répondre à ces besoins que de sacrifier le vrai bonheur d'avoir réussi à libérer pleinement les forces qui nous ont été données. Je crois qu'une personne née avec un véritable sens artistique réussit habituellement à se débrouiller avec le côté matériel et à garder une certaine attitude saine à l'égard du réel.»<sup>12</sup>

La préoccupation de FitzGerald pour ce qui est des qualités de lumière, de couleur et de texture, manifestée dans ses toiles impressionnistes du début des années vingt, se maintient dans ses œuvres ultérieures. L'artiste se dégage peu à peu de l'interprétation atmosphérique, et la lumière, au lieu de fondre les éléments composants, les isole, mettant en relief leurs rapports formels. Dans *La maison du docteur Snider* les arbres deviennent des unités plastiques décrivant un mouvement elliptique dans l'espace bleu-blanc de la cour. Les lignes contrastantes droites et courbes et les espaces fermés et ouverts sont réunis par la coloration discrète, limitée aux bruns et aux bleus avec un soupçon de vert pâle dans la maison à droite.

Alors que la texture de la neige dans *La maison du docteur Snider* est encore un peu marquée par l'influence de Lawren Harris, la facture soignée de *Cour de ferme* (1931, n° 43) est très propre à FitzGerald. Appliquée en minces couches superposées, la peinture sèche a presque la qualité d'un bas-relief, intensifiant la structure interne de chaque forme. Les éléments composants sont intimement reliés en un schéma complexe de lignes verticales, diagonales et horizontales. Si la plus grande partie de la toile est peinte de tons décolorés ayant à peu près la même intensité, le vert des planches à gauche et les légères nuances de pourpre dans les ombres de la grange ajoutent une subtile richesse.

Dans *Paysage à l'arbre brisé* (1931, n° 44), les riches nuances de vert et de bleu des ombres semblent vibrer en intensité, en contraste avec le coloris délicat de la clairière et des arbres, davantage dans la manière de l'artiste. Bien que FitzGerald s'applique encore à créer un arrangement spatial complexe de lignes et de formes, celles-ci sont plus douces, le feuillage stylisé ressemble presque à de la ouate et l'arbre brisé est légèrement effilé.

La conception de son art exige de sa part «une plus grande insistance sur l'étude que sur la seule réalisation du tableau»<sup>13</sup>. Dans d'innombrables études au crayon et à l'huile, il travaille chaque détail, édifiant la forme et étu-

## 7. L. L. FitzGerald, lac Winnipeg, vers 1929.

diant les rapports des divers éléments entre eux, avant de les réunir dans l'œuvre définitive.

Ce souci de la forme provient pour une large part de l'intérêt qu'il manifeste à l'œuvre de Seurat, un pointilliste. Lors d'une visite au Chicago Art Institute en 1930, FitzGerald parle du «grand sentiment de la réalité» qu'il trouve dans le tableau de Seurat, *Un Dimanche d'été à l'Île de la Grande Jatte*, ainsi que de la beauté et de la vie de ses dessins<sup>14</sup>. Un autre artiste l'intéressait, le précisionniste américain Charles Sheeler<sup>15</sup>. La coloration tonale de Sheeler et le rendu soigné de formes simplifiées, étudiées sous un soleil brillant, se retrouvent également dans l'œuvre de FitzGerald. Cependant, si les sujets de Sheeler sont des objets mécaniques et fonctionnels, FitzGerald, lui, se cantonne dans des milieux plus naturels. Moins soucieux du résultat final que de l'étude elle-même, il produit peu de tableaux achevés, ce qui donne lieu à de pressantes lettres en provenance de l'Est lui demandant des œuvres à exposer. Il répond, «Il m'est très difficile de pouvoir produire assez pour les expositions. Il semble qu'il me faille tellement de temps pour réaliser même un petit dessin que je ne peux terminer que très peu de choses pendant l'année, même si tous mes loisirs y passent.»<sup>16</sup> Quant à la popularité des huiles par rapport aux dessins, il écrit, «Pour l'instant, le dessin semble satisfaire mon désir de créer et je suis assez égotiste pour croire que certains d'entre eux sont rudement bien réussis et ont autant de valeur que toutes les peintures que j'aie pu faire.»<sup>17</sup>

À cause de l'importance qu'il attache à ses études, il lui arrive de se limiter à une seule technique, presque à l'exclusion de toute autre. Les huiles du début des années trente se voient remplacées par des dessins à mesure qu'il s'intéresse de plus en plus au dessin où les rapports se font de plus en plus subtils. L'huile devient presque un moyen d'expression trop riche pour lui: «J'ai eu récemment une drôle de sensation . . . Il s'agissait presque d'une nausée physique à l'idée de regarder des peintures en série.»<sup>18</sup>

Dans *L'étang*, (1934, n° 45) une des rares huiles du milieu des années trente, l'interaction linéaire des verticales, des paraboles et des ellipses reflète l'intérêt prédominant de FitzGerald pour le dessin. La peinture, appliquée en de minces et courtes touches, est mouchetée sur les bords, ce qui donne une série de lignes concentriques faisant écho aux courbes des roseaux. L'aspect linéaire de la peinture est si fort que les roseaux semblent presque avoir été gravés. En même temps, la texture, les horizontales légèrement incurvées et le coloris subtil des arbres et des nuages se reflétant dans l'eau donnent à l'œuvre une richesse et une complexité qui vont au delà du motif à deux dimensions.

L'intérêt croissant de FitzGerald pour les rapports géométriques apparaît également dans *Jarre* (1938, n° 46).



Comme dans toutes ses natures mortes, il se limite à un ou deux objets choisis pour leurs contours élémentaires et formellement juxtaposés l'un par rapport à l'autre et relativement à tout le milieu physique. La perspective abrupte aplatit la jarre, accentuant ainsi les courbes régulières jusqu'au col et faisant ressortir le contraste avec les diagonales enveloppantes. Les lignes entrecroisées en haut à gauche sont presque constructivistes par la subtilité de leurs formes réduites à un minimum. La touche mouchetée apporte une solidité aux éléments composants et une unité de surface à l'ensemble.

Il était évident que ces études formelles finiraient par aboutir à l'abstraction pure. Cependant, plusieurs années auparavant, FitzGerald avait écarté cette possibilité. Après un entretien avec une amie, il écrit dans son journal: «[Nous] partageons le sentiment que l'abstrait pur tend à perdre contact avec la vie [...] et que la tendance aujourd'hui se traduit plutôt par un élan vers [...] un contact éternel avec l'humanité et la nature, et un sens plus fort de l'unité.»<sup>19</sup> Le réalisme de Courbet retient plus son attention à cette époque et ce n'est qu'au début des années cinquante qu'il peut réaliser la rupture.

L'art de FitzGerald est un progrès constant dans l'étude des relations entre les formes. Tout en choisissant des lieux et des objets qui lui sont familiers, à la différence du reste du Groupe des Sept, il considère comme à peu près sans importance le sujet d'une œuvre. Pour lui, il est plus important de faire «de l'œuvre une chose vivante, une grande réflexion constituée d'un grand nombre de détails mais tous subordonnés au tout.»<sup>20</sup>

Les préoccupations de FitzGerald se retrouvent chez un artiste qui lui ressemble beaucoup mais qui, en même temps, est bien différent par son expression, David Milne. Après avoir vécu vingt-cinq ans dans l'État de New-York, Milne revient au Canada au printemps 1929; il s'établit d'abord à Temagami<sup>21</sup> et, à l'automne, déménage à Weston, tout près de Toronto<sup>22</sup>. Le printemps suivant, il s'en va demeurer à Palgrave (Ontario)<sup>23</sup>, où il restera trois ans.

Pendant ses deux premières années au Canada, Milne reprend contact avec la Galerie nationale, observe le monde artistique canadien et cherche des débouchés d'exposition. Ce n'est qu'en 1931 qu'il réussit à vendre une œuvre au Canada, *Fenêtre*, achetée par Vincent Massey<sup>24</sup>.

