

CHRISTINA CARIER

**LES VOYAGES DE JAMES WILSON MORRICE AUX
CARAÏBES (1915-1924).**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2007

Résumé

La présente recherche porte sur la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice (Montréal, 10 août 1865 – Tunis, Tunisie, 23 janvier 1924), en attachant davantage une importance particulière aux voyages de l'artiste aux Antilles et aux Caraïbes (1915-1924), retracés à travers ses incomparables dessins, croquis, pochades, aquarelles et peintures à l'huile. En considérant les arrière-plans familial, artistique et formatif sur lesquels advinrent subséquemment la vie et l'œuvre du peintre, l'ensemble des facteurs dynamiques qui orientèrent l'action de Morrice vers de tels lieux, les événements typiques de la vie de l'homme lors de ces pérégrinations exotiques et le dossier complet des documents de travail produits pour une œuvre (notes, croquis, esquisses, pochades, etc.), le texte identifie le cheminement de sa vision et les mécanismes profonds du processus de conception de l'esthétique caraïbe de l'artiste.

Abstract

The present research relates on James Wilson Morrice's (Montreal, August 10th, 1865 - Tunis, Tunisia, January 23rd, 1924) life and work, specifically on the journeys of the artist in the Antilles and to the Carribean islands (1915-1924) explained through his incomparable drawings, sketches, watercolors and oil paintings. By considering the family, the artistic and the formatif backgrounds on which happened subsequently the painter's life and work, the dynamic factors which directed Morrice's action to such places, the typical events of the man's life during these exotic wanderings and the complete file of working documents produced for a work (notes, drawings, sketches, etc.), the text identifies the progress of his vision and the deep mechanisms of the artist's Caribbean aesthetics conception process.

Avant-Propos

Ce mémoire n'aurait pas cette forme si je n'avais pu profiter de l'appui et des précieux conseils de plusieurs personnes, qui ont facilité l'accomplissement de ce projet, et je leur en suis reconnaissante. Je tiens à les remercier pour tout ce qu'elles m'ont appris et apporté.

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche Didier Prioul pour son support, ses conseils et également sa compréhension des circonstances particulières dans lesquelles nous avons travaillé. Le soutien d'un directeur estimé fut le meilleur antidote à mes doutes. L'intérêt, la confiance et la disponibilité, dont il a fait preuve tout au long de mon parcours à la maîtrise, m'ont été d'une grande aide. Ce mémoire doit ainsi beaucoup à Monsieur Prioul que je remercie chaleureusement d'avoir cru en moi et d'avoir soutenu mon projet.

Je remercie Madame Lucie Dorais qui a généreusement accepté d'examiner le répertoire des œuvres antillaises et caraïbes. L'assistance, les recommandations et les images qu'elle a consenti à me fournir ont grandement bonifié mon travail. Nous n'avons pas eu l'occasion de faire connaissance, mais ses travaux sur James Wilson Morrice ont été des sources d'inspiration. Je remercie également pour leur collaboration Madame Danielle Blanchette ainsi que tout le personnel du centre d'archives du Musée des beaux-arts de Montréal. Tous m'ont permis d'accéder à des données importantes pour ma recherche.

Merci mille fois Hugo pour ta présence, pour tes encouragements, pour tes réflexions qui m'ont permis de voir ce mémoire d'un autre angle, pour ta précieuse aide photographique, pour ta patience ainsi que pour ta compréhension.

Enfin, un ultime remerciement à ma famille, dont le soutien m'a été d'une valeur inestimable. Que Louise, Caroline, Alain et Claude trouvent ici l'expression de ma plus profonde gratitude. Merci beaucoup de m'avoir encouragé tout au long de ce projet. Votre contribution a joué un rôle important dans la réussite de ce mémoire.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Avant-propos.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1. James Wilson Morrice : artiste, homme des foules et voyageur.....	14
1.1 L'installation à Paris.....	16
1.2 Paris et le cercle des relations.....	23
1.3 « On a toujours l'impression qu'il peint le dimanche après-midi ».....	31
1.4 Promenades, flâneries, errances.....	38
1.5 Le voyage perpétuel.....	46
Chapitre 2. James Wilson Morrice aux Caraïbes : la méditerranée américaine.....	52
2.1 Le séjour antillais de James Wilson Morrice.....	57
2.2 Le séjour aux Caraïbes de James Wilson Morrice.....	68
2.3 Le bassin des Caraïbes : une méditerranée américaine.....	74
Chapitre 3. Les pratiques touristiques de James Wilson Morrice : du regard de l'observateur aux carnets de croquis de l'artiste.....	79
3.1 Les carnets de croquis de James Wilson Morrice : premiers instruments d'observation dans l'ordre de la création.....	83
3.2 Le carnet de croquis comme outil d'observation : essai de typologie appliquée à James Wilson Morrice.....	86
3.3 Le carnet de croquis comme objet de mémoire.....	96
3.4 La pratique du croquis et le regard de Morrice comme observateur.....	100
Chapitre 4. « L'esthétique caraïbe » de James Wilson Morrice : l'artiste dans la position de touriste.....	107
4.1 Paysage, point de vue et bord de mer.....	118
4.2 Le café.....	123
4.3 Habitations et vie quotidienne.....	130
4.4 Parcs et jardins.....	136
4.4 Cuba, le cirque.....	141
4.5 Le portrait.....	146
Conclusion.....	151
Bibliographie.....	160
Annexe 1 Chronologie des voyages de James Wilson Morrice.....	207
Annexe 2 Répertoire des œuvres antillaises et caraïbes de James Wilson Morrice.....	213
Annexe 3 Répertoire des expositions de James Wilson Morrice (1914-1923).....	243

Abréviations

AC	Accademia Carrara
AGH	Art Gallery of Hamilton
BAG	Beaverbrook Art Gallery
FGA	Freer Gallery of Art
IPGRI	International Plant Genetic Resources Institute
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MBAN	Musée des beaux-arts de Nice
MBAO	Musée des beaux-arts de l'Ontario
MG	Musée de Grenoble
MM	Moderna Museet
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
MO	Musée d'Orsay
MOMA	Museum of Modern Art
MP	Musée Pouchkine
OMA	O'hara Museum of Art
SDMA	San Diego Museum of Art
TCMOA	The Cleveland Museum of Art
TG	Tate Gallery
VAG	Vancouver Art Gallery

Liste des figures

- Figure 1 *James Wilson Morrice dans son atelier à Paris. Vers 1896. Épreuve argentique à la gélatine. 8,5 × 11,4 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).*
- Figure 2 *James Wilson Morrice. Café la nuit. 1905-1915. Mine de plomb et encre bleue sur feuille de carnet (7420). Feuille : 16,7 × 10,8 cm, dessin : 16,7 × 8,8 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 3 *James Wilson Morrice. Notre-Dame de Paris. Vers 1901-1902. Mine de plomb sur feuille de carnet (7419). 16,8 × 11 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 4 *James Wilson Morrice. Café de jardin à Paris. 1903. Graphite sur feuille de carnet (n°5, folio 10). 16,7 × 11,1 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).*
- Figure 5 *James Wilson Morrice. Rue à Paris avec colonne Morris. Vers 1897-1898. Huile sur bois. 9,8 × 15,5 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 6 *James Wilson Morrice. Avenue de l'Observatoire, Fontaine Carpeaux. Vers 1902. Huile sur bois. 15 × 11,8 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 7 *James Wilson Morrice. Boulevard Montparnasse. Vers 1902. Huile sur bois. 14,7 × 17,9 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 8 *James Wilson Morrice. Place de l'Opéra, Paris. Vers 1905. Huile sur bois. 12,4 × 15,4 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 9 *James Wilson Morrice. Bateaux sur la Seine. Vers 1894-1897. Huile sur bois. 9,7 × 15,5 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 10 *James Wilson Morrice. Paris la nuit. Vers 1891-1903. Huile sur bois. 22,8 × 33 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).*
- Figure 11 *James Wilson Morrice. Paris la nuit. Vers 1896-1897. Huile sur bois. 12,8 × 15,4 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 12 *James Wilson Morrice. Sans titre, carnet n° 5, p. 51. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).*
- Figure 13 *James Wilson Morrice. Le jongleur. Vers 1899-1900. Huile sur bois. 32,6 × 23,2 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*
- Figure 14 *James Wilson Morrice. Jardin aux lampions. Vers 1897-1898. Huile sur bois. 15,4 × 9,6 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).*

Figure 15 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 9, p. 25r. Vers 1896. Mine de plomb sur papier vélin. 16,4 × 10,7 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 16 *Carte géographique des Caraïbes (Indes Occidentales)*. 2003. Ottawa, Ressources naturelles Canada, Atlas du Canada (Photo : Ottawa, Ressources naturelles Canada).

Figure 17 William Henry Clapp. *Les trois baigneuses, Cuba*. 1915. Huile sur toile. 51,3 × 61,6 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 18 William Henry Clapp. *Rio Nuevas, Cuba*. 1915. Huile sur toile. 51,5 × 61 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 19 *White Star Line, R. M. P. "Megantic" 14.818 tons at Havana*. Vers 1920. Carte postale originale de la White Star Line. (Photo°: États-Unis, TheShipsList).

Figure 20 *Myrtle Bank Hotel, Kingston Jamaica*. Vers 1920. Carte postale originale de l'United Fruit Company. États-Unis. (Photo°: Cincinnati, Chiquita Brands International Inc.).

Figure 21 *Queen's Park Hotel, Port-of-Spain*. Vers 1920. Carte postale. Trinité-et-Tobago, The Trinidad Guardian. (Photo°: Port-Of-Spain, The Trinidad Guardian).

Figure 22 James Wilson Morrice. *Tanger, paysage*. 1912. Huile sur toile. 65,5 × 81,7 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 23 Henri Matisse. *Vue sur la baie de Tanger*. 1912. Huile, plume et encre sur toile. 46 × 51 cm. Grenoble, MG (Photo : Grenoble, MG).

Figure 24 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 14b, page de garde intérieure. 1912. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 25 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 9, p. 21. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 26 James Wilson Morrice. *Carnet n° 9, p. 66*. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 27 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 3, p. 9. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 28 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 5, p. 41. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 29 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 8, p. 52. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 30 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 24, p. 8. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 31 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 12, p. 96v. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 32 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 12, p. 97. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 33 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 12, p. 98v. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 34 James Wilson Morrice. *Capri*. Mine de plomb sur feuille de carnet. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 35 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 2, p. 32. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 36 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 3, p. 39. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 37 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 4, p. 40. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 38 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 19, p. 14. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 39 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 2, p. 5. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 40 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 7, p. 50. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 41 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 24, p. 26. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 42 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 22, p. 14. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 43 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 5, p. 21. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 44 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 15, p. 17. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 45 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 18, p. 30. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 46 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 18, p. 31. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 47 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 21, p. 25. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 48 James Wilson Morrice. *Étude pour « Le cirque à Concarneau »*, carnet n° 15, p. 5. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 49 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Gibraltar »*, carnet n° 6, p. 46. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 50 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Tanger »*, carnet n° 21, p. 24. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 51 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Course de taureaux à Marseille »*, carnet n° 18, p. 15r. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 52 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « La mosquée à Tunis »*, carnet n° 21, p. 37. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 53 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, p. 19. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 54 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 16, p. 28. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 55 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 19, p. 43. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 56 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 19, p. 9. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 57 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, p. 28. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 58 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 21, p. 46. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 59 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, plat. sup. int. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

- Figure 60 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, p. de garde. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 61 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 21, p. 46. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 62 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, p. 3. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 63 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 3, p. 32. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 64 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 11, p. 19. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 65 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 18, p. 94v. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 66 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 11, p. 22. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 67 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 7, p. 60. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 68 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 11, p. 8. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 69 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 14b, p. 94. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 70 James Wilson Morrice. *Étude pour « Vue d'une fenêtre, Tanger »*, carnet n° 6, p. 16. 1912-1913. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 71 James Wilson Morrice. *Paysage d'Afrique du Nord*, carnet n° 6, p. 11. 1912. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 72 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 6, p. 3. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 73 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 6, p. 5. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).
- Figure 74 James Wilson Morrice. *Étude pour « Tanger »*, carnet n° 6, p. 65. Mine de plomb et graphite (?) sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 75 Charles Camoin. *Le Palais du Sultan*. 1912-1913. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 121).

Figure 76 Charles Camoin. *Le Marabout de Sidi Hosni*. 1912-1913. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 121).

Figure 77 Charles Camoin. *Bab-el-Aassa*. 1912-1913. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 122).

Figure 78 Charles Camoin. *Maison et Baie de Tanger*. 1912-1913. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 122).

Figure 79 Henri Matisse. *À la porte de la Casbah*. 1912-1913. Plume et encre sur papier. 25,7 × 19 cm. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 123).

Figure 80 Henri Matisse. *Porte avec deux ânes et leurs cavaliers*. 1912-1913. Plume et encre sur papier. 25,8 × 19 cm. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*. Paris, Adam Biro, 1990, p. 124).

Figure 81 Henri Matisse. *Rue de Tanger, deux passants*. 1912-1913. Plume et encre sur papier. 25,8 × 19 cm. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 124).

Figure 82 Henri Matisse. *Rue de Tanger, trois passants*. 1912-1913. Plume et encre sur papier. 25,8 × 19 cm. Coll. privée (Photo tirée de Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch et Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 124).

Figure 83 James Wilson Morrice. *Indigène au turban*. Après 1911. Crayon noir et huile sur bois. 33,1 × 23,3 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 84 *Jeune tunisienne*. Après 1911. (Photo extraite de John Forster Fraser, *The Land of the Veiled Woman*, Londres, Cassell & Co., 1911, après p. 198).

Figure 85 James Wilson Morrice. *Vue d'une plage des Antilles*. Env. 1921. Huile et graphite sur papier. 22,8 × 31,1 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 86 *A Tropic Beach*. Gravure. (Photo extraite de Charles Kingsley, *At Last : A Christmas in the West Indies*, London, New York, Macmillan and co., 1887, p. 305).

Figure 87 James Wilson Morrice. *Étude pour « Paysage, Trinité (Saint-Joseph) »*. Vers 1921. Graphite et huile sur bois. 12,1 × 15,9 cm (approx.), 13,3 × 17,1 cm (panneau). Toronto, MBOA (Photo : Toronto, MBOA).

Figure 88 James Wilson Morrice. *Paysage, Trinité (Saint-Joseph)*. Vers 1921. Huile sur toile. 54,6 × 64,8 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 89 *Saint-Joseph, Trinité*. (Photo extraite de Frederick Treves, *Cradle of the Deep : An Account of Voyage to the West Indies*, New York, E. P. Dutton & Company, 1913, en regard de la p. 69).

Figure 90 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 10, p. 40v.-41r. 1915. Mine de plomb sur papier vélin. 12,2 × 16,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 91 James Wilson Morrice. *Jamaïque*. 1915. Aquarelle et mine de plomb sur papier vélin, anciennement collé sur panneau de fibres. 13,6 × 17 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAM).

Figure 92 James Wilson Morrice. *Jamaïque*. 1915. Huile sur bois. 12,7 × 16,5 cm. Montréal, coll. privée (Photo tirée de A. Prakash, «James Wilson Morrice, 1865-1924 : le chef de file de la conception moderniste de l'art canadien», *Magazin 'art*, n° 2, hiver 1995-1996, p. 73).

Figure 93 James Wilson Morrice. *Jamaïque*. V. 1915-1916. Huile sur toile. 53,3 × 63,2 cm. Localisation actuelle inconnue, autrefois aux Continental Galleries of Fine Art, Montréal (Photo tirée de Charles Hill, *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, Ottawa, MBAC, 1992, p. 165).

Figure 94 James Wilson Morrice. *Sans titre*, carnet n° 21, p. 39v. (détachée). Mine de plomb sur papier vélin. 12,6 × 16,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 95 James Wilson Morrice. *Étude pour « Bateau aux fruits, Trinité »*, carnet n°21, p. 40r. Mine de plomb sur papier vélin. 12,6 × 16,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 96 James Wilson Morrice. *Bateau aux fruits, la Trinité*. Vers 1921. Huile sur toile. 38,3 × 46,5 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 97 Paul Gauguin. *Te nava nava femua (Terre délicieuse)*. 1892. Huile sur grosse toile. 92 × 73,5 cm. Kurashiki, OMA (Photo : Kurashiki, OMA).

Figure 98 James Wilson Morrice. *Café el Pasaje, La Havane*. 1915-1919. Huile sur toile. 65,8 × 67,5 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 99 Photographie d'un café à la Havane. Peut-être prise par R.B. Van Horne en 1915. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 100 James Wilson Morrice. *Venise, vue sur la lagune*. Vers 1904. Huile sur toile. 60,6 × 73,9 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 101 Pierre Bonnard. *Fenêtre ouverte sur la Seine*. 1912. Huile sur toile. 74 × 113 cm. Nice, MBAN (Photo : Nice, MBAN).

Figure 102 Pierre Bonnard. *La baie de St-Tropez*. 1914. Huile sur toile. 46,5 × 54 cm. Bergamo, AC (Photo : Bergamo, AC).

Figure 103 Henri Matisse. *Paysage vu de la fenêtre*. 1912-1913. Huile sur toile. 115 × 80 cm. Moscou, MP (Photo : Moscou, MP).

Figure 104 James Abbott McNeill Whistler. *Nocturne en bleu et or : baie de Valparaiso*. 1866. Huile sur toile. 75,6 × 50,1 cm. Washington, FGA (Photo : Washington, FGA).

Figure 105 J. Charavay. *Habana – Pasaje card Hotel*. 1902. Carte postale. (Photo : Pennsylvanie, Sms noveltiques).

Figure 106 *Pasaje – Hotel*. Vers 1910. Carte postale Universal PostCard (Photo : Pennsylvanie, Sms noveltiques).

Figure 107 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Maisons à Cuba »*, carnet n° 10, p. 14-15. 1915. Mine de plomb sur papier vélin. 21,2 × 16,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 108 James Wilson Morrice. *Étude pour « Maisons à Cuba »*. 1915. Huile et mine de plomb sur bois. 13,2 × 17 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 109 James Wilson Morrice. *Maisons à Cuba*. Vers 1915. Huile sur toile. 50,8 × 60,9 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 110 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Bungalow, Trinidad »*, carnet n° 21, p. 29. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 111 James Wilson Morrice. *Bungalow, Trinidad*. Vers 1921. Aquarelle et graphite sur papier vélin. 17 × 13,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 112 James Wilson Morrice. *Bungalow, Trinidad*. Vers 1921. Huile sur toile. 72,4 × 59,7 cm. Toronto, coll. particulière (Photo tirée de *La Presse*, Montréal, 1^{er} octobre 1960, p. 65).

Figure 113 James Wilson Morrice. *Platane et tente, Afrique du Nord*. 1914. Huile et mine de plomb sur bois. 13,2 × 17cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 114 James Wilson Morrice. *Campo San Giovanni Nuovo, Venise*. Vers 1901-1902. Huile sur toile. 50,5 × 61,8 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 115 James Wilson Morrice. *Tanger, boutique* (anciennement *Bazar oriental*). 1912. Huile sur toile. 55 × 65,7 cm. Québec, MNBAQ (Photo : Québec, MNBAQ).

Figure 116 Paul Cézanne. *Le Pigeonnier de Bellevue*. Vers 1894-1896. Huile sur toile. 65,6 × 81,5 cm. Cleveland, TCMOA (Photo : Cleveland, TCMOF).

Figure 117 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Paysage Cubain »*, carnet n° 10, p. 21-21. Mine de plomb et crayon Conté sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 118 James Wilson Morrice. *Étude pour « Paysage cubain »*. Vers 1915. Huile et mine de plomb sur bois. 17 × 12,5 cm Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 119 James Wilson Morrice. *Paysage cubain*. 1915-1921. Huile sur toile. 63,5 × 53,3 cm. Montréal, coll. de Dr. S. Graham (Photo tirée de Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, MBAM, 1985, p. 222).

Figure 120 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Jardin à Cuba »*, carnet n° 10, p. 31-32. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 121 James Wilson Morrice. *Étude pour « Jardin à Cuba »*. Vers 1915. Huile et graphite sur panneau. 13 × 16,5 cm. Hamilton, AGH (Photo : Hamilton, AGH).

Figure 122 James Wilson Morrice. *Jardin à la Trinité (Le bananier)*. 1921. Huile sur toile. 65,1 × 54,3 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 123 James Wilson Morrice. *Étude pour « L'étang aux Antilles »*. Vers 1921. Aquarelle et graphite sur papier vélin. 31,1 × 19,7 cm. Coll. privée (Photo tirée d'Irène Szylinger, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 56).

Figure 124 James Wilson Morrice. *L'étang au Antilles*. Vers 1921. Huile sur toile. 82 × 54 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 125 Pablo Eyzaquirre. *A Cuban comuco or home garden*. Photographie. Rome, IPGRI (Photo : Rome, IPGRI).

Figure 126 Henri Matisse. *View of Collioure and The Sea*. 1907. Huile sur toile. 92 × 65,5 cm. New York, MOMA (Photo : New York, MOMA).

Figure 127 Henri Matisse. *Les Acanthes*. Mars-avril 1912. Huile sur toile. 115 × 80 cm. Stockholm, MM (Photo : Stockholm, MM).

Figure 128 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba »*, carnet n° 10, p. 33. 1915. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 129 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba »*, carnet n° 10, p. 34. 1915. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 130 James Wilson Morrice. *Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba »*, carnet n° 10, p. 43. 1915. Mine de plomb sur papier vélin. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 131 James Wilson Morrice. *Étude pour « Le cirque, Santiago de Cuba »*. 1915. Huile sur panneau (bois ou carton?). 13,34 × 17,46 cm. Province de Québec, coll. privée (Photo tirée de A. K. Prakash, *L'art canadien : maîtres choisis de collections privées*, Ottawa, V. Fortier, 2003, p. 55).

Figure 132 James Wilson Morrice. *Le cirque, Santiago de Cuba*. 1915. Huile sur toile. 60,3 × 73 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 133 James Wilson Morrice. *Le cirque, Montmartre*. Vers 1905. Huile sur toile. 50,7 × 61,4 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Figure 134 James Wilson Morrice. *Concarneau, cirque*. Vers 1909-1910. Huile sur toile. 60,7 × 81,3 cm. Fredericton, BAG (Photo : Fredericton, BAG).

Figure 135 Georges Seurat. *Le Cirque*. 1871. Huile sur toile. 185,5 × 152,5 cm. Paris, MO (Photo : Paris, MO).

Figure 136 James Wilson Morrice. *Combat de taureaux, Marseilles*. Vers 1904. Huile sur toile. 58,4 × 79,3 cm. Coll. particulière (Photo tirée de Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, MBAM, 1985, p. 160).

Figure 137 James Wilson Morrice. *Portrait de Maude*. Vers 1921. Huile sur bois. 17 × 13,5 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 138 Pierre Bonnard. *Portrait de Pierre Monteux*. 1915. Huile sur toile. San Diego, SDMA (Photo : San Diego, SDMA).

Figure 139 *Martinique. – Femme en jupe – Une riche mode qui tend à disparaître*. 1910. Martinique, carte postale n° 55 de la coll. A. Benoît (Photo : Martinique, A. Benoît).

Figure 140 « *La Guadeloupe illustrée* ». *Marchand de homards et de crabes*. 1910. Pointe-à-Pitre, carte postale n° 173 de la coll. Pointe-à-Pitre (Photo : France, The Postcardman).

Figure 141 James Wilson Morrice. *Maison à Santiago*. 1915. Huile sur toile. 54 × 64,8 cm. Londres, TG (Photo : Londres, TG).

Figure 142 James Wilson Morrice. *Rue d'un village aux Antilles*. Vers 1915-1919. Huile sur toile. 60,2 × 82 cm. Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Figure 143 James Wilson Morrice. *Paysage, Trinité (Baie de Macqueripe)*. Vers 1921. Huile sur toile. 66 × 81,2 cm. Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

Introduction

Peintre avant-gardiste, paysagiste et figuratif n'arrivant que difficilement à développer son talent dans le milieu conservateur du Québec victorien, James Wilson Morrice (Montréal, 10 août 1865 – Tunis, Tunisie, 23 janv. 1924) passa plus de la moitié de sa vie à voyager à l'extérieur de son pays natal. Il fut l'un des premiers peintres modernistes canadiens à se rattacher à une tradition vivante et le premier Canadien à atteindre une importante renommée à l'étranger, en prenant part à différentes expositions internationales. Probablement le plus européen des peintres canadiens du début du XX^e siècle, il exposa toutefois ses premières œuvres dès 1888 à l'exposition annuelle de la Royal Canadian Academy¹ puis en 1889 au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal². Il fut encouragé par le collectionneur d'art Sir William Van Horne à poursuivre cette vocation artistique, inhabituelle chez un fils de la grande bourgeoisie montréalaise. Morrice, bien qu'il fût reçu au barreau ontarien à la fin de l'automne 1889³, choisit de partir pour

¹ Morrice y envoya une aquarelle titrée *On the Atlantic Coast. Combined Exhibition. Royal Canadian Academy of Arts and Ontario Society of Artists*. Toronto, 1888, n°306. Lucie Dorais fit remarquer qu'une autre huile intitulée *Evening* (cat. n°226) et attribuée à « W.G. Morrice » est peut-être de lui également. Lucie Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1980, p. 23.

² Deux aquarelles firent envoyées par Morrice au Salon du printemps de l'AAM : *Old Farm House* (cat. n°155) et *Landscape* (cat. n°156). Art Association of Montreal, Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings & Water Colours Drawings / April, 1889, n° 155 et 156. De ce *Landscape*, le critique de la *Gazette* indiqua que « Two other western scenes are by Mr. Matthews [R.C.A.], with a characteristic boldness of outline and a transparency of atmosphere that allows a wide range without undue crowding. The old « Farm House », by Mr. Morrice, and an « Old Barn », from the haunt of artists, Baie St. Paul [*Old Barn, Baie St. Paul* est de l'artiste E. N. Crawford et porte le n°115 dans le catalogue], are treated in the same way. ». Anonyme, « The Water Color Drawings in the Spring Exhibition », *The Gazette*, Montréal, 16 avril 1889, p. 2. Quant à la deuxième composition, le critique du *Montreal Daily Star* écrivit que « ...[it] is very clever; the distance is excellent. A pleasing soft grey tone pervades the whole picture ». Anonyme, « Water-Colors », *The Montreal Daily Star*, 20 avril 1889. Lucie Dorais mentionna qu'il peut possiblement s'agir de l'aquarelle datée de 1889 et intitulée *Don Flats, Toronto* puisque « nous n'avons retrouvé qu'une seule aquarelle datée de 1889 : *Don Flats, Toronto*, représente la vallée du Don (aujourd'hui intégrée au Toronto métropolitain [*Don Flats, Toronto*, aquarelle sur papier, 41.4 × 46.4 cm, s.d.b.d. « J.W. MORRICE/89 », MBAM, 938.672]). Bien qu'aucun document ne permette de l'identifier au *Paysage (Landscape)* exposé au Salon du Printemps de cette année-là, on y retrouve le même sens de la profondeur et la tonalité grisâtre qu'avaient frappé le critique du *Star*. Cette aquarelle révèle un net progrès par rapport aux années précédentes : ce n'est plus par le dessin que Morrice décrit son sujet, mais par la couleur; au lieu de peindre chaque feuille des arbres, il n'en dessine que les branches maîtresses, fondant les feuilles en une masse colorée; de même, le gazon au premier plan – vide, à l'exception d'un tronc blanc placé de biais pour créer la profondeur – est d'une teinte uniforme : vision synthétique embryonnaire, dont la réalisation complète attendra cependant plusieurs années. » Dorais, *op. cit.*, p. 25.

³ Lettre de Mlle McCormick, 27 juin 1977 : « He was called to the Bar in Michealmas Term 1889 ». L'année scolaire, à Osgoode Hall, était divisée en quatre sessions; la quatrième, « Michealmas », durait trois semaines,

l'Europe avec l'intention de se consacrer exclusivement à la peinture. Il vécut finalement trente-quatre de ses cinquante-huit années à l'étranger.

Effectuant une première escale londonienne, il emménagea ensuite à Paris, « la Mecque de la peinture et de la vie bohémienne⁴ » où les mouvements d'avant-garde se multiplièrent en même temps que l'impressionnisme, pour un séjour d'études de l'art français qui se révéla alors être des plus stimulants. Son installation dans la capitale française lui permit de découvrir un milieu artistique en constante effervescence et l'amena successivement à étudier au début des années 1890 à l'Académie Julian, à prendre des leçons particulières auprès des maîtres Henri Harpignies (1819-1916) et James McNeill Whistler (1834-1903), à fréquenter tant les milieux littéraires que les cafés, où il côtoya entre autres le peintre australien Charles Conder (1868-1909), de même que les écrivains anglais Arnold Bennett (1867-1931) et Somerset Maugham (1874-1965). Ils virent en l'artiste, en son esprit, en son habitude lors des ses flâneries quotidiennes d'esquisser promptement sur le motif des études à l'huile sur de petits panneaux de bois ainsi qu'en son appétence pour l'alcool, une idiosyncrasie si attractive qu'ils firent de lui un personnage secondaire dans leurs livres respectifs⁵. D'un désir d'enracinement qui se concentra sur la France, où il y conserva durant sa vie entière plusieurs ateliers – à Paris, à Concarneau, puis à Saint-Malo– en ne revenant au pays que pour de brèves périodes. Il y travaillait alors le pendant canadien de son œuvre, en réalisant avec une lumière froide de splendides vues hivernales de Québec et de ses environs. C'est ainsi qu'il aura la fièvre des voyages. De flâneur urbain, il devint le voyageur perpétuel en quête de lumière, pourvu d'une spatialité nomade sans fin. D'une compulsion intermittente à circuler et à s'en aller, il pliait bagage selon sa fantaisie, voyageait aisément à travers le monde sans jamais sembler être lassé de le sillonner. Cette dromomanie eut pour lui des vertus créatives, car, étant à la recherche éperdue de paysages et de motifs inédits, qu'il exploita en différentes harmonies de couleurs délicatement subtiles dans la plupart de ses œuvres, il courut après son idéal esthétique dans des

et débutait le troisième lundi de novembre : *Curriculum.....*, Osgoode Hall, 1889, p. 10. En 1889, cette session a duré du 18 novembre au 6 décembre. Cité dans Dorais, *op. cit.*, p. 12.

⁴ A. Ch. v. Guttenberg, « James Wilson Morrice », dans *Early Canadian Art and Literature*, Bristol, Barleyman Press, 1969, p. 141.

conditions particulières que je préciserai dans quelques repérages biographiques. Entraîné par un goût de l'exotisme, par une fureur le poussant inopinément à aller peindre sous différents climats, le peintre solitaire issu de la tradition moderniste européenne, qui adapta les théories post-impressionnistes en les intégrant subjectivement à son art, circula incessamment, mû par une soif de pérégrinations et par une propension pour les endroits agréables, en effectuant plusieurs voyages du côté de la Grande-Bretagne, de la Bretagne, de l'Italie, de l'Afrique du Nord — plus précisément au Maroc où il partagea un atelier avec son ami fauviste Matisse —, et des Caraïbes. En représentant un monde dont il s'échappait constamment, Morrice alla d'un endroit à l'autre sans hâte pour se distraire tout en conciliant sa vocation de peintre à sa recherche ardente des plaisirs. Ses qualités de coloristes qui le distingueront s'affirmeront progressivement lors de ses nombreux déplacements. Couvrant une période plutôt brève de la vie du peintre, c'est-à-dire les neuf dernières années de sa vie, cette quête des plaisirs caraïbes⁶, dont la première vocation est d'hédonisme, de cure, de villégiature hivernale et de tourisme balnéaire, se scinde en deux voyages distincts : Morrice visita Cuba et la Jamaïque en 1915, de février au 18 avril, puis il y retourna en 1921, du 3 janvier au 3 mars visitant aussi le Panama, le Venezuela, la Trinité, Sainte-Lucie, la Martinique et la Guadeloupe.

Nonobstant que sa renommée fut grandissante en Europe dès les années 1900, qu'il fut apprécié par des peintres français d'important renom, qu'il participa à plusieurs événements tant sur le vieux continent qu'en Amérique, qu'il devint membre fondateur du Canadian Art Club (1907-1915), qu'il fut élu à l'Académie royale des arts du Canada en 1913 et que ses compositions firent partie de collections publiques européennes notoires, bien avant les musées canadiens, son œuvre sembla échapper au public canadien et sa réputation au pays ne fut élogieuse, pour ainsi dire, que d'une manière posthume. Et puisqu'il passa la plus grande partie de sa vie loin du Canada, ses compatriotes ne découvriront l'ampleur de son talent qu'un an après sa mort, soit au cours d'une rétrospective de 125 de ses œuvres qui eut lieu à Montréal, en 1925.

⁵ Arnold Bennett, *Buried alive : a tale of these days*, New York, G. H. Doran Company, 1913 [?], 253 p.; William Somerset Maugham, « *Of Human Bondage* », *The great exotic novels and short stories of Somerset Maugham*, New York, Carroll & Graf, 2001, 730 p.

⁶ Notez que j'utiliserai « caraïbe » (substantif et adjectif) au lieu de « caraïbéen » (anglicisme de *caribbean*).

Initialement, ce mémoire se voulait une description purement objective des deux voyages de Morrice aux Caraïbes et des œuvres qu'il y produisit entre 1915 et 1924. Il est cependant rapidement devenu évident qu'il était impossible de se limiter à ces observations et réalisations, vu le rôle important tenu par son installation à Paris, son cercle de relations, sa nouvelle pratique spatiale que fut la flânerie et cette perpétuelle mobilité voyageuse qui s'en suivit tant dans son évolution, sa compréhension que dans sa conception de l'art. L'objectif de ce mémoire est donc d'étudier rigoureusement la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice, en attachant davantage une importance particulière aux deux séjours ponctuels effectués par l'artiste aux Antilles et aux Caraïbes. Dans le but de circonscrire mon cadre d'investigation et mon objet d'étude, je me concentrerai sur les réalisations de Morrice en ces lieux tropicaux entre 1915 et 1924, c'est-à-dire les dessins à la mine de plomb, les aquarelles, les pochades et les tableaux achevés en atelier qui puissent rendre compte de ces séjours. En considérant les arrière-plans familial, artistique et formatif sur lesquels advinrent subséquemment la vie et l'œuvre du peintre, l'ensemble des facteurs dynamiques qui orientèrent l'action de Morrice vers de tels lieux, les événements typiques de la vie de l'homme lors de ces pérégrinations exotiques et le dossier complet des documents de travail produits pour une œuvre (notes, croquis, esquisses, pochade, etc.), il devrait être possible de dégager le cheminement de sa vision et les mécanismes profonds du processus de conception de l'esthétique caraïbe de l'artiste. Puisque, en dépit du fait que la majorité des historiens de l'art s'accordent à reconnaître l'apport considérable de Morrice à l'art canadien et qu'il fut l'objet de nombreux ouvrages, catalogues d'exposition, mémoires de maîtrise, essais, articles de périodiques et d'encyclopédies, la volonté d'examiner les voyages de l'artiste en ces pays tropicaux demeure que peu explicite dans la plupart de cette littérature. Elle ne traite, en profondeur, que des deux premières périodes de la vie et de l'œuvre de l'artiste : c'est-à-dire 1865-1899 et 1900-1914. Telle est la raison pour laquelle ce mémoire présente aussi l'occasion de répertorier exhaustivement la production antillaise et caraïbe de Morrice.

James Wilson Morrice ne nous a laissé aucun document, aucun écrit sur l'évolution de son œuvre. Mais sa dromomanie, sa quête de couleur claire, sa prédilection à voyager, à aller peindre sous différentes lumières, nous le fait entrevoir comme un homme toujours prêt à partir et en constante recherche : recherche technique, recherche stylistique et recherche de valeur tonale. Les séjours de Morrice dans ces nouveaux lieux exotiques de travail ponctuel, que furent les Caraïbes, sont des thèmes qui n'ont été abordés qu'en surface et sur lesquels on a encore fait que peu de recherches.

Les documents utilisés aux fins de cette recherche peuvent, de façon générale, se présenter en deux catégories : du matériel de première main (sources primaires) et des sources secondaires. Les sources primaires, sont essentiellement constituées des différents carnets de croquis⁷ de James Wilson Morrice, de sa correspondance, notamment avec Edmund Morris, John Lyman et Newton MacTavish, et de quelques articles écrits par des journalistes qui l'ont personnellement interrogé (Ingram⁸, Vauxcelles⁹, Leblond¹⁰) ou par ses amis (Ciolkowska¹¹, Ciolkowski¹², MacTavish¹³). Cependant, ces articles contiennent surtout des remémorations subjectives et des appréciations sommaires, se rapportant tant à l'ensemble de son œuvre qu'à l'explicitation de sa méthode de travail. Pour ce qui est des sources secondaires, une seule biographie a été écrite. Elle regroupe, à l'intérieur de périodes aux portées étendues, les faits et les événements typiques de la vie de Morrice. Grâce à de laborieuses recherches, Donald W. Buchanan, biographe posthume de Morrice, donna le premier outil considérable pour l'exégèse du travail de l'artiste, parvenant à

⁷ À ce jour, trente carnets de croquis ont été retrouvés. Vingt-six carnets complets sont toutefois conservés : vingt-quatre au Musée des beaux-arts de Montréal (offerts par sa famille et numérotés de 2 à 24) et deux au Musée des beaux-arts du Canada. Au moins deux autres font également partie de collections particulières.

⁸ William H. Ingram, « Canadian artists abroad », *The Canadian Magazine*, n°28, novembre 1906-avril 1907, p. 218-222

⁹ Louis Vauxcelles, « The Art of J.W. Morrice », *The Canadian Magazine*, vol. XXXIV, n° 2, décembre 1909, p.169-176.

¹⁰ Marius-Ary Leblond, « Wilson-James [sic] Morrice » *Peintres de Races*. Bruxelles, G. Van Oest & Cie., 1909, p. 197-206, 6 ill.

¹¹ Muriel Ciolkowska, « James Wilson Morrice, peintre Canadian et peintre du Canada », *France-Canada* (supplément *France-Canada*), mai 1913, p. 55-57; ———, « A Canadian Painter : James Wilson Morrice », *The Studio*, vol. 59, août 1913, p. 176-183; ———, « Memories of Morrice ». *The Canadian Forum*, vol. VI, n° 62, novembre 1925, p. 52-53.

¹² H.S. Ciolkowski, « James Wilson Morrice », *L'Art et les Artistes*, n° 62, décembre 1925, p. 90-94.

¹³ Newton MacTavish, « Some Canadian painters of snow », *The Studio*, vol. LXXV, n° 309, décembre 1918, p. 78-82.

reconstituer les grandes lignes de la vie de celui-ci¹⁴, tout en effectuant un catalogue raisonné qui fait suite à son livre. Buchanan n'a eu que peu recours à la correspondance de Morrice à Edmund Morris, à Newton MacTavish et aux carnets de croquis; il questionna surtout, vers 1935, les amis et connaissances du peintre. Étant d'âge avancé, les souvenirs qui leur revinrent à l'esprit manquent par moments de précision, en ce qui concerne la datation des événements. Fragmentaire, son catalogue raisonné exclut toutefois les pochades du coloriste ainsi que maintes autres toiles et pochades qui sont reparues depuis sa publication. Bien que cette biographie emprunte la forme littéraire et narrative, le travail de Buchanan a le mérite d'apporter des précisions sur un certain nombre de données factuelles, ce qui en fait, encore aujourd'hui, un texte fondamental pour connaître Morrice.

La majorité des publications sur le peintre publiées après 1936 et avant 1980 se réapproprient sensiblement les données servant de base au livre de Buchanan. Il est important de souligner que jusqu'ici les carnets de croquis de l'artiste n'ont été considérés qu'accessoires à l'étude de son œuvre. Buchanan¹⁵ et Jean-René Ostiguy¹⁶ leur ont consacré un article chacun. En plus de commenter quelques dessins, ils mettent l'accent sur les inscriptions les plus révélatrices des amitiés et des goûts du peintre. À la différence de cette littérature qui récupère aussi essentiellement les éléments connus servant de fondement au raisonnement de Buchanan dans sa recherche biographique, John Lyman¹⁷ écrivit une courte, mais pertinente monographie qui regarde analytiquement les œuvres de Morrice avec son œil d'artiste et de peintre. En plus de commenter son sens esthétique en précisant qu'il « ...n'est d'ailleurs pas exclusif...[et] ne semble pas avoir une signification particulière...¹⁸ », il y établit l'importance de son ami en le faisant précurseur de l'art moderne au Québec. Il particularisa aussi deux des lieux caraïbes de travail ponctuel en mentionnant que « [l]a Jamaïque, la Trinité lui inspirèrent ses dernières toiles — les plus impondérables, les plus complètes, les plus subtiles, les plus simples de toute son

¹⁴ Donald W. Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*. Toronto, The Ryerson Press, 1936. 187 p., XXIII ill. Veuillez également noter qu'en 1947 fut paru, chez le même éditeur, une version abrégée de la biographie.

¹⁵ Idem, « The Sketch-books of James Wilson Morrice », *Canadian Art*, vol. X, n° 3, printemps 1953, p. 107-109, ill.

¹⁶ Cet article ne concerne que les carnets conservés au MBAM. Jean-René Ostiguy, « The Sketch-Books of James Wilson Morrice », *Apollo*, vol. CIII, n° 171, mai 1976, p. 424-427.

¹⁷ John Lyman, *Morrice*, Montréal, Éditions de l'Arbre. 1945. 37 p., 20 ill.

œuvre¹⁹ ». Il justifia ses pérégrinations en expliquant qu'elles furent motivées par une recherche constante de stimuli, en énonçant que « [ce] fut toujours le même rêve qu'il promena du Québec hivernal aux îles tropicales²⁰, [...] ...sans attitudes pittoresques, sans aventure romanesque ou pathétique. Ses aventures, il faut les chercher sur un autre plan, celui des découvertes sensibles et poétiques²¹ ». Le peintre A.Y. Jackson (1882-1974) reconnut à James Wilson Morrice et à son ami Maurice Cullen (1866-1934) d'avoir été les premiers peintres canadiens à nous avoir ouvert les yeux, disait-il, « to things no one ever thought of painting »²².