Comme c'était le cas pour FitzGerald, «David Milne s'intéressait bien moins au contenu d'une œuvre qu'à sa genèse»<sup>25</sup>. Il écrit: «Aimez-vous les fleurs? Moi aussi, mais je n'en peins jamais. Je n'ai même pas vu les hépatiques. Au lieu de cela, j'ai vu un arrangement des lignes, espaces, teintes, intensités et relations que j'utilise habituellement. C'est-à-dire que j'ai vu une de mes peintures, un peu différente de celles que j'ai faites déjà, modifiée légèrement, très légèrement, par ce que j'avais sous les yeux.»<sup>26</sup>

Milne se sert de mots dans le processus de concentration de sa vision<sup>27</sup>. D'abord, il y a les notes qu'il inscrit sur les tableaux à mesure qu'il les peint, «une analyse technique superficielle de chaque esquisse, avec quelques incursions dans la théorie de la peinture en général et, à l'occasion, des constatations sur le temps, des incidents et des réflexions qui n'ont, strictement rien à voir avec la peinture»<sup>28</sup>; tout cela constitue des points de référence pour des œuvres à venir. Milne utilise une autre méthode, qu'il appelle «la méthode de l'inventaire», un inventaire verbal de son milieu immédiat. «Il s'agit de s'intéresser à tout ce qui nous entoure. Non seulement aux choses que nous voyons habituellement, mais aussi aux choses si simples que, normalement, nous n'y penserions pas.»<sup>29</sup>

Il décrit, dans une lettre à son ami James Clarke à New York, admirablement la méthode qu'il utilise pour peindre: le choix des éléments, l'arrangement, d'abord «pure observation et pur raisonnement», la première esquisse de son pinceau, puis quelque chose qui accroche, intensifiant son intérêt, enfin l'application de la couleur et de la valeur, l'addition et la soustraction, tout cela dans une activité fiévreuse<sup>30</sup>.

Les paysages de Palgrave exécutés par David Milne sont des études de lignes et de séparation de valeur et de teinte. «Toute ligne est d'abord tracée en détail – quoiqu'en même temps le reste soit en préparation – puis elle devient lisible, simplifiée par l'emphase et la réduction au moyen des valeurs et des teintes ou par la simplification de l'arrangement de la ligne elle-même.»<sup>31</sup> Dans *À l'aveuglette* (1930, n° 47), les lignes créent un complexe d'espaces ouverts et fermés, allégés par l'espace vide au-dessus. Dans *Splendeur sur la ferme d'Hiram* (1932, n° 48), les teintes ont plus d'intensité avec moins d'espaces vides, ce qui demande une plus grande surface d'allègement au-dessus. L'effet est produit par un contraste des valeurs et un nombre limité de teintes.

Dans *Palgrave (I)*, (1931, n° 49) l'artiste renverse complètement les motifs, passant d'un ciel vide et serein et d'un paysage détaillé à une concentration dans la partie supérieure du tableau, la terre devenant un «repoussoir pour le ciel».<sup>32</sup> Cependant, à la différence des autres peintures sur Palgrave, c'est le contraste des teintes, et non les espaces vides, qui joue contre le ciel. «Ce qui *fait* un tableau, c'est ce qui *fait* la dynamite – la compression. Ce n'est pas un feu d'herbe, c'est une explosion.»<sup>33</sup>

Du point de vue de la peinture, le temps que David Milne passe à Palgrave est extrêmement productif; cependant, économiquement parlant, c'est une période difficile pour lui. Des tensions au sein de son ménage, aggravées par des problèmes financiers, font qu'il se sépare de sa femme et va s'établir à Six Mile Lake, près de Severn Falls (Ontario), en mai 1933<sup>34</sup>.

N'étant pas en contact avec d'autres artistes canadiens à cette époque, David Milne ne réussit pas à exposer ses tableaux avec le Groupe des Peintres canadiens, principal débouché pour les peintures «modernes» à l'huile<sup>35</sup>; et faute de fonds, il ne peut pas se permettre d'envoyer des tableaux à des expositions où ils risquent d'être rejetés par les jurys<sup>36</sup>. Sans exposition, il est impossible de vendre. Il commence à envisager la possibilité de vendre tous ses tableaux – « \$5,000 pour l'œuvre de toute une vie »<sup>37</sup> – et finit par entrer en rapport avec M. et M<sup>me</sup> Vincent Massey, les seuls collectionneurs canadiens qu'il connaisse. On en vient à une entente avec les Massey qui achèteront tous ses tableaux des cinq dernières années, ainsi que quelques œuvres antérieures qu'il a apportées avec lui au Canada<sup>38</sup>. Les Massey s'occupent également de faire exposer les toiles de Milne aux Galeries Mellors de Toronto<sup>39</sup>, et des expositions annuelles des œuvres de l'artiste ont lieu pendant les trois années suivantes<sup>40</sup>. Grâce aux Massey et aux expositions chez Mellors, Milne a l'occasion de rencontrer plusieurs personnes qui seront d'une extrême importance dans sa vie.

Milne décide de vivre à la campagne, isolé des autres artistes, en partie pour des raisons économiques mais, ce qui est plus important, pour avoir le temps de concentrer son énergie sur ce qui l'intéresse le plus, sa peinture. À l'instar de l'art de FitzGerald, celui de Milne dépend de la formulation et de la solution de certains problèmes artistiques formels, ainsi que du développement consistant et de la concentration de sa personnalité profonde. De tels modes de vie exigent du temps et de l'espace, et non des contacts sociaux ou un changement de décor. Cependant, les quelques relations personnelles qu'il a, et spécialement la correspondance qu'il échange avec ces gens, lui sont précieuses. Elles lui permettent de partager ses réflexions sur l'art canadien et d'élaborer des théories sur l'art dans un dialogue créateur avec des gens qui se trouvent au même niveau que lui. Pendant les quelques années suivantes, son échange de correspondance avec son associé américain, James Clarke, diminue à mesure qu'il établit de nouveaux contacts et se fait de nouveaux amis au Canada.

Donald Buchanan voit les œuvres de Milne pour la première fois à la maison des Massey, à Port Hope, et en octobre 1934, rend visite au peintre à Six Mile Lake<sup>41</sup>. Doué d'un grand sens artistique et conscient de l'évolution contemporaine, telle que définie dans les écrits des esthéticiens Clive Bell et Roger Fry, Buchanan noue une amitié intime avec David Milne, ainsi qu'en témoigne leur correspondance pendant les quelques années suivantes. Donald Buchanan rédige l'introduction au catalogue de la première exposition chez Mellors<sup>42</sup> et plusieurs excellents articles qui, enfin, portent Milne à l'attention du grand public<sup>43</sup>.

C'est aux Galeries Mellors, en 1934, que Douglas Duncan et Alan Jarvis voient les toiles de Milne pour la première fois et, l'été suivant, ils lui rendent visite à Six Mile Lake<sup>44</sup>. Douglas Duncan est tout à fait emballé tant par Milne que par son œuvre et, au cours des années, fera plus que quinconque pour établir sa réputation. D'abord, il organise des ventes privées de tableaux de Milne, suivies d'une exposition de ses pointes sèches<sup>45</sup>, celles-ci n'étant pas prévues dans le contrat avec les Galeries Mellors.

C'est M<sup>me</sup> Massey qui avait rendu possible le premier accord entre les Mellors Galleries et David Milne; il s'agissait alors de la vente de peintures provenant de l'achat de 1934, les profits devant servir à acheter des œuvres d'artistes canadiens contemporains. Après le départ des Massey pour l'Angleterre, le contrat est renouvelé et Milne envoie des toiles plus récentes pour les expositions. Toutefois, lorsqu'il demande le compte des profits et dépenses, il constate qu'il a *perdu* de l'argent<sup>46</sup>. Il quitte alors Mellors et se joint à la Picture Loan Society.

Par l'entremise de Douglas Duncan, David Milne fait la connaissance de quelques artistes torontois plus jeunes, notamment Will Ogilvie et Carl Schaefer. Il rencontre aussi Alan Plaunt, un collectionneur d'art contemporain canadien et l'une des personnes qui a contribué à la création de la Société Radio-Canada<sup>47</sup>. Duncan intéresse aussi le président de Canada Packers, un collectionneur connu, J. S. McLean à l'œuvre de Milne et les ventes qui en résultent accordent enfin à celui-ci une certaine sécurité économique.

Lorsqu'il s'établit à Six Mile Lake en 1933, Milne doit vivre une période d'adaptation et passer du «ciel ouvert de Palgrave à l'environnement fermé de la broussaille»<sup>48</sup>. A nouveaux matériaux, nouvelles méthodes. Loin de se concentrer sur la ligne, la valeur et la teinte, il emploie maintenant la couleur là où il utilisait la valeur. Il préfère travailler ses toiles dans sa cabane plutôt que de les achever à pied d'œuvre en une séance et, cessant de peindre plusieurs versions d'un même motif, il cherche des sujets variés autour de lui. Dans *Jeunes peupliers parmi du bois à la dérive* (1937, n° 50), il fait encore usage de la surface libre comme point d'appui contrastant avec la surface enchevêtrée du dessous. Toutefois, la touche est plus libre et plus large, l'artiste construisant les formes de l'intérieur, presque à la manière d'un coloriste. Les quelques teintes sont toutes d'égale intensité.

Les natures mortes du milieu des années trente, depuis *Confiture de framboises* (1936, n° 51), sont, ainsi que l'affirme Milne, des études en progression sur une toile à un rythme mesuré; dans le cas présent, du noir au bleu clair en passant par le rouge, le gris et le vert<sup>49</sup>. *Capucines rouges* (1937, n° 52) offre une progression semblable, qui va des masses aux couleurs brillantes jusqu'aux surfaces d'un blanc pur,

le noir unifiant l'ensemble. Le peintre s'en tient toujours à quelques teintes portées à leur intensité maximum et rapidement appliquées sur le papier blanc, qui devient lui-même une teinte.

Milne se remet à faire des aquarelles au cours de l'été 1937, séduit par la consistance et l'instantanéité du médium, auquel il se tient exclusivement pendant les quelques années suivantes<sup>50</sup>. En 1939, il quitte Six Mile Lake pour Toronto puis Uxbridge. Une fois de plus, le déplacement provoque un changement de couleur, de forme et de thème dans ses œuvres des années quarante.

Lawren Harris arrive à Hanover (New Hampshire) en novembre 1934, avec l'intention d'y séjourner quelques mois seulement<sup>51</sup>; toutefois, l'atmosphère sympathique du Dartmouth College, les montagnes Blanches toutes proches et la facilité d'accès à la ville de New York le convainquent d'y demeurer. Libéré d'une situation personnelle difficile qu'il avait connue à Toronto, nouvellement marié et placé dans un environnement agréable, il se remet à peindre.

Harris fait des excursions dans les montagnes Blanches et en rapporte des dessins qu'il fait passer par des degrés successifs d'abstraction<sup>52</sup> avant de les transférer sur toile. Dans ses études des motifs du grain du bois, des formations rocheuses et des paysages de montagne, il cherche une forme d'expression abstraite dérivée d'éléments naturels.

*Terre éclatée I* (vers 1936, n° 53) et *Résolution* (vers 1937, n° 54) conservent nettement des aspects de paysages.

*Terre éclatée I* est liée par sa composition à certains de ses paysages du lac Supérieur ainsi qu'à un paysage de 1935, symbolique, quoique figuratif, intitulé *L'hiver descend de l'arctique vers la zone tempérée*<sup>53</sup>. Le format vertical et les pics coniques de *Résolution* se réfèrent plutôt aux peintures des montagnes Rocheuses<sup>54</sup>. Toutefois, Lawren Harris ne tente pas uniquement de créer des paysages géométriques.

Dans sa déclaration de 1948 sur l'abstraction, il définit deux catégories: «L'une dérive d'une expérience de la nature accumulée au cours de nombreuses années. Dans cette catégorie, il s'agit de renfermer et de concentrer cette expérience accumulée dans l'agencement de la ligne, de la masse et de la couleur de telle façon qu'elles expriment l'esprit de motivation de la nature . . . L'autre catégorie d'abstractions vise à exprimer des idées et des suggestions d'ordre philosophique en termes émotifs, esthétiques et plastiques.»<sup>55</sup> *Terre éclatée I* et *Résolution* se rangent quelque part entre les deux catégories. Non seulement expriment-ils l'expérience de la nature, que ce soit les grands espaces de l'arctique ou les hauteurs élancées des montagnes, mais de plus ils donnent l'interprétation théosophique que se fait l'artiste de ces lieux et expériences.

Les similarités entre *Terre éclatée I* et *L'hiver descend de l'arctique vers la zone tempérée*<sup>56</sup> évoquent naturellement sa

foi en une «source d'énergie spirituelle» émergeant du Nord «qui diffusera à jamais sa lumière sur la race en croissance de l'Amérique»<sup>57</sup>. La doctrine théosophique voit également dans les montagnes des centres spirituels et les ondes émanant de la base du «pic» représentent sans doute ces énergies, dans une forme curieusement semblable aux premières abstractions de Bertram Brooker. Toutefois, l'inscription au verso du châssis laisse deviner un symbolisme plus complexe (trad.): *RÉSOLUTION / FORMES ENTRELACÉES – SYMBOLE DE FERMETÉ, COURAGE*<sup>58</sup>.

Sans pousser les recherches plus avant, il est difficile de déterminer jusqu'à quel point Lawren Harris a formulé un système de forme et de couleur symboliques. Il connaît bien l'œuvre de Wassily Kandinsky et de Piet Mondrian<sup>59</sup>, tous deux ayant développé leurs abstractions avec l'aide de la théosophie<sup>60</sup>. Par ailleurs, l'une des sources de l'analyse de forme et de couleur de Kandinsky, *Les formes-pensées* d'Annie Besant et de C. W. Leadbeater<sup>61</sup>, a fait l'objet d'une critique dans *The Canadian Theosophist* à l'occasion de son deuxième tirage. Un critique anonyme écrit: «Il est difficile de supposer que les formes et les images de l'imagination artistique ou psychique seront toujours des conceptions constantes au moyen desquelles nous pourrions reconnaître ces aspects de la nature karman qu'elles sont censées représenter . . . bien que les couleurs puissent mieux représenter la réalité.»<sup>62</sup>

Il se peut que Lawren Harris ait déjà adopté dans ses paysages de l'arctique certains aspects du symbolisme théosophique des couleurs tel que l'interprète Kandinsky<sup>63</sup>: le bleu exprimant le désir de pureté et de transcendance, l'appel de l'infini, le jaune, couleur plus typiquement terrestre, et le blanc, symbole de la pureté et du calme plein de promesses. Dans *Terre éclatée I* les bleus et blancs spirituels s'élèvent au-dessus des bruns et jaunes à l'avant-plan. Dans *Résolution*, le gris-vert de l'arrière-plan et le noir de l'«ombre» couronnant le «pic» triangulaire sont des couleurs évoquant le repos, l'immobilité et la mort, le silence sans espoir<sup>64</sup>.