Les chercheurs, dans les années 1980, multiplièrent les occasions de détailler davantage la réalité artistique de Morrice. Les publications sur ce dernier se font dès lors plus nombreuses et présentent des avancées intéressantes dans la connaissance de la vie et de l'œuvre du peintre. Par exemple, le mémoire de maîtrise de Lucie Dorais²³ présente une étude exhaustive des années de formation de Morrice, qui permet d'approfondir davantage les connaissances sur sa période d'apprentissage en Europe. Celui de Rosalie Smith McCrea²⁴ analyse sa relation avec la presse canadienne et son rôle dans l'art canadien, tandis que celui d'Irene Szylinger²⁵ examine ses aquarelles, dont quelques-unes provenant des deux séjours qui nous préoccupent plus particulièrement dans le cadre de ce mémoire. La critique canadienne et européenne fut loin d'être silencieuse à propos de l'art de Morrice. Ghislain Clermont²⁶ commente, dans son essai, les différentes critiques à travers les trois principales périodes de la vie de l'artiste (1888-1899, 1900-1914, 1915-1924). Malheureusement, la période de notre enquête (1915-1924) est la plus brève et la moins

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² Tel que mentionné dans la préface au petit livre qu'une autre artiste, Kathleen Daly Pepper, consacra au coloriste en exploitant, outre les données fournies par Buchanan, la correspondance de Morrice à Robert Henri (1865-1929). Kathleen Daly Pepper, *James Wilson Morrice*, préface de A.Y. Jackson. Toronto/Vancouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1966, 101 p., 14 ill., 7 en couleur.

²³ Lucie Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 1980, xxv, 385 p. : ill.

²⁴ Rosalie Smith McCrea, *James Wilson Morrice and the Canadian press 1888-1916: His role in Canadian art*, mémoire de maîtrise, Carleton, Carleton University, Ottawa, 1980. 160 p., ill.

²⁵ Irene Szylinger, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983. 128 p., ill.

étouffée. John O'Brian²⁷ tente de découvrir, dans son essai, les circonstances qui ont permis à Morrice de voir les œuvres de Gauguin et des Intimistes. Il évalue également l'influence qu'elles ont eue sur la peinture de Morrice. Personne n'avait encore étudié en détail et en s'appuyant sur des analyses stylistiques bien documentées, la véritable nature de ces affinités. L'auteur explique clairement que le développement stylistique dans l'œuvre de Morrice après 1903 démontre la dette de reconnaissance qu'il doit à chacun de ces peintres : Roderic O'Connor (1860-1940), Paul Gauguin (1848-1903), Pierre Bonnard (1867-1947) et Édouard Vuillard (1868-1940). Cependant, il est important de souligner qu'il ne prend pas en compte la question du voyage et de l'exotisme. Une rétrospective majeure sur Morrice eut lieu, en 1985, au Musée des beaux-arts de Montréal²⁸. L'important ouvrage résultant de cette exposition rassemble six essais sur le peintre, écrits par quatre collaborateurs différents – *Le peintre gentleman* par Nicole Cloutier, *Morrice, peintre canadien et international* par Nicole Cloutier, *Morrice et la figure humaine* par Lucie Dorais, *James Wilson Morrice, paysagiste* par Nicole Cloutier, *Les aquarelles de James Wilson Morrice* par Irene Szylinger ainsi que *Morrice ou la quête du plaisir* par John O'Brian – qui s'avèrent être des outils substantiels, tant par leurs propos qui jettent un regard neuf sur certain moment de la vie et de l'œuvre de Morrice, que par leurs apports en nouvelles références documentaires et photographiques; la bibliographie générale comprenant environ sept cents entrées. Par contre, le catalogue des quelques 109 œuvres sélectionnées pour cette exposition ne tient compte que des tableaux finis de l'artiste, en délaissant les carnets de croquis. Ce n'est toutefois qu'à l'aube de l'année 1988 que l'on put assister à un accroissement considérable des connaissances sur les voyages de Morrice aux Caraïbes, connaissances qu'Elizabeth Cadiz Topp mit à profit dans le catalogue d'exposition intitulée *L'Été sans fin : les artistes canadiens aux Antilles*²⁹, en offrant une analyse pertinente de l'histoire des artistes canadiens qui voyagèrent et peignirent aux Caraïbes depuis le XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. L'auteure rend compte des

²⁶ Ghislain Clermont, « Morrice et la critique », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, nos 2-3, avril-décembre 1982, p. 35-48.

²⁷ John O'Brian, « Morrice – O'Connor, Gauguin, Bonnard et Vuillard », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, n^{os} 2-3, avril-décembre 1982, p. 9-34.

²⁸ Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, 261 p., ill.

²⁹ Elizabeth Cadiz Topp, *L'Été sans fin : les artistes canadiens aux Antilles*, Kleinberg, Ontario, McMichael Collection d'art canadien, 1988, 47 p., ill.

voyages de Morrice aux Caraïbes de manière précise et détaillée, relevant de plusieurs faits, dates, anecdotes et circonstances qu'on ne retrouve pas dans d'autres textes. Enfin, Charles Hill, conservateur de l'art canadien du Musée des beaux-arts du Canada, étudia les œuvres de Morrice appartenant à la collection G. Blair Laing³⁰ en relevant sa technique de travail et mettant certaines œuvres du corpus en rapport avec quelques unes de leurs études préliminaires sur le motif (croquis à la mine de plomb, pochades et aquarelles).

Si ces ouvrages constituent la base de mon analyse pour comprendre les voyages et l'esthétique caraïbes de Morrice, de nombreux autres auteurs se sont penchés sur un ou plusieurs aspects de l'artiste et de son œuvre. Ainsi, je tiendrai compte, dans la mesure du possible, de leurs points de vue dans le discours de ce mémoire. En outre, tous les ouvrages susmentionnés, ainsi que les catalogues d'exposition et les livres consacrés à certains artistes en particulier alimentent le corpus de cette recherche et permettent d'illustrer le propos qui y est développé.

Afin d'appréhender de quelle manière les voyages de Morrice dans ces nouveaux lieux de travail ponctuel que furent Cuba, la Jamaïque, le Panama, le Venezuela, la Trinité, Sainte-Lucie, la Martinique et la Guadeloupe purent modifier les représentations de l'artiste, les objectifs de recherche poursuivis dans cette analyse sont triples. Globalement, mon propos est d'abord de reconstruire, en enquêtant historiquement, socialement, économiquement, politiquement et touristiquement, les séjours de Morrice aux Antilles ainsi qu'aux Caraïbes, de comprendre ensuite le regard occidental posé par l'artiste en contexte colonial et touristique, sur de tels lieux, en prenant appui sur la connaissance des mouvements artistiques européens et contemporains du peintre, qui lui permirent de transformer son regard direct en images esthétiques, et enfin, de mettre en contexte les représentations de ces passages ponctuels dans l'œuvre des ces neuf dernières années (1915-1924). Je soumets donc trois hypothèses. À savoir tout d'abord que Morrice, artiste canadien installé en France (Paris/Cagnes-sur-Mer), vit ses nouveaux lieux antillais et caraïbes de travail ponctuels comme équivalents à ses autres milieux de travail (Afrique du Nord et Italie).

³⁰ Charles Hill, *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 186 p.

Ainsi, pour l'artiste, ces nouveaux lieux tropicaux ne sont pas porteurs d'une véritable identité. Qu'il regarda, en second lieu, ces nouveaux milieux caraïbes et antillais de travail ponctuel selon un regard ayant à faire avec la distance, la distance par rapport à un lieu, une chose, une action ou une personne : le regard touristique. Qu'enfin, au plan de la spécificité des œuvres caraïbes et antillaises, on ne retrouve aucune identité réelle des lieux et des personnes, mais bien des moments ponctuels interchangeable au plan esthétique. Par la présente recherche, j'espère ainsi répondre à ces hypothèses.

Le mémoire est divisé en quatre chapitres. Davantage biographique, le premier chapitre sera construit autour d'une contextualisation adéquate d'un ensemble d'événements essentiels, liés à la vie de Morrice : l'artiste, l'homme des foules et le voyageur, depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort. Conséquemment, cette mise en contexte sera d'abord l'occasion de rendre compte synthétiquement de son milieu familial, de ses débuts artistiques, de ses études, de ses activités, de sa trajectoire, de ses amitiés, de ses propos, de ses desseins, de ses modes de vie et de travail afin de faciliter l'appréhension de l'artiste dans toute sa grandeur et sa complexité. C'est pourquoi il est intéressant d'examiner le cheminement de Morrice à travers ses premières années de formation, son installation à Paris, son cercle de relations, sa technique de travail, ses flâneries, ses milieux de travail et ses différents déplacements. Les ouvrages de Buchanan³¹, de Lucie Dorais³² et de Nicole Cloutier³³ se révèlent fort utiles pour tout ce qui concerne les faits biographiques de la vie de Morrice. Tandis que la notion de flâneur sera construite autour d'une exégèse de la pensée de Walter Benjamin³⁴ qui, au cours d'un bref séjour qu'il effectua à Paris en 1913, fut saisi par un sentiment d'harmonie avec le paysage urbain et découvrit l'art de la flânerie. Cette nouvelle

³¹ Donald W. Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*. Toronto, The Ryerson Press, 1936. 187 p., XXIII ill.

³² Lucie Dorais, *J.W. Morrice*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985. 88 p., ill., coll. « Artistes canadiens », 8; Lucie Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 1980, xxv, 385 p. : ill.

³³ Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, 261 p., ill.

³⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 974 p., 46 p. de pl., ill., coll. Passages.

condition, révélée par Benjamin, sera mise en rapport avec les procédés caractéristiques de Morrice afin d'explicitier son *modus operandi*.

En deuxième lieu, je m'attache, en relatant chronologiquement le cadre historique desdits voyages, à situer ainsi qu'à analyser distinctement les deux passages de l'artiste aux Caraïbes, sur la base d'une présentation circonstancielle de l'itinéraire choisi, des motivations de Morrice, des sites visités, des personnes rencontrés et des activités effectuées. Recourant, entre autres, aux données factuelles fournies par Elisabeth Cadiz Topp, je mets ainsi en contexte, dans l'ensemble des neuf dernières années du peintre, ces deux séjours ponctuels. Dans la troisième section de ce deuxième chapitre, un regard attentif est porté sur les contextes historiques et touristiques qui prévalaient au début du XX^e siècle en cette méditerranée américaine.

Le troisième chapitre a pour objectif d'appréhender le regard posé par James Wilson Morrice sur les lieux et les personnes rencontrées lors de ses différents voyages. L'analyse de la manière singulière qu'eut l'artiste d'observer les motifs durant ses diverses pratiques touristiques est effectué au moyen de l'étude du premier instrument d'observation dans l'ordre de la création chez Morrice : le carnet de croquis. En ce début du XX^e siècle, l'exécution d'une toile se faisait largement en atelier, d'après des études préparatoires prises directement in situ. Les traits de crayon rapidement jetés sur les feuilles d'un carnet servaient de base pour noter les détails et les nuances des couleurs. Les croquis inclus dans les carnets sont donc à l'origine de la toile et lui sont difficilement dissociable, tout au moins dans la perspective de notre recherche. Documentant dans l'ensemble, outre ses amitiés, ses goûts et ses méthodes de travail, ses déplacements, les carnets de croquis de l'artiste constituent une richesse inestimable pour qui souhaite entreprendre une investigation détaillée de son œuvre.

Enfin, s'inscrivant théoriquement dans la culture visuelle qui considère l'artiste dans sa position de touriste³⁵, le quatrième chapitre met en contexte, dans l'œuvre des neuf

³⁵ Ce sont les Britanniques ainsi que les Américains qui ont surtout travaillé et théorisé dans ce domaine, dont les plus importants sont : Norman Bryson, *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Éd. par Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, Cambridge (Massachusetts), Polity Press, 1991, 886 p., ill.; M.

dernières années de Morrice, sa production antillaise réalisée lors de ses séjours ponctuels aux Antilles et aux Caraïbes. C'est en fait son esthétique que nous tenterons de comprendre et d'expliquer. Quoiqu'il n'eût laissé aucun document expliquant l'évolution de son œuvre et aucun écrit approfondi sur l'art³⁶, l'analyse de la genèse de son esthétique de même que le regard touristique qu'il porta sur cette région exotique et géographique du centre de l'Amérique sera effectuée au moyen de l'étude génétique du corpus d'œuvres caraïbes, qui comporte des dessins à la mine de plomb, des aquarelles, des pochades ainsi que des huiles sur toile³⁷. Puisque la réalisation d'une œuvre par Morrice fut généralement précédée d'esquisses diverses sur le motif, la considération de ces travaux préparatoires représentent une très bonne base d'étude pour saisir, outre l'inspiration et la source d'un tableau particulier dans l'œuvre du peintre, son processus de création, son évolution stylistique, sa réflexion, ses hésitations et ses choix. Il est donc possible d'explorer et de dévoiler le processus de création de l'artiste en analysant ses filiations d'idées, à partir de ses brouillons, ses croquis, ses ébauches et ses toiles. J'appuierai cette analyse des quelques œuvres choisies, issues de ces séjours, en les confrontant avec certaines compositions de ses contemporains Gauguin, Bonnard et Matisse (1869-1954). Comme l'œuvre d'art n'est pas une réplique exhaustive de la réalité, mais plutôt la résultante d'une combinaison de cette dernière avec la manière d'observer, il faut également tenir compte, en plus de la personnalité de l'artiste et de son initiative, de la particularité qu'il eut de transformer son regard direct en images esthétiques. Car bien que ce corpus offre des images singulières des voyages de Morrice, il présente également l'opportunité de considérer sa technique d'observation qui alimenta ses œuvres en divers motifs et son processus de sélection. « L'œil est un organe de la vision, mais le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui doit être vu, veut être vu, et les négations correspondantes.³⁸ » Scindé en trois

Crang, « Picturing Practices : Research through the Tourist Gaze », *Progress in Human Geography*, vol 21, n° 3, 1997, pp. 359-273; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity*, Cambridge / London, MIT Press, 1990, 197 p., ill.; David Crouch et Nina Lübben, *Visual Culture and Tourism*, London, Softcover, May 2003, 256 p., ill.; D. MacCannell, *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999, 179 p.; C Rojek. et J. Urry, *Touring Cultures : Transformations of Travel and Theory*, London / New York, Routledge, 1999, 321 p., ill.; T. Selwyn, *The Tourist Image : Myth and Myth-Making in Tourism*, Chichester, Wiley, 1996, 222 p., ill.; J. Urry, *The Tourist Gaze : Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London / Newbury Park, New Delhi : Sage, 1990. 297 p.

³⁶ Outre les quelques anecdotes incluses dans sa correspondance.

³⁷ Voir Annexe 2.

³⁸ Paul Valéry, *Tel quel II*, Gallimard, Paris, 1943, p. 317.

sections, ce dernier chapitre analyse la pratique du croquis chez Morrice en insistant sur la place du carnet de croquis chez ce dernier. Il construira la notion de l'observateur-artiste en position de touriste, par l'examen de son esthétique caraïbe. En conclusion, nous résumerons la notion de réception par les contemporains des œuvres de ces voyages dans les Caraïbes.

Chapitre 1

James Wilson Morrice : artiste, homme des foules et voyageur.

C'était, comme homme, un vrai gentleman, bon camarade de beaucoup d'esprit, d'humour. Il avait, tout le monde le sait, la fâcheuse passion du whisky... Il était canadien de race écossaise, de famille riche, lui-même très riche, mais il ne le montrait pas. Il était toujours par mont et par vaux, un peu comme un oiseau migrateur mais sans point d'atterrissage bien fixe...³⁹

Henri Matisse (1869-1954)

Né à Montréal le 10 août 1865 au sein d'une famille de riches commerçants, bienfaitrice de l'éducation et des arts, James Wilson Morrice grandit dans le milieu presbytérien du Montréal victorien⁴⁰ où il démontra, dès son jeune âge, un intérêt marqué pour la peinture. Peu de choses sont connues sur cette période, si ce n'est qu'Annie Mather, sa sœur benjamine, se souvenait très bien que, dès son enfance, il dessinait et sculptait⁴¹. Suivant probablement la volonté de son père, qui le destinait au confort d'une vie sédentaire en ambitionnant pour lui « la profession libérale par excellence de l'establishment⁴² », Morrice étudia, de l'automne 1882 à juin 1886, le droit à Toronto. L'intérêt profond qu'il nourrit envers la peinture ne se démentit toutefois pas. Un confrère de classe écrivit dans le journal de l'University College : « Morrice, James Wilson, vient de Montréal et regarde la respectable Ville Reine et l'art du Haut-Canada avec l'air arrogant et

³⁹ Lettre d'Henri Matisse à André Dayot, sans date [fin 1925], dans Galeries Simonson, *Catalogue des tableaux et études de James Wilson Morrice*, Préface d'Armand Dayot, Paris, Ch. Brande, 9-23 janv. 1926, p. 6-7.

⁴⁰ G. Blair Laing, *Morrice : A Great Canadian Artist Rediscovered*, Toronto, McClelland & Stewart, 1984, p. 34.

⁴¹ Donald W. Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*, Toronto, Ryerson Press, 1936, p. 3.

⁴² Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans : Nicole Cloutier, dir., *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, p. 19.

le mépris des habitants du Bas-Canada. Quant à lui, c'est un véritable artiste. Il passe son diplôme de bachelier ès arts⁴³ ». Admis à l'école de la Law Society of Upper Canada à l'automne 1886, puis au Barreau ontarien à la fin de l'automne 1889, Morrice n'eut pourtant jamais l'intention de pratiquer en tant qu'avocat. Il se confia, en ses termes, à Edmund Morris : « what prevents me going back to the Ontario Bar is the love I have of paint – the privilege of floating over things⁴⁴ ».

En complémentarité de ses études, il exécuta déjà des œuvres qui lui permirent d'exposer en 1888 à l'exposition annuelle de la Royal Canadian Academy, puis en 1889 au Salon du printemps de l'Art Association of Montreal. Quelques commentaires favorables⁴⁵ suscités par l'exposition de ses premières toiles à Toronto et à Montréal sont assez pour le convaincre que la peinture lui offre un avenir plus intéressant que la pratique du droit. Sur la recommandation de William Cornelius Van Horne (1843-1915), ce grand amateur de tableaux habitant non loin de la maison des Morrice, son père, David Morrice, consentit à ce que le jeune artiste étudie en Europe. Bien que la date exacte de son départ et son lieu d'arrivée soient inconnus, l'aquarelle *Saint-Malo*⁴⁶ valide toutefois la présence de Morrice sur le continent européen dès 1890. Il choisit, d'abord, de s'installer à Londres⁴⁷, dans un atelier situé au 87 Gloucester Road, Regents Park⁴⁸ où on le retrouve en avril 1891. Cependant, il constata rapidement que c'est Paris qui attirait les jeunes peintres. Au

⁴³ « The class of '86 », *Varsity*, vol. IV, n° 22, 9 juin 1886, p. 274; traduit dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Ed. Morris, Letterbook, vol. 1, Lettre de J. W. Morrice à Ed. Morris : 11 avril 1913.

⁴⁵ « Un nouveau nom, celui de J.W. Morrice, dont le style, exceptionnel, joue avec le sentiment et la poésie. À surveiller. » « The Parent Art Society of Ontario », *The Week*, 31 mai 1889, p. 408; cité et traduit dans Cloutier, « Le peintre gentleman », dans *op. cit.*, p. 38. « *Landscape* de M. J.W. Morrice, est très intelligemment peint; la distance est excellente. Des tons de gris doux et agréables se retrouvent dans tout le tableau. » « Water colors. The Annual Spring Exhibition », *The Star*, 20 avril 1889; cité et traduit dans Cloutier, « Le peintre gentleman », dans *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ James Wilson Morrice, *Saint-Malo*, 1890, aquarelle, 22,2 × 28,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

⁴⁷ À ce sujet, William H. Ingram écrivit dans un article publié en 1907 : « It would seem, however, that the life in the old 'Varsity "residence", together with his natural liking for the artistic, called him away from the dusty tomes of law. For some years after he [Morrice] could be found studying art in England, where his surroundings were more in keeping with his profession. ». William H. Ingram, « Canadian artists abroad », *The Canadian Magazine*, 28, nov. 1906–avril 1907, p. 219-220.

⁴⁸ Adresse donnée dans le catalogue du Salon du printemps de l'Association d'art de Montréal (aujourd'hui devenu le Musée des beaux-arts de Montréal). Art Association of Montreal, *Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings, Water Colors, Drawings, Statuary, Etc.*, Montréal, Art Association of Montreal, 20 avril–9 mai 1891, p. 23.

printemps 1892, désirant voir et étudier l'art français, Morrice décida donc d'élire domicile et de travailler à Paris, « la Mecque de la peinture et de la vie bohémienne⁴⁹ ». Sa vie entière durant, il voyagea à travers le monde tout en gardant un pied-à-terre à Paris. Dès lors, l'univers de Morrice devint sans frontières : il plia bagage selon sa fantaisie, voyagea aisément en Amérique, en Europe et en Afrique du Nord pour ainsi passer trente-quatre de ses cinquante-huit années à l'étranger, ne revenant au Canada que pour de brèves périodes.

1.1 L'installation à Paris.

Les Canadiens arrivant à Paris étaient invités à s'inscrire auprès du Commissariat général du Gouvernement du Canada. Négligeant quelque temps cette formalité⁵⁰, il ne s'y inscrivit qu'à l'été 1892, en spécifiant qu'il demeurait au n°9 de la rue Campagne-Première⁵¹, dans le quartier Montparnasse. En avril 1896, Morrice avait transporté son atelier au n°34 de la rue Notre-Dame-des-Champs⁵², « rue habitée bourgeoisement par des universitaires, des écrivains, des journalistes, des hommes politiques et, déjà, par de nombreux artistes⁵³ ». Paris, qui venait d'accueillir l'Exposition universelle en 1889 et la Tour Eiffel à titre de bâtiment phare, attirait les artistes pour sa vie artistique florissante, particulièrement à Montmartre. Toutefois, comme le mentionne Jean-Paul Crespelle :

il faut relever que ce n'est pas vers Montmartre, pourtant proche des gares de l'Est et du Nord, que s'étaient dirigés les artistes en débarquant à Paris, mais vers le lointain Montparnasse, attirés par la présence des compatriotes auprès desquels ils espéraient trouver sinon du secours, du moins une certaine protection pour aider à leur adaptation rendue difficile par leur ignorance du français⁵⁴.

⁴⁹ A. Ch. v. Guttenberg, « James Wilson Morrice », dans *Early Canadian Art and Literature*, Bristol, Barleyman Press, 1969, p. 141.

⁵⁰ Lucie Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1980.

⁵¹ Adresse donnée dans le catalogue du Salon du printemps de l'Association d'art de Montréal (aujourd'hui devenu le Musée des beaux-arts de Montréal). Art Association of Montreal, *Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings, Water Colors, Drawings, Statuary, Etc.*, Montréal, Art Association of Montreal, 18 avril-14 mai 1892, p. 24.

⁵² Morrice a noté son adresse, 34 rue Notre-Dame-des-Champs (Montparnasse), sur les premières pages des carnets conservés au Musée des beaux-arts de Montréal n°8 et 11. Nous ignorons à quelle date il a déménagé, et s'il a habité ailleurs entre temps. Nous savons seulement qu'il y est déjà fin avril 1896.

⁵³ Jean-Paul Crespelle. *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905-1930*. Paris, Hachette, 1976, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

Situées sur la rive gauche de la Seine, ces adresses où logea Morrice correspondent à deux des nombreuses cités d'artistes, composées uniquement d'ateliers, qui ont fleuri dans le quartier Montparnasse à la fin du XIX^e siècle.

Les espaces dégagés, les larges avenues, le caractère campagnard de vastes secteurs, l'absence d'usines étaient portés par beaucoup au crédit de Montparnasse et faisaient que, assez paradoxalement, le quartier [bâti sur d'anciennes carrières de gravats] était recherché par les écrivains, les universitaires, les artistes, par tous ceux qu'aujourd'hui on classe dans les professions libérales⁵⁵.

Les écrivains français François René vicomte de Chateaubriand (1768-1848) et Victor Hugo (1802-1885) furent les premiers à s'installer, vers la fin de la deuxième décennie du XIX^e siècle, dans le quartier Montparnasse, logeant respectivement au n°88 de la rue Enfer et au n°11 rue Notre-Dame-des-Champs⁵⁶. Ils furent rapidement suivis et nombreux furent ceux qui s'établirent dans ce quartier, dont le critique littéraire français Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) ainsi que les peintres Louis Boulanger (1806-1867), Achille (1800-1857) et Eugène (1805-1865) Devéria. Ils élurent ainsi domicile dans Montparnasse, ce quartier populaire du sud de Paris, où ils trouvèrent des ateliers à prix abordables ainsi que l'émulation intellectuelle auxquels ils aspiraient. Bordé par le jardin du Luxembourg, englobant le VI^e, le XIV^e ainsi que le XV^e arrondissement et s'étirant jusqu'aux abords de Saint-Germain-des-Prés, le quartier Montparnasse devint célèbre au début du XX^e siècle, en accueillant le centre de la vie intellectuelle et artistique parisienne. En plus d'attirer des gens venus du monde entier fascinés par la vie de bohème, il était le rendez-vous de prédilection des milliers de jeunes artistes étrangers qui accouraient à Paris. La plupart y suivaient des cours, soit à l'École des Beaux-Arts, soit, plus souvent, à l'une ou l'autre des académies privées, telles l'Académie Colarossi ou l'Académie Julian⁵⁷. Morrice s'inscrivit⁵⁸

⁵⁵ Crespelle, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ Fondée en 1860 par Rodolphe Julian (1839-1907), initialement au 31 de la rue du Dragon, l'Académie Julian, accueillait, dans ses ateliers libres où l'on dessinait et peignait d'après modèle vivant, non seulement des peintres de profession, mais également des étudiants désireux de se perfectionner. Fréquentée par des étudiants du monde entier, en particulier des Américains tel que Charles Fromuth (1850-1937), cette Académie accueillit également plusieurs peintres français, dont Pierre Bonnard (1867-1947), Édouard Vuillard (1868-1940), Maurice Denis (1870-1943) et Henri Matisse (1869-1954). On trouvera un exposé

à cette dernière, peu de temps après son arrivée, mais ni la date de son inscription, ni la durée de ses études, ni le nom de ses professeurs sont connus⁵⁹. Après son passage à l'Académie Julian, Morrice choisit d'étudier dans l'atelier de Saint-Germain-des-Prés du peintre français Henri Harpignies⁶⁰ (1819-1916) qui, en plus d'enseigner « la forme d'abord, la couleur ensuite⁶¹ » et de l'inciter à travailler sur le motif, lui transmet son intérêt pour le paysage. Sur l'apprentissage de Morrice auprès du paysagiste, André Dayot écrit que

Morrice eut pour maître et d'ailleurs pour maître unique « le père Harpignies ». Il serait bien difficile de discerner dans l'œuvre du peintre canadien, même dans ses premiers tableaux peints en France, quelques effets directs de l'enseignement de l'honorable et robuste paysagiste français dont l'art n'eut d'ailleurs aucune action sur le tempérament, si riche en dons essentiels, de son jeune élève⁶².

Bien qu'étant des lieux d'accueil dotés d'infrastructures s'insérant sur le toit, dans la cour ou à l'intérieur d'un bâtiment existant et fournissant aux artistes une pièce pour vivre et travailler à prix modique, il est cependant difficile d'expliquer l'expression « cité d'artistes », car il n'existe aucune définition précise du terme. Ateliers dotés de verrières, « pépinières d'artistes⁶³ » et d'artisans favorisant les rencontres en offrant une certaine proximité ainsi qu'une convivialité entre locataires, les différentes « cités [parisiennes] de

complet sur l'Académie Julian dans : Shepherd Gallery, *The Julian Academy : Paris 1868-1939*, New York, Robert J.F. Kashey, 1989, 200 p.

⁵⁸ Morrice, dans un questionnaire qu'il remplit en 1920 pour la Galerie nationale du Canada, indiqua qu'il étudia à l'Académie Julian. Galerie nationale du Canada, Bibliothèque, Dossier J.W. Morrice, « Information form for the purpose of making a record of Canadian artists and their works », 1920.

⁵⁹ D'après les archives de l'atelier des hommes (maintenant aux Archives nationales de France, Paris), Catherine Fehrer, dans *The Julian Academy, Paris, 1868-1939* (New York, Shepherd, 1989, s. p.) donne Morrice comme élève de Bouguereau à l'Académie Julian de 1888 à 1890. Lucie Dorais, dans son mémoire de maîtrise intitulé *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, mentionna qu'à l'époque présumée où Morrice fréquenta l'Académie Julian, les plus célèbres peintres académiques, dont William Bouguereau, Gabriel Ferrier, Jules Lefebvre, T. Robert-Fleury, Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant, L. Doucet et A.H. Bramtot, dispensaient, lors des leçons hebdomadaires, leur savoir. Quant au départ de Morrice de l'Académie, l'auteure note qu'il semble avoir été brusque, puisque l'artiste aurait raconté à des amis que « son départ précipité l'avait empêché de tomber dans l'horrible influence de Bouguereau ».

⁶⁰ Morrice, dans le questionnaire qu'il remplit en 1920 pour la Galerie nationale du Canada, indiqua qu'il étudia avec Henri Harpignies. Galerie nationale du Canada, Bibliothèque, Dossier J.W. Morrice, « Information form for the purpose of making a record of Canadian artists and their works », 1920.

⁶¹ Léonce Bénédict, « Harpignies (1819-1916) », *La Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, tome XIII, 1917, p. 228.

⁶² Galerie Simonson, *op. cit.*, p. 4; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans *op. cit.*, p. 20.

⁶³ *Ibid.*, p. 95.

la pauvreté et du génie⁶⁴ », se voulaient, à cette époque, des endroits de cohabitation s'articulant tous d'après « le même modèle⁶⁵ » sans toutefois poursuivre systématiquement des buts philanthropiques⁶⁶. Peu confortables, les « ruches d'artistes⁶⁷ », endroits nauséabonds installés à l'écart des habitations afin d'éviter qu'ils ne les empuantissent, n'offraient bien souvent à leurs locataires qu'une fontaine dans la cour. Quant à la façon dont vivaient les jeunes artistes à Montparnasse à la fin du XIX^e siècle, Jean-Louis Forain (1852-1931), peintre, dessinateur et graveur français ayant habité une mansarde de la rue Campagne-Première avec le poète Arthur Rimbaud (1854-1891), disait à René Gimpel (1881-1945) :

j'ai logé [...] deux mois avec Rimbaud dans un taudis épouvantable... Nous n'avions qu'un lit, lui couchait sur les ressorts et moi par terre sur le matelas. Nous avions un pot à eau grand comme un verre, presque trop grand pour lui. Moi, j'allais me laver dans la cour et je me mettais, comme au régiment, nu jusqu'à la ceinture⁶⁸.

Morrice habita successivement « le vaste phalanstère dissimulé derrière la façade banale d'une maison bourgeoise⁶⁹ » que fut la centaine de studios construits avec les décombres de l'Exposition universelle⁷⁰ du n°9 de la rue Campagne-Première et une cité d'artistes de la rue Notre-Dame-des-Champs où se trouvait le plus grand nombre de studios à Paris⁷¹. Par ce voisinage immédiat du milieu artistique, il est fort probable qu'il y côtoya, lors de ses occupations quotidiennes, de nombreux artistes, dont le peintre académicien français Adolphe-William Bouguereau (1825-1905) qui logeait à cette époque dans un immense

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁵ « Inutile d'énumérer les diverses cités d'artistes de Montparnasse. Toutes étaient sur le même modèle. » *Ibid.*, p. 91.

⁶⁶ À ce sujet, Crespelle mentionna que la cité Falguière, appelée également « Villa rose » n'avait pas de buts philanthropiques. *Ibid.*, p. 90. Or, Pierre-Gilles Kern précisa que « les cités [du quartier Montparnasse] destinées aux artistes, n'ont jamais suivi les théories, utopistes par leur rationalisme exacerbé, de doctrinaires, comme Fourier ». Pierre-Gilles Kern, *La Ruche des Arts, cité d'artistes et phalanstère depuis 1902*, mémoire de DEA, Université Paris 4, 2001.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸ René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Préface de Jean Guehenno, Paris, Calmann Lévy, 1963; citée dans Crespelle, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁰ À ce sujet, voir :

John Milner, *The studios of Paris : the capital of art in the late nineteenth century*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 219. Crespelle, *op. cit.*, p. 73.

⁷¹ Milner, *op. cit.*, p. 211.

studio du n°75 rue Notre-Dame-des-Champs⁷² ainsi que le peintre-graveur américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) qui demeurait entre 1892 et 1901 au n°86 de la même rue⁷³. Remarquant dans les compositions et les thèmes choisis par Morrice une influence évidente ainsi qu'une parenté avec les tableaux de Whistler, Nicole Cloutier s'interrogea, sans toutefois trouver de réponse, à savoir si l'artiste montréalais aurait pu, à cette époque, fréquenter l'atelier parisien⁷⁴ de l'artiste américain⁷⁵.

Malgré l'importante effervescence intellectuelle et artistique, la présence des ateliers d'artistes ainsi que des cafés, tels que la Rotonde, le Select, le Dôme, la Coupole et la Closerie des Lilas, Morrice choisit, en mai ou juillet 1898⁷⁶, de se déplacer de Montparnasse à Montmartre, en emménageant dans un studio situé au sixième étage⁷⁷ du 41 de la rue Saint-Georges⁷⁸. Dominant Paris du haut de ses cent trente mètres, la butte Montmartre, située sur la rive droite de la Seine, dans le XVIII^e arrondissement, fut, à la fin du XIX^e siècle, le centre d'attraction de la vie artistique et bohémienne parisienne; l'hégémonie intellectuelle et artistique y persista cependant jusqu'à la Première Guerre mondiale. Au début du mois d'octobre 1899, Morrice, après avoir tenté de s'acclimater à Montmartre, s'éloigna du secteur habituel des cités d'artistes en louant un simple appartement dans une maison bourgeoise située au n°45 du quai des Grands-Augustins⁷⁹ dans Saint-Germain-des-Prés, quartier situé dans le VI^e arrondissement délimité au nord par

⁷² Musée des beaux-arts de Montréal, *William Bouguereau*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, p. 79. Milner, *op. cit.*, p. 214.

⁷³ Milner, *op. cit.*, p. 214-216.

⁷⁴ Concernant l'atelier parisien de Whistler, Robert Henri (1865-1929) écrivit : « L'académie de Whistler est maintenant excessivement achalandée et ils ont dû hausser les droits de plus du double : 12 \$ par mois pour une demi-journée, ce qui est exorbitant pour une école parisienne. » Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Lettre de Robert Henri à sa famille : Paris, 6 décembre 1898; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, p. 117.

⁷⁵ Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶ Quant à la date exacte du déménagement de Morrice de l'atelier du 34 de la rue Notre-Dame-des-Champs à celui du 41 de la rue Saint-Georges, deux avis s'opposent : Cloutier indique, dans *James Wilson Morrice 1865-1924*, qu'il réside à cette nouvelle adresse en juillet 1898, tandis que Charles C. Hill mentionne, dans *Morrice. Un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, qu'il y habite en mai de la même année.

⁷⁷ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Lettre de Robert Henri à sa famille : 16 décembre 1898; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸ Dorais, *op. cit.*, p. 259.

⁷⁹ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Lettre de Robert Henri à sa famille : 2 octobre 1899; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 26.

le quai Malaquais, au sud par la rue du Four, à l'ouest par la rue des Saints-Pères frontalière avec le VII^e arrondissement, ainsi qu'à l'est par la rue de Seine.



Figure 1
James Wilson Morrice dans son atelier à Paris,
1905-1915, épreuve argentique à la gélatine, 8,5 ×
11,4 cm. MBAM (1974.Dv.13c).

Le romancier, auteur dramatique et critique britannique Arnold Bennett (1867-1931) ainsi que la critique artistique Muriel Ciolkowska, tous deux amis de Morrice, donnèrent, lors de leur visite respective à l'atelier de l'artiste (fig. 1), des descriptions fort révélatrices de son nouveau domicile, avec vue sur la Seine :

hier soir, je [Bennett] me suis rendu au quai des Grands-Augustins pour voir Morrice. Il m'a ouvert la porte, sa flûte à la main. C'était étrange, après les bruits et l'agitation de la ville, d'entrer dans ce petit intérieur intime et d'y découvrir cet homme chauve, jouant l'air du mouvement lent de la symphonie en ré, parfaitement satisfait, parfaitement concentré. Sur le manteau de la cheminée, il avait appuyé ses feuilles de musique, près d'une vieille lampe surmontée d'un abat-jour. L'atelier était en désordre, inconfortable, minable, sale comme d'habitude : un affreux trou⁸⁰.

Morrice n'avait pas d'atelier mais peignait dans l'une des pièces donnant sur la rue de sa garçonnière. Cet endroit était absolument nu mis à part la poussière, une chaise en osier, un sofa délabré, une pile de livres par terre, ses pipes, ses tableaux et des rangées à n'en plus finir de ces petites boîtes dans lesquelles il classait méticuleusement ces milliers de précieuses notes qu'il avait prises en plein air⁸¹.

Dans cet appartement poussiéreux de vieil étudiant vivant seul, les seules choses qui fussent en ordre, car il en savait le prix, étaient les innombrables petits panneaux de bois, grands comme la

⁸⁰ Arnold Bennett, *The Journals*, sous la direction de Frank Swinnerton, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 157, note du 21 octobre 1906; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 18-19.

⁸¹ Muriel Ciolkowska, « Memories of Morrice », *The Canadian Forum*, VI, novembre 1925, p. 52; cité et traduit dans dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 39.

main, sur lesquels Morrice notait ses paysages sur natures, et qu'il sortait soigneusement de longues boîtes de bois blanc construites spécialement pour les ranger, comme des fiches. Précieuses fiches, sur le ciel, les ombres, de Dieppe, de Tanger, de Venise...de Québec, du Pouldu, de la Havane, de Gibraltar, de partout où son humeur vagabonde portait ce Barnabooth de la peinture...⁸²

Pour sa part, Donald W. Buchanan (1908-?), biographe posthume de Morrice étant parvenu grâce à de laborieuses recherches à reconstituer les grandes lignes de la vie de l'artiste, tint, en y ajoutant cependant quelques détails complémentaires, un propos similaire à ceux de Bennett et Ciolkowska.

To visit him [Morrice à son appartement du n°45 Quai des Grands-Augustins] you had to enter from the roadway by a narrow door, beside a shop on the ground floor. Then you moved along a passage to a small courtyard, from which you mounted winding stairs, each landing on the way paved treacherously with tiles, until on the third floor you came to the door of his studio. He lived in a dilapidated flat, poorly furnished and dirty. Yet its window, three or them, each with a little iron railing at the bottom, looked out upon one of the most superb scenes in Paris. Beneath were the bookstalls on the Quai des Grands Augustins, shaded here by two immense poplar trees; there was the river, narrow and busy with barges, and on the other side of the water were more trees, more cobblestones, and high, ancient buildings. That view became part of the life of James Wilson Morrice. [...] Upon the divan was concentrated most of the untidiness of the dusty flat. Over it often were scattered a score or more of pocket-size notebooks. The tiny panels, on which he had done little paintings in oil, were also, at one time, piled in disorder on the couch or on the floor, although afterward, to keep them from being lost or stolen, he had specially prepared a long box, about three feet in length, into which they could be locked. Newspapers and journals, in addition, were strewn about. An inveterate reader of current periodicals, he subscribed to a fair number of Canadian, English and French publications. A large bookshelf housed a collection of novels and works of criticism⁸³.

Morrice occupa cet appartement-atelier pendant plus de quinze ans, sans en faire un véritable point d'ancrage. Pour Buchanan, il apparaît donc comme une personne qui ne s'attardait longtemps nulle part :

Beside the door was a small entrance hall, littered with trunks, suitcases and boxes, which made it seem as if the owner were forever in a state of imminent departure, for the province, or abroad. [...] The other rooms were the studio, which was large, the bedroom, which was small, and the kitchen, which was hopeless⁸⁴.

⁸² H.S. Ciolowski, « James Wilson Morrice ». *L'art et les artistes*, 62, déc. 1925. p. 92.

⁸³ Buchanan, *op. cit.*, p. 82-83-84-85.

1.2 Paris et le cercle des relations.

Le Paris de la fin du XIX^e siècle et du tournant du XX^e siècle, métropole moderne assainie, aérée de parcs et adaptée, par les travaux urbanistiques⁸⁵ du baron Georges Haussmann (1809-1891), aux nouveaux transports de l'ère industrielle⁸⁶ naissante, dans lequel Morrice s'inséra fut, en plus d'être une période de transformations culturelles profondes⁸⁷, une période euphorique. C'est pourquoi ces années, comprises entre 1890 et 1914 sont connues sous le terme « la Belle Époque »⁸⁸, période durant laquelle le plaisir régnait et la joie de vivre caractérisait la vie quotidienne. Cette poursuite du plaisir fut également à l'origine du développement et de la multiplication de nouveaux lieux de distraction. C'était l'époque de la bohème parisienne où les artistes, les intellectuels, les amoureux de plaisir et les touristes de tous les coins du monde se retrouvaient dans les ateliers, les salons, les cafés, les music-halls ainsi que les cabarets de la métropole. Ces endroits étaient des lieux de rencontre privilégiés, parfois des laboratoires expérimentaux, des foyers de vie culturelle. Paris tenait lieu de creuset où s'élaborèrent et se développèrent plusieurs grands mouvements artistiques, tant en peinture, qu'en littérature et en musique. La Belle Époque fut ainsi un mode de vie, car les gens, en recherchant le plaisir et la beauté

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵ Détruisant les vieux quartiers centraux médiévaux, Haussmann créa des percées nord-sud et est-ouest : ces grandes avenues rectilignes bordées d'arbres et d'immeubles cossus en pierre de taille devaient relier visuellement les points forts de la ville. À ce sujet voir : Jeanne Gaillard, *Paris, la ville (1852-1870). L'Urbanisme parisien à l'heure d'Haussmann*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998 (1976), 528 p.

⁸⁶ La révolution industrielle marque le passage d'une civilisation rurale à une civilisation essentiellement urbaine. Il émane de cette révolution quatre éléments majeurs : une triple révolution, agricole, scientifique et technique, un accroissement démographique drastique de la population, une explosion du rôle de l'éducation publique et de l'amplitude de l'action de l'État.