Lawren Harris expose ses abstractions une première fois à l'exposition du Groupe des Peintres canadiens, en 1937<sup>65</sup>, puis en 1939<sup>66</sup>. Arthur Lismer donne, dans un article, un avant-goût de la réaction générale: «L'artiste se détourne du monde des autres hommes et plonge dans le vaste monde inexploré de la pensée abstraite, psychologique et métaphysique, où l'union émotive et scientifique de l'intellect et de la spéculation libère l'esprit dans des terres moins désolées, dans un monde d'ordre et de divination mathématique qui, cependant, le prive de tout contact avec ses semblables, dans une stratosphère de pureté raréfiée de formes et de couleurs.»<sup>67</sup> D'autres critiques se font l'écho de cette condamnation d'un rejet apparent de

l'humanité<sup>68</sup>, à quoi Lawren Harris répond: «Bien des gens croient que le soi-disant art abstrait *rejette* l'Humanité. C'est que la plupart d'entre eux ignorent son langage et par conséquent prennent leurs limitations pour des critères infaillibles.»<sup>69</sup> Ses abstractions, comme il fallait s'y attendre, ne représentent jamais le Canada aux grandes expositions artistiques internationales; bien plus, elles ne figurent même pas dans la section de l'art canadien de la San Francisco Golden Gate International Exposition, en 1939, qu'Harris organise lui-même<sup>70</sup>.

Au printemps et à l'été 1938, Lawren et Bess Harris se rendent en voiture au Nouveau-Mexique pour voir quelles sont les possibilités de s'y établir<sup>71</sup>; ils reviennent dans le Maine en juillet<sup>72</sup>. À Santa Fe, ils font la connaissance de Raymond Jonson qui est en voie de former un groupe d'artistes abstraits auquel Lawren Harris est invité à se joindre<sup>73</sup>. Harris s'installe au Nouveau-Mexique en septembre<sup>74</sup>.

Le Transcendental Painting Group voit le jour à l'été 1938 alors que Lawren Harris est encore dans le Maine<sup>75</sup>. Reconnaisant sa filiation avec l'art de Kandinsky, le nouveau groupe tente de promouvoir un art qui exprime «l'immatériel au moyen de substances matérielles»<sup>76</sup>, et «d'élever la peinture au-delà de l'apparence du monde physique . . . vers des royaumes imaginaires qui sont idéalistes et spirituels»<sup>77</sup>. Les artistes se placent sous le sceau du papillon stylisé symbolisant la métamorphose, c'est-à-dire «le renouvellement constant des formes vers une vie plus élevée, plus libre, toujours transcendante»<sup>78</sup>. Le groupe, dont la fonction première consiste à organiser des expositions, trouve un complément éducatif dans l'American Foundation for Transcendental Painting. Avec Lawren Harris pour premier président, il vise à protéger, conserver et promouvoir la peinture transcendante<sup>79</sup>. Il organise des expositions à Santa Fe et Albuquerque et fait partie de la représentation de l'État du Nouveau-Mexique à l'Exposition universelle de New York<sup>80</sup> et à la San Francisco Golden Gate International Exposition. Des œuvres envoyées au musée Guggenheim de New York<sup>81</sup> figurent à deux expositions de «peintres non-objectifs»<sup>82</sup>.

Les tableaux de Lawren Harris de la période Santa Fe révèlent une maturité et une connaissance accrues de la peinture «non figurative». Dans *Triangle blanc* (vers 1939, n° 55), il évite toute allusion figurative. L'interaction complexe de lignes orientées et de formes imbriquées donne au motif central une profondeur tridimensionnelle et une densité flottant dans une atmosphère lumineuse de blanc et de bleu. Le triangle théosophique, peint en blanc, couleur de la joie, de la pureté et du silence, symbolise les trois principes de l'esprit, de la force et de la matière.

Lawren Harris expérimente alors probablement la symétrie dynamique. La symétrie dynamique «un système

mathématique de composition . . . fondé sur la relation de la diagonale aux côtés du rectangle»<sup>83</sup>, est tirée par son auteur, Jay Hambidge<sup>84</sup>, d'une étude de la peinture égyptienne et des vases grecs antiques<sup>85</sup>. Ce système, qui se veut un moyen de résoudre les problèmes d'espace dans la composition, connaît une certaine vogue aux États-Unis au cours des années vingt, et est utilisé par des artistes tels que George Bellows, Robert Henri et Leon Kroll<sup>86</sup>. Franz Johnston, l'un des membres fondateurs du Groupe des Sept, l'adopte à partir du milieu des années vingt<sup>87</sup> et l'école d'art du Musée Roerich de New York l'inscrit à son programme<sup>88</sup>. Emil Bisttram, l'un des membres du Transcendental Painting Group, est une autorité en matière de symétrie dynamique<sup>89</sup>; aussi, c'est avec lui que Bess Harris étudie lors de son séjour au Nouveau-Mexique<sup>90</sup>. Certains aspects du système, tel le concept d'une «loi» mathématique puisée aux sources anciennes, devaient séduire Lawren Harris, adepte de la théosophie.

Lawren Harris se plaît au Nouveau-Mexique; il en apprécie l'air pur, l'altitude et l'ambiance sympathique, et se félicite de son engagement avec les peintres transcendants. Il ne prévoit pas rentrer au Canada. Toutefois, à la suite du début de la deuxième guerre mondiale le gouvernement canadien interdit l'exportation de fonds, et Harris doit quitter les États-Unis<sup>91</sup>. Il visite Vancouver en octobre 1940<sup>92</sup> et décide d'y passer l'hiver<sup>93</sup>. Il devait y rester trente ans.