⁸⁷ La fin du siècle est marquée par l'apaisement et l'installation d'une III^e République modérée. À partir de 1878, les grandes Expositions universelles scandent les progrès scientifiques et techniques. Celle de 1889, dont le clou est la Tour Eiffel marque l'apogée de l'architecture de fer. L'Exposition universelle de 1900 lègue à la capitale le Grand et le Petit Palais ainsi que la première ligne de métro décorée par l'architecte français Hector Guimard (1867-1942). À ce sujet, voir : Narcisse-Nicolas Petitjean, *Les grands travaux de Paris : l'exposition de 1900, le métropolitain, la démolition des remparts, la nouvelle enceinte, le tout-à-l'égout*, Paris, L. Thouvenin, 1895, 48 p.

⁸⁸ On trouvera un exposé complet et une évaluation globale de la vie culturelle parisienne vers 1890-1914 dans :

Christophe Charle, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 330 pages, coll. l'Univers Historique.

Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Époque : entertainment and festivity in turn-of-the-century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, 239 p.

Raymond Rudorff, *The Belle Époque; Paris in the Nineties*, New York, Saturday Review Press, 1973, 365 p.

dans cette atmosphère de gaieté, d'amusement, de frivolité ainsi que de créativité, désiraient échapper à la vie traditionnelle.

S'étant établi dans un Paris toujours en mouvement, Morrice ne resta donc pas cloîtré dans ses différents ateliers. Depuis ces points centraux, il pouvait se déplacer dans toutes les directions et se retrouver sur l'un des vastes boulevards menant au cœur de la ville afin de profiter des distractions parisiennes. Paris étant le grand point de rencontre des artistes, des écrivains et des musiciens, Morrice, malgré son tempérament solitaire, s'y fit plusieurs amis⁸⁹ appartenant majoritairement à la colonie anglophone. Constatant qu'il s'agissait d'un phénomène général pour tous les artistes de la colonie anglo-saxonne de Paris, Ian Dunlop attribua ce phénomène à trois facteurs possibles : leur timidité, la barrière des langues et le fait que la tradition bohème ne leur était pas naturelle⁹⁰. Fréquentant peu le milieu artistique parisien durant ses premières années d'installation, Morrice, côtoyant d'abord des artistes de la colonie anglophone, s'associa à l'artiste américain Maurice Brazil Prendergast (1859-1924)⁹¹ ainsi qu'au peintre australien Charles Conder (1868-1909)⁹².

Désireux d'étudier la peinture à Paris, Prendergast, qui fut élève des peintres Benjamin Constant (1845-1902) et Jean-Paul Laurens (1838-1941)⁹³, aurait rencontré Morrice à l'Académie Julian⁹⁴ d'après Buchanan⁹⁵ : « my brother [Maurice B. Prendergast] and

⁸⁹ Les carnets de croquis de l'artiste, devenant à l'occasion carnets de notes, contiennent plus de quelque deux cents noms de personnes qu'il a connues ou dont il a noté le nom pour référence : peintres, modèles, médecins, tailleurs, etc. Voir à ce sujet : Lucie Dorais, *J. W. Morrice*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1985, 88 p., Coll. « Artistes canadiens », 8.

⁹⁰ Ian Dunlop, *The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972, p.126; cité dans Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*.

⁹¹ « Ce n'est que dans le carnet M.B.A.M. n° 13 (datant de 1893 à 1895) que l'on retrouve les premiers noms d'artistes. Parmi ceux-ci, celui du peintre américain Maurice Prendergast. » Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, p. 23; Lucie Dorais, « Deux moments dans la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice », *National Gallery of Canada Bulletin*, n°30, Ottawa, 1977, p. 33, note de bas de page n°17.

⁹² Les carnets de croquis de Morrice ne contiennent aucune mention du nom du peintre australien.

⁹³ Hedley Hoewll Rhys, *Maurice Prendergast, 1859-1924*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960, p. 22.

⁹⁴ Le 6 juin 1892, Prendergast paie son abonnement à l'Académie Julian pour la période du 25 avril au 24 mai. Green, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵ Qui tenait les renseignements du frère de l'artiste, Charles Prendergast (1863-1948). Buchanan, *op. cit.*, p. 18.

Morrice studied at Julian's Academy at about the same time. They were very much in sympathy with each other's work⁹⁶ ». Or, cet atelier étant situé dans le même édifice que celui fréquenté par Morrice, c'est-à-dire l'atelier des peintres Bouguereau et Gabriel Joseph Marie Augustin Ferrier (1847-1914), il est fort plausible que les deux artistes eurent pu fraterniser⁹⁷. Leurs fréquentations durèrent de 1891 à 1894⁹⁸ où ils peignirent concurremment⁹⁹ à Paris, Dinard, Concarneau et Saint-Malo¹⁰⁰.

Parlant de Conder comme étant l'un des meilleurs amis de Morrice¹⁰¹, Buchanan affirma que l'artiste canadien, en fréquentant les cafés du quartier Latin, y fit la connaissance du peintre australien¹⁰², qui après un bref passage à l'Académie Julian se tourna vers la peinture de paysage¹⁰³, et de ses amis, le dessinateur britannique Aubrey Beardsley (1872-1898), l'écrivain irlandais Oscar Wilde (1854-1900) ainsi que les peintres anglais Walter Richard Sickert (1860-1942) et Augustus John (1878-1961)¹⁰⁴. Il semble toutefois que ce fut à Dieppe, en Normandie, séjour de prédilection du peintre australien qui y passait après 1894 presque tous les étés¹⁰⁵ et de son cercle d'amis¹⁰⁶, que la rencontre eut lieu. Morrice, visitant Dieppe lors des saisons estivales de 1892, puis vers 1895, put y faire la

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ « (Le carnet n°13) contient l'adresse de Prendergast à Boston, qui la lui (Morrice) aurait laissée avant de quitter Paris en 1895. Selon Eleanor Green, biographe de Prendergast, celui-ci aurait revu à plusieurs reprises son ami canadien entre 1891 et 1895 ». Cloutier, « Le peintre gentleman », *op. cit.*, p. 21. Voir également Eleanor Green, *Maurice Prendergast : Art of Impulse and Color*, College Park, Maryland, University of Maryland, 1976, p. 34.

⁹⁸ Hill, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁹ Morrice possédait six aquarelles exécutées par Prendergast. Carol Clark *et al.*, *Maurice Brazil Prendergast, Charles Prendergast : A Catalogue Raisonné*, Williamstown, Williams College Museum of Art, et Munich, Prestel, 1990, n°s 555, 564, 576, 578, 594 et 595.

¹⁰⁰ Voir : Cecily Langdale, *Charles Conder, Robert Henri, James Morrice, Maurice Prendergast : The Formative Years, Paris, 1890s, 1975*, n. p. et Rhys, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰¹ Buchanan, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² Après avoir séjourné en Australie pendant sept ans, Conder vint étudier à Paris à l'automne 1890. Il fréquenta l'Académie Julian, mais de façon fort irrégulière, et s'établit finalement, à Londres à la fin de l'automne 1894. Frank Gibson, *Charles Conder, His Life and His Work*, Londres/New York, John Lane, 1914, 115 p.

¹⁰³ William R. Johnston, « James Wilson Morrice a Canadian abroad », *Apollo*, juin 1968, vol. 87, p. 455.

¹⁰⁴ Dans la foulée, il ajoute les poètes français Paul Verlaine (1844-1896) et Stéphane Mallarmé (1842-1898). Buchanan, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ John Rothenstein, *The life and Death of Conder*, New York, E.P. Dutton & Co., 1936, p. 123.

¹⁰⁶ Lucie Dorais mentionna que Beardsley faisait partie du cercle anglo-saxon qui avait établi ses pénates estivales à Dieppe, tout comme Sickert - qui accompagne Conder à Dieppe à l'été 1893 - et Wilde (1854-1900). Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*.

connaissance de Conder qui s’y trouvait lui-même au mois d’août 1895¹⁰⁷. Nonobstant le propos de Buchanan qui sembla s’être basé sur les souvenirs de Léa Cadoret, la maîtresse du peintre montréalais, qui ne fit sa connaissance que vers 1901, il n’y a donc, comme le souligna Lucie Dorais¹⁰⁸, « aucune preuve formelle qu’une grande amitié se soit nouée entre Conder et Morrice ».

Morrice, suite au départ pour Boston, dès la fin de l’année 1895, de son camarade Prendergast, se lia d’amitié avec les peintres philadelphiens, Robert Henri (1865-1929) et William J. Glackens (1870-1938). Bien que Morrice connaissait déjà Henri en 1896 puisqu’il nota son adresse dans le carnet n°13, carnet datant de 1893 à 1895¹⁰⁹, il est cependant difficile d’établir quand et surtout en quelles circonstances l’artiste montréalais a pu faire la rencontre de ce peintre américain et de son ami. Lucie Dorais, sans avoir trouvé la solution définitive, mit à jour un intéressant filon. Étudiant simultanément à l’Académie Julian, Robert Henri¹¹⁰, lors de son premier séjour à Paris, fraternisa avec les artistes canadiens Albert Curtis Williamson (1867-1944) et Ernest Seton Thompson (1860-1946), peintre naturaliste britannique résidant à Toronto jusqu’au début de 1890 où il fit la connaissance d’Edmund Morris (1871-1913). Ayant découvert les attraits de Barbizon, petit village en lisière de la forêt de Fontainebleau, quelque temps après son arrivée à Paris à l’automne 1889, Williamson convint Henri de l’accompagner à Brolles en mai 1890, où ils retournèrent tous deux, dix mois plus tard, en compagnie de Thompson et d’Edward Redfield (1869-1965), un ami de Philadelphie. Étudiant à Paris depuis novembre 1893, Morris ne revit Thompson qu’en janvier 1895. Quant à Henri, il retourna à Paris, suivi de son compatriote Glackens, à l’automne 1895. Dorais, présumant que Williamson et Thompson eurent renoués avec Henri dès son arrivée, put conjecturer de quelle façon Morrice s’introduisit dans ce cercle d’amis, « d’autant plus qu’il accompagne lui-même Williamson à Brolles en février 1896¹¹¹ ». La correspondance entre Henri et Morrice ne

¹⁰⁷ Pothenstein, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁸ Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*.

¹⁰⁹ Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op.cit.*, p. 21.

¹¹⁰ Henri étudia en France de 1888 à 1891. Hill, *op. cit.*, p. 38.

¹¹¹ Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*, p.101.

s'amorçant qu'en juin 1896¹¹², Nicole Cloutier affirma néanmoins que, « d'après le vocabulaire et la familiarité de la première lettre de Morrice [...], les deux artistes se fréquentaient depuis un certain temps¹¹³ ». Morrice, en plus d'exécuter dans l'un de ses carnets de croquis une esquisse décrivant son ami américain¹¹⁴, brossa également le portrait d'Henri dans la pochade intitulée *Portrait de Robert Henri*¹¹⁵. Henri, quant à lui, réalisa, outre des dessins de son ami¹¹⁶, un premier portrait de Morrice, qui, selon les informations incluses dans ses notes, aurait été détruit¹¹⁷.

Dès lors, Henri et Glackens, s'installant à Paris en louant respectivement des studios au 49, boulevard Montparnasse¹¹⁸ et au 6 de la rue Boissonade¹¹⁹, côtoyèrent assidûment Morrice à la Closerie des Lilas, café de quartier « modeste, sans lumières éclatantes, ni cuivres, ni bar étincelant¹²⁰ » situé au carrefour de l'Observatoire, à l'angle du Boulevard de Montparnasse et du Boulevard Raspail, non loin de leurs ateliers. En plus de parcourir ensemble les rues de Paris, ils devinrent tous trois compagnons de voyage et visitèrent ainsi¹²¹, en plus des plages bretonnes et normandes, vraisemblablement la Hollande entre

¹¹² Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Lettre de J.W. Morrice à R. Henri : Cancale, 6 juin 1896;

¹¹³ Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op.cit.*, p. 115.

¹¹⁴ Carnet n° 7, Musée des beaux-arts de Montréal, Dr.1973.30, p. 33r.

¹¹⁵ James Wilson Morrice, *Portrait de Robert Henri*, vers 1896, huile sur toile, 60.3 × 45.7 cm, London Regional Art Gallery (60.A.44).

¹¹⁶ Bennard B. Perlman, *Robert Henri : Painter*, Wilmington, Delaware Art Museum, 1984, p. 33 et 160; Micheline Moisan, « Dessins et estampes », *Une collection montréalaise : Don de Eleanore et David Morrice* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, p. 75. Le dessin se trouvant au Musée des beaux-arts du Canada intitulé *James Wilson Morrice* porte au verso l'inscription suivante, de la main de Henri : « sketch of James / Wilson Morrice / 1907 / RH »; il correspond pourtant à la description que Henri donne d'un portrait qu'il avait peint de Morrice en 1899 : « Debout, il porte un long manteau ouvert sur des vêtements bruns, et dans une de ses mains gantées, il tient un chapeau mou et une canne » (lettre de Henri à sa famille, 4 janvier 1899, Papiers Henri); cité dans Hill, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁷ Archives de Janet J. Leclair, Henri Record Book, Paris 1896, p. 18 : « Portrait of James W. Morrice Esqr. Paris '96, 20 × 24, Morrice, seated, full ¾ length hands no. 40 showing, contrast of color between head and face latter red. Smiling my Ex PAFA 1897. Cut to 20 × 24 size may 1918. Destroyed »; cité dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op.cit.*, p. 115.

¹¹⁸ William Innes Homer, *Robert Henri and His Circle*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1969, p.57; cité dans Dorais, *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*.

¹¹⁹ Ira Glasckens, *William Glackens and the Ashcan Group. The Emergence of realism in American Art*, New York, Crown Publications, 1957, p. 75.

¹²⁰ Crespelles, *op. cit.*, p. 41.

¹²¹ Dans le carnet n° 8, carnet renfermant une étude pour le tableau *Dordrecht*, les nom et adresses de Glackens y figurent. Musée des beaux-arts de Montréal, Dr.973.31, carnet n° 8, p. 67, au verso : « Tuesday / W.T. Glackens / 13 West 30th ».

l'été¹²² et le mois de novembre 1895¹²³. Toutefois, en plus d'Henri et de Glackens, Morrice eut également pour compagnons de voyage, entre les années 1896 et 1902, les peintres canadiens Albert Curtis Williamson¹²⁴, Maurice Cullen¹²⁵ ainsi que William Brymner¹²⁶, ces deux derniers étant ses « plus loyaux amis¹²⁷ ».

Glackens retournant aux États-Unis à l'été ou à l'automne 1896¹²⁸, l'amitié entre Morrice et Henri s'intensifia jusqu'en 1900¹²⁹, date du retour de ce dernier en Amérique. Ils visitèrent ainsi mutuellement leurs ateliers, peignirent ensemble, fréquentèrent les mêmes restaurants, cafés et expositions, voyagèrent ensemble en Espagne, à Brolles, à Bois-le-Roi, à Saint-Malo et à Charenton, jouèrent au billard et rencontrèrent des amis communs dont les peintres Williamson, Alexander Jamieson¹³⁰ (1873-1937), John Lavery (1856-1941), William Sherman Potts (1876-?), M^{lle} Cimino (élève de Robert Henri), Charles Bowen Bigelow, Wilson¹³¹ ainsi qu'Elizabeth Brainard (?-1905)¹³².

¹²² Delaware Art Museum, *Robert Henri : Painter*, 1984, p. 167; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 21.

¹²³ Archives de la Queen's University, Fonds Ed. Morris, coll. 2140, boîte 1, Journal, 15-19 nov. 1895 : « Stopped at Dordrecht, my friend James Wilson Morrice of Montreal works there sometimes. »; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁴ En février 1896, Morrice en compagnie de Williamson séjournèrent à Brolles.

¹²⁵ De janvier à février 1897, Morrice descendit avec Cullen à Sainte-Anne-de-Beaupré ainsi qu'à Québec. En 1901, ils voyagèrent ensemble en Italie, plus particulièrement à Venise. En juin 1902, Cullen et Morrice visitèrent à nouveau l'Italie en séjournant à Florence.

¹²⁶ En 1901, Morrice voyagea avec Brymner en Italie, plus particulièrement à Venise. En juin 1902, Brymner et Morrice visitèrent à nouveau l'Italie en séjournant à Sienne.

¹²⁷ Buchanan, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁸ Glackens, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁹ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Correspondance de Robert Henri, Archives of American Art, Microfilm 885, Journal de R. Henri, p. 46-47 : 28 janv. 1897; p. 66 : 5 mars 1897; p. 276 : 1^{er} juin 1898; p. 72-73 : 7 juil. 1898; p. 81 : 18 juil. 1898; p. 83 : 21 juil. 1898; p. 124 : 28 août 1898; p. 127 : 23 nov. 1898; p. 130 : 12 janv. 1899; p. 143 : mai 1900; p. 262 : juil. 1900; cité dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁰ Jamieson résidait à l'atelier de Morrice lors de ses séjours à Paris. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Correspondance de Robert Henri, Lettre de J.W. Morrice à R. Henri : 11 oct. 1900; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 39.

¹³¹ Pendant son absence de Paris vers la fin de 1896, Morrice prêta son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs à un certain Wilson. Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Toronto, Correspondance de J.W. Morrice, Lettre de J.W. Morrice à Edmund Morris : Beaupré, dimanche [fév. 1897]; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 38.

¹³² Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 115.

Morrice, gardant contact avec Henri¹³³, Glackens et Prendergast, trois des artistes qui formèrent en 1908 le groupe « The Eight¹³⁴ », reconstitua son cercle de relations parisiennes¹³⁵ et se mit à fréquenter, en plus du peintre américain Charles Fromuth (1850-1937) qu'il rencontra au début de 1902, Le Chat Blanc¹³⁶, un restaurant situé rue d'Odessa près de la Gare Montparnasse, où il rencontra, vers les années 1902¹³⁷ ou 1903¹³⁸, le portraitiste britannique Gerald Festus Kelly (1879-1972), les écrivains anglais Arnold Bennett et William Somerset Maugham (1874-1965), le sculpteur américain Paul Wayland Bartlett (1865-1925), l'étudiant anglais en philosophie et futur critique d'art Clive Bell (1881-1964), le peintre expressionniste irlandais membre de l'école de Pont-Aven Roderic O'Connor (1860-1940) ainsi que l'occultiste britannique Aleister Crowley (1875-1947). Décrivant sa rencontre avec l'artiste montréalais, Fromuth affirma qu'il eut

[...] dîné avec Gaston Latouche à Saint-Cloud, [lorsqu'il se] [...] présenta à James W. Morrice, le peintre canadien qui souhaitait faire ma connaissance. Il en émergea une connivence artistique intime. Chaque soir, nous [Fromuth et Morrice] prenions ensemble notre absinthe au Dôme, le rendez-vous des artistes, puis nous dînions ensemble. Nous sommes devenus immédiatement de bons amis à cause de nos affinités électives concernant l'art pour l'art. Il était riche, j'étais pauvre, mais nos vues artistiques étaient les mêmes¹³⁹ ».

¹³³ Morrice écrit au moins une lettre à Henri le 11 octobre 1900 (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Correspondance de Robert Henri, Lettre de J.W. Morrice à R. Henri : 11 oct. 1900; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, p. 115). Ils se rencontrèrent également, lors du passage d'Henri à Paris en octobre 1908 (Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Correspondance de Robert Henri, Lettre de R. Henri à sa mère : 5 oct. 1908; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 115) et probablement pour la dernière fois, le 23 décembre de la même année à New York (Archives of American Art, Microfilm 886, Journal de R. Henri, p. 358 : 23 déc. 1908; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 115).

¹³⁴ Voir à ce sujet Bennard B. Perlman, *The immortal eight : American painting from Eakins to the Armory show, 1870-1913*, Westport CT, North Light Publishers, 1979, 215 p.

¹³⁵ Le carnet n°1, utilisé entre 1901 et 1903, contient les noms d'artistes que Morrice fréquentait dont Jamieson, Joseph Pennell (1860?-1926), Milner Kite (1862-?), Gabriel Thompson, Roderick D. Mackenzie et Orville Hoyt Root (1865-1929).

¹³⁶ Sous le nom de *Chien Noir*, Maugham, dans sa nouvelle intitulée *Le Magicien* (1908) où il prenait les traits de Morrice pour son personnage du peintre Warren, donna cette description du Chat Blanc : « Downstairs was a public room where all and sundry devoured their food, for the little place had a reputation for good cooking combined with cheapness... But on the first floor was a narrow room with three tables arranged in a horse-shoe, which was reserved for a small party of English or American painters and a few Frenchmen with their wives... ». William Somerset Maugham, « The Magicien », dans *The great exotic novels and short stories of Somerset Maugham*, New York, Carroll & Graf, 2001; cité dans Buchanan, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁷ Buchanan, *op. cit.*, p. 50

¹³⁸ Dorais, *J. W. Morrice*, p. 14.

¹³⁹ Library of Congress, Manuscript Division, MNC 2796, Journal de Ch. H. Fromuth, vol. 1, p. 76; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 39.

À cette époque O'Connor qualifia l'existence de Morrice de « joyeuse vie¹⁴⁰ » tandis que Bennett décrivit en ces termes dans son journal de 1905 leurs activités parisiennes :

Morrice est venu dîner avec moi, hier soir. C'est un vieil habitué du quartier [Montparnasse]. Et bien qu'il n'eût pas mis le pied là depuis des années, le vieux garçon de la triperie Jouanne, où nous avons fait un repas de roi, s'est souvenu de lui et de sa passion pour les tripes. Il a joué du Bach, etc. À onze heures, il a déclaré qu'il s'en allait, mais il est resté jusqu'à une heure¹⁴¹.

Nous [Bennett et Morrice] sommes allés à la Place Saint-Michel et il a bu quelque chose d'infect. Puis, nous avons pris le tram jusqu'au boulevard (l'idée de prendre un fiacre ne semble même pas l'avoir effleuré) et il m'a dit le plus simplement du monde qu'il ne pouvait plus maîtriser son penchant pour certaines boissons. C'était touchant, presque pathétique, de le voir sincèrement inquiet, malheureux, parce qu'il est convaincu que le beau et le pittoresque sont sur le point de disparaître. « Toi, tu peux regarder l'avenir sans frémir », m'a-t-il dit d'une voix triste, « parce que tu ne le crois pas. Mais moi je le crois. » Nous avons dîné au vieux Restaurant Viennois, c'était délicieux, pour 6,5 francs les deux; puis nous avons pris le thé et le café à la terrasse du Café Riche, où Morrice a bu cinq verres de brandy avec son café¹⁴².

Clive Bell, quant à lui, se souvint de Morrice

... qui [lui] [...] avait fait reconnaître la beauté dans les endroits les plus inattendus; non seulement dans les cafés et music-halls (en ce temps-là, vers 1904, les sanctuaires classiques de la beauté) mais dans les placards et les vitrines, chez les musiciens itinérants aux romances sentimentales, dans les robes élégantes, les compétitions équestres et les arias de Gounod, dans les péniches, les couchers de soleil et les uniformes militaires, à l'Opéra comique et même à la Comédie française¹⁴³.

Ce ne fut que vers la fin de la première décennie du XX^e siècle que Morrice, liant une amitié avec le peintre français associé au fauvisme, Henri Matisse, fréquenta un artiste de la colonie francophone. Leur rencontre eut probablement lieu à Paris au Salon d'automne de 1908 où Morrice était, avec Matisse et Georges Rouault (1871-1958), vice-président du jury de la sélection peinture¹⁴⁴.

¹⁴⁰ National Gallery of Ireland, Dublin, Lettres d'O'Connor à Bell (probablement de juin 1907 selon O'Brian), 1906-1913; cité et traduit dans John O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴¹ Arnold Bennett, *The Journal of Arnold Bennett : 1896-1910*, New York, 1932, note du 29 avril 1905; cité et traduit dans John O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴² Bennett, *op. cit.*, p. 157, note du 21 octobre 1906; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 19. Ce passage a inspiré la description de Morrice dans Arnold Bennett, « Evening with Exiles », *Paris Nights*, Londres, Hodder and Stroughton, 1913, p. 21-37. Voir également Laing, *op. cit.*, p. 112-114.

¹⁴³ Clive Bell, *Old Friends : Personal Recollections*, Londres, 1956, p. 66-67; cité et traduit dans John O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁴ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Correspondance de J.W. Morrice, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : 30 janvier [1910] et Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, 1908; cité dans Nicole Cloutier, « Morrice, peintre canadien et international », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 62.

Bien que Morrice eut dit, vivant à Paris, qu'il « mène toujours la même monotone et vertueuse existence¹⁴⁵ », ce n'est réellement qu'à partir des discours des contemporains de l'artiste qu'il est possible de rendre compte de ses activités parisiennes et de son mode de vie, car tous ses documents personnels ont disparu et les renseignements concernant sa correspondance, ses amitiés ainsi que ses déplacements sont peu connus.

1.3 « On a toujours l'impression qu'il peint le dimanche après-midi ».

Il résulte, à la lumière des précédents témoignages, que Morrice, vivant dans un monde de bruits et de mouvements, étant à la fois celui du travail et de la fête, su profiter des multiples plaisirs qu'offrait Paris, qu'il se plaisait à se promener sans but dans les rues pour se divertir, à se faufiler dans la faune des boulevards tout en se délectant des spectacles de la vie quotidienne qui s'y donnaient à voir et à entendre.

Œuvrant à la terrasse d'un café, « espace [...] semi-ouvert aménagé par l'homme où se déroulent des faits, des actions, [...] sur lequel se reproduit « la mise en scène de la vie quotidienne¹⁴⁶ »¹⁴⁷ », ou de la fenêtre de sa chambre, endroits parfaits offrant leurs commodités à celui qui préfère garder ses distances à partir desquels l'artiste observait les passants en esquissant des perspectives dynamiques de boulevards, places, ports et plages, il semble, selon Muriel Ciolkowska, que « [...] personne n'a jamais vu Morrice transporter de grosse trousse de peinture. Il n'emportait avec lui qu'une petite boîte, qui aurait pu tenir comme un étui à cigares dans une poche de son pimpant costume de tweed, où il rangeait

¹⁴⁵ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Correspondance de J.W. Morrice, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : 27 janvier [1911]; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973; cité dans Gabriel Bender, *Bistrots : ombres et lumières*, Sierre (Suisse), Éditions Monographic, 2000, p.17 et dans Brigitte Krulic, « Le café », dans Brigitte Krulic (dir.), *Europe, lieux communs. Cafés, gares, jardins publics...*, Paris, Éditions Autrement, 2004, p. 23, Coll. Mutations, n°227.

¹⁴⁷ Krulic, « Le café », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 22-23.

ses panneaux, ses pinceaux et ses couleurs¹⁴⁸ ». Se mettant à distance pour mieux regarder et réaliser ses œuvres, Morrice, qui s'était détourné de l'aquarelle au cours de la première décennie du XX^e siècle pour commencer à peindre à l'huile sur des petits panneaux de bois, apprenait à voir et à comprendre, carnet de croquis¹⁴⁹ en main, boîte de pochades¹⁵⁰ et de couleurs discrètement posées sur ses genoux, les êtres, les choses ainsi que les événements. Or, si Morrice, toujours à l'affût d'une composition nouvelle, parcourait la ville afin de pouvoir fréquenter quotidiennement et inlassablement « les arènes du plaisir¹⁵¹ », c'est avant tout pour poursuivre sa quête de nouveaux sujets.



Figure 2

James Wilson Morrice, *Café la nuit*, vers 1896, mine de plomb et encre bleue sur feuille de carnet (7420), feuille : 16,7 × 10,8 cm; dessin : 16,7 × 8,8 cm, MBAC.

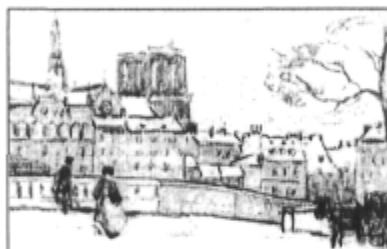


Figure 3

James Wilson Morrice, *Notre-Dame de Paris*, vers 1901-1902, mine de plomb sur feuille de carnet (7419), 16,8 × 11 cm, MBAC.



Figure 4

James Wilson Morrice, *Café de jardin à Paris*, 1903, graphite sur feuille de carnet (n°5, folio 10), 16,7 × 11,1 cm, MBAM.

¹⁴⁸ Muriel Ciolkowska, *loc. cit.*, p. 52-53; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁹ À ce jour, trente carnets de croquis ont été retrouvés. Vingt-six carnets complets sont toutefois conservés : vingt-quatre au Musée des beaux-arts de Montréal (numérotés de 2 à 24) et deux au Musée des beaux-arts du Canada.

¹⁵⁰ Le Musée des beaux-arts de Montréal conserve une boîte pour pochades (974 Dv 6) et la palette de Morrice (974 Dv 1).

¹⁵¹ Marius et Ary Leblond, « Wilson-James [sic] Morrice », *Peintres de Races*, Bruxelles, 1909, p. 203-204.



Figure 5
James Wilson Morrice, *Rue à Paris avec colonne Morris*, vers 1897-1898, huile sur bois, 9,8 × 15,5 cm, MBAC.



Figure 6
James Wilson Morrice, *Avenue de l'Observatoire, Fontaine Carpeaux*, vers 1902, huile sur bois, 15 × 11,8 cm, MBAC.



Figure 7
James Wilson Morrice, *Boulevard Montparnasse*, vers 1902, huile sur bois, 14,7 × 17,9 cm, MBAC.



Figure 8
James Wilson Morrice, *Place de l'Opéra, Paris*, vers 1905, huile sur bois, 12,4 × 15,4 cm, MBAC

Dans les œuvres parisiennes dont *Café la nuit* (fig. 2), *Notre-Dame de Paris* (fig. 3), *Café de jardin à Paris* (fig. 4), *Rue à Paris avec colonne Morris* (fig. 5), *Avenue de l'Observatoire, Fontaine Carpeaux* (fig. 6), *Boulevard Montparnasse* (fig. 7) et *Place de l'Opéra, Paris* (fig. 8), Morrice, se servant des dessins pour mettre au point les bases de la composition et des esquisses à l'huile pour déterminer les nuances de couleurs ainsi que les jeux d'ombre et de lumière, transmettait simplement, avec une facture libre et spontanée, combinée à une rapidité d'exécution, l'atmosphère émanant du paysage ou de la scène qu'il voyait : « [o]n a toujours l'impression qu'il peint le dimanche après-midi¹⁵² » écrivaient les

¹⁵² Leblond, *loc. cit.*, p. 203.

critiques français Marius et Ary Leblond. Décrivant son approche de l'esquisse à l'huile, Ciolkowska se souvint qu'elle a

eu un jour la chance d'assister à la production d'une de ses petites esquisses préalables à un grand tableau. Il [Morrice] a passé trois après-midi sur une surface à peine plus grande qu'une enveloppe de dimensions moyennes. Observant longuement son sujet, [...] préparait ensuite sa couleur, regardait encore, puis appliquait une petite touche de peinture, posait son petit pinceau, fumait un peu, et ainsi de suite entre chaque minuscule touche; car le secret de cette liberté, de cette merveilleuse désinvolture avec laquelle il peindrait le tableau, c'était la précision la plus stricte – précision de la forme et du ton – au moment de l'esquisse¹⁵³.

Quant à ses activités parisiennes, Henri écrivit que Morrice,

the sketch hunter has delightful days of drifting about among people, in and out of the city, going anywhere, stopping as long as he likes — no need to reach any point, moving in any direction following the call of interests. He moves through life as he finds it, not passing negligently the things he loves, but stopping to know them, and to note down in the shorthand of his sketch-book, a box of oils with a few small panels, the fit of his pocket, or on his drawing pad. Like any hunter he hits or misses. He is looking for what he loves. He tries to capture it. It's found anywhere, everywhere¹⁵⁴.



Figure 9
James Wilson Morrice, *Bateaux sur la Seine*, vers 1894-1897, huile sur bois, 9,7 × 15,5 cm, MBAC.



Figure 10
James Wilson Morrice, *Paris la nuit*, vers 1891-1903, huile sur bois, 22,8 × 33 cm, MBAM.



Figure 11
James Wilson Morrice, *Café, Paris*, vers 1896-1897, huile sur bois, 12,8 × 15,4 cm, MBAC.

Peintre de la vie de ses semblables, Morrice représentait les paysages dans un univers réel en y positionnant les personnages dans une situation de mouvement, fasciné par l'eau (fig. 9), la topographie urbaine (fig. 10), le monde du divertissement, dont les cafés (fig. 11) et les bars étaient ses lieux de prédilection, s'il vivait dans le milieu de cette fin de siècle

¹⁵³ Ciolkowska, *loc. cit.*, p. 52; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁴ Robert Henri, *The Art Spirit*, Philadelphia, 1923. p. 17; cité dans Buchanan, *op. cit.*, p. 19.

« [l]es dernières lueurs du crépuscule romantique¹⁵⁵ », son œuvre donna cependant peu à voir les innovations scientifiques de l'époque industrielle, telles que les automobiles, les trains ainsi que les fils électriques. Sorte de « protestation contre l'envahissement de la vulgarité, du matérialisme, du scientisme et du machinisme¹⁵⁶ », il dépeignit plutôt une ville arrêtée où les omnibus, les terrasses de café ainsi que les squares constituaient les seules témoins de la modernité moricienne, contrairement aux impressionnistes¹⁵⁷ qui rendaient compte dans leurs œuvres des nouvelles réalités technologiques du monde contemporain dont le fer, le train, la vapeur ainsi que la vitesse. Allant d'un endroit à l'autre sans hâte pour se distraire tout en conciliant sa vocation de peintre à sa recherche ardente des plaisirs, Morrice aima plutôt peindre, en les intégrant dans un paysage urbain, maritime ou champêtre, la vie quotidienne ainsi que les gestes des hommes.

C'est donc en se promenant, en utilisant « la manière la plus immédiate de parcourir le monde, de l'examiner, de l'observer, de le décrire et de le vivre¹⁵⁸ », que Morrice découvrit différentes « réalités topographiques dotées d'une matérialité sensible¹⁵⁹ », les « lieux communs¹⁶⁰ ». « Espaces surinvestis¹⁶¹ » tels que les cafés, les parcs, les jardins publics, les grandes-places de même que les rives, les rivages et les stations balnéaires où les paysages, « véritables états d'âme¹⁶² », représentent une sorte d'« émetteur d'images [...] sur lesquels

¹⁵⁵ John Lyman, « In the museum of the Art Association : The Morrice retrospective », *The Montrealer*, 15 fév. 1938, p. 15; cité et traduit dans John O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ On trouvera un exposé complet sur l'impressionnisme dans : James H. Rubin, *Impressionism*, London, Phaidon, 1999, 447 p.

¹⁵⁸ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (France), p. 17, Coll. Littératures.

¹⁵⁹ Brigitte et Joseph Krulic, « Les lieux de la mémoire, la mémoire des lieux : l'Europe et ses lieux communs », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁰ Krulic (dir.), *op. cit.*

« Le lieu commun européen peut être envisagé comme un espace public dans le sens où les individus ont la possibilité d'échanger, de se rencontrer, de s'éviter, de se parler...autant de situations possibles parce qu'un des héritages européens a été laissé sous la forme même de l'espace public ». Fanny Letissier, « Lieux communs européens, points de suspension », *EspacesTemps.net*, <http://espacestems.net/document836.html>.

¹⁶¹ Brigitte et Joseph Krulic, « Les lieux de la mémoire, la mémoire des lieux : l'Europe et ses lieux communs », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁶² François René vicomte De Chateaubriand, *Voyage en Italie*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 1992, p.46, Coll. « L'Écrivain-voyageur ».

réagit la sensibilité¹⁶³ », les lieux communs, points d'ancrage de l'imaginaire, diffèrent ainsi des « territoires sans qualités, [...] sans histoire, sans trace, sans mémoire¹⁶⁴ ». Morrice, s'adonnant dès son arrivée sur le vieux continent aux charmes de la villégiature à Saint-Malo, s'éloigna fréquemment de l'agitation de la métropole en déplaçant son atelier, dès 1892, pour aller peindre dans différentes stations balnéaires bretonnes (Saint-Malo, Concarneau, Cancale, Dinard, Mers-les-Bains et Le Pouldu) ainsi que normandes (Dieppe) facilement accessibles en train, où accouraient, chaque été, depuis la fin du XIX^e siècle, une multitude de baigneurs et de touristes. Il faut bien reconnaître qu'à cette époque, comme l'écrivait Godefroy Bardet (1852-1923),

[...] la proximité de Paris donne seule aux plages normandes leur grande réputation car, à part les plages situées entre Dieppe et Villers, aucune de ces petites villes n'offre vraiment de paysage bien imposant. La seule région maritime qui offre au touriste des spectacles réellement grandioses et toujours changeants est la Bretagne, [...] certainement digne de rivaliser avec la Suisse au point de vue du pittoresque et de la grandeur des paysages¹⁶⁵.

Les côtes de Bretagne [...] caractérisées par la nature granitique et madréporique de leur sol et par la hauteur de leurs falaises [...] forment un paysage très différent de celui des plages normandes. [...] La Bretagne, terre inculte et aride, formée de landes souvent stériles, a concentré toute son activité sur les côtes; aussi peut-on parcourir les rives sur une étendue de 400 kilomètres sans perdre de vue un clocher. [...] Cette découpure des côtes, poussée à l'infini, donne à toute la région un caractère des plus vivants et des plus pittoresques, malgré la sauvagerie du site. Tous les villages sont placés sur des falaises abruptes et les abords sont parsemés d'une multitude d'écueils et de petites îles.¹⁶⁶

S'il est plausible que l'« habitué des plages de la Nouvelle-Angleterre¹⁶⁷ » que fut Morrice fréquenta ces lieux pour y faire du tourisme balnéaire, il semble néanmoins que le peintre de plein air montréalais en quête de nouveaux motifs se trouva séduit par les rives et

¹⁶³ Alain Corbin, *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Champs Flammarion, 1990, p. 322; cité dans Brigitte et Joseph Krulic, « Les lieux de la mémoire, la mémoire des lieux : l'Europe et ses lieux communs », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁴ Bernard Kalaora, *Au-delà de la nature, l'environnement. L'observation sociale de l'environnement*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 152; cité dans Brigitte et Joseph Krulic, « Les lieux de la mémoire, la mémoire des lieux : l'Europe et ses lieux communs », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁵ Godefroy Badet, *Plages du Nord et de la Normandie (de Dunkerque au Mont Saint-Michel)*, Paris, E. Dentu, 1892, p. 62-63.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19-20-21.

¹⁶⁷ La famille Morrice eut l'habitude de séjourner, lors des périodes estivales, sur les côtes de la Nouvelle-Angleterre, lieu privilégié de villégiature, dès le dernier quart du XIX^e siècle, « [p]our le riche citadin et sa famille qui désirent passer leurs vacances d'été au bord de la mer, loin des soucis et des tracasseries de leurs occupations; pour l'artiste également, qui aspire à mettre sur toile les manifestations épiques de la Nature ». William Cullen Bryant, *Picturesque America*, New York, Appleton, 1874, p. 395; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 100.

rivages devenus, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, des lieux de villégiature aménagés, habités et décorés, incitant à l'hédonisme, où il ne s'agissait pas de se ressourcer, mais de se livrer aux plaisirs de l'imaginaire¹⁶⁸. Se rendant à multiple reprises sur les côtes bretonnes et normandes « pour respirer un peu¹⁶⁹ » ou pour visiter les ateliers de ses amis Fromuth¹⁷⁰ et Sickert¹⁷¹, Morrice, fasciné par l'espace infini de la mer et ses reflets changeants ainsi que par les vues panoramiques, se plaçait à la fenêtre de sa chambre, sur les quais, sur les promenades, sur les plages ou même dans une embarcation afin de croquer sur le vif. En plus du sublime « spectacle indistinct d'une scène qui confond ciel, mer et sable¹⁷² », il s'attardait tout autant à l'inépuisable variété des paysages côtiers avec les bateaux, aux événements du quotidien, à l'animation sur les plages, aux mouvements de la houle et à l'architecture des villes visitées. Les croquis et les pochades produits furent des marines ainsi que des scènes de genre, de rue et de plage, composés à la fois horizontalement et verticalement¹⁷³, où l'artiste parsema dans les vues choisies différents personnages¹⁷⁴. Parlant de son intérêt pour le côté pittoresque de la vie quotidienne des Cancalais, Morrice mentionna dans une lettre qu'il fit parvenir à son ami Henri : « I [Morrice] am still at Cancale; it is an interesting place, more so than I thought at first. The people here are not so frightfully picturesque as they are in Concarneau¹⁷⁵ ».

¹⁶⁸ Lilyane Deroche-Gurcel, « Rives, rivages et villégiature », dans Krulic, *op. cit.*, p.124-144.

¹⁶⁹ De Dieppe en septembre 1909, Morrice écrit à Edmund Morris : « Je suis venu à Dieppe pour respirer un peu. » Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Correspondance de J.W. Morrice, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : Dieppe, 14 septembre [1909]; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 184.

¹⁷⁰ Charles Formuth possédait un atelier à Concarneau que Morrice visita en septembre 1906.

¹⁷¹ Au cours de l'été 1912, Morrice rendit visite à Sickert installé dans son atelier dieppois.

¹⁷² Lilyane Deroche-Gurcel, « Rives, rivages et villégiature », dans Krulic, *op. cit.*, p.128.

¹⁷³ Puisque l'artiste ajustait l'orientation de ses supports selon le sujet choisi.

¹⁷⁴ Dans ses œuvres, Morrice estompa toutefois la présence des pêcheurs. À ce sujet, Lilyane Deroche-Gurcel écrit que « l'absence de représentations des travailleurs de la mer, ou plutôt leur mise à distance vers le fond du tableau, prophétise, plutôt que leur immédiate disparition, leur inféodation à l'industrialisation. Pour des raisons de productivité suscitées par les progrès techniques, ce ne sont bientôt plus que des chaloupes à fond plat qui viennent mollement reposer sur le rivage et contribuer involontairement à la poésie du rivage, ce sont des chalutiers pratiquant la pêche en haute mer, munis d'une quille profonde que le rivage naturel ne peut accueillir, et qui trouvent leur lieu de mouillage dans les ports des villes ». Lilyane Deroche-Gurcel, « Rives, rivages et villégiature », dans Krulic, *op. cit.*, p.129.