## NOTES DU CHAPITRE 4

1. L. L. FitzGerald, chronologie, (1953) dans son «Journal»; propriété privée. Il suit les cours de l'Art Students League de novembre 1921 à mars 1922.
2. La plus ancienne des lettres échangées entre FitzGerald et les membres du Groupe, et qui existe toujours, en est une de J. E. H. MacDonald datée du 10 février 1928; propriété privée.
3. Bertram Brooker, Toronto, lettre à L. L. FitzGerald, Winnipeg (28 décembre 1929); propriété privée.
4. FitzGerald tient un journal de ce voyage qui, toutefois, ne comprend pas la période de ses visites à Montréal, Ottawa et Toronto. Il note ces arrêts dans la chronologie de 1953. Par la suite, Lawren Harris lui fait part de son regret de ne pas l'avoir vu lors de son passage à Toronto (Lawren Harris, Toronto, lettre à L. L. FitzGerald, Winnipeg (23 novembre 1930); propriété privée.)
5. Arthur Lismer, Toronto, lettre à Eric Brown, Ottawa (21 avril 1932); document de la Galerie nationale du Canada.
6. Une exposition des œuvres du Groupe des Sept est présentée à Hart House, à l'université de Toronto, en décembre 1932. Voir chap. 1, note 32.
7. L. L. FitzGerald, Winnipeg, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (6 juillet 1932); document de la Galerie nationale du Canada.
8. L. L. FitzGerald, chronologie, dans son «Journal», propriété privée. Au cours de ce voyage, il visite Minneapolis, Chicago, Pittsburgh, Washington, Philadelphie, New York, Montréal, Ottawa et Toronto.
9. *Idem*. Au cours de ce voyage, il visite Ottawa et Toronto.
10. Notes inédites citées dans Ferdinand Eckhardt: *L. L. FitzGerald 1890 – 1956. A Memorial Exhibition*, catalogue d'exposition, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 1958.
11. L. L. FitzGerald, Winnipeg, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (18 mars 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
12. Notes inédites citées dans Ferdinand Eckhardt: *op. cit.*
13. *Idem*.
14. L. L. FitzGerald, «Journal», à la date du 7 juin 1930; propriété privée.
15. *Idem*.
16. L. L. FitzGerald, Winnipeg, lettre à Eric Brown, Ottawa (22 avril 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
17. L. L. FitzGerald, Winnipeg, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (18 mars 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
18. L. L. FitzGerald, Winnipeg, lettre à Bertram Brooker, [Toronto], (17 juin 1935); succession de M. A. Brooker.
19. L. L. FitzGerald, «Journal», à la date du 29 juin 1930; propriété privée.
20. *Idem*.
21. David Milne, Weston, lettre à H. O. McCurry, Ottawa [octobre 1929]; document de la Galerie nationale du Canada.
22. *Idem*.
23. David Milne, Palgrave, lettre à James Clarke, [Yonkers, N.Y.], (27 mai 1930); document des Archives publiques du Canada.
24. David Milne, Palgrave, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (23 février 1931); document de la Galerie nationale du Canada. Voir aussi Vincent Massey: *What's Past is Prologue*, Macmillan Company of Canada, Toronto, 1963, p. 88.
25. David Silcox: *Introduction*, dans le catalogue d'exposition *David Milne 1882 – 1953*, Centre d'art Agnes Etherington, université Queen's, Kingston, 1967.
26. *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*, catalogue d'exposition, Mellors Galleries, Toronto, 1936.
27. Emily Carr s'exprime dans un sens analogue: «Il me semble que consigner par écrit les choses et les pensées, c'est utile. Cela aide à rendre plus honteuses celles qui ne méritent pas qu'on y fasse attention et permet d'arranger dans notre esprit les meilleures. Cela démêle les pensées et les clarifie car je veux qu'elles soient claires et franches pour mon travail.» Emily Carr: *Hundreds & Thousands*, Clarke, Irwin & Company Limited, Toronto, 1966, p. 20.
28. David Milne, Big Moose (N.Y.), lettre à James Clarke, [Yonkers, N.Y.], (13 novembre 1927); document des Archives publiques du Canada.
29. *Idem*.
30. David Milne, Temagami, lettre à James Clarke, Yonkers [N.Y.], (21 juin 1929); document des Archives publiques du Canada, publié en anglais dans David Silcox: *David Milne 1882 – 1953. Une exposition rétrospective*, catalogue d'exposition, Galerie Godard Lefort, Montréal, 1971.
31. David Milne, Palgrave, lettre à H.O. McCurry, Ottawa (17 mars 1931); document de la Galerie nationale du Canada.
32. David Milne, Palgrave, lettre à James Clarke, Yonkers [N.Y.], (10 avril 1932); document des Archives publiques du Canada.
33. David Milne, lettre à Donald Buchanan, cité dans Donald W. Buchanan: *David Milne as I Knew Him*, dans *Canadian Art*, t. xi, n° 3 (printemps 1954), p. 90.
34. David Milne, Severn Park, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (15 février 1934); document de la Galerie nationale du Canada.
35. Selon la tradition du Groupe des Sept, les artistes ne peuvent exposer avec le Groupe des Peintres canadiens que sur invitation expresse.
36. David Milne, Severn Park, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (15 février 1934); document de la Galerie nationale du Canada.
37. David Milne, Severn Park, lettre à James Clarke, Yonkers [N.Y.], (14 juin [1934], suite le 28 juin); document des Archives publiques du Canada.
38. David Milne, Severn Park, lettre à James Clarke, Yonkers [N.Y.], (22 novembre 1934); document des Archives publiques du Canada.
39. Toronto, Mellors Galleries, 27 novembre – 8 décembre 1934, *Exhibition of Paintings by David B. Milne*. Cette exposition est aussi présentée par la James Wilson & Company, à Ottawa, ainsi que par la W. Scott & Sons, à Montréal.
40. Toronto, Mellors Galleries, novembre [1935], *Exhibition of Paintings by David B. Milne*; Toronto, Mellors Galleries, 24 octobre – 7 novembre 1936, *Exhibition of Little Pictures by David B. Milne*; Toronto, Mellors Galleries, 15 – 29 janvier 1938, *Exhibition of Recent Pictures by David B. Milne*.
41. H. O. McCurry, Ottawa, lettre à M<sup>me</sup> Vincent Massey, Port Hope (25 octobre 1934); copie à la Galerie nationale du Canada.
42. Donald W. Buchanan, Ottawa, lettre à David B. Milne, Severn Park (30 octobre 1934); propriété de David Milne, fils, Toronto.
43. Donald W. Buchanan: *Milne — An Artist In a Forest Hut*, dans *Lethbridge Herald* (2 novembre 1934); Donald W. Buchanan: *An Artist Who Lives In The Woods* dans *Saturday Night*, t. 1, n° 4, (1<sup>er</sup> décembre 1934), p. 2; Donald W. Buchanan: *David Milne*, dans *The Canadian Forum*, t. xv, n° 173 (février 1935), p. 191 – 193.
44. Alan Jarvis: *Douglas Duncan*, dans Pierre Théberge: *Le don provenant de la collection Douglas M. Duncan et le legs Milne-Duncan*, catalogue d'exposition, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1971, p. 28. Repris dans *Douglas Duncan A Memorial Portrait*, Alan Jarvis, réd., University of Toronto Press, Toronto, 1974, p. 10.
45. Toronto, Picture Loan Society, 10 – 24 décembre [1938], *Exhibition of Colour Drypoints by David B. Milne*.
46. David Milne, Severn Park, lettre à M. et M<sup>me</sup> Massey, Londres (1<sup>er</sup> septembre 1938); document des Archives publiques du Canada.
47. Alan Plaunt et sa femme, maintenant M<sup>me</sup> Dyde, sont d'ardents collectionneurs et tenants de l'art canadien contemporain vers la fin des années trente, jusqu'à la mort prématurée de M. Plaunt en

1941. Voir J. F. 13. Livesay: *Alan Plaunt, An Appreciation*, dans *The Ottawa Journal* (15 septembre 1941).
48. David Milne, Severn Park, lettre à James Clarke, Yonkers [N.Y.], (11 juin 1933); document des Archives publiques du Canada.
49. David Milne, Severn Park, lettre à Graham C. McInnes, Toronto (16 février 1938); document des Archives publiques du Canada.
50. David Milne, Toronto, lettre à Donald Buchanan, [Ottawa?], (14 janvier 1940); document de la Galerie nationale du Canada.
51. Bess Harris, Hanover, lettre à Doris Spiers, [Toronto?], (14 novembre 1934); propriété de Doris Spiers, Pickering, Ontario.
52. Un certain nombre de ces dessins du New Hampshire font partie de la collection du fils de l'artiste, Howard Harris, Vancouver.
53. Bess Harris et R. G. P. Colgrove: *Lawren Harris, The Macmillan Company of Canada Limited*, Toronto, 1969, p. 97 repr.
54. Une abstraction de Lawren Harris, de la même époque et de composition analogue, s'intitule *Mountain Experience [Sensation de montagne]*; (collection de la bibliothèque de l'université du Manitoba, Winnipeg). Voir *Art on the Campus*, dans *The Alumni Journal/University of Manitoba*, t. 23, n° 4 (été 1963), p. 8 repr. (tronqué).
55. Sydney Key: *The Paintings*, dans le catalogue *Lawren Harris Paintings 1910 – 1948*, The Art Gallery of Toronto, Toronto, octobre 1948, p. 32. Dans des essais ultérieurs, Lawren Harris élargit ces catégories à trois puis à quatre. Toutefois, comme cette déclaration est sa toute première et évoque, apparemment, son propre jugement de son évolution jusqu'à ce jour, je ne m'en tiendrai qu'à ces deux catégories.
56. *Riven Earth I [Terre éclatée I]* se rattache à l'arctique, ainsi que le confirment les glaçons suspendus dans *Terre éclatée II*, de la collection de M<sup>me</sup> Charles S. Band, Toronto, Voir Bess Harris et R. G. P. Colgrove: *op. cit.*, p. 108 repr.
57. Lawren S. Harris: *Revelation of Art in Canada*, dans *The Canadian Theosophist*, t. VII, n° 5 (15 juillet 1926), p. 86.
58. Mes remerciements à Peter Larisey pour m'avoir informé de cette inscription.
59. Des œuvres des deux artistes font partie de *The International Exhibition of Modern Art*, organisée par la Société anonyme et invitée à Toronto par Lawren Harris et exposées à l'Art Gallery of Toronto, du 1<sup>er</sup> au 24 avril 1927. Kandinsky expose trois œuvres: *Whimsical Line, gaiety* (repr. dans le catalogue) et *Rote Tiefe*; Mondrian, deux œuvres: *Clarification I et Clarification II*.
60. Sixten Ringbom: *Art in «The Epoch of the Great Spiritual». Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. 29 (1966), p. 386 – 418. Robert P. Welsh: *Mondrian and Theosophy*, dans le catalogue d'exposition, *Piet Mondrian 1872 – 1944*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, p. 35 – 51.
61. Annie Besant et C. W. Leadbeater: *Les formes-pensées*, traduit de l'anglais, Éditions Adyar, Paris, 1925. John Varley, probablement apparenté à Fred Varley et disciple de M<sup>me</sup> Blavatsky, est l'un des artistes qui a illustré l'édition originale de 1901.
62. «Thought Forms», dans *The Canadian Theosophist*, t. VII, n° 4 (15 juin 1926), p. 77. Mes remerciements à Dennis Reid pour avoir porté ceci et l'article de Sixten Ringbom à mon attention.
63. Il y a dans la bibliothèque de l'artiste, maintenant la propriété de ses enfants, un livre d'Oskar Rainer, intitulé: *Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen Zwischen Ton und Farbharmenien*, (Art musical. Études et expériences dans les inter-relations entre les harmonies de ton et de couleurs.) Deutscher Verlag für Jungen und Volk Gessellschaft, Vienne, Leipzig, New York, 1925.
64. Wassily Kandinsky: *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de M. et M<sup>me</sup> De Man, Galerie René Drouin, Paris, 1949.
65. Toronto, The Art Gallery of Toronto, novembre 1937, *Canadian Group of Painters*. Exposé à l'Art Association of Montreal, janvier 1938.
66. Toronto, The Art Gallery of Toronto, novembre 1939, *Canadian Group of Painters*. Exposé à l'Art Association of Montréal, janvier 1940.
67. Arthur Lismer: *Art in a Changing World*, dans *Canadian Comment*, t. IV, n° 2 (février 1935), p. 23.
68. Graham McInnes: *Upstart Crows*, dans *The Canadian Forum*, t. XVI, n° 184 (mai 1936), p. 16.
69. Cité dans Fred Houser, Toronto, lettre à Arthur Lismer, Afrique du Sud (20 juillet 1936); document dans The McMichael Canadian Collection, Kleinburg.
70. San Francisco, Golden Gate International Exposition, 1939, *Contemporary Art*. Lawren Harris expose une œuvre abstraite dans la section américaine de l'exposition (n° 169, *Composition*).
71. A. Y. Jackson, Toronto, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (14 février [1938]); document de la Galerie nationale du Canada.
72. Lawren Harris, Prout's Neck (Maine), lettre à Eric Brown, Ottawa (28 juillet 1938); document de la Galerie nationale du Canada.
73. Raymond Jonson, Albuquerque (N.-M.), lettre à Peter Larisey, Ottawa (14 novembre 1973); propriété de Peter Larisey, Ottawa. Mes remerciements à Peter Larisey, qui a mis cette lettre à ma disposition et pour son aide précieuse dans mes recherches sur l'œuvre de Lawren Harris aux États-Unis.
74. Lawren Harris, St. Catharine's (Ontario), lettre à Eric Brown, Ottawa (23 septembre 1938); document de la Galerie nationale du Canada. Lawren Harris retourne à Santa Fe en passant par Montréal, où Lilius Newton fait son portrait. (A. Y. Jackson, Toronto, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (3 août 1938); document de la Galerie nationale du Canada.)
75. Alfred Morang: *The Transcendental Painting Group*, dans *The New Mexico Daily Examiner*, de Santa Fe, section magazine (21 août 1938), p. 3. Le Groupe voit le jour le 10 juin 1938. Le nom de Lawren Harris ne figure pas sur la liste des membres dans cet article.
76. *Idem*. Cet article, écrit par un adepte du Groupe, est intéressant pour son rejet de la théosophie et son association des cultures mystiques à la montée du fascisme.
77. *Transcendental Painting Group*, brochure, s.d. En sont membres: Raymond Jonson (président), Bill Lumpkins (secrétaire-trésorier) et Lawren Harris de Santa Fe, Emil Bistrtram, Robert Gribbrock, Florence Miller et H. Towner Pierce de Taos, Agnes Pelton de Cathedral City (Californie), et Stuart Walker d'Albuquerque (Nouveau-Mexique).
78. *The Transcendental Movement Opens a New Period in the American Arts*, dans *The New Mexico Daily Examiner*, de Santa Fe, section magazine (21 août 1938), p. 3.
79. Alfred Morang: *Transcendental Painting*. American Foundation for Transcendental Painting, Inc., Santa Fe, août 1940.
80. New York, Exposition universelle, 1939, catalogue d'exposition, *American Art Today*. Lawren Harris expose *Composition n° 10* (n° 211, repr. p. 92).
81. Alfred Morang: *Transcendental Painting Group Invited to Send Examples to Guggenheim*, dans *New Mexican*, de Santa Fe (11 avril 1940).
82. New York, Museum of Non-Objective Painting, 14 mai – 27 juin 1940, *Twelve American Non-Objective Painters*; New York, Museum of Non-Objective Painting, 6 août – 30 septembre 1940, *Six American Non-Objective Painters*.
83. Milton W. Brown: *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, Princeton, 1955, p. 164.
84. Jay Hambidge, né au Canada, était un ami intime de C. W. Jefferys.

---

Voir *Hambidge Dead, But Left a Great Legacy*, dans *Toronto Daily Star*, (1<sup>er</sup> février 1924).