1.4 Promenades, flâneries, errances.

Sensible, lors de ses promenades quotidiennes, à ce qui l'entoure, à ce qui le sollicite, Morrice, qui possédait l'avantage, en « se déplaçant, [en] errant, [en] s'attachant successivement à divers objets »¹⁷⁶, d'interrompre aisément sa route où et quand il le voulait, put facilement écouter, observer ainsi que saisir au vol « la secrète alchimie qui transmue [...] les lieux en états d'âme¹⁷⁷ ». Grâce à l'émotion du moment, il expérimentait la nature ou le paysage qui s'offrait à lui : une fillette aux sabots, une plage entrevue, les passagers sur le pont d'un navire, un jardin public lui suggéraient irrésistiblement la volupté de sortir son carnet de croquis le temps d'esquisser. Conformément à la typologie des promeneurs énoncée par Alain Montandon dans son ouvrage intitulé *Sociopoétique de la promenade*, les balades piétonnières urbaines de Morrice peuvent être qualifiées de « promenades touristiques », car ce sont des déambulations intéressées et curieuses dans un milieu¹⁷⁸ citadin en continuel mouvement, Paris.

Avec les grands travaux d'Hausmann, Paris se transforma complètement. Il conçut de relier les nouvelles gares aux grands axes de circulation par un nouveau réseau stratégique où les avenues ainsi que les rues asphaltées bordaient de larges trottoirs, jadis étroits et ne protégeant aucunement le piéton des voitures. Avec l'avènement de la modernité, époque marquée par plusieurs progrès techniques¹⁷⁹, ce sont les rapports humains qui se trouvent modifiés. Sur cette situation nouvelle, le philosophe et sociologue Georg Simmel fit remarquer que

celui qui voit sans entendre est beaucoup plus confus, beaucoup plus perplexe, plus inquiet que celui qui entend sans voir. Il doit y avoir ici un facteur significatif pour la sociologie de la grande ville. Les rapports des hommes, dans les grandes villes, [...] sont caractérisés par une

¹⁷⁵ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Za, Lettre de J. W. Morrice à sa famille : Cancale, mardi [début juillet 1896]; cité dans Cloutier, « La Bretagne dans l'œuvre de James Wilson Morrice », p. 22.

¹⁷⁶ Pierre Larousse, « Promenade », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome XIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 234.

¹⁷⁷ Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997, p. 140, Coll. Rivages poche Petite Bibliothèque.

¹⁷⁸ Montandon, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁹ En 1885, la première voiture est disponible au public en Allemagne. À Londres, le premier métro prend son départ en 1890. La grande Exposition de 1900 est tout de suite suivie de l'invention de l'*Oldsmobile* au États-Unis.

prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe. Et cela [...] avant tout à cause des moyens de communication publics. Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XIX^e siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans parler¹⁸⁰.

Mais, en se fondant dans l'activité de la ville, en se blottissant dans la foule, en accompagnant le mouvement des gens, James Wilson Morrice adopta une nouvelle pratique spatiale par laquelle se dessina une nouvelle sensibilité, un nouveau regard, une transformation dans le rapport de l'individu à son espace matériel face à la ville industrielle naissante et à ses vitrines marchandes : la flânerie. Toutefois, même si l'urbanisation du XIX^e siècle a largement contribué à l'émergence du nouveau personnage urbain qu'est le flâneur, c'est Paris, « ville de l'âge industriel »¹⁸¹, qui l'a réellement créée, car « il n'y a que cette grande cité pour offrir aux oisifs, aux badauds, une série de distractions variées et qui ne coûtent rien¹⁸² ».

Qualifiée de « science aimable de l'observation » par Victor Fournel dans son ouvrage intitulé *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* et de « gastronomie de l'œil » par Honoré de Balzac dans *Physiologie du Mariage*, la flânerie, promenade du flâneur et « régime de l'imaginaire citadin »¹⁸³, est un art se révélant d'instinct aux initiés. Un art du regard, pour qui sait la comprendre ainsi que la pratiquer, riche en résultats¹⁸⁴, où l'observateur anonyme, l'oreille attentive et l'œil éveillé recherchant constamment du nouveau, marche pour voir, et non pour être vu. Le flâneur se compare ainsi au daguerréotype, dispositif photographique ancien captant et fixant une image sur une plaque métallique de cuivre argentique, car, tous deux, en plus de conserver « les moindres traces, [...] reproduisent, avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la

¹⁸⁰ Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, traduit par A. Guillaïn, Paris, 1912, p. 26-27; cité dans Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot, 1982, p. 59, Coll. Petite bibliothèque Payot

¹⁸¹ Georges Duby et al., *Histoire de la France urbaine*, tome IV. *La Ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien, 1840-1950*, Paris, Seuil, 1983, 665 p., Coll. Univers historique.

¹⁸² Pierre Larouse, « Flâneur, euse », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome VIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 436.

¹⁸³ Isaac Joseph, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Méridiens- Klincksieck, 1983, p. 45.

¹⁸⁴ Montandon, *op. cit.*, p. 150.

physionomie multiple de l'esprit public, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule¹⁸⁵ ».



Figure 12
James Wilson Morrice,
Carnet n°5, p. 51,
mine de plomb sur papier
vélin, MBAM.



Figure 13
James Wilson Morrice,
Le jongleur, vers 1899-
1900, huile sur bois,
32,6 × 23,2 cm, MBAC

Attiré par l'animation des rues et des quais de Paris d'où il observait « le mouvement, la masse, la vie des choses¹⁸⁶ » tout en ébauchant quelques croquis qui exposaient le caractère de ce qu'il avait sous les yeux, Morrice, se servait « de l'esquisse [à la mine de plomb (fig. 12) ou à l'huile (fig. 13)] principalement pour noter les éléments matériels de la composition [...]»¹⁸⁷. Il en retenait des connaissances concrètes qui illustraient les aspects visiblement extérieurs des choses et des personnes, utilisant ainsi ces deux types de supports – le papier, le bois – d'une façon identique. Il cherchait les masses, définissait l'ombre et la lumière, toujours à l'état d'esquisses, en sacrifiant les détails, les reflets et autres choses inutiles qui pourraient déformer l'allure de son dessin. Bien que tout cela parte de la perception la plus fine, c'est en fait la lenteur de l'exécution qui organise l'image. La réalité représentée par les éléments matériels fondamentaux de la scène est donc une réalité d'un autre ordre et « [...] le véritable sujet, c'est la mémoire qui le distille

¹⁸⁵ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 268.

¹⁸⁶ Gustave Fraipont, *Le fusain : figure, paysage*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1923, p. 3, Collection illustrée in-8.

¹⁸⁷ Lyman, *op. cit.*, p. 40

et le capte [...]»¹⁸⁸. On devine ainsi que la flânerie du promeneur s'associe à la flânerie du regard qui observe, sélectionne et transcrit.

Pour l'écrivain et philosophe allemand Walter Benjamin (1892-1940), « le flâneur est un homme délaissé dans la foule¹⁸⁹ » et il ne faut pas le confondre avec « l'homme des foules¹⁹⁰ » d'Edgar Allan Poe (1809-1849). Le flâneur recherche plutôt la foule, tout en ayant besoin, à la différence de l'homme des foules, d'une certaine liberté d'action. Morrice, en s'isolant dans la foule, en s'effaçant derrière son regard pour réaliser ses œuvres, en « restant caché au monde [...], [en] élisant domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le fugitif et l'infini¹⁹¹ », entreprit d'interminables déambulations urbaines à travers les rues. Par ses promenades, tournant au hasard, s'arrêtant pour admirer une communiante, poursuivant un regard, une ombre qu'il abandonnait à son gré quelques instants, regardant une silhouette qui passe, présentait ainsi les caractéristiques du parfait flâneur de Baudelaire : l'observateur passionné étant un prince jouissant partout de son incognito¹⁹². Si l'imprévu est le plus grand charme de la flânerie, le véritable flâneur ne s'ennuie donc jamais, car, en plus de se suffire à lui-même en trouvant dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence, tous les lieux ont leur mérite pour lui¹⁹³. C'est d'ailleurs ce que relève si bien Clive Bell dans le souvenir qu'il a conservé de Morrice¹⁹⁴.

Tout au long de ses voyages, Morrice exécuta une multitude d'esquisses rapides où l'impression de mouvement est étonnante. Tant dans ses scènes de rues que dans ses études de silhouettes, il recherchait, à l'aide de ce style graphique, à exprimer et retenir le mouvement fugitif.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 40

¹⁸⁹ Benjamin, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁰ Edgar Allan Poe, « L'Homme des foules », *Nouvelles extraordinaires*, traduit en français par Charles Baudelaire, Paris, Flammarion, 2001 (1839), 310 p., coll. Folio classique.

¹⁹¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, p. 795.

¹⁹² *Ibid.*, p. 795.

¹⁹³ Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie, 1841, 128 p.

¹⁹⁴ Bell, *op. cit.*, p. 66-67; cité et traduit dans O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 96.



Figure 14
James Wilson Morrice,
Jardin aux lampions,
vers 1897-1898, huile
sur bois, 15,4 × 9,6 cm,
MBAC.



Figure 15
James Wilson Morrice,
Carnet n°9, p. 25r,
vers 1896, mine de
plomb sur papier vélin,
16,4 × 10,7 cm, MBAM
(Dr.1973.32).

Travaillant sur le motif où il devait exécuter rapidement sur une pochade ou dans un de ses carnets de croquis l'impression fugace de la chose vue qui lui plaisait, Morrice dû, afin de saisir le mouvement et en donner une synthèse, développer une technique de notation rapide. Les sujets choisis, exécutés sommairement à l'huile (fig. 14) ou à la mine de plomb (fig. 15), sont ainsi composés de traits essentiels relevant le mouvement, les lignes organiques des modèles et la mise en place des principaux éléments de la scène animée ou du paysage. Quant à la technique utilisée, Gustave Fraipont (1849-1923)¹⁹⁵, artiste lithographe, dessinateur habile et prolifique, auteur de livres illustrés et de manuels de formation, énonça que « le procédé n'est qu'un obéissant serviteur de la pensée, de la sensation qu'on veut rendre et tout moyen est bon pour résumer une impression quand on possède la grande notion fondamentale de l'art, le dessin¹⁹⁶ ». Dans *Jardin aux lampions* (fig. 14) et dans *Carnet n°9, p. 25 r* (fig. 15), Morrice,

de quelques gestes alertes du pinceau, [...] sait rendre deux femmes qui traversent un square à la hâte, peint dans des tons de gris sur fond rose [où] [...] le traitement décoratif du personnage au

¹⁹⁵ « Fraipont (Gustave), peintre et graveur français naturalisé, né à Bruxelles en 1849. Il a exposé, de 1877 à 1883, des lithographies à la plume, d'après Detaille, Dagnan-Bouveret, Roybet. Il a ensuite exposé des aquarelles adroites faites en Belgique, à Paris et en Bretagne, et quelques peintures : *Dimanche à Loquierec* (1900), et *Jour de dégel à Lisieux* (1901). Cet artiste a publié, sur les arts du dessin et de la gravure, de nombreux traités qu'il a illustré lui-même d'une façon ingénieuse : le Fusain (1886); la Plante (1895); l'Eau-forte (1896); etc. ». Paul Augé (sous la direction de), « Fraipont (Gustave) », *Larousse du XX^e siècle*, Tome 3, Paris, Librairie Larousse, 6 volumes, 1932, p. 596.

¹⁹⁶ Fraipont, *op. cit.*, p. 5.

moyen de traits énergiques et qui se profile sur un fond neutre s'inspire de l'estampe japonaise...¹⁹⁷ Les arts graphiques japonais fascinaient Morrice...¹⁹⁸

Benjamin définissait la flânerie comme une sorte de protestation contre un rythme de vie uniquement orienté vers la production, l'homme ne venant plus désormais qu'après la machine et le temps libre, qu'après le temps de labeur. Il explique, dans son bilan inachevé sur la civilisation du XIX^e siècle intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, les grandes lignes de conduite du flâneur dans son errance urbaine.

La figure du flâneur. Il ressemble à l'haschischin, il accueille l'espace en lui comme ce dernier. L'espace, dans l'ivresse du haschisch, commence à nous lancer des clins d'œil : « Qu'est-ce qui a bien pu se passer en moi? ». Et c'est avec la même question que l'espace aborde le flâneur, qui, nulle part mieux que dans cette ville, n'est capable de lui donner une réponse précise¹⁹⁹.

Lors de ses flâneries, n'ayant pas de contraintes temporelles, puisqu'il saisissait les choses comme elles venaient, Morrice les contemplait en laissant ses sens, la vue et l'ouïe, le guider. Remplaçant l'ivresse du haschisch par l'ivresse ordinaire, il devait lui-aussi circuler avec des degrés divers de présence physique.

Considérant le flâneur « comme l'archétype d'une forme de résistance en ce qu'il met l'accent sur l'oisiveté, avec tout ce que la morale économique va appeler les vices qui lui sont liés²⁰⁰ », le sociologue français Michel Maffesoli, dans son ouvrage intitulé *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques*, demeure cependant plus attentif à ce qu'il appelle lui-même un troisième type fondamental d'archaïsme, c'est-à-dire, un retour de la tendance nomade chez l'Homme, où « [i]maginaire, plaisir, désir, fête, rêve deviennent les maîtres mots de sa révolte silencieuse. Littéralement, il « flue » et circule sans cesse. Errant au hasard de ses pulsions, de ses goûts et de ses fantaisies²⁰¹ ». Si la flânerie et la promenade sont d'ordre visuel, voire anecdotique, l'errance tient donc plus de la quête métaphysique.

¹⁹⁷ Hill, *op. cit.*, p. 75

¹⁹⁸ W. R. Johnston, James Wilson Morrice 1865-1924 (catalogue d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1965, p. 11.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 839.

²⁰⁰ Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 30.

²⁰¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

Cependant, cette dimension ne peut être ramenée à Morrice. Cette soif de l'infini, cette pulsion migratoire incitant à changer de lieu, d'habitude et de partenaires est décrite par Maffesoli comme une « renaissance du désir de l'ailleurs ». En ce sens, le mobile du nomade ne peut qu'être l'évasion; « le dynamisme et la spontanéité du nomadisme étant, justement, de faire fi des frontières (nationales, civilisationnelles, idéologiques, religieuses) et de vivre concrètement quelque chose d'universel...²⁰² ».

L'espace urbain devint ainsi le quotidien de l'habitant des villes modernes, dont le flâneur fut la figure, puisqu'il constitua l'arrière-fond de la scène et l'espace sur lequel le regard de celui-ci se posa. Benjamin écrivait au sujet du flâneur que

ce qui frappe d'abord c'est le ravissement avec lequel [...] [il] suivait les spectacles de la foule, qu'observait également le cousin à sa fenêtre d'angle dans une nouvelle célèbre d'Hoffmann. Mais quelle timidité dans le regard de celui qui observait la foule bien installé dans sa demeure, et quelle pénétration dans le regard de celui qui la regard[ait] à travers les vitres du café ! [...] D'un côté l'homme privé ; il était assis à la fenêtre d'angle comme dans une loge de théâtre ; lorsqu'il voulait mieux détailler le marché, il disposait de sa lorgnette de théâtre. De l'autre, le consommateur, anonyme, qui entrait dans le café et qui le quittait bientôt, attiré par l'aimant de la masse qui se frottait sans cesse à lui. D'un côté une multitude de petites scènes de genre qui, rassemblées, faisaient un album de vignettes colorées ; de l'autre [...] une foule innombrable où personne n'était tout à fait lisible pour son voisin et personne n'était tout à fait indéchiffrable²⁰³.

Errant dans les rues de la ville, le flâneur ayant perdu toute familiarité, se faisant happer de toutes parts par les jeux de lumière et les effets d'illusion, put se prendre dans les filets de la fantasmagorie produite par la marchandise ainsi que les vitrines commerçantes et se sentir ainsi aliéné, dépossédé par ces lieux impersonnels et étrangers, où se multiplie la reproduction du même sous la forme de l'architecture et de la marchandise, où il devient impossible de se reconnaître tant le singulier s'efface au profit du reproductible. Maffesoli, quant à lui, qualifia cette espèce d'ivresse vécue par le nomade comme « celle de la perte de soi dans un ensemble quasi cosmique²⁰⁴ ». Homme du présent ne se promenant nullement dans le passé, Morrice, afin de traduire cet état d'euphorie, cette « ivresse » dont parlent Benjamin et Maffesoli, s'exprima plutôt, comme le confirme la description de Bennett, en ses termes :

²⁰² *Ibid.*, p. 64-65.

²⁰³ Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 76.

²⁰⁴ Maffesoli, *op. cit.*, p. 82.

« Je prends plaisir à tout », dit-il. « Je me suis levé ce matin et j'ai vu une vieille femme qui marchait, et c'était la plus charmante vieille femme que j'aie jamais vue. Elle était magnifique, et il fallait que j'en fasse un dessin. Puis, le marchand de quatre-saisons, dont le cri est si beau, est passé. Je me suis senti bien dans ma peau dès que je suis sorti du lit. C'est un privilège que d'être vivant »²⁰⁵.

C'est donc en logeant son plaisir dans le regard, en se portant vers les gens, en apercevant des visages qui lui content une vie, en entrant dans toutes les vies que l'artiste, « l'homme qui s'efface²⁰⁶ » tel que l'écrivait John Lyman (1886-1967), s'abandonne au désir en incarnant l'observateur baudelairien et le flâneur benjaminien. Plus encore, Morrice campe, d'après les variétés de flâneurs énoncées dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e* de Larousse, le personnage du flâneur intelligent.

Le flâneur est une variété du paresseux [...]. Toutefois, il y a dans la paresse du flâneur un côté original, artistique. [...] À côté [...] [du] flâneur inconscient, dans l'esprit duquel tous les objets viennent se réfléchir comme dans un miroir sans y laisser plus de traces, il y a le flâneur intelligent [...]. À le regarder, on jurerait qu'il n'y en a pas de plus attentif aux facéties de ce saltimbanque, au luxe de ces boutiques; son esprit est pourtant bien loin de là; c'est un artiste [...], qui rafraîchit par des impressions nouvelles son imagination un peu lasse, qui cherche de nouvelles conceptions dont ce bruit, ce mouvement extérieur vont peut-être hâter l'éclosion. Son œil ouvert, son oreille tendue, cherchent tout autre chose que ce que la foule vient voir. Une parole lancée au hasard va lui révéler un de ces traits de caractère, qui ne peuvent s'inventer et qu'il faut saisir sur le vif; ces physionomies si naïvement attentives vont fournir au peintre une expression qu'il rêvait; [...] cette agitation extérieure est profitable, elle mêle et secoue ses idées, comme la tempête mélange les flots de la mer et les préserve de la stagnation. La plupart des hommes de génie ont été de grands flâneurs; mais des flâneurs laborieux et féconds. Tous ont longtemps promené leur œuvre en silence pour la mûrir et la développer, car l'idée est comme la plante ou l'animal, ce n'est que peu à peu qu'il lui est donné de croître et de grandir. Souvent c'est à l'heure où l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur œuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément²⁰⁷.

Ainsi, Morrice, flâneur intelligent, perspicace et captivé par tout ce qui l'entourait, put aisément « éprouver les paysages²⁰⁸ », affaires de tous les sens, des différents lieux communs visités. Puisque chacun de ces derniers « [...] figure le centre d'une constellation d'images et d'associations, [...] entretient un lien avec la création artistique [et] [...]

²⁰⁵ Arnold Bennett, *The Journals of Arnold Bennett 1869-1928*, New York, Viking Press, 1933, p. 217-218, note du 16 mai 1905; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 18. Bennett a repris cette description dans Arnold Bennett, *Buried alive : a tale of these days*, New York, G. H. Doran Company, 1913 [?], p. 109.

²⁰⁶ John Lyman, *Morrice*, Montréal, L'Arbre, 1945, p. 18.

²⁰⁷ Pierre Larousse, « Flâneur, euse », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome VIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 436.

²⁰⁸ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, 190 p.

témoigne enfin d'un rapport spécifique au monde et au sacré, d'une manière particulière de s'inscrire dans l'espace et le temps, et de les éprouver²⁰⁹ ».

1.5 Le voyage perpétuel.

Entre 1890 et 1924, Morrice, curieux de l'ailleurs²¹⁰, voyagea beaucoup. De flâneur à l'étendue d'une ville animée comme Paris, l'ambivalent Morrice, « cet artiste au centre du monde et pourtant retiré du monde », comme le décrit John O'Brian, devint le perpétuel voyageur étendant les limites de son terrain d'errance au-delà de la France. Étant attiré par les paysages méditerranéens, de l'Italie comme de l'Afrique du Nord, ainsi que plus tard par les paysages des Antilles, Morrice, l'homme « toujours partout et nulle part²¹¹ », refusa l'immersion sédentaire et demeura animé par sa double quête : des plaisirs et des sujets qu'il adora peindre. Structurant ainsi son quotidien autour d'un système travail-loisir²¹², conséquence directe de l'avènement de la révolution industrielle et de la mise en place d'un nouvel ordre social structuré autour du travail, Morrice expérimenta en se déplaçant, outre « le plaisir [...] de jouir d'un environnement devenu spectacle²¹³ », une sensibilité à l'égard des paysages et de l'espace. Ainsi, tel que souligné par Brigitte et Joseph Krulic,

[l]'engouement pour le paysage peint est concomitant de l'urbanisation et du développement des transports, qui suscitent et facilitent la nostalgie pour ce paradis qui s'effrite lentement : l'avènement du « tourisme », c'est-à-dire d'une lecture esthétisante des paysages qui se plaît à la recherche du pittoresque et des émotions, supplante le voyage « instructif », occasion de découvertes humaines et d'observation économiques...²¹⁴

²⁰⁹ Brigitte et Joseph Krulic, « Les lieux de la mémoire, la mémoire des lieux : l'Europe et ses lieux communs », dans Krulic (dir.), *op. cit.*, p. 16.

²¹⁰ « Le désir incurable chez l'homme de se rendre ailleurs témoigne de son incurable optimisme et de son insatiable curiosité ». Daniel J. Boorstin, *L'image*, Paris, Union Général d'éditions, 1971, p. 125, Coll. Monde en 10/18.

²¹¹ Balsamo, « Le nomadisme », dans *Le Libertaire*, n° 33, 16-23 juin 1907; citée par Alain Pessin, *La rêverie anarchiste*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 81.

²¹² Pascal Cuvelier, *Anciennes et nouvelles formes de tourisme : une approche socio-économique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 26, Coll. Tourisimes et sociétés.

²¹³ Corbin, *op. cit.*, p. 36-37.

²¹⁴ Krulic., *op. cit.*, p. 14.

Le tourisme étant « avant tout l'action de voyager pour son plaisir²¹⁵ », c'est dans ce contexte que les nombreux voyages de Morrice peuvent être qualifiés de touristiques, puisque ce furent des « déplacements motivés par l'agrément et la détente²¹⁶ ».

Bien que le terme « touriste » fut utilisé officiellement pour la première fois par la Société des Nations²¹⁷ pour dénommer les gens qui voyageaient à l'étranger pour des périodes de plus de vingt-quatre heures, ce mot s'introduisit néanmoins dans la langue anglaise, dès le début du XIX^e siècle, s'écrivant d'abord avec un trait d'union (« tour-ist »)²¹⁸. Louis Brunet, dans un ouvrage consacré à l'étude du tourisme et de la villégiature en France, attribua l'apparition du phénomène à la naissance du courant romantique au XVIII^e siècle : « [à] la fin du XVIII^e siècle, les hommes, sous l'influence de Rousseau et des pré-romantiques anglo-saxons, [...] [furent] sincèrement attirés vers la nature. La montagne et la mer n'[...] [allèrent] plus apparaître comme des lieux de répulsion²¹⁹ ». Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e* de Larousse définira le « touriste » comme étant le voyageur « de tous les sexes, de tous les âges et de tous les pays²²⁰ » qui se déplace « par curiosité et par désœuvrement²²¹ ».

Le concept de « tourisme » « [...] n'est [donc] pas de tous les temps²²²; il a une époque de naissance et un lieu d'apparition : [ce fut au] XVIII^e [...] [lorsque] des jeunes Anglais riches

²¹⁵ Franck Michel, « De l'errance à la rencontre », *Désirs d'Ailleurs : essai d'anthropologie des voyages*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 24.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁷ Assemblée internationale introduite par le traité de Versailles en 1919 dans le but de conserver la paix en Europe. Elle fut remplacée en 1945 par l'Organisation des Nations Unies (ONU).

²¹⁸ Boorstin, *op. cit.*, p. 134

²¹⁹ Louis Brunet, « Le fait touristique », *Villégiature et tourisme sur les côtes de France*, Paris, Bibliothèque des guides Bleus, Hachette, 1963, p. 12.

²²⁰ Pierre Larousse. « Touriste ». *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Tome XV, Genève-Paris, Slatkine, 1982. p. 360.

²²¹ *Ibid.*

²²² Quoique A. Q. Iacono fit remarquer dans ses *Propos historiques sur le tourisme* que « si le tourisme évoque une notion particulièrement significative, apparue timidement au début du siècle dernier [XIX^e siècle], le phénomène touristique peut au contraire se targuer d'être aussi vieux que l'histoire de l'humanité ». A. Q. Iacono, *Propos historiques sur le tourisme*, Aix-en-Provence, Première édition 1971, C.H.E.T. Série B, n°12, p. 5.

prirent l'habitude d'effectuer « *The Tour* » sur le continent²²³ ». L'itinéraire de ce « Grand Tour » durait de six mois à deux ans, accompagné généralement d'un précepteur. Florence Deprest, opposant le tourisme au travail, remarqua que la naissance du mot « tourisme » :

attesta [de] la jonction avec une autre dénotation d'oisiveté inventée à la même époque : la « Villégiature ». On passe ainsi du *Tour* et de la villégiature, pratique de *potium*, qui exclut le travail au sens industriel, au tourisme, déplacement d'agrément effectué principalement pendant la période des vacances²²⁴.

Daniel J. Boorstin, opposant pour sa part le voyageur au touriste, écrivit que :

le voyageur travaillait [...] à une tâche; le touriste ne cherche que son plaisir. Le voyageur était actif : il se mettait laborieusement en quête de ses semblables, d'aventures, d'une certaine expérience. Le touriste au contraire est passif et s'attend à ce que des choses intéressantes lui arrivent²²⁵.

« Cette espèce [qu'est le touriste] [...] comprend plusieurs variétés qu'on distingue au ramage, au plumage et à la démarche²²⁶ ». Les types de touristes étant aussi divers que les manières de pratiquer le tourisme, qu'en est-il de Morrice dans ce contexte et quelle figure de touriste campait-il, lors de ses nombreux voyages? Il ne quittait pas les villes sûres, restait la plupart du temps à l'hôtel, ne semblait pas chercher à pénétrer plus avant dans sa connaissance du lieu, de ses habitants, pas plus que de leurs modes de vie et de pensée. Morrice appartient plus précisément à la « sixième variété » de cette espèce, « les touristes sédentaires », puisque « ceux-là regardent les montagnes de la fenêtre de leur hôtel [et] leurs excursions consistent à passer de leur chambre dans le jardin anglais, du jardin anglais à la promenade²²⁷ ».

²²³ Marc Boyer, « Repères diachroniques du tourisme : choix de dates, de faits et d'inventions », *Téoros*, vol. 14, n° 2 (été 1995), p. 44.

²²⁴ Florence Deprest, *Enquête sur le tourisme de masse, l'écologie face au territoire*, Paris, Berlin, 1997, p. 13, Coll. Mappemonde

²²⁵ Boorstin, *op. cit.*, p. 134-135.

²²⁶ Pierre Larouse. « Touriste ». *op. cit.*, p. 360.

²²⁷ *Ibid.*

Pratiquant cette « mobilité voyageuse comme activité ludique et de loisirs – cette expérience non ordinaire définie par [le sociologue britannique] John Urry –²²⁸ », Morrice, hédoniste se déplaçant volontairement « sans but réel sinon la quête du plaisir²²⁹ » en Angleterre, en Belgique, en Hollande ainsi qu'en Allemagne. Il s'attarda, accompagné de quelques amis, entre 1891 et 1914, dans plusieurs villes touristiques italiennes et espagnoles, telles que Venise, Florence, Rome, Capri, Sienne, Padoue, Pérouse, Madrid, Tolède, Barcelone, Valence, Carthagène et Malaga. En tenant compte des propos de Charles Fromuth qui passa un séjour vénitien avec l'artiste, Morrice semblait se comporter toujours de la même façon :

[...] nous [Morrice et Fromuth] avons passé bien des soirées à travailler ensemble, au seul endroit possible près du Grand Canal, au marché de poissons et de légumes à proximité du Rialto, un site merveilleux pour les effets de soleil couchant sur le palais d'en face. Après nos travaux, c'était la détente et notre absinthe, puis le dîner et, Place Saint-Marc, la réunion avec un groupe d'amis peintres pour siroter un petit verre tout en parlant d'art jusque vers les deux heures du matin²³⁰.

Il voyageait par simple plaisir en recherchant l'émotion et circulait dans plusieurs milieux touristiques en suivant sa méthode de travail habituelle où son regard épiait l'autre, qu'il fut à Paris ou à Venise.

Sa fascination pour l'exotisme incita Morrice à effectuer, entre 1912 et 1914, trois voyages en Afrique du Nord : il alla au Maroc durant les hivers 1911–1912 ainsi que 1912–1913 et séjourna à Tunis, en 1914. Rencontrant vraisemblablement Matisse au Maroc à la fin de janvier 1912²³¹ puisqu'il y voyageait lui-même²³², Morrice commença par visiter Tanger où les paysages, les agglomérations, les villes, les gens, la lumière et l'atmosphère l'inspirèrent. Retournant à Tanger en décembre de la même année 1912 jusqu'au printemps

²²⁸ Franck Michel, « De l'errance à la rencontre », *op. cit.*, p. 26.

²²⁹ *Ibid.*, p. 40.

²³⁰ Library of Congress, Manuscript Division, Journal de Ch. H. Fromuth, vol. 1, p. 91-92 : 1902; cité et traduit dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 147.

²³¹ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Edmund Morris, Letterbook, vol. 1, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : jeudi [18 ou 25 janvier]; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

²³² Jack D. Flam, « Matisse in Morocco », *Connoisseur*, août 1982, p. 74-86. Danièle Giraudy, « Correspondance Henri Matisse - Charles Camoin », *Revue de l'art*, 12 (1971), p. 12, 15-16.

1913 avec l'espoir d'y voir « de la couleur éclatante²³³ », Morrice retrouva plutôt, en plus de ses deux amis, les peintres français Charles Camoin (1879-1965) et Matisse, le temps pluvieux parisien²³⁴, qui selon le propos de Camoin, l'affecta :

depuis ton [Matisse] départ, le temps s'est subitement remis à la pluie et Morrice s'est subitement remis au whisky. Ça commence par quelques verres de rhum dès le petit du matin! Ainsi tu peux te douter du bafouillage que j'entends à midi et le soir donc! Il doit partir vendredi, et malgré mon isolement je crois que je ne le regretterai pas. C'est pourtant un bon type, mais ce polype dans le front, ou plutôt ce whisky, le rend très fatigant surtout en tête à tête²³⁵.

Après la guerre²³⁶, bien que peu de choses étant connues concernant ses activités, Morrice voyagea encore plus qu'avant : le sud étant proposé aux touristes comme une destination de rechange par rapport à la Bretagne et la Normandie, Morrice visita, en plus de Dieppe et Boulogne, Cagnes-sur-Mer, où il acheta une villa pour Léa Cadoret²³⁷, Monte-Carlo, Nice,

²³³ « Le mois prochain, je [Morrice] m'en vais à Tanger pour l'hiver. De la couleur éclatante, c'est ce que je veux. Ici [à Paris], il pleut tout le temps. » Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Edmund Morris, Letterbook, vol. 1, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : 1^{er} nov. [1912]; cité dans Nicole Cloutier, « James Wilson Morrice, paysagiste », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 78.

²³⁴ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Edmund Morris, Letterbook, vol. 1, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : 1^{er} janvier 1913; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

²³⁵ Giraudy, *op. cit.*, p. 15. Lettre de Ch. Camoin à H. Matisse : printemps 1913. Voir également : Michèle Granbois, « James Wilson Morrice et Albert Marquet : des parcours croisés », dans Michèle Grandbois en collaboration avec Françoise Garcia, *Marquet, au fil de l'eau*, Québec, MNBAQ, 2003, p. 85-108. Cette publication accompagnait l'exposition *Marquet au fil de l'eau* présentée au MNBAQ du 24 mai au 7 septembre 2003.

²³⁶ En 1917, le gouvernement canadien créa le Bureau des archives de guerre du Canada, fonds permettant à des artistes contemporains canadiens et étrangers – en plus de Morrice et des peintres, le Bureau des archives de guerre du Canada passa également commande aux artistes britanniques Georges Clausen, John Lavery, Alfred Munnings et Algernon Talmage (Hill, *op. cit.*, p. 173) – de représenter les activités des militaires canadiens (Archives publiques du Canada, Papier Borden, MG26, H1 (C), vol. 202, 113090; cité dans Cloutier, *loc. cit.*, p. 40). Cédant, en novembre (Hill, *op. cit.*, p. 173) de la même année, à l'insistance de Lord Beaverbrook, Morrice consentit à servir dans l'armée, à titre d'artiste de guerre (Lettre de R.F. Wodehouse à W.R. Johnston : 7 juillet 1965), sur le front de Picardie où il était tenu d'exécuter des esquisses préalables à la réalisation de la toile commandée mesurant « neufs pieds sur douze pieds » dont le titre devait être « *Hiver en France (la marche des troupes)* » [Hill, *op. cit.*, p. 173. Prévoyant installer les pièces en paires ou en séries de sujets compatibles ou de mêmes dimensions, le Bureau des archives de guerre du Canada fournis aux artistes les thèmes et les dimensions des œuvres. Lettre de Beaverbrook à sir Edmund Walker, 4 juillet 1918, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, dossier 5.41 – Correspondance sur les œuvres de guerre (classé sous « Miscellaneous Correspondance re War Art »); cité dans Hill, *op. cit.*, p. 173]. Son départ fixé en février 1918 (Hill, *op. cit.*, p. 173), Morrice se rendit à Vimy et possiblement à Ablain-Saint-Nazaire, à Lorette, à Liévin ainsi qu'à Albert (Carnet n° 22, Musée des beaux-arts de Montréal, Dr.1973.45, p. 8r, 75v et intérieur du plat verso; Buchanan, *op. cit.*, p. 128 n° 1; cité dans Hill, *op. cit.*, p. 173).

²³⁷ Buchanan, *op. cit.*, p. 136-137; Laing, *op. cit.*, p. 112-114; Hill, *op. cit.*, p. 181.

Marseille, Majorque, la Corse, Bastia, Biskra et Alger²³⁸. Son point d’ancrage semble être désormais Cagnes-sur-Mer, puisqu’il visita à plusieurs reprises Léa Cadoret et le peintre montréalais John Lyman qui s’y était installé en 1922. Mais, comme l’a résumé Donald Buchanan, dû à son alcoolisme, à ses problèmes de santé causés par son ulcère d’estomac, à son hospitalisation et à sa recherche de remèdes, les dernières années du peintre furent difficiles²³⁹. S’il voyageait encore, c’est dans le seul but de se soigner : cure au bord du lac Léman, puis à Leysin, en Suisse romande. Même affaibli par l’alcool²⁴⁰, Morrice continua de voyager : il prit le bateau en direction de la Tunisie d’où il écrivit, dès son arrivée dans la capitale, le 18 décembre 1923, dans une lettre adressée Léa Cadoret : « Suis arrivé ce matin. Il fait bien. Plus chaud qu’à Nice. N’oublie pas lettres chez Lloyd’s Bank. Adresse pour le moment “Poste restante”. À toi Morrice²⁴¹ ». Durant le mois de janvier 1924, l’artiste effectua un dernier voyage à Palerme en Sicile²⁴² avant de regagner Tunis où il n’eut pas le temps de travailler, puisqu’il fut hospitalisé d’urgence. Il s’éteignit le 23 janvier²⁴³.

²³⁸ Le carnet n° 21 (Musée des beaux-arts de Montréal) contient plusieurs dessins et inscriptions qui permettent de suivre Morrice pendant ses voyages de 1921 et 1922.

²³⁹ Buchanan, *op. cit.*, p. 133-140.

²⁴⁰ Lyman, *op. cit.*, p. 34.

²⁴¹ Cité dans Johnston, *loc. cit.*, p. 457, n° 8.

²⁴² Carte postale de Morrice (à Palerme) à William Brymner (à Menton, France), 14 janvier (cachet de la poste du 14 janvier 1924), photocopie dans les papiers de Blair Laing aux Archives du Musée des beaux-arts du Canada; cité dans Hill, *op. cit.*, p. 181.

²⁴³ Lyman, *op. cit.*, p. 10 et 34.

Chapitre 2

James Wilson Morrice aux Caraïbes : la méditerranée américaine.

Je n'ai jamais vu terres si belles. [...] Ce n'étaient qu'arbres beaux et verts, différents des nôtres, et avec chacun les fleurs et les fruits de leur espèce. [...] Il y avait grande quantité de palmiers [...] et avec des feuilles si grandes qu'on couvre les maisons avec elles²⁴⁴. Sur la plage, des milliers de coquillages nacrés. Une eau limpide, et toujours la même symphonie étourdissante du chant des oiseaux. Cette scène fit sur moi une telle sensation, que j'avois [sic] presque pris la résolution d'y passer le reste de mes jours; car [...], ces pays surpassent le reste du monde pour l'agrément et les commodités; [...] la description sera fort éloignée de la réalité²⁴⁵.

Christophe Colomb

Il n'est pas de bonheur comparable à celui d'un homme qui va voir au loin le ciel, la terre et l'eau; et qui revient dans ses foyers avec quelques images nouvelles dans la tête, et quelques sentiments de plus dans le cœur²⁴⁶.

François René vicomte De Chateaubriand

Si l'« on voyage pour voir le monde », comme l'écrivit l'historien grec Hérodote (v. 484- v. 420 av. J.-C.) à la fin du V^e siècle avant Jésus Christ, la fascination du voyageur, en se déplaçant vers l'Ailleurs lointain, se porte ainsi sur le pays étranger. De La Havane à

²⁴⁴ Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique; journal de bord 1492-1493*, Paris, François Maspero, 1981, p. 120.

²⁴⁵ Bryan Edwards, *Histoire civile et commerciale des colonies anglaises dans les Indes occidentales*, Paris, An IX, 1801, p. 5.

²⁴⁶ Chateaubriand, François René vicomte De, *Voyage en Italie*, Paris, Librairie Minard, 1969, p.11.

Kingston, de Port-au-Prince à Caracas, de Port d'Espagne à Fort-de-France ou San Juan, les Caraïbes²⁴⁷ sont une région géographique du centre de l'Amérique. Elles sont définies par les géographes comme un ensemble de contrées baignées par la mer des Antilles²⁴⁸, nommée également mer Caraïbe ou mer des Caraïbes, à l'intérieur d'un secteur comprenant les Antilles, archipel intertropical délimité par les côtes opposées de l'Amérique du Nord, du Centre-Amérique et de l'Amérique du Sud séparant la mer des Antilles de l'océan Atlantique ainsi que du golfe du Mexique. Les États bordés par cette même mer, ont de tout temps attirés et séduits les hommes²⁴⁹.

²⁴⁷ Plus qu'une famille linguistique d'Amérique du Sud ainsi qu'une expression géographique signifiant un élément de continuité au milieu d'un ensemble terrestre fragmenté soit en blocs soulevés ou affaissés dans lesquels les passages sont rares et toujours malaisés, soit en un chapelet d'îles qui ponctue le versant oriental de cette mer, le mot « Caraïbe » désigne aussi un peuple féroce et belliqueux composé d'Amérindiens originaires du bassin de l'Orénoque (l'actuel Venezuela) pratiquant l'anthropophagie rituelle, vivant d'agriculture et de pêche, qui émigrèrent vers le Nord, passant d'île en île, portant partout la terreur et la dévastation.

²⁴⁸ Le mot Antilles, pour les Européens, désignait au départ (bien avant la découverte de l'Amérique) des îles mythiques situées dans l'Océan Atlantique. L'historien Léo Elisabeth (1931-...) précisa que la dénomination mer des Antilles/mer des Caraïbes refléta un enjeu de pouvoir entre les Français et les Anglais. La mer des Caraïbes s'appelait au départ le Golfe de la mer du Nord. Les Grandes Antilles avaient alors chacune leur nom propre et les Petites Antilles étaient appelées îles caraïbes. Lorsque les Anglais dominèrent les mers, ils imposèrent alors leur propre vocabulaire. Ce ne fut que Napoléon qui utilisa le nom de mer des Antilles afin de contrecarrer les Anglais. À ce sujet, voir : Léo Elisabeth, *La société martiniquaise aux XVII^e et XVIII^e siècles, 1664-1789*, Fort-de-France, SHM, 2003, 526 p., Coll. Hommes et sociétés.

²⁴⁹ « Pendant plus de quatre siècles et demi, les Antilles ont été le jouet de l'Europe et de l'Amérique. Sur la scène antillaise, ont défilé toutes les célébrités politiques et intellectuelles du monde occidental : Louis XIV [(1638-1715)] et Bonaparte [(1769-1821)], Chatham et Pitt, Castlereagh et Canning, John Stuart Mill et Carlyle, Clarkson et l'abbé Raynal, Victor Schoelcher et José Martí, Jefferson et Adams, Joseph Chamberlain et Théodore Roosevelt, [...] Gladstone et Disraeli, Cobden et Bright, Russel et Palmerston... ». Eric Williams, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'histoire des Caraïbes 1492-1969*, traduction de Maryse Condé avec la collaboration de Richard Philcox, Paris, Présence Africaine, 1998 (1975), p. 13.



Figure 16

Carte géographique des Caraïbes (Indes occidentales), 2003, Ressources naturelles Canada.

L'archipel des Antilles (fig. 16) forme une longue chaîne d'îles, plus ou moins considérables, décrivant une demi-ellipse depuis la presqu'île du Yucatan jusqu'à celle de Goajira. Ce groupement d'îles est géographiquement formé, au nord, par les Grandes Antilles représentant à elles seules les neuf dixièmes de la superficie (Cuba, Hispaniola [Haïti et la République Dominicaine], la Jamaïque, Porto Rico et les Îles Caïmans) ainsi qu'à l'est et au sud par les Petites Antilles, ensemble des territoires insulaires d'origine volcanique ou calcaire, parsemé dans la Mer des Caraïbes, et subdivisé en îles du Vent (situées sur la bordure orientale de l'archipel), c'est-à-dire exposées aux vents alizés de l'Atlantique, et en îles sous le Vent longeant les côtes vénézuéliennes, du golfe de Maracaibo aux bouches de l'Orénoque²⁵⁰. Elles sont constituées de petits pays tels que les îles d'Antigua et Barbuda, Dominica, St. Kitts et Nevis, St. Lucia, St. Vincent et les Grenadines, Grenada, la Barbade et Trinidad et Tobago; de départements français comme la

²⁵⁰ Néanmoins, la tradition populaire englobe dans les Caraïbes une troisième identité géographique et géologique bien distincte : Les Bahamas. Il y a, à cela, plusieurs raisons : la proximité des Grandes Antilles et des Sud-Bahamas (Great Inagua, Bahamas est à moins de 50 milles marins ou 93 kilomètres de Cuba); leur histoire commune pendant près de trois siècles, une exploitation coloniale assez semblable font que le touriste potentiel à tendance à associer dans un même ensemble tous ce qui est à l'est de la Floride, entre la Mer des Sargasses, le Golfe du Mexique et la côte Sud-américaine.