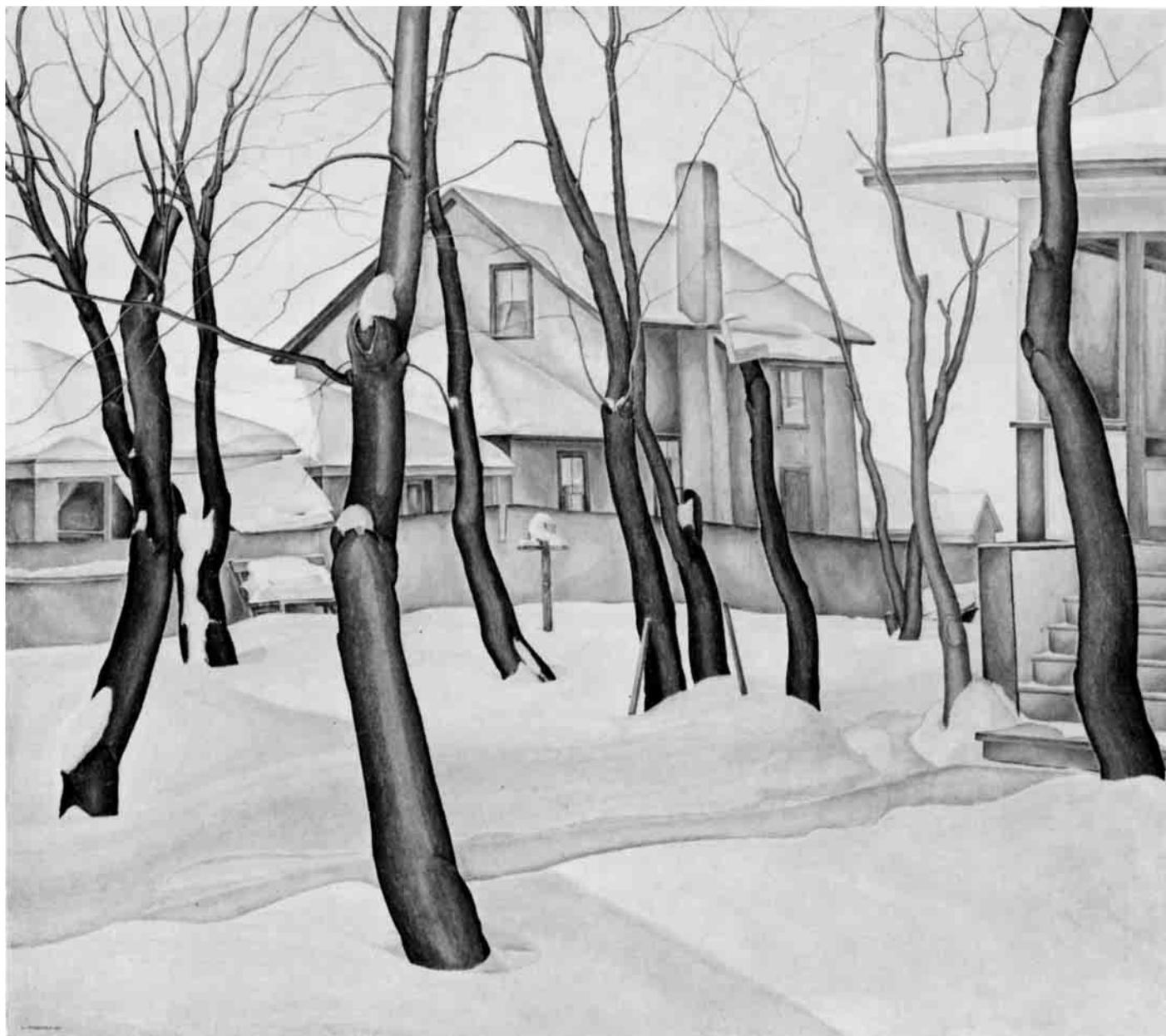
85. Jay Hambidge est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la symétrie dynamique, dont le premier s'intitule *Dynamic Symmetry*, Boston, 1919, s. éd.
86. Milton W. Brown: *op. cit.*, p. 164.
87. *Johnston Never Member of the Group of Seven Is Exponent of Dynamic Symmetry*, dans *The Star Weekly* de Toronto (11 octobre 1924).
88. L. L. FitzGerald: «Journal», le 19 juin 1930; propriété privée.
89. Raymond Jonson, Albuquerque (N.-M.), lettre à Peter Larisey, Ottawa (14 novembre 1973); propriété de Peter Larisey, Ottawa.
90. Bess Harris, Santa Fe, lettre à Doris Spiers, [Toronto?] (19 février 1939); propriété de Doris Spiers, Pickering, Ontario.
91. A. Y. Jackson, Toronto, lettre à L. L. FitzGerald, Winnipeg (19 novembre [1940]); propriété privée.
92. Emily Carr, Victoria, lettre à Nan Cheney, Vancouver (13 octobre [1940]); document de l'université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
93. Lawren S. Harris, Toronto, lettre à Raymond Jonson, Santa Fe (28 novembre 1940); document aux Jonson Archives, Jonson Gallery, The University of New Mexico, Albuquerque (N.-M.). Cette correspondance existe aussi sur microfilm aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington. Mes remerciements à Jean-René Ostiguy pour avoir mis à ma disposition le manuscrit dactylographié de cette correspondance.

---

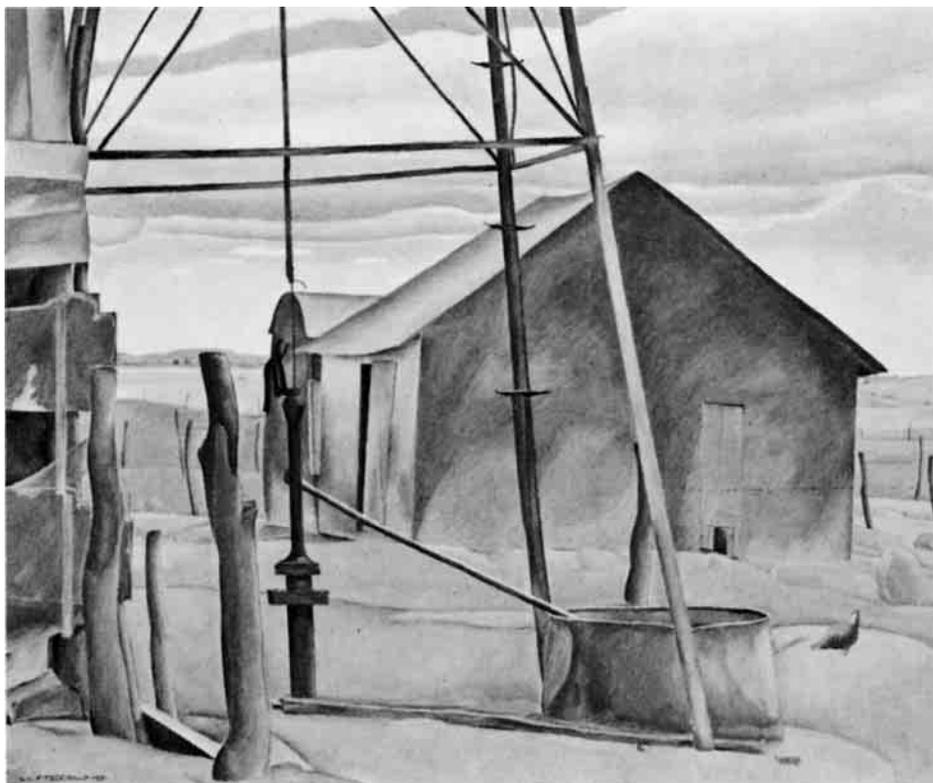
\*42.

L. L. FITZGERALD

*La maison du docteur Snider* 1931



43.  
L. L. FITZGERALD  
*Cour de ferme* 1931

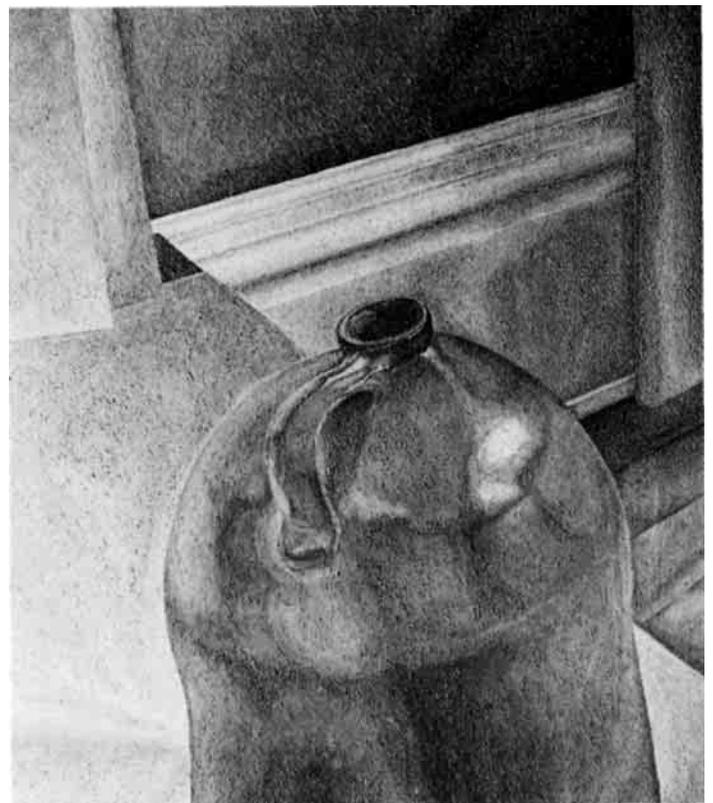
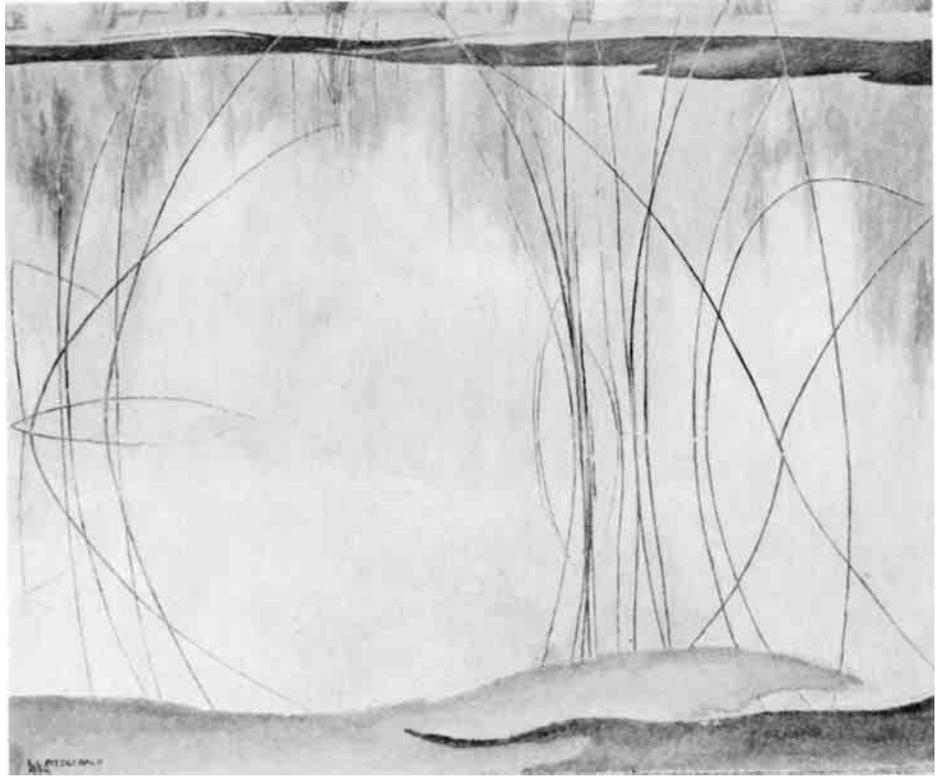


\*44.  
L. L. FITZGERALD  
*Paysage à l'arbre brisé* 1931



45.  
L. L. FITZGERALD  
*L'étang* 1934

46.  
L. L. FITZGERALD  
*Jarre* 1938



\*47.  
DAVID MILNE  
*À l'aveuglette* 1930



\*48.  
DAVID MILNE  
*Splendeur sur la ferme d'Hiram* 1932



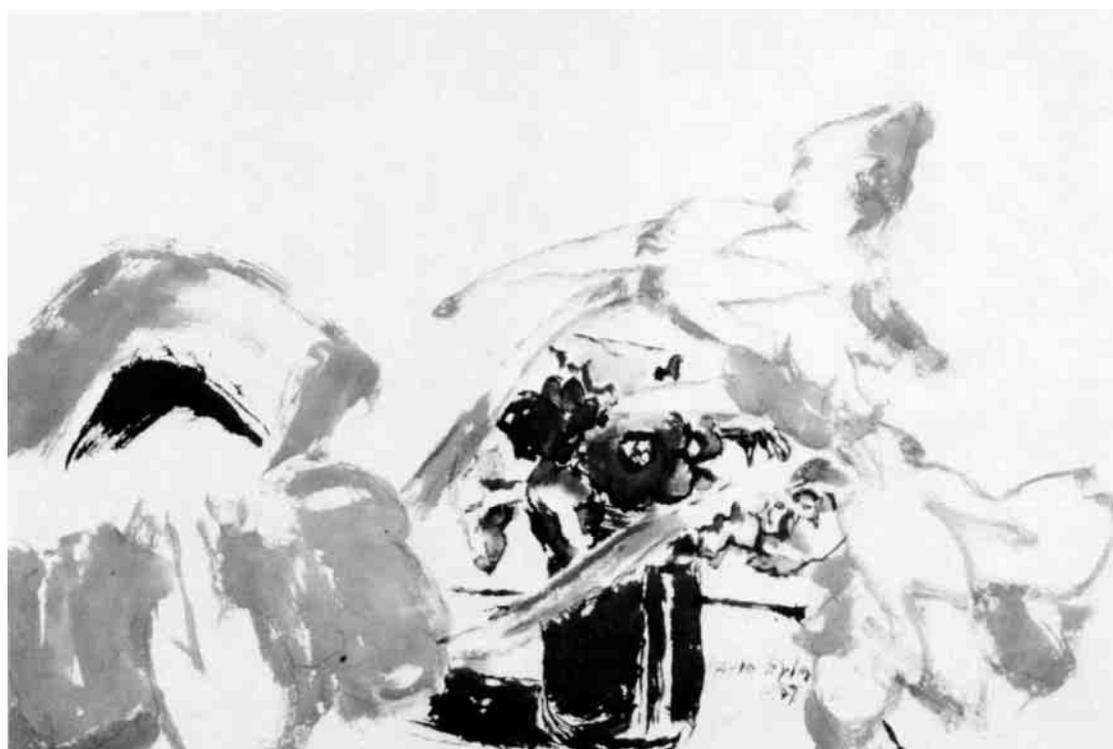
49.  
DAVID MILNE  
*Palgrave (I)* 1931



50.  
DAVID MILNE  
*Jeunes peupliers parmi du bois à la dérive* 1937

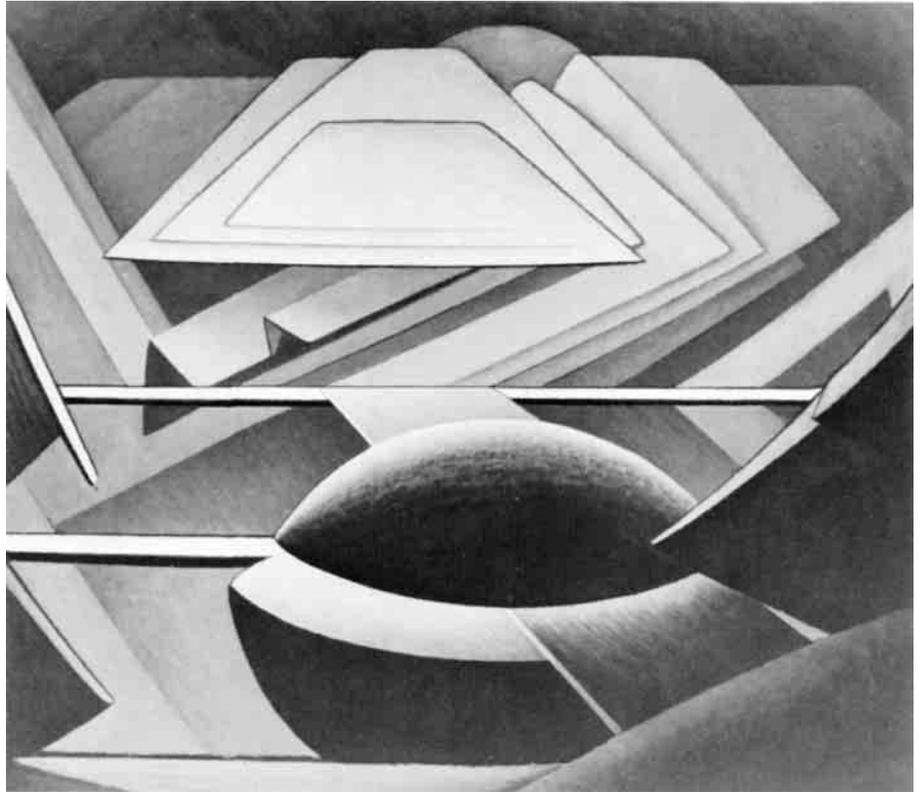
51.  
DAVID MILNE  
*Confiture de framboises* 1936

\*52.  
DAVID MILNE  
*Capucines rouges* 1937



\*53.  
LAWREN S. HARRIS  
*Terre éclatée I* vers 1936

\*54.  
LAWREN S. HARRIS  
*Résolution* vers 1937



55.  
LAWREN S. HARRIS  
*Triangle blanc* vers 1939