Martinique et la Guadeloupe; de dépendances anglaises telles que les Îles Vierges Britanniques, Anguilla et Montserrat; et néerlandaise, soit St. Martin (aussi française). Ce dernier arc s'effiloche enfin vers le sud pour atteindre les îles néerlandaises d'Aruba, Bonaire et Curaçao. L'écrivain-voyageur britannique Patrick Leigh Fermor, comparant cet archipel aux « vertèbres disloquées d'une colonne vertébrale dont le bassin serait le coccyx de la Trinité²⁵¹ », les dimensions des Petites Antilles « à des comtés anglais²⁵² » et les Grandes Antilles de « Nouveau Monde²⁵³ », nota que « la mer qui [...] baigne [ces dernières] atteint des abysses, les montagnes forment d'inhospitalières cordillères et, si l'on mesurait les distances depuis le fond marin jusqu'au sommet de certains pics cubains, les altitudes surpasseraient celle de l'Himalaya²⁵⁴ ».

Morrice, poussé par un goût de l'exotisme, par une soif de pérégrinations ainsi que par une propension pour les endroits agréables et attiré tant par la douceur du climat que les plaisirs de la mer, orienta à partir de 1910 ses voyages vers des lieux plus cléments. Il voulait y « étudier la nature dans toutes ses reproductions, pour recueillir les sites, les vues, les paysages les plus susceptibles de beaux effets²⁵⁵ ». Mais c'était également en partie pour des raisons de santé et de « palette », comme il le dit lui-même : « a painter should go south; it cleans your palette for you²⁵⁶ ». Il se dirigea ainsi, dès février 1915, vers les îles du bassin de la mer des Caraïbes, possédant chacune une identité distincte et singulière, situées essentiellement au-dessous du Tropique du Cancer, où le climat est rafraîchi par l'alizé atlantique.

L'expérience a fait voir de ce nouveau monde que toutes les régions situées sous la zone torride, tant en deçà qu'au-delà de la ligne équinoxiale, sont les plus bénignes, les plus saines et les plus

²⁵¹ Patrick Leigh Fermor, *Vents alizés : un voyage dans les Caraïbes*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Payot, 1993, p. 9.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁵⁵ Telle est la définition de l'expression « voyage pittoresque », manière de vois propre à la peinture afin d'achever l'éducation d'un peintre ou d'un artiste, dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts de Millin*. Cité par Will Munster, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Paris, Droz, 1991, p. 73.

²⁵⁶ Buchanan, *op. cit.*, p. 115.

tempérées de toutes les régions du monde; d'où plusieurs théologiens ont soutenu que la terre d'Éden ou le paradis terrestre était situé sous l'équateur, le lieu le plus agréable de la terre²⁵⁷.

La région Caraïbe, dont la mer des Antilles et le golfe du Mexique constituent un « réservoir d'eau chaude et un régulateur thermique²⁵⁸ », présente une infinie variété de micros climats tropicaux humides. La température est relativement chaude, voire même « insupportable [car] elle vous met le sang en ébullition²⁵⁹ ». Les multiples situations géographiques et altitudes se combinent pour multiplier les nuances climatiques d'une zone intertropicale²⁶⁰ changeante à différentes échelles. Elle se caractérise principalement par une opposition tranchée en deux saisons, selon la répartition annuelle des pluies : le carême, saison sèche²⁶¹ de janvier à mai et l'hivernage, ou saison humide²⁶², de juin à décembre. Bryan Edwards (1743-1800), historien britannique de la fin du XVIII^e siècle qui partit dans les colonies anglaises des Indes occidentales et devint par la suite l'un des membres influents de l'Assemblée coloniale de la Jamaïque, nota globalement que :

...le printemps commence dans ces régions vers le mois de mai. Les pâturages brûlés changent alors leur aspect brunâtre en une verdure fraîche et délicieuse. Les ondées du midi ne tardent pas à commencer, et tombant vers le milieu du jour, occasionnent une végétation rapide et abondante. À cette époque, la hauteur moyenne du thermomètre est au 75^{me} [sic] degré.

Lorsque ces ondées du printemps ont duré environ quinze jours, la saison s'approche de son méridien, et l'été du Tropique se fait sentir dans toute sa force. Pendant quelques heures de la matinée, avant que la brise de terre ne soit élevée, la chaleur du soleil est excessive... ; mais aussitôt que ce vent s'élève, la chaleur diminue, et le climat devient agréable à l'ombre. Le thermomètre est alors presque toujours au 75^{me} [sic] degré au lever du soleil, et au 85° à midi.

²⁵⁷ C'est ce que nota le Révérend Père de l'ordre des Dominicains dans sa mission aux Antilles où il resta dix-huit ans. Jean-Baptiste Du Tertre, *Histoire générale des Antilles habitées par les Français*, Paris, E. Kolodziej, 1978 (1667), tome II, p. 83.

²⁵⁸ Alain Musset, *L'Amérique Centrale et les Antilles, une approche géographique*, Masson, Paris, 1994, p. 18.

²⁵⁹ Dans sa lettre n° 8 datée du 18 janvier 1855, le voyageur infatigable Henri de Saussure (1829-1905) s'exprima en ces termes lors de son départ de Saint-Thomas à destination de La Havane. Henri de Saussure, « Lettre n°8, St Thomas, le 18 janvier 1855 », *Voyage aux Antilles & au Mexique, 1854-1856*, Genève, Éditions Olizane, 1993, p. 73.

²⁶⁰ Seuls les territoires états-unisens et la partie septentrionale du Mexique se trouvent au nord du tropique du Cancer.

²⁶¹ Durant la saison sèche, les températures sont agréablement chaudes et le soleil très présent, malgré quelques brèves averses orageuses.

²⁶² L'hivernage est la saison humide, du fait de la convergence intertropicale, une zone de basses pressions très humides qui s'installe dans les régions : les pluies sont plus abondantes et il y fait alors plus chaud, voire étouffant. Au cœur de cette, entre août et fin septembre, s'ouvre la parenthèse de la saison cyclonique. Issu du mot de la langue Caraïbes « Hurakan », qui a donné le terme anglais « hurricane », le cyclone, épisode météorologique aussi terrible qu'extraordinaire, est accompagné, en plus de pluies torrentielles provoquant des crues importantes et des glissements de terrain, de vents violents soufflants en rafales provoquant de nombreuses chutes d'arbres.

[...] Vers le milieu d'août, le thermomètre monte à une hauteur extraordinaire : la brise rafraîchissante cesse, et les grands nuages rouges qui bordent l'horizon méridional annoncent l'approche des pluies. Les nuages roulent horizontalement vers les montagnes : le tonnerre retentit d'un bout à l'autre, et le tout offre une scène frappante et sublime. [...]

En novembre et décembre, le vent de [sic] nord commence. Il est d'abord accompagné de fortes ondées de pluie, à la fin l'atmosphère s'éclaircit; et ce temps-là... peut s'appeler l'hiver. C'est cependant un hiver bien différent de ceux dont on éprouve la rigueur dans les pays du nord : il est frais, sain et agréable²⁶³.

Les séjours de J. W. Morrice couvrent une période plutôt brève, soit les neuf dernières années de sa vie : Morrice visita Cuba et la Jamaïque en 1915, de février au 18 avril, puis il y retourna en 1921, du 3 janvier au 3 mars visitant aussi le Panama, le Venezuela, la Trinité, Sainte-Lucie, la Martinique et la Guadeloupe. Deux voyages distincts dont la quête du plaisir tropical se mêle à l'hédonisme du tourisme balnéaire.²⁶⁴

2.1 Le séjour antillais de James Wilson Morrice.

Le 3 août 1914, l'Allemagne déclara la guerre à la France et envahit la Belgique. Le lendemain, cette invasion de la Belgique par l'armée allemande incita le gouvernement britannique à déclarer la guerre aux puissances centristes (Allemagne, empire austro-hongrois). Le champ de bataille se déplaça rapidement en France et sur le front russe où de durs combats furent engagés dès les semaines qui suivirent le début de la Première Guerre mondiale, conflit qui dura de 1914 à 1918. L'entrée en guerre de la France causa la fermeture des cafés parisiens tôt en fin de journée et Morrice, qui détestait rester chez lui,

²⁶³ Bryan Edwards, *Histoire civile et commerciale des colonies anglaises dans les Indes occidentales depuis leur découverte par Christophe Colomb jusqu'à nos jours : suivie d'un tableau historique et politique de l'île de Saint-Domingue avant et depuis la révolution française*, traduit par le traducteur des Voyages d'Arthur Young en France et en Italie, Paris, Dentu (imprimeur-libraire), an IX, 1801, p. 2-3-4, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 27163.

²⁶⁴ « Il ne fait aucun doute que l'attrait du climat a joué, et continue à jouer un rôle décisif dans l'essor du tourisme sur les îles "d'or", tropicales et subtropicales. Le "climat des îles" bénéficie en effet, dans l'imaginaire collectif, d'un préjugé extrêmement favorable, qui est à lui seul une puissante invitation au voyage ». Jean-Pierre Besancenot, « Le climat et le potentiel touristique des îles tropicales et subtropicales », dans *Colloque de la Société pour l'étude, la protection et l'aménagement de la nature dans les régions intertropicales, Îles et Tourisme en milieux tropical et subtropical : actes du XI^e Colloque de la société pour l'étude, la protection et l'aménagement de la nature dans les régions intertropicales (SEPANRIT)*, Bordeaux,

préféra quitter la métropole pour Londres, le 11 août²⁶⁵, où il rencontra son ami Joseph Pennell²⁶⁶. S'il est vrai que l'artiste décida d'éviter l'incertitude qui s'installait sur Paris, Buchanan exposa, en plus des activités de Morrice durant cette période, d'autres raisons plausibles à son départ pour Londres :

In 1914, the disruption of war, of air raids on Paris, of darkened streets and closed café, broke harshly upon the easy contented existence of Morrice. The daily round of work in the studio, a glass of rum before noon, a good lunch, then a walk in the afternoon with the sketch-box in pocket, the stimulation of drink, and, in the evening, gossip with old and tried companions, whose opinions and idiosyncrasies fitted now like a glove, all this was ended.

The late Mrs Elizabeth R. Pennell in her biography of her husband, Joseph Pennell, the American etcher, tells how after the declaration of war many expatriated American artists, who had been living on the continent, suddenly arrived to visit them in London, and that, among them was the Canadian, « James Morrice, who thought, if he had a wife, he would not have stirred from Paris, but to be shut up in his studio alone after eight o'clock in the evening was too much for his nerves. » Upon men of aesthetic sensibility, the rising conflagration of battle, the running tides of hatred fell heavily. Morrice was a distressed as most. « He was almost as depressed as my husband over the whole tragedy, » explained Mrs Pennell, « and we did what we could to help him with our sympathy and company, for we were both extremely fond of him. »²⁶⁷

De retour à Paris en novembre 1914, Morrice fit le constat d'une ville morte privée de sa vie nocturne dans une lettre adressée à Joseph Pennell : « Paris est à peu près la même, sauf la nuit quand tout est fermé à 9h30. Je m'en vais au Canada pour Noël²⁶⁸ ».

Au Canada, Morrice bénéficiait d'une réputation de peintre²⁶⁹ bien établie et reconnue. Cette notoriété, il l'avait acquise en prenant activement part à plusieurs grandes expositions

9-10 avril 1987, Talence, Agence de coopération culturelle et technique, 1989.p. 15, Coll. Îles et archipels, n° 10.

²⁶⁵ On peut lire, dans le carnet n° 10 (Musée des beaux-arts de Montréal, Dr.1973.33), p. 1 verso, l'inscription : « left Paris / Auguts 11 ».

²⁶⁶ Library of Congress, Manuscript Division, S79-35857, Fonds J. Pennell, boîte 248, Lettre de J.W. Morrice à J. Pennell : [Londres], 26 sept. [1914]; Carte postale de J.W. Morrice à J. Pennell : [Londres], dimanche [sept. 1914]; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

²⁶⁷ Lettre d'Elizabeth R. Pennell à Buchanan; cité dans Buchanan, *op. cit.*, p. 123.

²⁶⁸ Lettre de Morrice à J. Pennell, 19 novembre [1914], Papiers Pennell; cité et traduit dans Hill, *op. cit.* p. 160.

²⁶⁹ En juin 1913, le critique Charles Louis Borgmeyer publia dans une revue américaine un article intitulé « The master impressionists », dans lequel il considère Morrice comme un successeur des impressionnistes. Charles Louis Borgmeyer, « The master impressionists », *The Fine Arts Journal*, vol. 28, n° 6, juin 1913, p. 347. La critique canadienne est également excellent. Voir : « The Arts and Letters Club of Toronto », *The Year Book of Canadian Art 1913*, 1913, p. 213 et 244.

parisiennes²⁷⁰, britanniques²⁷¹, italiennes²⁷², allemandes²⁷³, belges²⁷⁴, canadiennes²⁷⁵ et américaines²⁷⁶. Il revenait d'ailleurs à Montréal quelques mois seulement après la mise sur pied de sa première exposition individuelle²⁷⁷ par l'Arts Club de Montréal²⁷⁸, le 12 mars 1914. Si Morrice renouait régulièrement avec Montréal, retrouvait sa famille²⁷⁹ et ses amis, principalement les peintres William Brymner, Maurice Cullen, Edmond Dyonnet (1859-

John O'Brian nota qu'« au moment de la déclaration de la guerre en 1914, [...] les meilleurs critiques ne manquaient pas de commenter ses [Morrice] envois et les collectionneurs sérieux d'acquérir ses tableaux. John O'Brian, « Morrice ou la quête du plaisir », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 89.

²⁷⁰ Entre les années 1888 et 1914, Morrice exposa à Paris à la Société nationale des Beaux-Arts (en 1896 et de 1898 à 1911), à la Société du Salon d'automne (en 1905, de 1907 à 1909 et de 1911 à 1913), aux Galeries Georges Petit (1908, 1910, 1911, 1913, 1914) ainsi qu'à la Galerie Brunner (1912). Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷¹ En Gande-Bretagne, entre les années 1888 et 1914, Morrice présenta ses œuvres à Londres (à l'*Annual Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters and Gravers* [en 1901, de 1904 à 1911 et de 1913 à 1914] ainsi qu'à la Goupil Gallery [en 1906, 1908 et de 1912 à 1914]), à Glasgow (à la Royal Glasgow Institute of the Fine Arts en 1897 et en 1902), à Bradford (en 1905 à la Corporation Art Gallery), à Brighton (en 1910 à l'*Exhibition of the Works of Modern French Artists*), à Burnley (en 1904 à l'Art Gallery and Museum), à Liverpool (à la Walker Art Gallery en 1905 et en 1907) ainsi qu'à Manchester (en 1905 à l'Art Gallery). Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷² Morrice exposa à Venise, à la *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (en 1903 et 1905), ainsi qu'à Rome, à la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione* (en 1914). Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷³ En 1903, Morrice exposa à la Secession de Munich. Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁴ À Bruxelles, Morrice exposa à La Libre Esthétique (en 1900, 1902, 1905 et 1908). Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁵ Entre les années 1888 et 1914, Morrice exposa, outre les expositions (en 1888, 1900, 1901, 1906, 1910, 1912 et 1914) de la Royal Canadian Academy of Arts qui se tinrent dans différentes villes, essentiellement à Toronto et à Montréal. Durant cette période, il fut ainsi possible d'admirer ses œuvres à Montréal à l'Art Association of Montreal (en 1889, de 1891 à 1893, en 1897, 1898, 1900, 1903, 1906, 1907 et de 1909 à 1914) et à l'Art Club (en 1914). Tandis qu'à Toronto, ce fut à l'Ontario Society of Artists (en 1888, 1889 et 1909), au Canadian Art Club (de 1908 à 1914) ainsi qu'à la Canadian National Exhibition (en 1911). Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁶ Entre les années 1888 et 1914, Morrice exposa à l'exposition itinérante de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie (de 1900 à 1903), à la Carnegie Institute de Pittsburgh (1905, 1907, 1908, 1910, 1911, 1912 et 1914), au World's Columbian de Chicago (en 1893), aux Galleries of the American Fine Arts Society de New York (en 1900), au Museum of Fine Arts de Boston (en 1912), à la City Art Museum de St-Louis (en 1912), au Pan-America (en 1901) et à l'Albright Art Gallery (1911) de Buffalo. Nicole Cloutier, « Expositions 1888-1923 », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁷ Sur les expositions solos, Morrice mentionna dans une lettre écrite à Edmund Morris : « À vrai dire, je ne crois pas aux expositions solos, notamment parce qu'elles ont tendance à être ennuyeuses. » Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Correspondance de J.W. Morrice, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : 23 octobre 1908.

²⁷⁸ Le Arts Club de Montréal a été fondé par Maurice Cullen en 1912.

²⁷⁹ Library of Congress, Manuscript Division, S79-35857, Fonds J. Pennell, boîte 248, Lettre de J.W. Morrice à J. Pennell : Paris, 19 nov. [1914]; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

1954) et Clarence Gagnon (1881-1942), le séjour de Noël 1914 fut pourtant bien différent, puisque ses deux parents décédèrent²⁸⁰.

Buchanan émit probablement l'opinion la plus juste sur ces séjours montréalais, inférant qu'ils furent : « [...] mere passages between Paris, and Cuba or Jamaica²⁸¹ ». Rosalie Smith McCrea, faisant la synthèse sur ces mois difficiles, précisa que :

an accumulation of events and circumstances made him [Morrice] very disillusioned with the art scene in Canada. The death of Edmund Morris, who had been a main inspiration behind the Canadian Art Club was one factor. The death of his father [...], as well as the shock of World War 1, acted to disrupt his sense of continuity with his past and with his homeland. The lack of sales in Canada, specifically in Toronto was another, despite the fact that his reputation among Canadian artists was considerable. More significantly, there is no evidence from the newspaper examined that the art critics were aware of his one-man exhibition. [...] In addition, the trend in Canadian painting was towards nationalism. Painters living in Canada drawing inspiration from Ontario or Quebec, were beginning to acquire recognition and were supported by the National Gallery of Canada²⁸².

Morrice accepta en février 1915²⁸³ l'offre de Richard B. Van Horne²⁸⁴, fils de Sir William Van Horne, de quitter les rigueurs de l'hiver montréalais pour les plaisirs cubains. Privé d'un retour facile en Europe, il entreprit ainsi un séjour hivernal dans « la grande île appelée à juste titre la reine des Antilles [...]»²⁸⁵. Nicole Cloutier, s'interrogeant sur les causes qui motivèrent le peintre à se rendre aux Antilles, plutôt qu'en Afrique du Nord, où il séjourna durant les saisons hivernales précédentes, constata à l'évidence que la guerre l'avait plausiblement incité à s'éloigner en Amérique puisqu'elle rendait tout voyage difficile. Elle avance également que ce serait à la suggestion de Sir William Van Horne, ami de la famille Morrice²⁸⁶, qu'il aurait accepté ce séjour; Van Horne lui vantant les

²⁸⁰ Sa mère, Annie Stephenson, meurt le 26 novembre 1914 et son père, David Morrice, le 19 décembre 1914. Bible de la famille Morrice, conserve par David R. Morrice, Montréal, 1977; cité dans Hill, *op. cit.*, p. 161.

²⁸¹ Buchanan, *op. cit.*, p. 117.

²⁸² Rosalie Smith McCrea, *James Wilson Morrice and the Canadian press 1888-1916 : His role in Candian art*, Mémoire de maîtrise, Carleton University, Ottawa, 1980, p. 31-32.

²⁸³ North York Public Library, Collection Canadiana, Collection Newton MacTavich, Lettre de J.W. Morrice à Newton MacTavish: [Montréal], 4 fév. 1915; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

²⁸⁴ Buchanan, *op. cit.*, p. 130.

²⁸⁵ Victor Meignan, *Aux Antilles*, Paris, E. Plon et C^{ie}, 1882 (1878), p. 275.

²⁸⁶ Dorais, « Deux moments dans la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice », *loc. cit.*, p. 1.

charmes de Cuba²⁸⁷, « [...] that lovable island²⁸⁸ », en ces termes : « when grey begins to show in a man's hair, then it is time to spent part of the winter in the south, and it requires no effort to live in Cuba²⁸⁹ ». Ces attraits cubains, Van Horne les connaissait particulièrement bien, étant donné qu'il avait lancé, dès 1903, une campagne publicitaire exaltant les beautés et les facilités de l'île²⁹⁰. D'après Walter Vaughan, il semble qu'à cette période, Van Horne, dont les passages à Cuba n'étaient maintenant qu'un prétexte aux loisirs²⁹¹, se plaisait à y convier plusieurs de ses amis :

in December, in February of the new year [1915], and again in May, he [Sir William Van Horne] journeyed to Cuba, entreating many of his friends to go with him and enjoy the "garden of peace" and see the sugar harvested - "a sight well worth going to see, one of the great sights of the world"²⁹².

William Van Horne (1843-1915), grand financier, constructeur et administrateur de chemins de fer qui dirigea et présida, dès le mois de mai 1881²⁹³, le « véritable tour de force²⁹⁴ » que fut la construction de la première ligne ferroviaire transcontinentale en Amérique du Nord qui réunissait l'Est du Canada à la Côte Pacifique : le Chemin de fer Canadien Pacifique. Une fois ce poste abandonné, il fit, au début du XX^e siècle plusieurs voyages annuels à Cuba, afin d'assurer le bon fonctionnement de la *Cuba Company*

²⁸⁷ Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 36. Elizabeth Cadiz Topp affirma qu'« indirectement, c'est cette relation commerciale [Van Horne et la *Cuban Company Railway*] qui amena le peintre canadien James Wilson Morrice aux Antilles... ». Elizabeth Cadiz Topp, *L'Été sans fin : les artistes canadiens aux Antilles*, Kleinberg, Ontario, McMichael Collection d'art canadien, 1988, p. 6.

²⁸⁸ Lettre de Sir William Van Horne à Señor Gonzalo de Quesada, Ministre cubain à Washington, 21 avril 1910; cité dans Walter Vaughan, *The Life and Work of Sir William Van Horne*, New York, Century, 1920, p. 339.

²⁸⁹ Vaughan, *op. cit.*, p. 365.

²⁹⁰ « Van Horne instituted a campaign of advertising, employing artists, photographers, and writers to depict the beauties and extol the advantages of the country. » *Ibid.*, p. 302.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 357.

²⁹² *Ibid.*, p. 366.

²⁹³ En mai 1881 il devient directeur général du *Canadian Pacific Railway* et dirige la construction de la ligne transcanadienne qui sera complétée en novembre 1885. Puis, il devient président de la compagnie de 1888 à 1899, période durant laquelle il construit un véritable empire avec la construction d'hôtels, et de bateaux, et en développant l'immigration et la colonisation du pays. Centre d'archives de l'Association canadienne d'histoire ferroviaire, *Fonds William Cornelius Van Horne - 20 octobre 1856 - 27 février 1938*, P022.

²⁹⁴ « Histoire du Chemin de fer Canadien Pacifique : Survol historique », dans <http://www8.cpr.ca/cms/Francais/General+Public/Heritage/default.htm> Chemin de fer Canadien Pacifique, Chemin de fer Canadien Pacifique : l'ingéniosité. Page consultée le 02/05/2005.

Railroad dont il était le président depuis 1900²⁹⁵. Il décida de reproduire à échelle réduite dans l'Est de Cuba ce qu'il avait accompli dans l'Ouest canadien : la construction d'une nouvelle ligne de chemin de fer de quelque sept cents kilomètres allant de Santa Clara à San Luis²⁹⁶, reliant ainsi pour la première fois toute l'île par voie ferrée, de Santiago à La Havane²⁹⁷. Quant au choix de Van Horne de séjourner à Cuba plutôt qu'à Montréal durant la guerre, Walter Vaughan mentionna que : « by way of retreat from the shadow of the Great War and the severities of the cold North, he [Sir William Van Horne] went to Cuba, where "one floats serenely and life is no more wearing than sunshine". Remote from the conflict, life in Cuba had all its pre-war charm²⁹⁸ ».

Les familles Morrice et Van Horne habitaient respectivement au n° 10 de la rue Redpath²⁹⁹ et au n° 513 de la rue Sherbrooke ouest³⁰⁰, deux demeures cossues situées dans le Mille Carré doré, quartier élégant du flanc sud du Mont-Royal, localisé entre la rue Atwater et l'avenue du Parc, où la grande bourgeoisie montréalaise – essentiellement anglophone – s'était installée dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. Une fois cette proximité reconnue, il est difficile d'établir quand et surtout en quelles circonstances l'artiste montréalais a pu faire la rencontre de William Van Horne. Selon le propos de Buchanan, ce fut Van Horne qui effectua l'achat d'un croquis de Morrice à la galerie William Scott & Sons : « [William Van Horne] came into the gallery, saw the small composition on the wall, and "to

²⁹⁵ Centre d'archives de l'Association canadienne d'histoire ferroviaire, *Fonds William Cornelius Van Horne - 20 octobre 1856 - 27 février 1938*, P022.

²⁹⁶ Quant à ce chemin de fer, voici ce que remarquait un observateur : « Le chemin de fer cubain fut, à ma connaissance, le plus propre des grandes entreprises en Amérique du Nord et du Sud. Sir William s'en remit au fait qu'il apportait un service public souhaitable. Il fonda ensemble les intérêts de sa compagnie et ceux de la communauté, puis avança sans acheter personne. Ce fut le côté édifiant et très rare d'une entreprise de cette catégorie, aussi profitable aux Cubains qu'à Sir William ». Cité dans Stephen Mayles, *William Van Horne*, Montréal, Lidec, 1982, p. 59, Coll. Célébrités canadiennes.

²⁹⁷ Vaughan, *op. cit.*, p. 276-339.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 365.

²⁹⁹ Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 17. Voir également : Montreal Board of Trade Publication, *Montreal, the Imperial City of Canada, the Metropolis of the Dominion*, 1909, p. 71, photo; Archives photographiques Notman, Musée McCord, n° 128,252 à 128, 256, photos de la maison de David et Annie Morrice, 1899.

³⁰⁰ Janet M. Brooke, *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, p. 20 et 21.

« In 1890 Van Horne began to prepare a fitting home for the treasures he had and the treasures he hoped to acquire. He bought one of the substantial grey-stone houses typical of Montreal, fronting on Sherbrooke Street, close to the slopes of Mount Royal. Enlarging and altering it, with the assistance of his friend [Edward]

encourage the boy”, paid ten dollars for it³⁰¹ ». Par la suite, il invita l’artiste³⁰² à venir à sa résidence afin d’y admirer sa collection d’œuvres d’art³⁰³.

Quoiqu’il en soit de ces incitatifs, on sait que Morrice s’embarqua pour Cuba³⁰⁴, à partir de Washington D.C.³⁰⁵, pour une « délicieuse excursion hivernale³⁰⁶ » vers la « Perle des Antilles³⁰⁷ ». Il semble, selon le propos du voyageur Théophile Montminy (1842-1899) qui alla de Québec aux Antilles en 1887, qu’

il n’y a rien de plus agréable que ce voyage en hiver. Installés confortablement dans nos cabines, nous sommes réellement chez nous. Tout le personnel du bateau rivalise de zèle et d’attention pour alléger les fatigues de la traversée et nous faire oublier que nous voguons sur les ondes courroucées³⁰⁸.

Colonna [(1862-1948)], he secured a residence of distinction and character in its proportions, while within it was a repository for art that was itself a work of art. » Vaughan, *op. cit.*, p. 180.

³⁰¹ Buchanan, *op. cit.*, p. 7.

³⁰² Morrice ne fut par le seul artiste à être invité à la demeure de Van Horne, lui-même peintre accompli : « Benjamin Constant and other artists entertained in his home, which was becoming internationally known for its hospitality, left with him souvenirs of their visits in the form of drawings or sketches in oil, exchanged for samples of his own work. » Vaughan, *op. cit.*, p. 180.

³⁰³ Grand mécène, Van Horne constitua une vaste collection de tableaux de maîtres européens, de porcelaines japonaises, de céramiques, de bronzes, de tapisseries et de maquettes de navires : « In keeping with the vogue which it then enjoyed with American collectors, the Barbizon school made an early appeal to him, and his first important acquisition was an example of Rousseau’s work. But while his purchases in the eighties were almost exclusively works of French artists, they were by no means confined to the realists. By 1890, Décamps, Michel, Monet, Daumier, Ribot, and Bonvin, as well as Corot, were well represented in his collection; his Delacroixs [sic] were sufficiently important to be sought for a loan exhibition in New York; an, among others, he had several examples of Montecelli’s joyous but perishable orchestration of colors. [...] Velvet wall-hangings in soft mellow tones were made the background for pictures and porcelains, to which more rare and beautiful examples were added year by year. » Vaughan, *op. cit.*, p. 180. Quant à ses achats, Van Horne dit : « Acheter une toile, c’est comme choisir une femme. On n’en prend jamais une à moins d’être tombé amoureux ». Cité dans Mayles, *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁴ North York Public Library, Collection Canadana, Collection Newton MacTavish, Lettre de James Wilson Morrice à Newton MacTavish: [Paris], 26 mai [1915]; cité dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 223.

³⁰⁵ North York Public Library, Collection Canadana, Collection Newton MacTavish, Lettre de James Wilson Morrice à Newton MacTavish: [Washington], 23 février 1915; cité dans Nicole Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 40.

« Cuba is easily reached by steamer from various ports in the United States ». Karl Baedeker, *The United States with excursions to Mexico, Cuba, Porto Rico, and Alaska : Handbook for travellers*, Leipzig, Karl Baedeker, 1909, p. 661, Collection Baedeker’s guide books.

³⁰⁶ Quebec Steamship Company, *Winter resorts in southern seas : reached by the New York, Bermuda and West India Mail Steamship lines of the Quebec Steamship Company; a guide to Bermuda and the windward West India Islands*, New York, Quebec Steamship Co., [1886?], p. 1, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 49744.

³⁰⁷ Baedeker, *op. cit.*, p. 661.

³⁰⁸ Théophile Montminy, *De Québec aux Antilles : notes de voyage*, Québec, J.A. Langlais, 1888, p. 16, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 11201.

Le séjour antillais du peintre dura moins de deux mois, puisqu'il retourna en France à la mi-avril 1915³⁰⁹. La datation précise du séjour de l'artiste dans chacune de ces deux îles, Cuba et la Jamaïque, demeure donc impossible à déterminer avec précision. Morrice est d'ailleurs laconique sur ce voyage. Dans une lettre adressée le 26 mai 1915 depuis Paris à son ami Newton MacTavish (1877-1941), il mentionna brièvement : « je n'ai fait que passer à Cuba et à la Jamaïque. [...] J'ai quand même réussi à faire quelques pochades dont je suis content et auxquelles je travaille actuellement »³¹⁰.

D'après les sources disponibles, il nous est possible de repérer Morrice à Cuba durant deux³¹¹ ou trois semaines³¹², dans cette république libre, mais étroitement dépendante des États-Unis qui, « en réalité, [...] est la moins pittoresque des îles antiliennes³¹³ », puisque « les champs de canne à sucre et les plantations de tabac l'ont déboisée³¹⁴ » lui donnant ainsi l'apparence de « grande île qui n'est que la campagne cultivée d'une grande ville, [où] on perd la société des arbres, [...] [pour] celle des hommes...³¹⁵ ». Il résida chez William Van Horne, dans sa magnifique demeure de style espagnol érigée à Camagüey³¹⁶, *San Zenon des Buenos Aires*³¹⁷, « a resting-place where he [William Van Horne] would spend some of his declining days³¹⁸ ». D'après Vaughan :

he [William Van Horne] selected a site in the high and healthful interior at Camagüey, and began to draw designs for a palatial residence in the Spanish style, with a patio and terraced gardens. When this new home – *San Zenon des Buenos Aires* – was complete in every charming detail, he would bring his family there and astonish them with the beauties of a place created as

³⁰⁹ Dans le carnet n° 10, p. 37r, il est possible de lire l'inscription : « Havana to St. Nazaire / April 18 / Transatlantique ».

³¹⁰ North York Public Library, Collection Canadienne, Collection Newton MacTavish, Lettre de J. W. Morrice à N. MacTavish : 26 mai [1915]; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 165.

³¹¹ Buchanan mentionna : « Morrice related that they [Morrice et R. B. Van Horne] spent two weeks in Havana ». Buchanan, *op. cit.*, p. 130.

³¹² Elizabeth Cadiz Topp soutint qu'« il [Morrice] resta à Cuba deux ou trois semaines... ». Elizabeth Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 6. La chronologie établie par Nicole Cloutier date ce séjour de février à mai (retour en France) 1915. La chronologie établie par Charles Hill date ce séjour de février au 18 avril (date d'embarcation de Morrice à la Havane à destination de Saint-Nazaire). Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 44; Hill, *op. cit.*, p. 31.

³¹³ Maurice de Waleffe, *Les Paradis de l'Amérique centrale : les Antilles, Panama, Costa-Rica et le Mexique. Les États-Unis mangeront-ils l'Amérique espagnole ?*, Paris, Eugène Fasquelle, 1909, p. 146.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 209.

³¹⁶ Roger Paul Gilbert, *De l'arquebuse à la bure*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999, p. 183.

³¹⁷ Mayles, *op. cit.*, p. 302

³¹⁸ *Ibid.*, p. 339.

if by magic at his call³¹⁹. [...] Now, [...] he could amuse himself with setting out wild orange, oleander, hibiscus, and bougainvillea in the garden of San Zenon³²⁰.

Camagüey, « one of the most flourishing cities in Cuba³²¹ », était une ville prospère en pleine expansion où Van Horne, devenu président de la *Cuba Company Railroad*, établit le siège social de sa société ainsi que son atelier principal. Bien que les lieux communs affirment que le voyageur « qui aborde dans ce pays, n'a que trois choses à voir, le tombeau de Colomb, les combats de coq et les combats de taureaux³²² », Morrice exécuta néanmoins sous le soleil cubain quelques scènes de cafés et des vues des rues de La Havane; la ville qui accueillait le plus de touristes dans toutes les Caraïbes entre 1915 et 1930³²³. On peut y ajouter probablement des scènes de Trinidad³²⁴ ainsi que des clowns au cirque de Santiago de Cuba puisque le carnet n° 10, daté de l'automne 1914 et de l'hiver 1915³²⁵, contient plusieurs esquisses représentant les attraits de l'île. Les occupations cubaines de l'artiste sont peu documentées, outre ces brefs propos de Buchanan : « Havana, notice on hearse, look for me [Morrice] to-morrow, you will not find me. » He [Morrice] wrote a letter to Lea from Santiago, so we may assume that he divided his time between that town and the capital³²⁶ ».

Sur le chemin du retour vers Paris, Morrice compléta son voyage par une brève³²⁷ escale à la Jamaïque³²⁸, île anglaise abondante en sources³²⁹, choisie comme lieu de villégiature

³¹⁹ *Ibid.*, p. 339-340.

³²⁰ *Ibid.*, p. 352.

³²¹ Baedeker, *op. cit.*, p. 667.

³²² de Saussure, « Lettre n° 9, La Havane, 29 février 1855 », *op. cit.*, p. 94.

³²³ Selon Miguel Alejandro Figueras, conseiller du Ministre du tourisme, cela peut s'expliquer par trois facteurs : 1) la proximité de la côte Est des États Unis, où se concentraient à l'époque les revenus les plus élevés et, en hiver, les habitants les plus aisés de cette région allaient à la Havane pour fuir le froid; 2) un niveau de salubrité relativement bon par rapport aux villes des autres îles et du pays riverains de la mer des Caraïbes; 3) la "Loi sur la prohibition" de la vente au détail des boissons alcooliques aux États-Unis favorisait l'évasion des consommateurs en direction de Cuba. Miguel Alejandro Figueras, « Le tourisme international dans l'économie cubaine au siècle dernier », dans http://www.wto.org/french/tratop_f/serv_f/symp_cuba_f.doc World Trade Organization. Page consultée le 28/04/2005.

³²⁴ Gilbert, *op. cit.*, p. 183.

³²⁵ Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 221.

³²⁶ Buchanan, *op. cit.*, p. 130.

³²⁷ La datation précise du passage de l'artiste dans cette île demeure toutefois indéterminée.

³²⁸ North York Public Library, Collection Canadiana, Collection Newton MacTavish, Lettre de James Wilson Morrice à Newton MacTavish: [Paris], 26 mai [1915]; cité dans Nicole Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 223.

d'hiver par de riches Anglais dès le XIX^e siècle³³⁰. Et, comme le rappela R. B. Davison, « en ce temps là, tous les touristes venaient par mer, [...] arrivant à la Jamaïque sur les bananiers pour fuir l'hiver³³¹ ». S'il est vrai qu'une carte touristique annotait les différents « wheeling trips in Jamaica », *Tourist Map of the Island of Jamaica, B.W.I.*³³², en 1850, ce ne fut véritablement que vers les années 1880 que le tourisme à la Jamaïque prit graduellement son essor, grâce à l'entreprise bananière américaine *Boston Fruit Company*, qui fusionna en 1899 avec la *United Fruit Company* (aujourd'hui appelée *Chiquita Brands International*). Possédant plusieurs plantations dans l'île ainsi qu'ailleurs aux Caraïbes³³³ et opérant une flotte de bateaux qui approvisionnait les États-Unis de sucre et différents fruits tropicaux, la *United Fruit Company* encouragea le développement des croisières en Jamaïque pour rentabiliser ses investissements, ce qui eut comme incidence de favoriser la construction de nouveaux hôtels afin d'y accueillir les touristes³³⁴. L'expérience du séjour jamaïcain fut pour le moins sommaire pour Morrice qui la résuma brièvement à Newton MacTavish en 1915, depuis Paris : « [...] La Jamaïque m'a plu énormément, mais il était un peu tard dans l'année et la chaleur était insupportable³³⁵ ».

Gardons-nous quand même de voir en Morrice un pionnier dans les Caraïbes car il ne fut pas l'unique artiste canadien à poursuivre sa quête de nouveaux sujets aux Antilles, puisque « l'utilisation de sujets antillais par des artistes canadiens remonte pratiquement aux débuts de la peinture canadienne elle-même, variant en fonction de la prospérité variable des deux

³²⁹ L'origine du nom Jamaïque a donné lieu à des contestations; mais il est probablement originaire des Indes occidentales, parce que les plus anciens auteurs espagnols l'écrivent *Xaymayca*; ce qui signifie dans le langage des Indiens, un pays abondant en sources. Robert Baird, *Impressions and experiences of the West Indies and North America in 1849*, Edinburgh, London, W. Blackwood, 1850, p. 136, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 36950-36951.

³³⁰ Frédéric Carré et André de Séguin, *Mexique, Golfe, Caraïbes : une méditerranée américaine?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 74, Coll. Major.

³³¹ R.B. Davison, *Jamaican Hotels*, University of West Indies, Department of Economics, Kingston, 1967; cité dans Jean-Maurice Thurot, *Le Tourisme Tropical Balnéaire : le modèle caraïbe et ses extensions*, Thèse de Doctorat de Spécialité "Économie et Droit du Tourisme", Université d'Aix-Marseille, 1973, p. 82.

³³² E. V. D'Invilliers, « Tourist Map of the Island of Jamaica, B.W.I », *A Happy Month In Jamaica*, 1850.

³³³ Outre la Jamaïque, l'*United Fruit Company* gérait activement plusieurs plantations à la Colombie, au Costa Rica, à Cuba, au Nicaragua, au Panama et à Santo Domingo.

³³⁴ Voir à ce sujet: Frederick Upham Adams, *Conquest of the Tropics*, Garden City, New York, Doubleday, Page & Company, 1914, 368 p.; Steve Striffler et Mark Moberg (eds.), *Banana Wars : Power, Production and History in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, 364 p.

³³⁵ North York Public Library, Collection Canadienne, Collection Newton MacTavish, Lettre de J. W. Morrice à N. MacTavish : 26 mai [1915]; cité et traduit dans Hill, *op. cit.*, p. 165.

territoires³³⁶ ». Elizabeth Cadiz Topp, qui a préparé le catalogue accompagnant l'exposition *Les artistes canadiens aux Antilles*³³⁷, releva que :

les œuvres [des artistes canadiens aux Antilles] se classent naturellement en trois divisions historiques : la préconfédération, une époque de solides liaisons commerciales et militaires entre les deux colonies sœurs; l'époque de la Confédération à la Seconde Guerre mondiale qui vit l'expansion des entreprises canadiennes et les débuts des voyages vers la "Méditerranée américaine" et l'après-guerre : époque du tourisme de grande envergure dans les Antilles³³⁸.

À l'instar de Morrice, un autre membre du Canadian Art Club³³⁹, le peintre montréalais William Henry Clapp (1879-1954), se rendit à Cuba, après une formation artistique à l'École des Beaux Arts de Paris, à l'Académie Julian, à l'École de la Grande Chaumière ainsi qu'à l'Académie Colarossi³⁴⁰. Clapp est l'un des rares artistes canadiens à avoir peint sans concession, utilisant la touche fragmentée et la technique du pointillisme, procédé pictural issu du mouvement impressionniste consistant à juxtaposer sur la toile de petites touches séparées de peinture de couleurs pures dont l'effet est visible à une certaine distance. En 1915, il suivait alors sa famille qui venait s'installer à l'Île des Pins dans le vaste îlot cubain reconnu pour l'abondance de sa flore³⁴¹. Clapp, inspiré par les sujets tropicaux lors de ce long séjour cubain durant deux années, continua à peindre régulièrement et présenta quelques scènes cubaines dans des expositions au Canada, dont

³³⁶ *Ibid.*, p. 2

³³⁷ Cadiz Topp, *op. cit.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 2

³³⁹ Fondé à Toronto en 1907, le Canadian Art Club, société à invitation exclusive, fut un groupe d'artistes connus, dont Morrice étaient les membres fondateurs, qui visait à produire des œuvres essentiellement canadiennes, préconisait chez les artistes une nouvelle attitude face à l'art et les encourageait à rechercher une originalité stylistique vigoureuse. L'organisation du Canadian Art Club fut la suivante : Homer Watson, président, D. R. Wilkie, vice-président et Curtis Williamson, secrétaire honoraire. W. E. Atkinson (A.R.C.A.), Franklyn Brownell (R.C.A.), J.W. Morrice (membre de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris et de la Society of Sculptors and Gravers de Londres), Edmund Morris (A.R.C.A.), Homer Watson (R.C.A.), Curtis Williamson, Horatio Walker (N.A., New York and Archibal Browne, Toronto) furent les premiers peintres étant membres originaux du Club. Morrice, étant invité à se joindre au Canadian Art Club répondit à l'invitation d'Edmund Morris comme suit : « I shall be very glad to become a member of your Society, and I will send as many masterpieces as possible. The idea appeals to me but you must keep the number of members limited – I think – and no amateur work. » Le Canadian Art Club tint des expositions annuelles de 1908 jusqu'à sa dissolution en 1915. Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Letter Books, Lettre de J.W. Morrice à Ed. Morris : Paris, 1^{er} juillet 1907. Voir à ce sujet : Anonyme, « New Art Club Organized », Toronto Globe, mardi le 4 février 1908, p. 6; Edmonton Art Gallery, *The Canadian Art Club, 1907-1915*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1988, 94 p.

³⁴⁰ Nancy Boas, *The Society of Six : California colorists*, with a new foreword by Charles C. Eldredge, San Francisco, Belford Arts, 1988, p. 47.

Les trois baigneuses, Cuba (fig. 17), *Rio Nuevas, Cuba* (fig. 18), *Une ferme cubaine*³⁴², *Sentier dans les bois*³⁴³ et *Cuba*³⁴⁴.



Figure 17
William Henry Clapp, *Les trois baigneuses, Cuba*, 1915, huile sur toile, 51,3 × 61,6 cm, acheté en 1916, MBAC (n° 1363).



Figure 18
William Henry Clapp, *Rio Nuevas, Cuba*, huile sur toile, 51,5 × 61 cm, acheté en 1915, MBAC (n° 1174).

Finalement, ce fut la destruction de leur plantation par une série d'ouragans qui força la famille Clapp à se déplacer vers l'ouest. Ils élurent domicile à Piedmont, en Californie, où W. H. Clapp, dès 1918, devint le directeur de la Oakland Art Gallery et membre fondateur de la Society of Six.

2.2 Le séjour aux Caraïbes de James Wilson Morrice.

Morrice retourna aux Caraïbes en 1921³⁴⁵ pour la dernière fois. Il embarqua alors sur un luxueux paquebot de la White Star Line³⁴⁶ quittant le port de New York à destination de La Havane : le *SS Megantic*³⁴⁷ (fig. 19).

³⁴¹ Son père, George Clapp, y avait acheté une plantation d'ananas [*Ibid.*, p. 50]. W. H. Clapp a également quitté le Canada à cause du « jugement hostile » de certaines critiques envers l'approche moderne de ses œuvres [Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7].

³⁴² *Une ferme cubaine (A Cuban Farm)*, 1915 env., huile sur panneau, 38.2 × 29.3 cm, Art Gallery of Hamilton.

³⁴³ *Sentier dans les bois (Path through the Woods)*, huile sur panneau, 38.2 × 29.3 cm, Art Gallery of Hamilton.

³⁴⁴ *Cuba*, 1916, huile sur panneau, 26.1 × 35 cm, Collection personnelle de Sylvia Miller.

³⁴⁵ Les archives de journaux de la Trinité confirmèrent sa présence à bord du *Megantic*. « Shipping Intelligence : Passengers Arrived » (Renseignement de la marine : les passagers sont arrivés), *Trinidad Guardian*, samedi 5 mars 1921; cité dans Elizabeth Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 15.

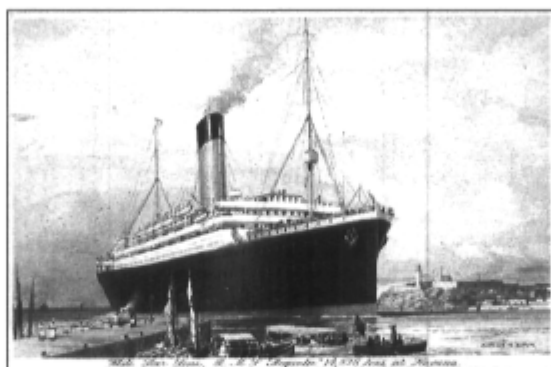


Figure 19

White Star Line, R. M. P. "Megantic" 14.818 tons at Havana, vers. 1920, Original White Star Line Post Cards.

³⁴⁶ Fondée à Liverpool en 1850 puis rachetée par Thomas Henry Ismay (1836-1899) en 1867, la *White Star Line*, entreprise britannique constituant l'une des plus importantes compagnies maritimes de l'époque appartenait depuis le début du XX^e siècle à des Américains, puisqu'en 1904, Joseph Bruce Ismay (1862-1937), fils aîné du fondateur, avait repris les rênes à la mort de son père. Il la vendit à l'*Internationnal Mercantile Marine*, un trust américain regroupant plusieurs sociétés qui l'opéra jusqu'en 1936. Étant certainement la flotte de quelques cent vingt unités la plus moderne et la plus luxueuse de paquebots de ligne de l'Atlantique Nord, la *White Line Star*, à l'aide du nouveau mode de propulsion que fut la turbine à vapeur et qui allait rapidement s'avérer un grand succès, construisit d'énormes navires, dont le célèbre *Titanic*, où l'élégance intérieure, la sécurité des passagers ainsi que l'économie de leur opération s'inscrivirent dans leurs caractéristiques premières. En 1934, Bruce Ismay se retirant de la vie active, la compagnie de navigation fusionna avec sa grande rivale, la *Cunard Steamship Company*. Pour un exposé complet sur la *White Line Star* ainsi que la *Cunard Steamship Company*, voir respectivement les références bibliographiques suivantes : Donald Hyslop, Alastair Forsyth, Sheila Jemima (éditrice) & John Lawrence, *Titanic Voices : The story of the White Star Line, the Titanic and Southampton*, Southampton City Council, St Martins Press, 1997 (1994), 199 p.; Jonh Maxtone-Graham, *Cunard : 150 Glorious Years*, New Abbot, David & Charles, 1990 (1989).

³⁴⁷ Achevés en 1909 par la White Line Star, le *Megantic* et le *Laurentic*, deux paquebots identiques conçus d'après le principe de la turbine à vapeur, furent construits par le chantier naval Harland & Wolff de Queen Island, près de Belfast, en Irlande du Nord, entreprise fondée en 1847 employant plus de quatorze mille personnes et pouvant fabriquer jusqu'à huit navires à la fois. Nommé originalement *Albany* et construit par la Dominion Line, le *Megantic*, navire classique à deux hélices muni de deux moteurs à quadruple expansion délivrant mille cent quatre-vingt cheval-vapeur, d'une longueur de cinq cent pieds et quatre pouces, d'une largeur de soixante-sept pieds ainsi que d'une vitesse commerciale de dix-sept nœuds, fut transféré à la White Line Star avant sa mise à l'eau. Quitant Liverpool, le 17 juin 1909, pour son premier voyage à destination de Montréal, ce paquebot possédait, en plus de la lumière électrique, des machines frigorifiques ainsi qu'un dispositif radio de signalisation submersible, une cheminée, deux mâts, cinq plate-formes dont deux partielles. D'un tonnage équivalent à quatorze mille huit cents soixante-dix-huit tonnes brutes, le *Megantic* resta sur cet itinéraire jusqu'à la Première Guerre mondiale, puisque dès le 3 octobre 1914, il fit parti d'un convoi de trente-deux bateaux, incluant les vaisseaux de guerre *Charybdis*, *Diane*, *Eclipse*, *Glory* et *Talbot*, emportant les troupes canadiennes en Europe. C'est également durant cette période, plus précisément en 1917, que le *Megantic* fut attaqué par le sous-marin allemand, *U-43*; il resta toutefois indemne. Après la guerre, le paquebot retourna d'abord sur la ligne Liverpool – Montréal, puis après 1928, sur celle de Londres – Southampton. Durant la saison morte, le *Megantic* relia New York aux Caraïbes. Ce ne fut qu'en mai 1931, avant d'être vendu comme ferraille à Osaka, que le paquebot fit son dernier voyage transatlantique.

Le paquebot avait à son bord Monsieur et Madame J.C. Meagher. Meagher était membre du barreau et directeur de l'Art Association of Montreal. Elizabeth Cadiz Topp, sans toutefois trouver réponse à son interrogation, se demanda si lui et sa femme purent être les compagnons de bord de Morrice³⁴⁸. Faisant escale, le 26 janvier 1921³⁴⁹, à La Havane pour une nuit, le *Megantic*, vogua ensuite vers la Jamaïque, « paradis de fleurs et de feuillages³⁵⁰ » où les passagers débarquèrent à Kingston, capitale portuaire située sur la côte méridionale de l'île. Il est cependant impossible de dire avec exactitude où descendit Morrice, puisque Buchanan affirme que Morrice logea dans une maison qui lui fut prêtée par un dénommé Austin, banquier anglais travaillant à Montréal³⁵¹ tandis qu'Elizabeth Cadiz Topp soutint que tous les passagers s'installèrent au Myrtle Bank Hotel³⁵² (fig. 20), « the most modern and luxurious hotel in the tropics³⁵³ ».



Figure 20

Myrtle Bank Hotel, Kingston Jamaica, vers 1920
Original United Fruit Company Post Cards.

Construit au milieu du XIX^e siècle sur un ancien chantier naval, le Myrtle Bank, initialement propriété de l'écossais James Gall qui en fit un sanatorium puis un centre de loisirs³⁵⁴ dès 1875, fut détruit par le tremblement de terre de 1907, reconstruit en 1918 et

³⁴⁸ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁵⁰ de Waleffe, *op. cit.*, p. 172.

³⁵¹ Buchanan, *op. cit.*, p. 131.

³⁵² Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 6.

³⁵³ Thomas G. S. Hooke, *The most modern and luxurious hotel in the tropics*, United Fruit Company, 1918.

³⁵⁴ « This is a private hotel for the accommodation of English and American families visiting Jamaica for Health and Pleasure. The company is select, and the establishment is designed to be "Home". There are large grounds, there is a marine bath and a shower bath, a sea beach, pleasure grounds, pleasure boats, out-door games, a reading room and library. ». James Gall of Edinburgh, « Directory Advertising : The Sanatorium at Myrtle Bank », *Gall's News Letter*, 9 août 1878.

vendu à la *United Fruit Company*, « The Great White Fleet³⁵⁵ ». La compagnie, qui utilisait également sa flotte de bateaux pour transporter des voyageurs, remplit ainsi son hôtel³⁵⁶ de passagers provenant de leurs paquebots et lança une campagne publicitaire où les charmes du Myrtle Bank Hotel furent vantés en ces termes :

Myrtle Bank Hotel at Kingston the Capital of Jamaica, on south side of the Island is open throughout the year. It is situated in its own beautiful private park, with an extensive water front on Kingston Harbour. The finest hotel in the tropics. Replete with every modern convenience and comfort exacted by a discriminating patronage. Hot and cold running in every room. May suites with private bath. Magnificent ball room; attractive lounge, reading and writing rooms, cool verandas. Unique porch dining rooms. Unexcelled cuisine, attentive service. Ideal, all-year round resort hotel; swept by cool breezes from sea and mountain. Accessible to the many old historic points of interest and entrancing motor runs. Golf and Tennis are available³⁵⁷.

Toutefois, comme le souligna le voyageur Maurice De Waleffe qui visita cette possession britannique quelques années auparavant,

il n'y a pas de paradis complet sur la terre, ni surtout éternel. Celui-ci n'est tel que pendant l'hiver. En ce moment, je le trouve infesté par les moustiques, des moustiques monstrueux, innombrables et d'une rare férocité³⁵⁸.

Mettant le cap vers Panama, où, une fois arrivés, les passagers ne purent quitter le navire en raison d'une épidémie de variole, le *Megantic* continua sa route, le 5 février³⁵⁹, à destination de La Guaira, « misérable bourgade de deux ou trois cents maisonnettes nichées au pied d'une roche brûlée par le soleil³⁶⁰ », où il arriva le dimanche 6 février³⁶¹, à 18h30, en rade de Port d'Espagne. Cette riche capitale anglaise aristocratique³⁶², qui s'étendait sur une plaine basse au pied des montagnes, localisée sur le golfe du Paria de l'île la plus méridionale des Petites Antilles, disputa à la Jamaïque le rang de métropole du commerce

³⁵⁵ « The History of Great White Fleet », dans <http://www.greatwhitefleet.com/liner/about/aboutgwf.asp> Great White Fleet Commercial Services. Page consultée le 14/05/2005.

³⁵⁶ En plus du Myrtle Bank Hotel, l'*United Fruit* géra le Tich field. « Le tarif à cette époque fut de 25 L pour la pension complète, ce qui constitue un coût extrêmement élevé et permet de vérifier la nature du recrutement de ce tourisme : les revenus supérieurs des sociétés américaine et anglaise ». Davison, *op. cit.* et Thurot, *op. cit.*, p. 84.

³⁵⁷ Thomas G. S. Hooke, *The most modern and luxurious hotel in the tropics*, United Fruit Company, 1918.

³⁵⁸ de Waleffe, *op. cit.*, p. 174.

³⁵⁹ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 6.

³⁶⁰ de Waleffe, *op. cit.*, p. 49.

³⁶¹ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 6.

³⁶² Robert Huchard, *Aux Antilles, hommes et choses*, Paris, Perrin et C^o, [1906 ?], p. 48.

anglais³⁶³. La Trinité, où « le malade ne pourrait jamais trouver un pays plus favorable pour passer agréablement les mois d'hiver³⁶⁴ », car « le climat est si délicieux, il y a tant de merveilles à étudier, et les communications sont si faciles, que l'ennui causé par l'inaction n'a pas prise sur l'étranger³⁶⁵ » pour qui « le charme [...] n'est ni dans les magasins de quincaillerie, ni dans ses plants de cacaoyers, mais dans l'admirable, la stupéfiante végétation tropicale qui couvrit encore d'une immense forêt non défrichée les trois quarts de l'île³⁶⁶ ». Une fois les formalités du bord terminées, dont les douanes et les visites sanitaires, les passagers furent interviewés par la presse locale. Quant à Morrice,

il n'y a aucune mention de lui dans les papiers de Canadiens expatriés qui vivaient dans cette ville ni dans les publications comme le *West India Committee Circular* qui recevait des nouvelles au sujet des visiteurs étrangers de son correspondant local. Ceci suggère que Morrice était un voyageur indépendant et expérimenté qui fuyait la publicité pour se consacrer à la peinture³⁶⁷.

L'arrivée à la Trinité coïncidait, pour les voyageurs, avec le début du carnaval annuel qui eut lieu les 7 et 8 février³⁶⁸. Lors de cette manifestation collective, toutes les classes de la société y prenaient part en dansant déguisées dans les rues au son d'orchestres de calypso. Morrice y séjourna jusqu'au 3 mars 1921³⁶⁹ et s'installa vraisemblablement au meilleur hôtel de Port d'Espagne de l'époque, le Queen's Park Hotel (fig. 21)³⁷⁰.



Figure 21
Queen's Park Hotel, Port-of-Spain, vers 1920, The Trinidad Guardian.

³⁶³ de Waleffe, *op. cit.*, p. 39.

³⁶⁴ Montminy, *op. cit.*, p. 168.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ de Waleffe, *op. cit.*, p. 41.

³⁶⁷ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ En raison d'un incendie, aucun registre hôtelier n'est disponible pour la période en question. L'autre hôtel possible, l'Ice House Hotel, fut démoli en 1977. *Ibid.*, p. 15.

Qualifié de « grand bloc, légèrement décati, de plâtre blanc et de plomberie de nickel aux affinités vaguement cubistes³⁷¹ », cet hôtel se trouvait à l'extrémité sud du Queen's Park Savannah, immense parc anglais planté d'arbres splendides de deux cent dix-neuf acres se trouvant à l'ouest de la ville, « là où se donnèrent rendez-vous les élégants de la ville³⁷² ». L'immense surface de la Savannah, où paissaient jour et nuit des animaux, était encerclée d'un champ de courses

exotique, avec des groupes de palmiers partout disséminés, et des arbres d'une force, d'une hauteur surprenante...³⁷³ À l'intérieur de ce cercle enchanté, se trouvent un terrain de cricket et un terrain de football, un cimetière, une tribune, de hauts bosquets de palmistes et un monumental eschweilera...³⁷⁴ Des parties de tennis, de golf, de cricket s'y organisent. Au loin, partout, en tous sens, s'aperçoivent des petits hommes blancs, vêtus de toile, souples, agiles, un bras levé, un pied en l'air, qui pivotent, qui sautent sur l'herbe verte en agitant des tambourins ou des raquettes. Des villas somptueuses, [quelques-unes comptent parmi les phénomènes architecturaux les plus remarquables du monde³⁷⁵], bordent sur trois de ses côtés ce champ de courses. Ce sont des habitations de riches planteurs, propriétaires de vastes forêts de cocotiers, d'immenses champs de cacaoyers, de caféiers ou de cannes³⁷⁶.

Bien qu'il soit difficile d'identifier exactement les endroits où Morrice peignit, quelques sites furent cependant reconnus, dont Bull's Head à Macqueripe Bay ainsi que Las Cuevas³⁷⁷. Quittant la Trinité, le 3 mars, à bord du *SS Saint-Raphaël*³⁷⁸, paquebot français de la Compagnie générale Transatlantique, Morrice fit d'abord escale à Sainte-Lucie, à la Martinique et à la Guadeloupe³⁷⁹ avant de regagner la France.

³⁷¹ Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 220.

³⁷² Huchard, *op. cit.*, p. 48.

³⁷³ *Ibid.*, p. 47.

³⁷⁴ Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 219-220.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Huchard, *op. cit.*, p. 48.

³⁷⁷ Voir : J.N. Breeley, *Trinidad, Then & Now*, Port of Spain, 1912, photo p. 29. « Conversation avec G.H. Tyler, Vancouver, 29 juin 1977. M. Tyler était autrefois inspecteur à la Banque royale du Canada et il avait rencontré Morrice à la Trinité. » Hill, *op. cit.*, p. 177; Lucie Dorais, *J.W. Morrice*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, p. 21.

³⁷⁸ Puisque le *Megantic* était reparti le 8 février 1921.

³⁷⁹ « The French Line » (La ligne française), *Trinidad Guardian*, samedi 5 mars 1921; cité dans Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 15.

2.3 Le bassin Caraïbe : une méditerranée américaine.

Jusqu'au début du XX^e siècle, le tourisme, cette « expression d'une mobilité humaine et sociale fondée sur un excédent budgétaire susceptible d'être consacré au temps libre passé à l'extérieur de la résidence principale³⁸⁰ », ne fut réservé qu'à une infime catégorie de voyageurs privilégiés. Ils voyaient du pays en admirant la beauté des sites et les richesses artistiques, tout en circulant lentement. Bien que le tourisme constituait alors un véritable luxe, puisque les équipements pour les recevoir étaient rares et disséminés, il apparaît, selon Jean-Maurice Thurot³⁸¹ qu'

une part importante de l'activité touristique contemporaine a consisté à adapter aux moyens de transport et aux modes du jour, des activités qui avaient déjà cours au XVIII^e siècle, lesquelles ne reprenaient que des traditions plus anciennes : pèlerinage religieux ou culturels du Moyen Âge et du XVI^e siècle qui avaient eux-mêmes comme modèle le « Periegesis » de Pausiana, qui fixa probablement les canons d'un tourisme conçu comme une activité à vocation principalement didactique : on voyage pour s'instruire et instruire les autres : le Guide Bleu, forme la plus achevée et la plus sophistiquée³⁸² d'un produit pour lequel on pose comme principes que : 1) le tourisme a une vocation culturelle ou philosophique; 2) le voyage possède en lui-même sa propre fin, c'est-à-dire que le mouvement est une sensation délicate comme le démontre le système de la croisière hauturière en paquebot ou en bateau à voiles.

Ce « voyagisme » réservé jadis à une aristocratie argentée a vu cependant son recrutement s'élargir et donc se dévaloriser aux yeux de l'élite...³⁸³.

Les élites aristocratiques et rentières³⁸⁴, recherchant une certaine qualité de vie centrée autour de rituels mondains et de distractions, substituèrent néanmoins ce qui n'était plus « réservé exclusivement pour les élus³⁸⁵ » à un nouveau plaisir prestigieux où les fins

³⁸⁰ Gabriel Wackermann, « Tourisme », dans <http://www.universalis-edu.com/corpus.php?mots=tourisme&nref=C099048&optimode=0#napp13524> Encyclopædia Universalis. Page consultée le 02/12/2004.

³⁸¹ Jean-Maurice Thuror est le créateur de l'École supérieure de commerce et d'administration des entreprises de tourisme d'Aix-en-Provence (ESCAET).

³⁸² Voir : J. Gritti, « Les contenus culturels du Guide Bleu », Communication 10, Le Seuil.

³⁸³ « [P]uisque déjà au XIX^e siècle, le Comte de Gobineau se plaint en ces termes : "Il y avait sur le paquebot deux ou trois Anglais, trois ou quatre Français, cinq ou six Allemands fort préoccupés du dîner et du déjeuner à bord, jouant au whist une partie de la journée, et le reste du temps causant avec deux actrices de Marseille engagées pour le théâtre de Pera; plus un marchand de meubles qui allait s'installer à Smyrne. Ces gens sont allés en Orient et en sont revenus avec le même profit qu'ils auraient eu à tourner dans une chambre vide. Gloire encore une fois au Dieu bon et bienveillant qui a réservé quelque chose exclusivement avec les élus." (« La vie de voyage », dans *Nouvelles asiatiques*, Pauvert). » Thurot, *op. cit.*, p. 1.

³⁸⁴ Le naufrage du *Titanic* en 1912, montre tragiquement que l'aristocratie et la bourgeoisie dans le monde sont ancrées dans le phénomène touristique. Wackermann, « Tourisme », *op. cit.*

³⁸⁵ La vie de voyage », *Nouvelles asiatiques*, Pauvert cité dans Thurot, *op. cit.*, p. 1.

avouées de leur voyage étaient désormais axées vers l'eau, le soleil et la joie³⁸⁶ : le tourisme classique³⁸⁷ solaire. Ainsi, tel qu'expliqué par Nina Lübbren³⁸⁸ : « the shift to the more active, sun-seeking and pleasure-oriented beach holiday of the twentieth century began slowly to take shape around the turn of the century³⁸⁹. [...] The new taste of the early twentieth century was, by contrast, for maximum exposure to sun and air³⁹⁰ ». L'aristocratie et la bourgeoisie étendirent aussi les limites de leur quête de l'eldorado solaire jusqu'aux « paradis océaniques³⁹¹ » des milieux insulaires tropicaux et subtropicaux, ces espaces de l'ailleurs sollicitant l'imaginaire des hommes tel que décrit par l'écrivain roumain Mircea Eliade (1907 – 1986) :

il vaudrait la peine d'étudier la survivance des grands mythes tout au long du XIX^e siècle. On verrait comment, humbles, amoindris, condamnés à changer sans cesse d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation grâce surtout à la Littérature. C'est ainsi que le mythe du Paradis terrestre a survécu jusqu'à nos jours [1952], sous la forme adaptée du « paradis océanique »; depuis cent cinquante ans toutes les grandes littératures européennes ont célébré à l'envi les îles paradisiaques du Grand Océan, refuge de toutes les félicités... [...] Le Paradis terrestre, auquel croyait encore Christophe Colomb (...) était devenu, au XX^e siècle, une île océanique, mais sa fonction dans l'économie de la psyché humaine restait la même : là-bas, dans l'« île », dans le « Paradis », l'existence se déroulait en dehors du Temps et de l'Histoire, l'Homme était heureux, libre, non conditionné³⁹².

Historiquement défini tantôt par la première région des Amériques à être en contact avec les Européens, soit l'équipage de Colomb, tantôt par la grande aire tropicale récréative de proximité des touristes nord-américains depuis le début du XX^e siècle, l'espace maritime

³⁸⁶ Jacques Mousseau, *Planète*, n° 9, mars-avril 1963.

³⁸⁷ « Bâti sur une réputation qui remonte au XIX^e siècle, consolidé jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, le tourisme classique doit l'essentiel de son profil aux choix paysagers de l'aristocratie et de la bourgeoisie ainsi qu'aux pratiques inaugurées dans les stations prestigieuses. [...] L'amateur de tourisme populaire, en quête de modèle et désireux de réaliser un rêve, s'est empressé de visiter les hauts lieux consacrés par la vie mondaine. Il a souhaité retrouver ailleurs une partie au moins de cette atmosphère. [...] Le tourisme classique s'appuie sur l'hôtellerie et la restauration commerciales, aux prix différenciés selon le niveau de vie des clientèles. Il s'accommode néanmoins de la location de meublés, parfois en association avec les hôteliers-restaurateurs du pays visité. Il s'accompagne d'équipements qui valorisent des points pittoresques, des panoramas, des richesses archéologiques, ethnologiques et historiques. Il se fonde sur une vie festive, des manifestations folkloriques, des activités sportives. » Wackermann, « Tourisme », *op. cit.*

³⁸⁸ Nina Lübbren est conférencière senior en histoire de l'art à l'Anglia Polytechnic University de Cambridge.

³⁸⁹ J. K. Walton, *The English Seaside Resort: A Social History 1750-1914*, Leicester and New York, Leicester University Press and St Martin's Press, 1983, p. 42.

³⁹⁰ Nina Lübbren, « North to South : Paradigm Shifts in European Art and Tourism, 1880-1920 », dans David Crouch et Nina Lübbren (éds.), *Visual culture and tourism*, Oxford and New York, Berg, 2003, p. 133-134.

³⁹¹ Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, p. 12. Collection Tel.

³⁹² Eliade, *op. cit.*, p. 12-13.

fermé par l'arc des Antilles entouré par l'Amérique du Nord, l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud fut également couramment qualifié dans la littérature de « méditerranée américaine ». « Il y a la Méditerranée et le reste du monde³⁹³ », précisa l'historien français Fernand Braudel (1902-1985). Mais,

qu'y a-t-il derrière ce terme ? Est-ce une simple commodité de langage permettant de désigner un espace composite et hétéroclite, ou bien encore le terme « méditerranée » a-t-il un sens plus fort, suggérant l'existence d'un ensemble de territoires présentant une série de traits communs sur le plan de la géographie physique, à l'image des pays méditerranéens de l'Ancien Monde ?³⁹⁴

Issu de l'adjectif « méditerrané(e)³⁹⁵ » qui apparut au XVI^e siècle et désigna « ce qui est au milieu des terres, séparés des continents³⁹⁶ », une méditerranée, par définition, est une mer située à l'intérieur des terres. La comparaison entre les mers Méditerranée (eurafricaine) et des Caraïbes fut d'abord remarquée, dès la fin du XVIII^e siècle, par le naturaliste et explorateur allemand Alexander von Humboldt (1769-1859), puis reprise, au XIX^e siècle, par le géographe anarchiste Élisée Reclus (1830-1905) dans sa *Nouvelle géographie universelle*³⁹⁷. Ils appelaient alors tous deux « Méditerranée américaine » l'ensemble regroupant le golfe du Mexique et la mer des Caraïbes, bien qu'aujourd'hui, les limites de cet ensemble ne sauraient être définitives. Les principales analogies entre la Méditerranée éponyme et celle américaine concernent leur position intercontinentale sur la zone de fracture Nord Sud (entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud pour la mer des Caraïbes, entre l'Eurasie et l'ensemble africano-arabo-indien pour la mer Méditerranée), leur rassemblement d'un certain nombre d'États et de territoires autour d'un espace maritime semi-fermé, leur périphérie limitée par des chaînes montagneuses (Cordillères et Alpes) de structures et d'évolution semblables ainsi que leur lieu de rencontre entre sociétés de niveaux de développement et de systèmes culturels différents. Ajoutant à la comparaison

³⁹³ Cité dans : Olivier Dollfus, « Méditerranées, essai d'analyse géographique », *L'Espace géographique*, n° 3, 1995, p. 193.

³⁹⁴ Frédéric Carré et André de Séguin, *Mexique, Golfe, Caraïbes : une méditerranée américaine?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 49, Coll. Major.

³⁹⁵ L'adjectif « méditerrané(e) » projet du latin *mediterraneus* : de *medius*, au milieu, et *terra*, terre.

³⁹⁶ A. Ruel, « L'invention de la Méditerranée », *Vingtième Siècle*, n° 32, octobre-décembre, Paris, p. 7-14.

³⁹⁷ L'ouvrage réunit 19 tomes présentant chacun une zone géographique. Élisée Reclus, *Nouvelle géographie universelle : la terre et les hommes*, Paris, Hachette, 1875-1894, 19 volumes, ill., cartes géographiques.

des deux méditerranées une troisième, la mer de Chine méridionale, Olivier Dollfus³⁹⁸ mentionna que ces

[t]rois « méditerranées » (...) ont des structures spatiales qui se prêtent à des comparaisons : appartenant de leurs rivages à des ensembles géographiques plus vastes et différents par leurs champs culturels et leurs niveaux de développement, d'où des dissymétries, mais aussi des lieux de métissage et des foyers de rencontres; chacune possède des axes majeurs de communication, des aires de transit entre des pôles extérieurs, chacune à ses points de contrôle. Mais les forces et les formes de ces structures spatiales varient pendant l'histoire longue de ces méditerranées³⁹⁹.

Plus spécifiquement, il qualifia la méditerranée américaine comme étant « (...) une aire de transit mais aussi un des foyers des cultures créoles, nées du métissage des apports africains et européens, c'est-à-dire une culture locale nourrie par des apports extérieurs à la région⁴⁰⁰ ».

Les rivages des mers Méditerranée – dont ceux du Maroc, de la Tunisie et de l'Égypte – et des Caraïbes exercèrent tous deux un attrait irrésistible sur les gens du Nord en quête de chaleur et de soleil. Le tourisme dans les Caraïbes connut un démarrage touristique précoce dès la fin XIX^e siècle⁴⁰¹ où il fut, à l'instar du tourisme méditerranéen, contemporain du chemin de fer⁴⁰². Commentant cette époque, l'historien Gordon K. Lewis écrivit que

by the end of the nineteenth century, the Caribbean had become, in place of its once splendid tradition, a forgotten derelict corner of the world, a condition that remained, indeed, until the strategic imperatives of the Second World War brought the area back into the limelight. The occasional literature produced upon it was by the occasional traveller who almost stumbled upon it, as had done Columbus in the beginning, by accident. It became a precarious "windfall economy", dependant upon intermittent burst of activity like the construction of the Panama

³⁹⁸ Olivier Dollfus est professeur à l'université Paris 7 – Denis Diderot.

³⁹⁹ Dollfus, *loc. cit.*, p. 193.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰¹ La première croisière à destination de la Jamaïque à partir de Port Tampa en Floride fut créée en 1893. E. Chapman, *Problems of tourism in Jamaica*, Kingston, Jamaica, 1968.

⁴⁰² À ce sujet, Jean-Maurice Thurot précisa que : « la création du Seaboard Railway a eu les mêmes effets de que celle du P.L.M., elle a provoqué la création d'un flux touristique venu du nord qui vient pratiquer dans le sud, un tourisme d'hiver. Le Seaboard Railway a mis la Floride à un peu plus de 24 heures de la côte nord Ouest. Ce tourisme d'hiver qui arrive jusqu'au bord de la mer des Antilles, mais ne la traverse pas encore pour s'établir sur les îles des Antilles est caractérisé par des manifestations sportives ou culturelles; c'est un tourisme sédentaire qui recrute évidemment dans les classes sociales les plus riches ». Thurot, *op. cit.*, p. 81.

Canal. As the metropolitan mercantile houses withdrew their capital from the islands the latter declined into a state of somnolent stagnation⁴⁰³.

Plusieurs compagnies, dont quelques entreprises canadiennes⁴⁰⁴ œuvrant dans les domaines bancaires, des assurances et des services publics⁴⁰⁵, se développèrent et prospérèrent aussi dans la région antillaise dès la fin du XIX^e siècle, mais, il semble ainsi, selon l'écrivain canadien Robert Chodos que : « [...] the industry that seemed to hold out the greatest promise for the islands was tourism. It was based on resources – sun, sea and sand –that were possessed by all the islands and, better still, that were never depleted⁴⁰⁶ ». Attiré par la douceur du climat et la lumière, Morrice n'échappa pas non plus à cette quête des plaisirs de la mer. Lui qui décida, dès l'hiver 1915, d'orienter ses voyages vers les îles clémentes des Caraïbes, poussé par un goût de l'exotisme, par une soif de pérégrinations ainsi que par une propension pour les endroits agréables.

⁴⁰³ Gordon K. Lewis, *The Growth of the Modern West Indies*, New York, Monthly Review Press, 1968, p. 63; cite dans Robert Chodos, *The Caribbean Connection*, Toronto, James Lorimer & Company, 1977, p. 27.

⁴⁰⁴ L'historien Robin W. Winks de Yale University écrivit que : « Between 1885 and 1910, the British West Indies became to Canada what China was to the United States : a source for constant visions of "unrivaled trade opportunities." Americans wanted to sell matches to every Chinaman [...] and Canadians wanted to sell unpalatable cod to every West Indian ». Robin W. Winks, *Canadian-West Indian Union : A Forty-Year Minuet*, London, The Athlone Press, 1968, p. 21; cité dans Chodos, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁰⁵ « En 1879, la Sun Life Insurance Company avait établi un bureau à la Barbade et, en 1900, les banques canadiennes prospéraient dans les Antilles. Des succursales des banques d'Halifax s'installaient le long des routes commerciales et, comme les plus importantes de celles-ci conduisaient aux Antilles, il ne fallut pas longtemps avant que certaines ne s'y établissent. La Merchant's Bank de Halifax, qui devait devenir la Banque Royale du Canada, créa sa première succursale en dehors du Canada à Hamilton, Bermudes, en 1882, avant même celle de Montréal, et, avant la fin du siècle, elle avait des succursales à Cuba et à Porto Rico. En 1889, la Banque de Nouvelle-Écosse avait une succursale à Kingston, Jamaïque, avant d'en avoir une à Toronto, et s'établit rapidement dans d'autres endroits de l'île. En 1900, la Union Bank d'Halifax s'installa à Port of Spain. Cette banque fut plus tard absorbée par la Banque Royale et permit à celle-ci de pénétrer la Trinité. » Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 6; Chodos, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴⁰⁶ Chodos, *op. cit.*, p. 28.

Chapitre 3

Les pratiques touristiques de James Wilson Morrice : du regard de l'observateur aux carnets de croquis de l'artiste.

Une oeuvre d'art n'existe que par l'émotion qu'elle nous donne; il suffira de déterminer et de caractériser la nature de cette émotion; cela ira de la métaphysique à la sensualité, de l'idée pure au plaisir physique.

Il y a tant de cordes à la lyre humaine! C'est déjà un travail considérable que d'en faire le dénombrement.⁴⁰⁷

Remy De Gourmont (1858-1915).

La plupart des peintres ont besoin du contact direct des objets pour sentir qu'ils existent et ils ne peuvent les reproduire que sous leurs conditions strictement physiques. Ils cherchent une lumière extérieure pour voir clair en eux-mêmes. Tandis que l'artiste ou le poète possèdent une lumière intérieure qui transforme les objets pour en faire un monde nouveau, sensible, organisé, un monde vivant qui est en lui-même le signe infailible de la divinité, du reflet de la divinité⁴⁰⁸.

Henri Matisse.

Ce chapitre a pour objectif d'appréhender le regard posé par James Wilson Morrice, en situations coloniale et touristique, sur les lieux et les personnes rencontrées lors de ses différents voyages et ses multiples représentations. Les deux chapitres précédents explicitèrent le *modus operandi* de Morrice, en détaillant chronologiquement ses voyages

⁴⁰⁷ Remy De Gourmont, « Préface », *Le II^e Livres des Masques*, Paris, Mercure de France, 1924, 300 p.

⁴⁰⁸ Henri Matisse, « Le tour du monde d'Henri Matisse » (1930), *Écrits et propos sur l'art*, réed. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 105.

aux Caraïbes –l’artiste, l’homme des foules, le flâneur intelligemment perspicace captivé par tout ce qui l’entourait ainsi que le voyageur perpétuel qui étendit les limites de son terrain d’errance bien au-delà de la France. Ces pérégrinations purent être qualifiées de touristiques, puisqu’elles furent motivées par le plaisir et la détente. Il faut maintenant analyser le regard qu’il porta sur les différentes régions géographiques visitées au moyen du premier instrument d’observation dans l’ordre de la création de Morrice : le carnet de croquis.

Lors de ses pratiques touristiques⁴⁰⁹, Morrice se plaisait à se mettre à l’écart pour mieux observer l’environnement. Celui-ci se révélait alors en tant que paysage à dessiner et à peindre. Le regard porté par Morrice sur ses sujets compose étroitement avec la distance physique : la distance par rapport à un lieu, à une chose, à une action ou une personne. Dans l’esprit des travaux du sociologue britannique John Urry, nous proposons de lier cette distance de l’artiste avec la notion du regard touristique. Ce concept se définit essentiellement comme une manière d’observer, socialement organisée et systématisée, « ...variant selon les sociétés, les groupes sociaux et les époques historiques⁴¹⁰ ». L’expression « tourist gaze » se réfère, au sens large, à une attitude de distraction perceptuelle et se construit dans la différence, en opposition « to non-tourist forms of social experience and consciousness⁴¹¹ ». Plus encore, « [t]he tourist gaze is directed to features of landscape and townscape which separate them off from everyday experience (...) and is

⁴⁰⁹ « Trois aspects contribuent à définir les pratiques touristiques : 1) le déplacement : aller dans un lieu autre, quitter son lieu du quotidien pour un lieu du hors-quotidien (Rémy Knafou, Mireille Bruston M., Florence Deprest, Philippe Duhamel, Jean-Christophe Gay & Isabelle Sacareau, « Une approche géographique du tourisme », *L’Espace géographique*, vol. 27, n°4, 1997, p. 194-203), 2) la mise à distance du lieu (John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Newbury Park et New Delhi, Sage Publications, 1990), 3) la récréation : pratiques de rupture d’avec le quotidien, notamment par le fait d’avoir des pratiques « déroutinisantes » (Norbert Elias & Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Fayard [1965], 1994), pratiques que l’on peut classer en trois catégories : jouer, se reposer, découvrir [Mathis Stock, *Mobilités géographiques et pratiques des lieux. Étude théorico-empirique à travers deux lieux touristiques anciennement constitués : Brighton & Hove (Royaume-Uni) et Garmisch-Partenkirchen (Allemagne)*, thèse de géographie (sous la direction de Rémy Knafou), Université de Paris 7 – Denis Diderot, 2001; Équipe Mit, *Tourismes 1. Lieux communs*, Paris, Belin, 2002; Isabelle Sacareau & Mathis Stock, « Qu’est-ce que le tourisme ? », in Mathis Stock (dir.) et al., *Tourismes. Acteurs, lieux, enjeux*, Paris, Belin, 2003) ». Mathis Stock, « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d’habiter ? », dans *EspacesTemps.net*, <http://espacestemp.net/document1353.html> Textuel, 25.05.2005. Page consultée le 19/08/05.

⁴¹⁰ « There is no single tourist gaze as such. It varies by society, by social group and by historical period. » Urry, *op. cit.*, p. 1.

constructed through signs, and tourism involves the collection of signs⁴¹² ». Se questionnant sur ce qui produit un regard touristique particulier, Urry écrivit que

[p]laces are chosen to be gazed upon there is an anticipation, especially through daydreaming and fantasy, of intense pleasures, either on a different scale or involving different senses from those customarily encountered⁴¹³.

Minimally there must be certain aspects of the place to be visited which distinguish it from what is conventionally encountered in everyday life. Tourism results from a basic binary division between the ordinary/everyday and the extraordinary. Tourist experiences involve some aspect or element which induces pleasurable experience which are, by comparison with the everyday, out of the ordinary⁴¹⁴.



Figure 22
James Wilson Morrice, *Tanger, paysage*,
1912, huile sur toile, 65,5 × 81,7 cm,
MBAC (6108).



Figure 23
Henri Matisse, *Vue sur la baie de Tanger*,
1912, huile, plume et encre sur toile, 46 × 51 cm,
MG.

Le regard du touriste suppose donc l'affranchissement du travail, la liberté de circuler et un domicile temporaire. Mais en plus, comme insista Rob Shields, qui discuta, entre autres, de la signification culturelle des Chutes du Niagara dans son ouvrage intitulé *Places on the margin : alternative geographies of modernity*, « ...this constellation of meaning-laden geographic sites and spaces is articulated on the principle of differences. The key to the 'meaning' of Niagara is its distinctness from other places and spaces as a certain kind of place, territorialised and 'made good' for certain activities⁴¹⁵ ». Morrice ne fut pas l'unique artiste à rechercher une expérience qui contraste avec le quotidien, puisque son ami

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴¹² *Ibid.*, p. 3.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 11. Voir aussi : H. Robinson, *A geography of Tourism*, Plymouth, Macdonald & Evans, 1976, p. 157.

Matisse, intrigué par l'orientalisme, quitta aussi l'Occident pour aller jeter un regard émerveillé et curieux vers l'Orient, au Maroc. Les tableaux marocains de Morrice (fig. 22) ou de Matisse (fig.23) illustrent bien dans leur exécution l'idée du regard touristique, du regard extérieur épiant ce lieu qui se révélait d'abord par sa différence : ses motifs empreints d'exotisme, sa perspective panoramique, ses habitants, sa lumière nouvelle, ses curiosités et son architecture arabo-islamique.

Puisque la réalisation d'une œuvre par l'artiste fut fréquemment précédée d'études diverses sur le motif, la considération de ces travaux préparatoires permet de saisir son processus de création, sa réflexion, ses hésitations et ses choix. Quoique Morrice n'eût laissé aucun document expliquant l'évolution de son oeuvre et aucun écrit approfondi sur l'art⁴¹⁶, car, selon John Lyman, « ...le Canadien n'avait ni la facilité d'expression (son français était médiocre) ni l'esprit pour le soutenir⁴¹⁷ », il est néanmoins possible, grâce à la critique génétique, d'étudier et de dévoiler le processus de création de l'artiste en analysant ses filiations d'idées à partir de ses brouillons, ses croquis, ses ébauches et ses toiles. L'analyse génétique est une « [é]tude critique qui reconstitue l'histoire de l'élaboration d'une oeuvre, notamment littéraire, à partir de l'interprétation de ses avants-textes⁴¹⁸ ». Elle prend ainsi pour objet tous les témoins de la création que ce soit en littérature, dans les arts plastiques ou dans les sciences. Le principe de la critique génétique, tel qu'il a été défini dans l'*Encyclopædia Universalis* par l'artiste plasticien et chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique Pierre-Marc de Biasi et qui l'appliqua à la littérature,

...repose sur un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre littéraire est, à de très rares exceptions près, le résultat d'un travail, c'est-à-dire d'une élaboration progressive au cours de laquelle l'auteur s'est consacré, par exemple, à la recherche de documents ou d'informations, à la conception, à la préparation puis à la rédaction de son texte, à diverses campagnes de corrections et de révision, etc. La critique génétique s'est donné pour objet cette dimension temporelle du devenir-texte, en posant pour hypothèse que l'œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse. Mais pour pouvoir devenir l'objet d'une étude, cette genèse de l'œuvre doit avoir laissé des « traces ». Ce sont ces indices matériels que la génétique textuelle se propose de retrouver et de comprendre :

⁴¹⁵ Rob Shields, *Places on the margin : alternative geographies of modernity*, London, Routledge Chapman Hall, 1991, p. 118.

⁴¹⁶ Outre les quelques anecdotes incluses dans sa correspondance.

⁴¹⁷ Lyman, Morrice, p. 32.

⁴¹⁸ Larousse, « Génétique – Critique génétique », dans *Le Petit Larousse Grand Format*, Paris, Larousse, 1999, p. 470.

« les manuscrits de l'œuvre », essentiellement variables en quantités et en types selon les époques, les auteurs et les œuvres considérés, mais qui racontent une histoire spécifique et souvent surprenante... En supposant que ces documents de genèse contiennent d'importantes informations sur la fabrication de l'œuvre, la génétique textuelle (qui analyse les manuscrits, les classe et les déchiffre) et la critique génétique (qui interprète les résultats de ce déchiffrement) cherchent à reconstituer la formation du « texte à l'état naissant » avec l'objectif d'élucider son processus de conception et de rédaction⁴¹⁹.

La genèse d'une œuvre d'art décrit alors le processus qui conduit un projet de son fondement à sa réalisation. Donc, en étudiant le dossier complet des documents de travail produits pour une œuvre (notes, croquis, esquisses, pochade, etc.) et en identifiant les sources et les influences dont celle-ci porte des traces plus ou moins visibles, il devient ainsi possible de faire émerger les mécanismes profonds du processus de conception. Les études génétiques serviront ainsi de méthode de démonstration, puisque lors de leur exécution, croquis, pochades, aquarelles et huiles sur toile requièrent chacun un type de vision leur étant propre.

Ce chapitre analysera donc la pratique du croquis chez Morrice en insistant sur la place du carnet de croquis chez ce dernier, construira la notion de l'observateur-artiste en position de touriste préparant ainsi l'analyse de ses œuvres des périodes antillaises et caraïbes, qui fera l'objet du chapitre suivant.

3.1 Les carnets de croquis de James Wilson Morrice : premiers instruments d'observation dans l'ordre de la création.

Tout au long de ses perpétuels voyages, Morrice développa la propension d'ébaucher constamment quelques croquis dans un petit cahier de poche qui exposaient le caractère des choses vues qui lui plaisaient. Il produisit ainsi plusieurs carnets de croquis⁴²⁰

⁴¹⁹ Pierre-Marc de Biasi, « Critique génétique », dans <http://www.universalis-edu.com/corpus.php?mots=génétique&nref=C098046&optimode=0#napp85462> Encyclopædia Universalis. Page consultée le 02/08/2005.

⁴²⁰ À ce jour, trente carnets de croquis ont été retrouvés. Vingt-six carnets complets sont toutefois conservés : vingt-quatre au Musée des beaux-arts de Montréal (offerts par sa famille et numérotés de 2 à 24) et deux au Musée des beaux-arts du Canada. Au moins deux autres font également partie de collections particulières.

documentant ses déplacements, outre ses amitiés, ses goûts et ses méthodes de travail. « Comme l'écrivain, l'artiste utilise le carnet comme premier instrument de travail [puisqu'] [...] la prédominance [...] du travail en plein air nécessite de capter des effets fugaces en travaillant vite sur des instruments de petit format et très maniables⁴²¹ ». Colligeant dans ses carnets à reliure de carton marbré rouge⁴²² ou noir⁴²³, achetés pour la plupart chez des marchands parisiens de matériel d'artistes, dont la Papeterie des Étudiants et de l'Odéon⁴²⁴, la Maison Moreaux⁴²⁵ et la célèbre Maison Sennelier⁴²⁶, les observations et les impressions de ses pérégrinations, Morrice couvrit ainsi ses petits registres de poche de notes, de croquis et d'aquarelles. L'ensemble, considéré par les gens de lettres comme un manuscrit, et, par les historiens d'art, comme un carnet de dessins, est accumulé dans un désordre qui trahit l'excitation et l'émerveillement du peintre. Il lui arriva de laisser quelques pages blanches, d'en déchirer d'autres, de les détacher complètement du carnet et de tenir celui-ci à l'envers. Consignant, sur les feuilles de papier vélin, dessins et

⁴²¹ Valentine de Chillaz, « Manuscrits de peintres. Quelques sur des carnets de dessins de Camille Corot, Félix Ziem, Jean-Barthold Jongkind et Édouard Manet conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre », *Genesis*, n° 10, 1996, p. 111.

⁴²² Carnet de croquis (Paris et Venise) de James Wilson Morrice, Musée des beaux-arts du Canada (n° 7419).

⁴²³ Carnet de croquis de James Wilson Morrice, v. 1900, Musée des beaux-arts du Canada (n° 7420).

⁴²⁴ En se fiant aux cachets situés aux plats supérieurs à l'intérieur des couvertures des carnets de croquis n° 1 (Dr.973.24), 2 (Dr.973.25), 3 (Dr.973.26), 4 (Dr.973.27), 5 (Dr.973.28), 7 (Dr.973.30), 8 (Dr.973.31), 12 (Dr.973.35), 13 (Dr.973.36), 15 (Dr.973.38) et 16 (Dr.973.39), ceux-ci auraient été achetés à la succursale F. Bénard de la Papeterie des Étudiants et de l'Odéon, située au n° 10 de la Galerie de l'Odéon et au n° 16 de la rue Vaugirard, Paris.

⁴²⁵ En se fiant au cachet situé au plat supérieur à l'intérieur de la couverture du carnet de croquis n° 20 (Dr.973.43), celui-ci aurait été acheté à la succursale A. Lamorelle de la Maison Moreaux, située au n° 106 Boulevard Montparnasse, Paris. Morrice ne fut toutefois pas le seul artiste canadien à se procurer ses carnets à la Maison Moreaux, puisque le futur membre du Groupe de Sept Alexander Young Jackson (1882-1974) y acheta également le seul carnet relié qui subsiste encore au MBAC, « le carnet de croquis de 1909 ». Rosemaire L. Tovell, « A. Y. Jackson en France, en Belgique et en Hollande: Carnet de croquis de 1909 », *Bulletin Annuel / Annual Bulletin 2 (1978-1979)*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1979, p. 31-51.

⁴²⁶ En se fiant au cachet apparaissant au plat intérieur de la couverture du carnet de croquis n° 18 (Dr.973.41) « à feuillets pointillés détachables pour le dessin, la plume et l'aquarelle », celui-ci aurait été acheté à la Maison Sennelier, situé face au Louvre et à deux pas de l'École des Beaux-Arts, au n° 6 du Quai Voltaire. « La Maison Sennelier fut fondée en 1887 par Gustave Sennelier, un passionné de chimie. Marchand de couleurs, il travaille sur la provenance des pigments, les procédés de fabrication, les mélanges et la solidité des tons. La relation était unique entre Sennelier et les plus grands artistes de l'époque impressionniste et du début du XX^e siècle. L'impressionnisme a donné naissance aux produits beaux-arts Sennelier et la rupture réalisée dans les couleurs par Cézanne, Pissaro, Bonnard, Picasso et d'autres était issue d'une palette de couleurs créée par Sennelier lui-même. Son travail est si rigoureux et son regard si juste que les artistes considèrent sa palette de tons comme référence de qualité. Sennelier a utilisé des pigments minéraux inorganiques qui n'avaient encore jamais été utilisés et a offert aux impressionnistes des couleurs qu'il avait été impossible d'obtenir jusqu'alors. Ces couleurs complétaient les couleurs terre existantes et ont remplacé les peintures réalisées à partir de pierres semi-précieuses onéreuses sujettes à l'altération ou comportant

annotations à la mine de plomb, à l'encre et, par exception, au fusain, l'artiste utilisa ses calepins, successivement abandonnés et repris, à divers moments de sa vie, pendant plusieurs années. De ces livrets personnels utilisés à des fins d'exercices et de souvenir, Donald W. Buchanan, dans un article consacré à l'étude des carnets de croquis de l'artiste, les décrit en ces termes :

These books, of pocket size and for the most part sturdily bound, served for him a double function : he used them for the making of quick sketches from the café terraces or roadside resting-places, and he kept in them all manner of personal notes, from calculations of income tax (he paid the French government 641 francs in 1917 or 1918) to witticism he had overheard (from a picture dealer: « Personne achète de la peinture; on la vend. »).

The contents rarely follow any precise order of time or place. Preparing for a voyage to Montreal or Morocco, he was as likely to put in his pocket an old volume already half filled with drawings of Venice or of Paris as he was to go out and buy a fresh book to take with him. The result is that a sketch of Bonsecours Market in Montreal is apt to appear on the next page to gondolas on the Grand Canal, while sleighs on Mountain Hill, Quebec follow upon a view of spring foliage in the Luxembourg Gardens. Some earlier books, which he used before 1900 during visits to England and Holland, are more strictly chronological in arrangement, but they are also less interesting⁴²⁷.

The reflection of Morrice's sense of humour is constantly before us in these note-books. On page after page he writes down laughable anecdotes he has heard; until sometimes it is hard to tell where sketch-books leaves off and joke-book begins. He also collected aphorisms, and, as he had considered marrying but never did, they were often on that subject, as the following : "Bachelors and married woman are always good friends. They respect and esteem each other. Both have succeeded in life." [...] "A critic should be a guide and animator", he writes in one place, and then records a quotation from Montaigne, which does much reveal his own character, " Les moindres occasions de plaisir que je peux rencontrer, je les empoigne."⁴²⁸

Supports portatifs utilisés par l'artiste dans le cadre d'une démarche tant professionnelle que personnelle, les carnets de croquis constituent l'historique des études et les témoins des recherches de Morrice envers sa prospection de motifs. Mémoire du regard et de la main, ces carnets-témoin ou carnets-recueil, gardent remarquablement traces des déplacements du voyageur et de son élan artistique pour les lieux visités, à travers les œuvres graphiques et les notes consignées. Le dessin étant avant tout un premier moyen de notation et de réflexion pour le choix des points de vue et des sujets, ces croquis de voyage faits de quelques premiers traits hâtifs, offrent donc un aperçu de l'univers visuel de l'artiste devant

éventuellement des composants toxiques ». « Sennelier, l'historique », dans <http://www.sennelier.fr/fr/01quisommesnous/historique.htm> Maison Sennelier. Page consultée le 20/06/2005.

⁴²⁷ Donald W. Buchanan, « Sketch Books of James Wilson Morrice », *Canadian Art*, vol. 10, printemps 1953, p. 107.

⁴²⁸ *Ibid*, p. 108-109.

ces pays exotiques. Ils permettent aussi de relever ses cheminements, ses préoccupations ainsi que ses nombreuses promenades dans les différentes villes, ses jardins, ses plages et ses cafés.

3.2 Le carnet de croquis comme outil d'observation : essai de typologie appliquée à James Wilson Morrice.

Partie intégrante du processus créatif de Morrice qui, in situ, cherchait à faire provision d'images en saisissant l'instable, les croquis de voyage développent l'attitude du croqueur à observer et à mémoriser tout ce qui deviendra son vocabulaire. Première pensée d'un tableau où l'artiste résume en quelques traits caractéristiques la forme des objets qu'il voulait représenter, ces dessins sur le vif sont, outre une pratique, un entraînement et une réflexion, une des composantes de la créativité de Morrice. Plus qu'un moyen d'absorption d'une réalité regardée avec un va-et-vient rapide de l'œil, attentif à documenter les pérégrinations que fit l'artiste, c'est à travers l'articulation graphique directe et spontanée de ces croquis qu'apparaissent la matière et la substance des motifs que Morrice élaborait.

Mais, puisqu'il n'existe que peu d'outils pour comprendre l'importance du croquis à cette époque, il devient ainsi indispensable, afin d'en étudier la place dans le processus de création du peintre, de se tourner vers « ...des manuels de dessin [alors] en vogue...⁴²⁹ ». « Parmi les manuels de dessins en vogue au 19^e siècle en France, citons G. Fraipont, *L'Art d'appliquer ses connaissances en dessin*, Paris, 1897, *L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser*, 7^e éd., Paris, 1899; *Le Dessin à la plume*, Paris, s.d., *L'Art enseigné par les maîtres : le Dessin*, et E. Valton, *Méthode pour dessiner : conseils pratiques*, Paris, s.d.⁴³⁰ ». Gustave Fraipont, peintre et graveur belge, également dessinateur habile et prolifique se fit connaître par ses lithographies à la plume d'après divers artistes modernes qu'il exposa aux Salons de 1877 à 1883. Il publia en 1897 *L'Art d'utiliser ses connaissances en dessin*, un petit opuscule de formation sur la partie technique du dessin, accompagné de

⁴²⁹ Jack Cowart, « Carnets de croquis et dessins marocains de Matisse : la recherche de soi-même à travers des motifs divers », dans Pierre Schneider, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch & Laura Coyle, *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 108.

quelque trois cents dessins inédits de l'auteur et de planches hors texte. Examinant attentivement et méthodiquement « ...d'abord les moyens pratiques, ensuite les différentes applications du procédé qui nous occupe⁴³¹ », Fraipont expliqua que cette « ...série de petits livres s'adressent à des amateurs ou à des débutants, non à des artistes...; nous visons tout simplement à ceci : indiquer, à ceux qui commencent, les moyens pratiques de se tirer d'affaire, les éléments indispensables pour parfaire une œuvre de tel ou tel genre... »⁴³². Cet ouvrage abondamment illustré étudie différents procédés artistiques employés à la fin du XIX^e siècle en les détaillant méthodiquement. Il sera utilisé ici à titre de référence et de modèle afin d'examiner, d'approfondir et de décortiquer la structure des différents carnets de croquis de Morrice, à dessein d'en dégager une typologie appliquée à son travail.

Travaillant sur le motif où « il faut une grande dextérité, puis une grande habitude pour saisir au vol, en quelques coups de crayon le sujet qui se dresse inopinément devant vous⁴³³ », Morrice usa promptement de ses carnets pour croquer la fugacité de ce qu'il avait sous les yeux. Ce fut donc en utilisant les croquis, ces façons d'imager une idée, un concept, une perception à un moment du processus d'observation, que le peintre fixa les sujets de tableaux possibles en substituant aux mots les traits du crayon. Robert Henri, expliquant la quête de nouveaux motifs de son ami, écrivit que Morrice,

the sketch hunter has delightful days of drifting about among people, in and out of the city, going anywhere, stopping as long as he likes... He moves through life as he finds it, not passing negligently the things he loves, but stopping to know them, and to note down in the shorthand of his sketch-book, a box of oils with a few small panels, the fit of his pocket, or on his drawing pad. Like any hunter he hits or misses. He is looking for what he loves. He tries to capture it. It's found anywhere, everywhere⁴³⁴.

Tel que formulé par Henri, on comprend que la pratique moricienne du croquis se compose de phases distinctes. L'artiste, ce « chasseur d'esquisse⁴³⁵ » dont l'appétence fut de rechercher journallement de nouveaux sujets, entamait d'abord sa « prédation des motifs »

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁴³¹ Gustave Fraipont, « Conclusion », *Le dessin à la plume*, dans Gustave Fraipont, *L'Art d'utiliser ses Connaissances en Dessin. Fusain – Crayon – Plume – Eau-forte – Lithographie*, Paris, H. Laurens Éditeur, p. 64, coll. Saint-Sulpice.

⁴³² Fraipont, « Introduction », *L'eau-forte et la lithographie*, dans Fraipont, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴³³ Fraipont, « Du croquis d'après nature », *Le Crayon*, dans Fraipont, *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁴ Robert Henri, *The Art Spirit*, Philadelphia, 1923. p. 17; cité dans Buchanan, *op. cit.*, p. 19.

en déambulant simplement, tel un musardeur, à travers l'activité de la ville. Il se laissait guider par ses perceptions sensorielles, carnet de croquis et boîte de pochade en poche. N'ayant aucune contrainte temporelle, puisqu'il saisissait les choses comme elles venaient, Morrice, dès l'instant où il repérait l'événement qui lui plaisait, suspendait momentanément sa promenade pour en croquer l'impression fugace. L'imprévu étant le plus grand charme de la flânerie, le véritable flâneur ne s'ennuie donc jamais. En plus de se suffire à lui-même, en trouvant dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence, tous les lieux ont leur mérite pour lui⁴³⁶. Par ses nombreux et incessants déplacements, Morrice, « l'artiste-chasseur », poursuivait ainsi continuellement sa quête de motifs en les recherchant et en les collectant dans plusieurs pays. « “Ayez toujours un crayon dans la poche”...⁴³⁷ » conseilla l'artiste Fraipont. « Passe pour le papier, si l'on en manque on en sera quitte pour prendre des notes sur sa manchette⁴³⁸ ». En accord avec la méthode du lithographe français, Morrice, assoiffé de changements, choisit de parcourir différents lieux, en les observant sous tous les angles, afin de découvrir et d'extraire les sujets possibles qu'ils renfermaient. Organisant ses pérégrinations en fonction de ses besoins, il put ainsi anticiper les motifs. Mais, dans la mesure où « l'inattendu (...) est toujours attrayant⁴³⁹ », Morrice, tout en intégrant la distraction en tant qu'élément positif, se devait invariablement d'avoir sur lui ses carnets afin de croquer ce qui l'eut inopinément captivé. « In Morrice sketches there is always a feeling of mood such as *waiting, repose, serenity, or reverie*. An indefinable calm is richly felt in them⁴⁴⁰ », commenta la peintre canadienne Kathleen Daly Pepper (1898-1994).

Les esquisses, ébauchées à l'aide d'un style graphique exprimant et retenant le mouvement fugitif, sont de « deux sortes⁴⁴¹ » : « ...ceux faits d'après des sujets que l'on va chercher, ceux faits d'après des sujets qu'on ne cherche pas, mais qui surgissent au moment où on n'y pense pas. Pour les premiers on se munit naturellement de tout ce qu'il faut, c'est en

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie, 1841, 128 p.

⁴³⁷ Gustave Fraipont, « Du genre des croquis », *L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser*, dans Fraipont, *op. cit.*, p. 23.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Fraipont, « Du croquis d'après nature », *Le Crayon*, dans Fraipont, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴⁰ Kathleen Daly Pepper, *James Wilson Morrice*, with a preface by A.Y. Jackson, Toronto & Vancouver, Clarke, Irwin & Company Limited, 1966, p. 29.

vue des seconds que je [Fraipont] vous conseillais (...) d'avoir toujours sur vous vos « munitions ». ⁴⁴² Or, comme « les croquis pouvaient se prendre de diverses manières subordonnées au but qu'on se propose ⁴⁴³ », ceux de Morrice, pour les besoins de cet essai, peuvent être catégorisés selon six genres distincts : les croquis succincts, les croquis plus détaillés d'ensemble ou partiels, les croquis de personnages ou d'animaux, les croquis d'objets divers, les croquis d'ensemble ainsi que les croquis entièrement sur nature.

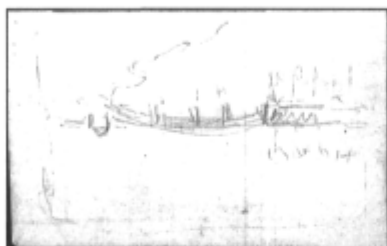


Figure 24
Carnet n° 14b, page de garde
Intérieure, MBAM.

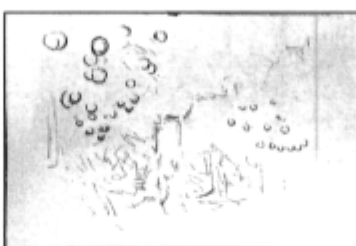


Figure 25
Carnet n° 9, p. 21, MBAM.



Figure 26
Carnet n°9, p. 66, MBAM.



Figure 27
Carnet n° 3, p. 9, MBAM.

Les **croquis succincts** (fig. 24 à 27), « ...souvent... informes, (...) puisqu'ils n'ont pour but ou que de fixer ce dont on veut se souvenir ou que de [sic] chercher une composition... ⁴⁴⁴ », sont néanmoins « ...suffisants pour se rappeler un coin, un effet destiné à entrer dans la composition d'un dessin ou à la compléter... ». Ils correspondent à des ébauches

⁴⁴¹ Fraipont, « Du croquis d'après nature », *Le Crayon*, dans Fraipont, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 11-12.

⁴⁴³ Fraipont, « Du genre des croquis », *L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser*, dans Gustave Fraipont, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

« embryonnaires⁴⁴⁵ » prises « ...pour conserver le souvenir d'une chose vue ayant frappé⁴⁴⁶ ». D'un geste spontané conjugué à une rapidité de tracé, Morrice, en exécutant ces esquisses instantanées et synthétiques, croqua l'essentiel du motif en tentant principalement d'

...indiquer le plus exactement possible le côté qui [l']aura frappé. Suivant ce que sera la silhouette ou l'effet, on prendra son croquis de façon différente : si c'est la première, il faudra bien indiquer le dessin; si c'est l'effet, on s'attachera surtout aux tons, sans toutefois négliger la forme⁴⁴⁷.

[Mais], lorsqu'un motif ou un effet vous frappe, vous *empoigne*, il faut toujours, ne fût-ce que par quelques notes, en fixer le souvenir. Un croquis quelque dénué d'intérêt qu'il paraisse, quelque minime qu'il soit, doit toujours se conserver, car il sera toujours utile à un moment donné...⁴⁴⁸



Figure 28
Carnet n° 5, p. 41, MBAM



Figure 29
Carnet n° 8, p. 52, MBAM



Figure 30
Carnet n° 24, p. 8, MBAM.



Figure 31
Carnet n° 12, p. 96v, MBAM



Figure 32
Carnet n° 12, p. 97.

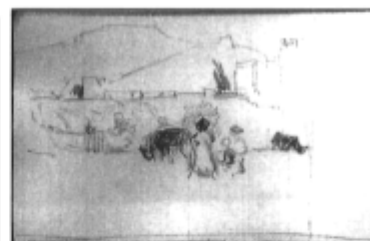


Figure 33
Carnet n° 12, p. 98v, MBAM.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

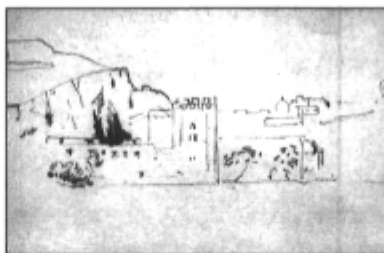


Figure 34
Capri, v. 1894, MBAC.

Les **croquis plus détaillés d'ensemble ou partiels** (fig. 28 à 34), quant à eux, sont communément pris « ...par goût, par plaisir...⁴⁴⁹ » ou par « prévision, soit qu'on ait été séduit par un effet qu'on veut chercher à rendre, soit par un motif qui a charmé par son pittoresque ou sa situation⁴⁵⁰ ». Nuançant quelque peu cette catégorie, Fraipont ajouta qu'

il y a le croquis qu'on exécute pour sa satisfaction personnelle, parce que le sujet ou l'effet « croqué » a séduit; celui-là on le soigne, on le fait aussi complet que possible; puis le croquis fait dans un but utile, soit pour en faire entrer l'ensemble (ou une partie) dans une composition, soit parce que le sujet est un coin désigné à l'avance... Celui-ci peut être plus simple, mais il doit pourtant donner tous les renseignements et tous les détails qui seront indispensables lors de l'exécution⁴⁵¹.

Utilisant ce type d'esquisse, Morrice, d'une facture libre et énergique, tâcha de « ...rendre ce (...) [qu'il] voit, presque ce (...) [qu'il] ressent...⁴⁵² ».



Figure 35
Carnet n° 2, p. 32.
MBAM



Figure 36
Carnet n° 3, p. 39, MBAM



Figure 37
Carnet n° 4, p. 40, MBAM

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 28.



Figure 38
Carnet n° 19, p. 14, MBAM.

La troisième catégorie consiste à brosser également des **études de personnages ou d'animaux** (fig. 35 à 38) « plus ou moins détaillés suivant les conditions dans lesquelles (...) [il] les prend⁴⁵³ », Morrice, saisissant au passage ses motifs, concentra ainsi son attention sur les proportions et les attitudes de ces derniers. Bien que la difficulté à dessiner individus et animaux varie en fonction de la célérité de leurs mouvements, il semble, selon Fraipont, qu'« il en est [de ce genre de croquis] (...) comme du reste : c'est la plupart du temps, des conditions dans lesquelles les uns ou les autres se présentent à vos yeux qui vous donnent la tentation de "croquer" : un mouvement, une allure subite prise par eux...⁴⁵⁴ ».



Figure 39
Carnet n° 2, p. 5,
MBAM.



Figure 40
Carnet n° 7, p. 50,
MBAM.



Figure 41
Carnet n° 24, p. 26, MBAM.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

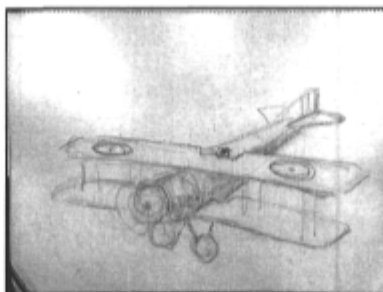


Figure 42
Carnet n° 22, p. 14, MBAM.

Les **croquis d'objets divers** – quatrième regroupement – sont esquissés « ...surtout (...) comme documents, soit pour servir immédiatement pour un dessin en cours d'exécution, soit en prévision de compositions à venir⁴⁵⁵ ». Ceux de Morrice sont constitués, entre autres, d'études de bateaux (fig. 39), de moulins (fig. 40), d'arbres (fig. 41) et d'avions (fig. 42), s'attachent plus « ...au côté "dessin" (...) qu'au côté "effet"⁴⁵⁶ ». D'après Fraipont :

qu'il s'agisse de quelque objet que ce soit, (...) la façon de s'y prendre est la même.⁴⁵⁷ [Et] tout est bon à prendre comme croquis⁴⁵⁸. [...] En dehors de ce qu'il est possible de dessiner bien posément – objets inanimés et vous permettant par conséquent de prendre toutes vos aises pour crayonner leur image, – il en est d'autres, très utiles à avoir aussi, mais plus difficiles à reproduire puisqu'ils manoeuvrent : véhicules, bateaux, etc., ceux-là prenez-les succinctement... Vous noterez, en quelques traits, les allures diverses qu'ils vous présenteront, au fur et à mesure qu'ils changeront de place ou de position... Chercher à les noter au vol est un exercice non seulement très intéressant, mais aussi fort utile...⁴⁵⁹



Figure 43
Carnet n° 5, p. 21, MBAM



Figure 44
Carnet n° 15, p. 17, MBAM.

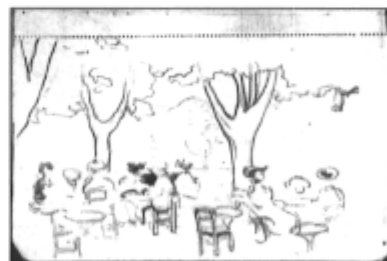


Figure 45
Carnet n° 18, p. 30, MBAM.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.



Figure 46
Carnet n° 18, p. 31, MBAM.



Figure 47
Carnet n° 21, p. 25, MBAM.

Les **croquis d'ensemble** (fig. 43 à 47), « [p]lus difficiles à faire et ... guère entrepris que par des "virtuoses"...⁴⁶⁰ », sont plutôt des ébauches « instantanées⁴⁶¹ » d'évènements d'« actualités⁴⁶² », tels les foules, les scènes de théâtre, les cortèges, les bars, etc. Il faut, pour ce genre de croquis, souligne Fraipont « ...que toutes les facultés agissent en même temps; on doit voir, retenir, noter, croquer; il faut rester calme et ne point se laisser surexciter par ce travail pourtant si surexcitant⁴⁶³! »

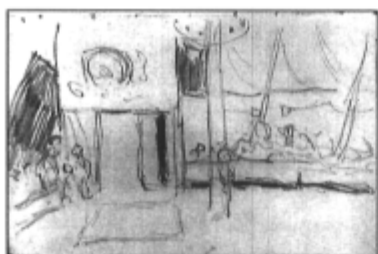


Figure 48
Étude pour « Le cirque à Concarneau », carnet n° 15, p. 5, MBAM.



Figure 49
Esquisse pour « Gibraltar », carnet n° 6, p. 46, MBAM.

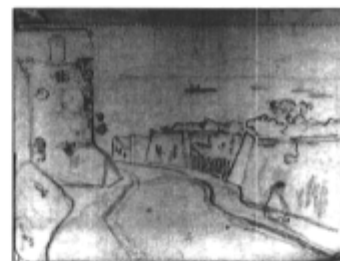


Figure 50
Esquisse pour « Tanger », carnet n° 21, p. 24, MBAM.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 51.



Figure 51
Esquisse pour « *Course de taureaux à Marseille* », Carnet n° 18, p. 15r, MBAM



Figure 52
Esquisse pour « *La mosquée à Tunis* », Carnet n° 21, p. 37, MBAM.

Contrairement aux cinq autres genres de croquis « à peine terminés⁴⁶⁴ », les **croquis entièrement sur nature** « ...ne demandent que quelques corrections ou fignotage chez soi⁴⁶⁵ » pour être achevés. Morrice, croquant entièrement sur nature ses sujets (fig. 48 à 52), travailla davantage la composition en structurant l'image à peindre. Fraipont fit remarquer que ces croquis « ...sont, à beaucoup près, les plus intéressants, les plus charmants à faire; peut-on rien trouver de plus agréable... [...] On se sent libre, heureux, indépendant, on vit enfin, et on éprouve une des exquises jouissances qui se puisse rêver⁴⁶⁶ ».

Morrice, cherchant les masses, définissant l'ombre et la lumière en sacrifiant les détails, les reflets et autres choses inutiles qui pourraient déformer l'allure de son croquis, se servit « de l'esquisse principalement pour noter les éléments matériels de la composition [...]»⁴⁶⁷. En ce sens, il rejoint Fraipont pour qui « [l]'habileté d'un dessinateur [...] est précisément de savoir sauter tout ce qui n'est point utile et de concentrer tout l'effet ou tout l'intérêt sur la partie qu'il désire faire valoir⁴⁶⁸ ». L'artiste en retenait donc des connaissances concrètes qui illustraient les aspects visiblement extérieurs des choses et des personnes. Ces croquis marquent ainsi les grands moments des séjours de Morrice et gardent la mémoire de ses impressions et des visions de ses voyages.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴⁶⁷ Lyman, *op. cit.*, p. 40

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

3.3 Le carnet de croquis comme objet de mémoire.

Si « ...les manuscrits de l'écrivain peuvent être accompagnés de dessins, de même [que] ceux de l'artiste sont souvent remplis d'annotations⁴⁶⁹ », qu'en est-il des différents « signes verbaux⁴⁷⁰ » présents dans les carnets de Morrice ? Relatifs aux carnets, les signes verbaux, séries d'annotations essentiellement constituées de lettres, de chiffres, de sigles ou de leurs combinaisons, se scindent en deux catégories : ceux liés au dessin et ceux étrangers à celui-ci. Chargée de mission au département des Arts graphiques du Louvre spécialisée dans les lettres d'artistes, Valentine de Chillaz, définissant respectivement chacune des deux séries, explicita que

situées [les annotations] à côté d'eux [les dessins des carnets], ce sont des indications sur les lieux ou les dates où ont été réalisés les dessins, sur les conditions atmosphériques du moment ou les couleurs observées. [...] [Tandis que les annotations] ...étrangères au dessin, [sont] liées à la vie quotidienne des artistes. Elles ont comme caractéristique d'être situées plutôt au début ou à la fin des carnets. Il s'agit de listes, d'adresses, de comptes, d'horaires, de menus, etc.⁴⁷¹



Figure 53
Carnet n° 10, p. 19, MBAM.

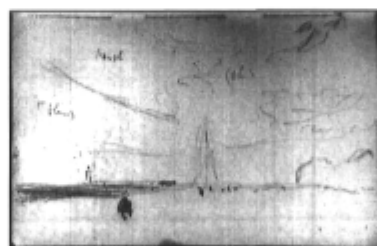


Figure 54
Carnet n° 16, p. 28, MBAM.



Figure 55
Carnet n° 19, p. 43, MBAM.

⁴⁶⁹ Valentine de Chillaz, « Manuscrits de peintres. Quelques observations sur des carnets de dessins de Camille Corot, Félix Ziem, Jean-Barthold Jongkind et Édouard Manet conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre », *loc. cit.*, p. 111.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 111-112.



Figure 56
Carnet n° 19, p. 9, MBAM.



Figure 57
Carnet n° 10, p. 28, MBAM.



Figure 58
Carnet n° 21, p. 46, MBAM.

Hormis l'indication des couleurs contemplées (fig. 53 à 55) et des lieux visités (fig. 57 & 58) – telle que spécifiée par l'artiste en utilisant les expressions « purple/blue » (fig. 54) et « Geneva » (fig. 57) – où les esquisses furent réalisées, les carnets de Morrice ne contiennent ni de datation des croquis, ni de renseignements sur les notations atmosphériques⁴⁷². À ce stade de création, les mots se mêlent aux lignes des croquis et complètent le dessin en y apportant quelques informations supplémentaires. En notant directement sur ses croquis les couleurs observées, Morrice put donc colliger les informations nécessaires de façon concise et rapide. Et « cette rapidité et cette concision sont essentielles... [car] saisir la vie qui passe n'est pas chose facile⁴⁷³ ».



Figure 58
Carnet n° 10, plat.
sup. int., MBAM.

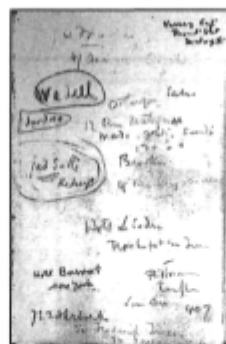


Figure 59
Carnet n° 10, page de
Garde, MBAM.



Figure 60
Carnet n° 19, p. 64,
MBAM.

⁴⁷² À la différence de ceux des peintres paysagistes précurseurs de l'impressionnisme Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et Johan-Barthold Jongkind (1819-1891). À ce sujet, Valentine de Chillaz nota que : « les carnets de Corot donnent de précieux renseignements sur ses déplacements en Italie ou en France. Même Jongkind, pourtant le moins soigneux, “a pris l'habitude de mettre par écrit les souvenirs qui l'intéressent, de dater ses moindres croquis et d'inscrire au bas de chacun l'indication du lieu où il fut pris” (Étienne Moreau-Nélaton, *Jongkind raconté par lui-même*, Paris, 1992) ». *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 114.

Les manuscrits du peintre foisonnent cependant de données propres à sa vie quotidienne (fig. 59 à 61). Lucie Dorais inventoria dans les différents carnets de croquis de l'artiste plus de quelque deux cents noms de personne qu'il a connues ou dont il a noté le nom pour référence : peintres, modèles, médecins, tailleurs, etc.⁴⁷⁴ Buchanan, mettant en relief les inscriptions les plus révélatrices des amitiés et des goûts du peintre, mentionna que :

[h]ow wide was the discerning range of his acquaintanceship can be judged by the addresses of artists and writers listed in these pages. His old friends, Clive Bell and Gerald Kelly (...), are mentioned. Here are the names, too, of various American painters, including some who have never previously been linked with Morrice, such as John Marin [1870-1953] and George Luks [1866-1933]. Surprisingly, also, about the year 1923 we find a mention on one page of T. S. Eliot [1888-1965] and James Joyce [1882-1941]. [...] In others fields, he lists the names of musicians, and, among doctors, he appears almost certainly to have met one of that profession's most controversial figures, Dr. Emile Coué [1857-1926], for we find a appointment recorded, "Emile Coué, Monday 10 a.m." (...) But, like so many of the tantalizing notes in these pocket-weathered volumes, we can only guess what the truth behind this scant reference may be⁴⁷⁵.

Ainsi, les

...signes verbaux présents dans les carnets de dessin montrent que ces derniers sont des objets hybrides, encore indistincts, un peu agenda, un peu carnet d'adresse ou carnet de notes, ayant comme premier intérêt pour le peintre d'être pratique, et d'aider sa mémoire par des repères précis ou par des impressions plus élaborées selon sa plus ou moins grande facilité à s'exprimer par sa plume⁴⁷⁶.



Figure 62
Carnet n° 10, p. 3, MBAM.

⁴⁷⁴ Voir à ce sujet les carnets de croquis de l'artiste et Lucie Dorais, *J. W. Morrice*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1985, 88 p., Coll. « Artistes canadiens », 8.

⁴⁷⁵ Buchanan, « Sketch Books of James Wilson Morrice », *loc. cit.*, p. 109.

⁴⁷⁶ de Chillaz, « Manuscrits de peintres. Quelques observations sur des carnets de dessins de Camille Corot, Félix Ziem, Jean-Barthold Jongkind et Édouard Manet conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre », *loc. cit.*, p. 113.

Si Morrice utilisait davantage les signes verbaux que ceux graphiques, il annota toutefois la direction des valeurs lumineuses d'un croquis à l'aide de trois signes graphiques présents dans la partie supérieure de celui-ci, entre les trois ouvertures : les flèches (fig. 62). Bien qu'il manque plusieurs pages aux carnets de Morrice, ce croquis apparaît être l'unique exemple où l'artiste employa ce type de signe à titre de méthode de notation.

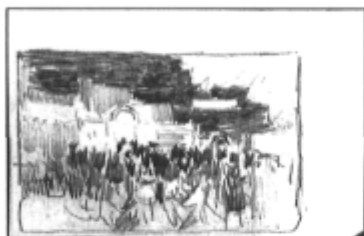


Figure 63
Carnet n° 3, p. 32, MBAM.

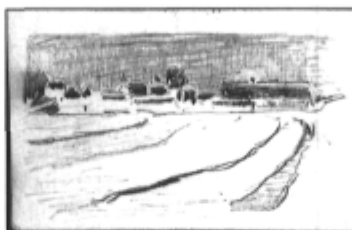


Figure 64
Carnet n° 11, p. 19, MBAM.



Figure 65
Carnet n° 18, p. 94v, MBAM.

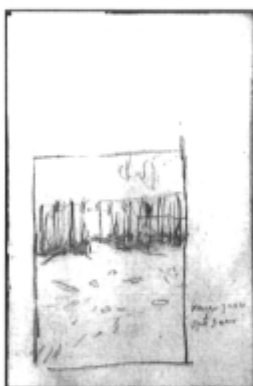


Figure 66
Carnet n° 11, p. 22,
MBAM.



Figure 67
Carnet n° 7, p. 60,
MBAM.



Figure 68
Carnet n° 11, p. 8,
MBAM.

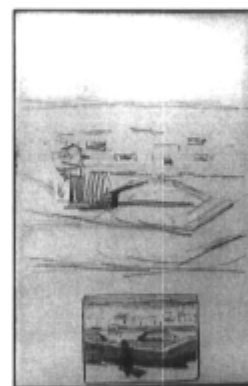


Figure 69
Carnet n° 14b, p. 94,
MBAM.

Sporadiquement dans certains de ses carnets, il recadra quelques croquis à l'aide de traits (fig. 63 à 69). S'interrogeant sur la fonction des cadres, Valentine de Chillaz expliqua que

[p]our certains artistes [...], le premier réflexe semble être un mécanisme de sélection. Devant l'afflux de sensations visuelles variées et confuses, ils découpent leur page selon une convention spatiale, un certain ordre visuel dont nous savons qu'il date du Quattrocento, celui de la « fenêtre ouverte » sur un espace délimité selon les lois de la perspective. Peut-être [...] que ce signe graphique [...] est l'objet d'affirmation et de variantes personnelles à une époque où les règles commencent à être remises en question et où l'ordre établi ne correspond plus aux perceptions des artistes. [Mais, peut-être] [...] aussi que la division des cadres de la feuille corresponde à une méthode de travail...

« L'écriture et le dessin se complètent [alors] lorsqu'il s'agit d'aller vite, d'accumuler devant un spectacle fugace le maximum d'informations à mémoriser⁴⁷⁷ ». Ce n'est donc qu'en tournant une à une les pages ainsi qu'en déchiffrant la totalité des notations sibyllines et des croquis qu'ils contiennent, qu'il est possible d'avoir accès à un niveau plus intimiste de l'œuvre de James Wilson Morrice.

3.4 La pratique du croquis et le regard de Morrice comme observateur.

L'utilisation morricienne du croquis en guise d'outil d'observation se révèle donc être une pratique assidue et constante de l'artiste. Point de départ de son raisonnement artistique où il recueillait des faits utiles pouvant servir de matière à ses oeuvres, il ne la destinait pas uniquement à un moment précis de sa vie, mais s'en servit plutôt de manière continue durant son entière existence, en vue, par exemple, de préparer un tableau. Bien qu'il recompose toujours tout en atelier, ces dessins rapides lui permirent, grâce à sa faculté d'observation et de synthèse toujours en éveil, de traduire les informations colligées et de fixer les traits essentiels de la composition de son sujet. Une préparation tant visuelle qu'intellectuelle en quelque sorte, puisque l'outil de recueil de données qu'est l'observation permit à l'artiste de s'imprégner de certaines données in situ des visions qu'il eut du monde réel qui l'entoura, dont l'émotion du paysage, l'ambiance, le climat, la lumière, les sons, etc., et d'en dégager des traits caractéristiques qu'il saisit aussitôt dans un de ses carnets de croquis. Conséquemment, « ...voir c'est avoir à distance...⁴⁷⁸ ». Il importe toutefois de préciser qu'observer implique aussi une interprétation, car toute observation consiste à choisir entre les nombreux faits de détails qui constituent un phénomène particulier et à ne relever que ce que l'on sait devoir nous être utile.

Morrice, lors de ses fréquentes déambulations, poursuivait, recherchait et traquait quotidiennement des motifs afin de les capturer sur papier. Le « sketch hunter⁴⁷⁹ » constamment à l'affût en se tenant en observation, guettait ainsi ces « proies » en explorant

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1985, p. 26.

minutieusement d'un regard avisé, aiguisé, attentif et patient les différents lieux jusqu'à ce qu'il trouve ce dont il eut besoin. Sitôt l'attention éveillée par la façon particulière dont un objet affectait sa sensibilité ou intéressait son intelligence, l'artiste, les yeux braqués sur le sujet sélectionné tel le chasseur, le fixait, l'observait, l'examinait, le scrutait, puis s'en emparait en retenant, en quelques coups de crayon, ces aspects extérieurs. Morrice possédait donc différents niveaux dans la temporalité de son regard : la surprise émerveillée du premier abord s'accompagnait toutefois de la perception du système de construction de la composition, parfaitement visible dans bon nombre de ses croquis. Il envisage ainsi plus d'une façon de regarder un motif, puisqu'il esquisse différemment dans son carnet de croquis, soit pour saisir subitement un détail prégnant, soit pour patiemment capter l'espace, la diffusion de la lumière, l'atmosphère ambiante ou l'imprévu. Ses carnets de croquis témoignent donc de son esprit d'observation, qualité essentielle à tout dessinateur, où Morrice, emporté par son désir de rendre compte et de témoigner des choses vues, traduisait l'emportement de la scène et la fougue du croqueur par le biais de sa touche nerveuse et rapide.

Caractérisant le regard comme un acte prédéterminé basé sur l'ensemble des connaissances culturelles acquises par l'observateur et transposées par celui-ci aux choses qu'il perçoit, Norman Bryson⁴⁸⁰ différencie deux régimes scopiques particuliers, deux façons conceptuelles d'observer, d'examiner et d'analyser l'espace vu : le « regard fixe » –« *the gaze* »– et le « coup d'œil » –« *the glance* »–. Pour ces deux substantifs, le dictionnaire de la langue anglaise *Merriam-Webster* proposa les définitions suivantes : « *Gaze* ... : a fixed intent look⁴⁸¹. *Glance...of the eyes* : a) a swift movement of the eyes. b) a quick or cursory look to move swiftly from one thing to another⁴⁸² ». Bryson oppose le caractère intense, immobile, déterminé, délibéré, absorbé et réfléchi du premier à celui plutôt éphémère,

⁴⁷⁹ Henri, *op. cit.*, p. 17; cité dans Buchanan, *A biography...*, p. 19.

⁴⁸⁰ Auteur de l'ouvrage intitulé *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*, Norman Bryson est historien de l'art titulaire du département d'histoire et de théorie de l'art à la Slade School of Fine Art, à l'University College London.

⁴⁸¹ « *Gaze* », dans <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=gaze> Merriam-Webster Online. Page consultée le 19/08/2005.

⁴⁸² « *Glance* », dans <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=glance&x=29&y=18> Merriam-Webster Online. Page consultée le 19/08/2005.

subversif, inopiné et aléatoire du second⁴⁸³. Il spécifia toutefois qu'entre les deux concepts s'inscrit une division d'intention qui « ...separates the activity of the gaze, prolonged, contemplative, yet regarding the field with a certain aloofness and disengagement – from that of a glance, a furtive or sideways look – carrying messages of hostility, collusion, rebellion and lust⁴⁸⁴ ». Résumant la théorie de Bryson, Tünde Varga⁴⁸⁵, dans le journal littéraire du Département d'Études anglaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, *The Anachronist*, souligna que

...the gaze coincides with the Cartesian perspective : the viewing body is reduced to one point only, namely to the retina of a single eye, a single point of view (binocular disparity was technically not taken into account in terms of visually before the eighteen century)⁴⁸⁶. The moment of the gaze is « placed outside duration⁴⁸⁷ », outside the spatial and the temporal due to which it arrest the flux of phenomena. In this mode of seeing the subject is united with the « Founding Perception » : he or she takes a disembodied, Godlike, coherent subject position. It seeks to bracket out the temporal process of viewing in order to create a synchronic instant of viewing, which means that the image is reduced to an ideal, but frozen moment. The glance in contrast is a distinct technique, which follows the staccato-movement of the eye, the to and fro activity of real-time looking. It requires the insertion of time and of the body into vision, therefore, « the path of its movement is irregular, unpredictable, and intermittent⁴⁸⁸ ». The glance is a kind of trickster on the gaze, which undermines the rational singular and identifiable subject position in vision and entails a fragmentary, changeable subjecthood.⁴⁸⁹

Se déployant dans l'espace et le temps, l'expérience et la connaissance du monde passent nécessairement par les sens. La vue, en situant les objets et leurs mouvements le plus précisément dans l'espace, en est le conduit principal. Regarder n'est donc pas seulement voir en déterminant et orientant le regard, car selon les intentions qui précèdent celui-ci,

⁴⁸³ Bryson, *loc. cit.*, p. 93.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁸⁵ « Tünde Varga holds an MA in English and Aesthetics (ELTE). She completed her studies at the PhD Program of English Modernism, ELTE, and Comparative Literature, ELTE. She has received DAAD and Erasmus research scholarships to Germany and the Hungarian State Eötvös Scholarship to England. She is currently working on her dissertation on the intersection of popular and elitist forms of the visual and the verbal in the cultural field of late eighteenth and early nineteenth-century England. She is employed by the Research Program "Ideologies" at the Department of Comparative Literature ». « CV Tünde Varga », dans http://www.insitegrafx.hu/theanachronist/html/current_issue/cv_varga.html *The Anachronist*. Page consultée le 5/06/2005.

⁴⁸⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer : on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London, MIT Press, An October Book, 1991.

⁴⁸⁷ Bryson, *loc. cit.*, p. 96.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁹ Tünde Varga, « The Pleasures of the "Vulgar" Look », dans *The Anachronist* http://www.insitegrafx.hu/theanachronist/html/current_issue/varga.html#3 issue 2004, The literary journal of the Department of English Studies, issue 2004, School of English and American Studies, Eötvös Loránd University, Budapest. Page consultée le 5/06/2005.

l'intelligence, la compréhension, la sensibilité ainsi que le jugement interviendront. En voyant ce qu'il regarde, mais en ne regardant que ce qu'il veut bien regarder, l'observateur opère ainsi selon un processus sélectif précis en dirigeant volontairement ses yeux sur un sujet choisi.

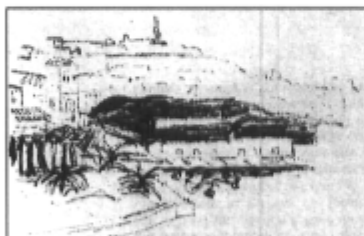


Figure 70
Étude pour « Vue d'une fenêtre, Tanger », 1912-1913, carnet n° 6, p. 16, MBAM (Dr.1973.29).

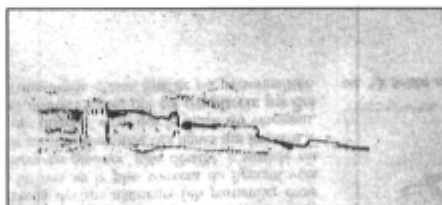


Figure 71
Paysage d'Afrique du Nord, 1912-1913, carnet n° 6, p. 11, MBAM (Dr.1973.29).



Figure 72
Carnet n° 6, p. 3, MBAM (DR.1973.29).



Figure 73
Carnet n° 6, p. 5, MBAM (Dr.1973.29).

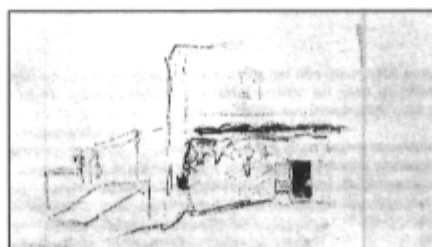


Figure 74
Étude pour « Tanger », 1912-1913, carnet n° 6, p. 65, MBAM (Dr.1973.29).



Figure 75
Charles Camoin, Le Palais du sultan, 1912-1913, coll. privée.



Figure 76
Charles Camoin, Le Marabout de Sidi Hosni, 1912-1913, coll. privée.

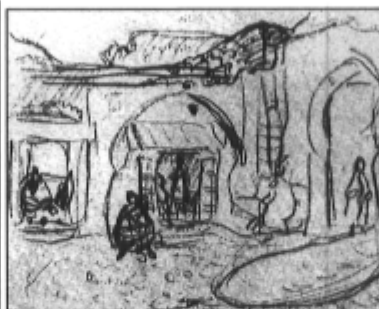


Figure 77
Charles Camoin, Bab-el-Aassa, 1912-1913, coll. privée.

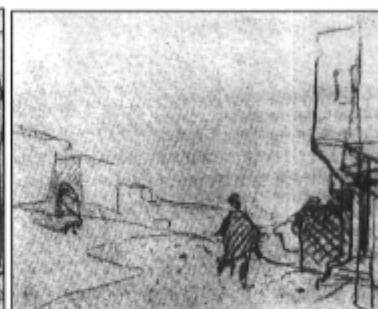


Figure 78
Charles Camoin, Maison et Baie de Tanger, 1912-1913, coll. privée.



Figure 79
Henri Matisse, *À la porte de la Casbah*, 1912-1913
plume et encre sur papier,
25,7 × 19 cm, coll. privée.



Figure 80
Henri Matisse, *Porte avec deux ânes et leurs cavaliers*, 1912-1913
plume et encre sur papier,
25,8 × 19 cm, coll. privée.

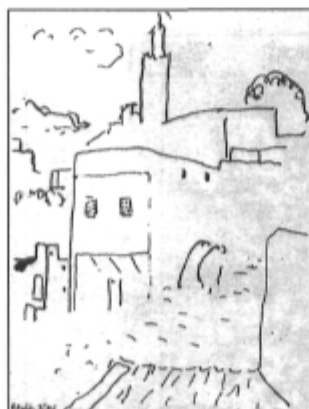


Figure 81
Henri Matisse, *Rue de Tanger, deux passants*,
1912-1913, plume et encre
sur papier, 25,8 × 19 cm,
coll. privée.

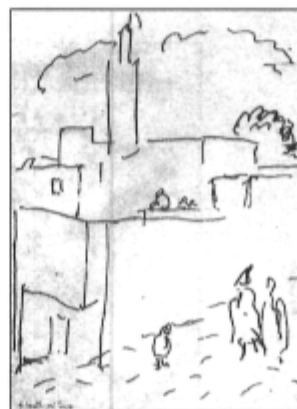


Figure 82
Henri Matisse, *Rue de Tanger, trois passants*,
1912-1913
plume et encre sur papier,
25,8 × 19 cm, coll. privée.

Il devient alors intéressant de confronter les croquis de Morrice (fig. 70 à 74), de Matisse (fig. 79 à 82) et de Charles Camoin (fig. 75 à 78), trois amis qui croquèrent, chacun à côté de l'autre, quelques paysages de Tanger en 1912-1913. Comparant certains croquis de ces artistes, Jack Cowart explicita que

...chacun d'eux avait des perspectives différentes. Les douzaines de croquis de Morrice sont des rendus sommaires, de petite taille, plus énergiques que disciplinés [fig. 70 à 74]. Les dessins de Camoin sont plus détaillés, plus exact ou photographiques [fig. 75 à 78]. Les croquis de

Matisse, plus libres, dénotent une recherche plus artistique [fig. 79 à 82]. Il explore les contours et les rythmes, le dessin devient un moyen d'étude et d'expression spontanée.⁴⁹⁰

Aussi leur entente, à Tanger, manifestée par ces thèmes partagés et représentés de façon parfois si semblable, est un miracle fortuit, un malentendu fécond. Là où Matisse reconnaît dans le monde extérieur la nouveauté surgit en lui, ils cherchent le nouveau dans le monde extérieur. A y bien regarder, le souci de la couleur locale, le poids du pittoresque ne sont que passagèrement et partiellement atténués par Morrice et Camoin.⁴⁹¹

La lecture esthétique d'un lieu à un instant précis constitue le résultat de la combinaison d'une réalité et d'un regard, puisque chacun de ces trois artistes, avec sa culture, l'approcha à sa façon. Étant ainsi subjectif, l'objet d'observation est relatif à diverses positions de l'observateur : pour une même région de l'espace, des points de vue différents (personnes, angles et distance) offriront des paysages différents. Suivant la zone d'intérêt sélectionnée, le regard de la personne qui observe occupe une fonction déterminante en modifiant ce vers quoi tend l'observation. C'est l'observateur qui, par son interprétation, donne une signification à ce qu'il voit. Le paysage est alors la relation qui s'établit, en un lieu et à un moment donnés, entre un observateur et l'espace qu'il parcourt du regard. Au travers de ses propres filtres sensoriels et culturels, l'observateur appréhende ce qui devient pour lui un spectacle porteur de significations. Ainsi fabriqué par ce regard qui imprime une histoire au sujet, la réalité devient une construction humaine où tout dépend du coup d'œil de l'observateur, de ce qu'il apporte et de ce qu'il s'attend à observer en fonction de ses connaissances. Ainsi, l'image naît vraiment du regard de l'observateur, puisque l'objet observé est influencé par celui-ci.

Morrice, qu'il « contemplât ses sujets d'un œil attentif⁴⁹² » ou qu'il les « parcourût d'un œil rapide⁴⁹³ », posa sur eux un regard essentiellement synthétique et éloigné. Il œuvrait, à l'instar de son collègue Matisse à Tanger⁴⁹⁴, principalement à la terrasse d'un café ou à la

⁴⁹⁰ Cowart, *loc. cit.*, p. 122.

⁴⁹¹ Schneider, Cowart, Elderfield, Kostenevitch & Coyle, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹² Expression provenant du latinisme *Contemplari intentis oculis* (contempler d'un œil attentif).

⁴⁹³ Expression provenant du latinisme *Veloci oculo percurrere* (parcourir d'un œil rapide).

⁴⁹⁴ Telles que les esquisses marocaines matisiennes suivantes : *Deux vues de Tanger*, 1912-1913, plume et encre sur papier, 25,6 × 19,3 cm, coll. particulière; *Vue de la fenêtre, Tanger I*, 1912-1913, plume et encre sur papier, 25,8 × 17,1 cm, Philadelphie, Frances and Michael Baylson Collection; *Vue de la fenêtre, Tanger II*, 1912-1913, plume et encre sur papier, 25,7 × 16,8 cm, coll. particulière; *Environs de Tanger*, 1912-1913, plume et encre sur papier, 19,5 × 25,2 cm, Genève, coll. particulière; *Vue d'un marabout*, 1912-1913, crayon sur papier, 15,24 × 9,5 cm, coll. particulière; *Vue d'un café arabe de la Casbah*, 1913, plume et encre sur

fenêtre de sa chambre, endroits parfaits offrant leurs commodités à celui qui préfère garder ses distances, à partir desquels il observe les passants ou esquisse des perspectives dynamiques de boulevards, places, ports et plages. Fondamentalement, mentionna Hughes,

...perspective is a form of abstraction. It simplifies the relationship between the eye, brain and object. It is an ideal view, imagined as being seen by one-eyed, motionless person who is clearly detached from what he sees. It makes a god of the spectator, who becomes the person on whom the whole world converges, the Unmoved Onlooker. Perspective gathers the visual facts and stabilizes them; it makes them a unified field. The eye is clearly distinct from that field, as the brain is separate from the world it contemplates⁴⁹⁵.

Puisque l'artiste ne semblait vraiment jamais impliqué lorsqu'il observait ses sujets, la distance apparaît ainsi comme une caractéristique majeure de sa pratique du croquis et de son regard. Dès qu'il se positionnait en observateur, Morrice se mettait en retrait des événements. Il adoptait ainsi une position esthétique en repérant quelques éléments à partir des lignes, des masses et des couleurs significatives, ce qui lui permit de faire une partition du sujet. Étant donné que l'objet observé existe à travers les yeux de celui qui regarde, que sa lecture est influencée par les sensibilités individuelles et que sa valeur varie selon le point de vue personnel de l'observateur, qu'en est-il alors de Morrice, l'observateur-artiste en position de touriste ?

papier, 21 × 26,7 cm, Genève, coll. particulière. Institut du monde arabe, *Le Maroc de Matisse*, exposition présentée à l'Institut du monde arabe du 19 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Paris, Institut du Monde Arabe/Gallimard, 1999, p. 14, 100, 103, 106 et 109.

⁴⁹⁵ Robert Hughes, *The shock of the new : art and the century of change*, London, British Broadcasting Corp., 1980, p. 17; cité dans Chris Jenks, *Culture*, 2e éd, London, New York, Routledge, 2005, p. 163, coll. Key Ideas.

Chapitre 4

L'esthétique caraïbe de James Wilson Morrice : l'artiste dans la position de touriste.

[A] painter should go south; it cleans your palette for you⁴⁹⁶.

James Wilson Morrice

L'exotisme est tout ce qui est Autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers.⁴⁹⁷

Victor Segalen (1878-1919)

Ce chapitre met en contexte, dans l'œuvre des neuf dernières années de Morrice, sa production antillaise réalisée lors de ses séjours ponctuels aux Antilles et aux Caraïbes. Nous analyserons le regard qu'il porta sur cette région exotique et géographique du centre de l'Amérique au moyen du corpus d'œuvres antillaises et caraïbes qui comporte des dessins à la mine de plomb, des aquarelles, des pochades ainsi que des huiles sur toiles⁴⁹⁸. C'est en fait son esthétique que nous tenterons de comprendre et d'expliquer. Immuablement à l'affût d'une composition inédite, il « ...fut [selon Lyman] toujours [animé par] le même rêve qu'il promena du Québec hivernal aux îles tropicales⁴⁹⁹, [...] ...sans attitudes pittoresques, sans aventure romanesque ou pathétique. Ses aventures, il faut les

⁴⁹⁶ Buchanan, *A Biography*, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁹⁷ Victor Segalen, « Équipée [Voyage au pays du réel] », dans <http://victor.segalen.free.fr>. Page consulté le 29/10/2006.

⁴⁹⁸ Voir Annexe 2.

⁴⁹⁹ Lyman, *Morrice*, p. 15.

chercher sur un autre plan, celui des découvertes sensibles et poétiques⁵⁰⁰ ». Il nota d'ailleurs dans un de ses cahiers⁵⁰¹, cet axiome tiré du monumental *Fragments d'un journal intime* de l'écrivain genevois d'expression française, Henri Frédéric Amiel (1821-1881) : « un paysage est un état de l'âme⁵⁰² ». Afin de discerner le sens exact de cette phrase, il convient de se référer au passage qui la contient :

Paysage d'automne... Les feuilles tombaient de tous les côtés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables... Je tenais la baguette magique et n'avais qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale. Un paysage quelconque est état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de la similitude dans chaque détail. La vraie pensée est plus vraie que la science parce qu'elle synthétise et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra atteindre comme résultat⁵⁰³.

De cette citation, l'encyclopédie *Larousse du XX^e siècle* explicita que l'

[o]n (...) interprète souvent en ce sens que le peintre, ou plus généralement l'artiste, l'écrivain, etc., en représentant un paysage, se peint lui-même et projette son âme sur la nature. En réalité, Amiel a voulu dire que chaque paysage a en soi une certaine signification qui détermine chez l'artiste qui le représente un certain état de l'âme⁵⁰⁴.

Animé par un tropisme exotique, Morrice, « ...« exote⁵⁰⁵ », voyageur-né dans des mondes pluriels, et acceptant les multiples saveurs de ce qui est, par essence, divers⁵⁰⁶ », aspira à renouveler constamment sa vision du monde. Lui qui parcourut tant de pays si différents, armé de sa sensibilité à la recherche de motifs inédits en « ...ne faisant halte que là où son œil pouvait se repaître de couleurs, de douce lumière et de beauté⁵⁰⁷ », étendit ainsi sa prospection jusqu'aux îles du bassin de la mer des Caraïbes. Aptitude de la sensibilité à sentir le divers, l'exotisme, goût de ce qui est étranger au voyageur, répond donc à un besoin de nouveauté. « Une œuvre d'art est appelée exotique... non pas à cause de la seule présence d'éléments étrangers..., mais lorsqu'elle est inspirée par les émotions provoquées

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰¹ Barbeau, « Morrice, peintre exotique », *loc. cit.*, p. 354.

⁵⁰² Henri Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 10 février 1846, Tome I, p. 55.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Paul Augé (sous la direction de), « Paysage », *Larousse du XX^e siècle*, Tome 5, Paris, Librairie Larousse, 6 volumes, 1932, p. 432-433.

⁵⁰⁵ Maffesoli reprend ici le terme inventé par Victor Segalen (1878-1919) pour désigner le « voyageur idéal éternellement étranger et inlassablement xénophile ».

⁵⁰⁶ Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, p. 106.

⁵⁰⁷ Marius Barbeau, « Morrice, peintre exotique », *Revue de l'Université Laval*, 4, déc. 1949, p. 354.

par l'évocation des pays étrangers ou par leur contact...⁵⁰⁸ ». Morrice, dans une lettre adressée à Edmund Morris, écrivit que « ...the prospect of painting something so entirely new is extremely fascinating⁵⁰⁹ ». L'artiste, désireux d'autres choses en « rêvant de l'espace lointain⁵¹⁰ », voyagea ainsi aux îles du bassin caraïbe pour être surpris par les motifs inédits. Ce ne fut toutefois pas la première fois que de tels pays alimentèrent Morrice en thèmes empreints d'exotisme, puisqu'il vécut, lors de ses deux séjours hivernaux nord-africains, une expérience analogue. Quant au « ...goût d'exotisme...⁵¹¹ » de son ami, Lyman précisa toutefois qu'il « ...n'est d'ailleurs pas exclusif...[et] ne semble pas avoir une signification particulière : il voit [ainsi] d'un même œil les cases pittoresques de la Trinité et de la banale maison bourgeoise, rue Sherbrooke⁵¹² ».

Étymologiquement, l'exotisme⁵¹³ renvoie à la notion d'étrange, de singulier, d'original, d'altérité, d'inconnu et par extension d'étranger à l'observateur. L'exotisme n'existe donc pas à l'échelle de son univers intime, de son chez-soi. Il est empreint de qualités subjectives dont les caractéristiques sont différentes de celles que l'on observe habituellement. Pour qu'un certain exotisme soit nourri, il faut qu'il y ait un regard sur les autres, ces derniers étant ici considérés comme dissemblables de soi. Développant cette « notion du différent », cette perception du divers provenant de la sensation d'exotisme proposée par Segalen⁵¹⁴, Rodolphe Christin, docteur en sociologie poursuivant des recherches sur le voyage dans de multiples directions, expliqua que

⁵⁰⁸ Mario Praz, « Exotisme », dans <http://www.universalis-edu.com/private/article.asp?nref=G9714012> Encyclopædia Universalis. Page consultée le 09/12/2003.

⁵⁰⁹ Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Ed. Morris, Lettre de J. W. Morrice à Ed. Morris : 5 avril 1908; cité dans John O'Brian, « Morrice – O'Conor, Gauguin, Bonnard et Vuillard », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, nos 2-3 (avril-décembre 1982), p. 21.

⁵¹⁰ Jean-Marc Moura, membre associé du Centre de recherche en littérature comparée, définit l'exotisme dans sa formule minimale en tant que « rêverie de l'espace lointain ». Voir Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 5-15.

⁵¹¹ Lyman, *Morrice*, *op. cit.*, p. 29.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Provient étymologiquement « de *exotique* (1548), du latin *exoticus*, décalqué sur le grec *ἐξωτικός* [*exōtikos*] du dehors, "étranger", adjectif construit sur l'adverbe *ἐξω* [*exo*], "au dehors"... ». « Exotisme », dans *Dictionnaire International des Termes Littéraires* <http://www.ditl.info/artest/art1658.php#biblio>. Page consultée le 23/08/05.

⁵¹⁴ L'œuvre de Victor Segalen, poète, médecin de marine, ethnographe et archéologue, eut pour thématique centrale une conception de l'Exotisme essentiellement considérée comme une esthétique du divers, de tout ce qu'il est autre.

[l]e « pouvoir d'exotisme » est le « pouvoir de concevoir autre ». L'exotisme englobe ce qui échappe au connu, au déjà vécu. Il désigne la perception de « Tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale" coutumière ». Ce « pouvoir de concevoir autre » est [ainsi] une affaire de sensibilité, laquelle débouche sur une connaissance du réel considéré comme plan d'existence de la diversité⁵¹⁵.

Le concept d'exotisme peut ainsi se développer dans l'observation et la fréquentation de ce « ...qui provient de pays lointains et souvent, chauds⁵¹⁶ », de ce qui offre éminemment un dépaysement. Pour les Canadiens, il s'agit donc des terres typées situées sur les quatre autres continents où les habitants adhèrent à un mode de vie et de pensée différent du leur. D'une manière générale, l'exotisme pour les Occidentaux renvoie à un regard du Nord sur le Sud. Toutefois, au delà de cet attrait pour la nouveauté, pour l'étrangeté, le concept d'exotisme demeure une source de stimulation de l'imaginaire et de la créativité.

D'autre part, le regard paysager est une construction culturelle, historiquement datable et explicable. Il diffère selon la sensibilité des individus, mais peut aussi constituer une représentation esthétique du monde⁵¹⁷. Néanmoins, sans l'éveil d'un sentiment esthétique chez l'observateur, le réel ne peut être mis en paysage. « Pour celui qui le regarde [paysage], cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à lui⁵¹⁸ ». Cependant, « [...] la nature en se manifestant au regard du peintre lui révèle des secrets qu'elle cache aux yeux de la foule, aucune forme, aucune couleur, aucun effet ne lui échappe, il semble doué d'un sixième sens⁵¹⁹ ». Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), philosophe français orienté vers l'étude du rôle du sensible et du corps dans l'expérience humaine de connaissance du monde, influencé par la phénoménologie d'Edmund Husserl (1859-1938) et par la théorie de la Gestalt (la psychologie de la forme), fit plutôt remarquer que

⁵¹⁵ Rodolphe Christin, Avec Segalen : approche d'une connaissance exotique, dans <http://people.freenet.de/autres-espaces/segalen.html>. Page consultée le 25/08/05. Une première version de ce texte a été publiée dans *Les Carnets de l'exotisme*, numéro 21 intitulé « Retour à Segalen », 1998, p. 9-27.

⁵¹⁶ « Exotisme », dans *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, loc. cit.

⁵¹⁷ « Le mot paysage apparaît pour la première fois dans le dictionnaire français-latin de Robert Estienne publié en 1549. Il désigne à cette époque une toile de peintre représentant une vue champêtre ou un jardin. Les historiens et les critiques d'art continuent d'ailleurs à l'utiliser dans ce sens... ». Jean Robert Pitte, « Paysages (Environnement) », *Encyclopædia Universalis*, DVD-Rom version 6, 2000.

⁵¹⁸ Corbin, *L'homme dans le paysage*, p. 20-21.

...[l]e peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de la vision. Il faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche [1638-1715], l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elle sa voyance. (Rien n'est changé s'il ne peint pas sur le motif : il peint en tout cas parce qu'il a vu, parce que le monde, au moins une fois, gravé en lui les chiffres du visible). Il lui faut bien l'avouer...que la vision est miroir ou concentration de l'univers,... enfin que la même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose *semblable*, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard.

Que lui demande-t-il au juste? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence réelle. Ils ne sont mêmes que sous le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible⁵²⁰.

Morrice révéla ainsi, à l'aide des « moyens visibles » – lumière, éclairage, ombres, reflets et couleur –, de quelle manière ces choses se constituèrent sous ses yeux. De la vue d'un lieu, il en fit un paysage, en l'esthétisant et en le picturalisant. Il regarda le monde en tant que sujet à peindre en se questionnant sur la manière dont il pourrait le transférer sur le papier, le bois et ultimement sur la toile. Il transforma son regard direct en images esthétiques, filtrant et transformant la nature. Paraissant ainsi beau ou laid selon l'état d'esprit de l'observateur,

[l]e paysage est une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré⁵²¹.

En s'appuyant sur la théorie de l'artialisation⁵²², le philosophe Alain Roger montre comment la transformation du pays en paysage découle d'une opération esthétique et qu'il faut pour passer de l'un à l'autre l'intervention de l'art :

⁵¹⁹ Poème de Pierre Alexandre Coupin publié dans Pierre Alexandre Coupin, *Ceuvres posthumes de Girodet*, tome I, Paris, 1829, p. 47-199.

⁵²⁰ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 27-28-29.

⁵²¹ Corbin, *L'homme dans le paysage*, p. 11.

⁵²² Le concept d'artialisation provient du terme emprunté à l'écrivain français Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) – « Tout paysage est un produit de l'art, d'une artialisation » (Montaigne, *Essais*, Paris, PUF-Quadrige, 1992, vol. 1, p. 89) – qui a été repris par l'esthéticien français qui voulut étendre à l'art une méthode d'explication sociologique Charles Lalo (1877-1953) (Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1912, p. 131); cités d'après Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du

[l]e « pays », (...) est en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède l'artialisation, directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). Mais les paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première : qu'un pays n'est pas d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute élaboration, toute la médiation de l'art⁵²³.

Puisque sans spectateur il n'y a que le milieu, le « ...paysage naît [ainsi] de la rencontre d'un lieu sensible [renfermant des réalités matérielles, d'ordre géographique et géologique⁵²⁴] et d'un être sentant [étant formé par ses perceptions, sa sensibilité perceptuelle, sa culture, son mental et son appréciation esthétique⁵²⁵] »⁵²⁶. Et, comme le remarqua le psychologue français Frédéric Paulhan (1856-1931),

[c]e qui différencie les artistes plus que leur vision, c'est leur sensibilité, et surtout peut-être la façon dont ils expriment non seulement ce qu'ils ont vu, mais ce qu'ils ont senti, ce qu'ils ont pensé à propos de ce qu'ils ont vu, la synthèse psychique qui détermine et choisit les moyens d'expression et qui les englobe. [...] J'appelle seulement l'attention sur cette qualité nécessaire au peintre qui est d'interpréter la nature d'une manière personnelle par des taches de couleur posées sur la toile. Cette qualité très spéciale peu s'ennoblir par son association avec une haute pensée ou une sensibilité délicate, mais elle vaut par elle-même; un peintre ne peut se passer d'elle et elle suffit à faire un artiste⁵²⁷.

Morrice, en consignait dans un des carnets de croquis⁵²⁸ cette phrase de l'écrivain britannique Israël Zangwill (1864-1926), précisa quelque peu l'essentiel de sa démarche artistique : « [a]rt is a selection from and a recombination of nature in symmetrical forms for the stimulation of the human soul. Art is a spiritual stimulant administered through sensuous forms⁵²⁹ ». Doté d'une sensibilité dont l'exigence le mena aux recherches continues sur la forme, Morrice, sous l'impulsion des motifs *in situ*, choisit de ne retenir au sein d'un ensemble que les éléments qui correspondirent le mieux à sa vision, à une

Paysage », dans Augustin Berque (sous la direction de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1994, p. 116, Coll. Pays/Paysages.

⁵²³ Roger, « Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage », dans Berque (sous la direction de), *loc. cit.*

⁵²⁴ Jean Cabanel, « Le langage du paysage », dans *Urbanisme*, n° 284, septembre-octobre 1995, p. 62.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Pierre Sansot cité dans Gilles Peissel, « Un concept complaisant », dans *Urbanisme*, n° 284, septembre-octobre 1995., p. 54.

⁵²⁷ Frédéric Paulhan, *L'esthétique du paysage*, 2^e éd., Paris, Librairie Félix Alcan, 1931, p. 80-81.

⁵²⁸ Carnet n° 7420, f. 63v. Ce carnet est conservé au MBAC.

⁵²⁹ Israël Zangwill; cité dans Dorais, « Deux moments dans la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice », *loc. cit.*, p.

conception lui étant propre. Il observa d'abord la réalité, puis la transposa en exprimant un point de vue, un style ou une manière. Ainsi,

[s]i nous comparons le tableau à la nature, il me semble que trois mots résument à peu près les différences qui existent entre l'un et l'autre, et indiquent les procédés généraux par lesquels l'artiste s'assimile la nature, la fait sienne, la pétrit à son image. Ce sont la simplification, la généralisation et la transformation. [...]

Simplifier c'est généraliser. Éliminer les détails, c'est faire ressortir l'ensemble, le caractère général choisi par le peintre et plus ou moins transformé par lui, c'est donner de l'unité à l'œuvre par la prédominance de ce caractère, quel qu'il soit. (...)

Enfin, simplifier et généraliser, c'est transformer et créer. (...)

Mais ce que l'art nous montre surtout, c'est l'expression de l'esprit de l'artiste, de son observation, de son imagination, de ses tendances, de ses goûts, de son habileté. (...) ...l'œuvre d'art est personnelle par essence et par destination.

(...) Il nous donne la nature vue, transformée, recrée par l'homme; il nous montre à la fois la nature et l'âme humaine se pénétrant étroitement, s'unissant, se fondant dans une réalité jusqu'alors inconnue⁵³⁰.

Ce ne fut donc pas l'objectivité d'une image pure que Morrice capta nerveusement à l'aide de ses pinceaux et de ses crayons, mais bien la subjectivité d'un point de vue découvert et recréé dans son regard. En voyageant pour son plaisir, pour s'éloigner de ses pratiques quotidiennes, Morrice regarda les lieux caraïbes visités avec une dimension plus complexe que le simple regard de l'observateur. Il devint désormais l'artiste en position de touriste dans un espace exotique. Il y déambula librement en choisissant toutefois de voir ou de ne pas voir, car la personne qui pratique le tourisme va essentiellement percevoir ce qu'elle connaît déjà, par le biais de représentations mentales, graphiques, historiques, culturelles, etc. Dans cette optique, il est intéressant de souligner que, du dernier séjour caraïbe de l'artiste, Buchanan fit remarquer que

[n]o letters have been found by which the artist explains what manner of inspiration he found in the Caribbean. His friend, Ary Leblond, who had published books describing the French colonies, books which Morrice had read, receive from him, it is true, a note from the West Indies, but in it the painter seems only to have mentioned how impressed he was by the elegant carriage of the handsome negroes who walked with heavy bundles on their heads along the island road.⁵³¹

⁵³⁰ Paulhan, *op. cit.*, p. 93 à 96.

⁵³¹ Buchanan, *op. cit.*, p. 129-130.

Marius and Ary Leblond, brothers⁵³² who collaborated in the writing of books painting and also in the preparation of descriptions of the French colonies, were also his friends. Through conversation with them and through reading these books Morrice acquired much that interest in the island of the Caribbean which he was afterwards to develop by sojourn and travel.⁵³³

Si la quête fut exotique, elle manqua peut-être d'objectivité, compte tenu de l'idée préalable que se fit Morrice de ces lieux, tributaire même de quelques images qu'éveillèrent en lui la consonance des noms et des régions lointaines qu'ils désignent. Ce faisant, les illustrations contribuent aussi à former, à orienter, ou plus exactement à conditionner le regard sélectif du touriste, en pérennisant un certain nombre de points de vue présentés comme objets touristiques, particulièrement révélateurs de l'espace exotique. Ces images ne déposèrent pas le touriste de son propre regard, mais elles l'occupent néanmoins *in extenso*, et ce, sans distanciation. Dans les œuvres intitulées *Indigène au turban* (fig. 83), *Vue d'une plage des Antilles* (fig. 85) et *Étude pour « Paysage, Trinité (Saint-Joseph) »* (fig. 87), Morrice appréhenda les milieux tant tunisien que caraïbe non seulement en fonction de ses lectures antérieures, mais aussi en fonction des mondes iconiques préalablement constitués : une gravure (fig. 86) provenant de l'ouvrage de Charles Kingsley (1819-1875) intitulé *At Last : A Christmas in the West Indies*⁵³⁴ et des photographies, comme celle d'un jeune Tunisien (fig. 84)⁵³⁵ tiré du volume de John Forster Fraser, *The Land of the Veiled Woman*⁵³⁶, ainsi que celle titrée *Saint-Joseph, Trinité* (fig. 89) et figurant dans le livre de Frederick Treves, *The Cradle of the Deep : An Account of Voyage to the West Indies*⁵³⁷, auxquels il se référa vraisemblablement comme base en les reproduisant. Leurs traitements des sujets, des proportions, des ombres et leurs usages de la perspective étant, dans les présents cas

⁵³² Deux cousins appelés frères dont l'œuvre, si abondante, a à peu près disparu. Voir à ce sujet : Catherine Fournier, *Marius-Ary Leblond, écrivains et critiques d'art*, L'Harmattan, 2001, coll. « Espaces littéraires ».

⁵³³ Buchanan, *op. cit.*, p. 105.

⁵³⁴ Tel que le spécifia par Élisabeth Cadiz Topp, qui tenait ce renseignement jusqu'alors encore non publié de Lucie Dorais, que « Morrice possédait manifestement le livre de [l'écrivain britannique également naturaliste amateur qui écrivit une série de volumes basée sur ses aventureux voyages dont un effectué aux Antilles] Kingsley, *At Last : A Christmas in the West Indies*, car une aquarelle [*Vue d'une plage des Antilles* (fig. 85)]...ressemble de très près à une gravure du livre [*A Tropic Beach* (fig.86), New York, Harper & Brothers, 1871, p. 353] ». Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7.

⁵³⁵ « C'est le cas de l'*Indigène au turban* et, croyons-nous, du *Garçon « tunisien »* [huile sur bois, 33,1 × 23,4 cm, coll. particulière, St-Andrews, N.-B.] aux traits tout à fait asiatique et dont le costume est indonésien. » Dorais, « Morrice et la figure humaine », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 69 et 71.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 69. John Forster Fraser, *The Land of the Veiled Woman*, Londres, Cassell & Co., 1911, après p. 198.

⁵³⁷ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7 et Dorais, *J.W. Morrice, op. cit.*, p. 21.

d'étude, analogues. De plus, Lucie Dorais fit également remarquer que l'artiste « ...avait utilisé des photos de soldats en marche lorsqu'il élaborait sa murale de guerre⁵³⁸ ».



Figure 83
Indigène au turban,
après 1911, crayon
noir et huile sur bois,
33,1 × 23,3 cm, MBAM
(1974.12).



Figure 84
Jeune tunisien, photo tirée
de John Forster Fraser, *The
Land of the Veiled Woman,*
Londres, Cassell & Co.,
1911, après p. 198.



Figure 85
Vue d'une plage des Antilles,
env. 1921, aquarelle et graphite sur
papier, 22,8 × 31,1 cm, MBAM
(Dr.1992.18).



Figure 86
A Tropic Beach, gravure provenant
de l'ouvrage de Charles Kingsley intitulé
At Last : A Christmas in the West Indies,
London, New York, MacMillan and co, 1887,
p. 305.

⁵³⁸ Dorais, *Ibid.*



Figure 87
Étude pour « Paysage, Trinité (Saint-Joseph) », v. 1921, graphite et huile sur bois, 12,1 × 15,9 cm (approx.), 13,3 × 17,1 cm (panneau), MBOA (76/36).



Figure 88
Paysage, Trinité (Saint-Joseph), v. 1921, huile sur toile, 54,6 × 64,8 cm, MBAM (15535)



Figure 89
Saint-Joseph, Trinité, photo tirée de Frederick Treves, *The Cradle of the Deep : An Account of Voyage to the West Indies*, New York, E. P. Dutton & Company, 1913, en regard de la p. 69.

Recourant non plus à un croquis comme point de départ de ses tableaux mais se fondant plutôt « ... sur la riche documentation des agences de voyages concernant les Antilles...⁵³⁹ », telle que cette photographie (fig. 89) de l'ouvrage de Frederick Treves, Morrice organisa son *Étude pour « Paysage, Trinité (Saint-Joseph) »* (fig. 87) en reproduisant sa source photographique⁵⁴⁰. Le coloriste brossa une scène de rue d'un village colonial où une femme, située au centre du premier plan et vêtue d'une robe blanche porte sur sa tête une charge. Elle traverse une route sinueuse, bordée de maisons et d'une luxuriante végétation, à gauche et à droite. Il y fit cependant contraster, de part la brillance des tons froids, les valeurs lumineuses de certains des éléments architecturaux et de l'ensemble des végétaux. Les contours furent dessinés à la mine de plomb, peints d'un vert sourd, délicatement frotté en laissant apparentes certaines parties du support. Les couleurs sont particulièrement éclatantes s'opposant au bleu et au blanc du ciel, de la palissade, du vêtement et de la toiture de l'habitation à l'extrême gauche. Dans une huile sur toile de même sujet (fig. 88) présentée selon un angle légèrement exhaussé et distant, relativement à celle exécutée sur bois, l'artiste substitua un homme à la femme marchant sur la route vers le spectateur. Il est revêtu d'une sorte d'une tunique bleutée et d'un pantalon blanc. Morrice, usant des mêmes couleurs et nuances que pour *Paysage, Trinité (Baie de*

⁵³⁹ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴⁰ Cette photographie fut prise dans le plus vieux village de Trinidad, fondé initialement sous le nom San José de Oruña (1577-1584), ayant été sa capitale jusqu'en 1783 et sis à quelques kilomètres de Port-of-Spain : Saint-Joseph. Dorais, J.W. Morrice, *op. cit.*, p. 21-22.

Macqueripe)⁵⁴¹, affirma cependant la portée décorative de son esthétique par une simplification des formes, cernées de traits sombres, et en opposant les harmonies colorées et contrastées, posées en aplats et modelés par quelques touches recréant des jeux d'ombres et de lumière. Le fait que Morrice copia la photographie nous conduit à penser qu'il garda en mémoire tant la lumière que les coloris de la scène et inventa sa couleur en atelier.

Ainsi doté d'un regard prédisposé culturellement par ces illustrations, Morrice alla en quelque sorte vérifier sur place ce dont il connaissait l'existence. Yves Michaud, dans son ouvrage *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*⁵⁴², explique que le tourisme, dans la mesure où cette notion implique forcément une situation de vacances et de disponibilité, est fondamentalement esthétique et implique une certaine aptitude à recevoir des nouvelles idées et impressions. Le tourisme est donc en soi une quête esthétique où le touriste, élargissant son champ de sensibilité par le voyage et le séjour touristique, cherche une expérience sensorielle nouvelle, proprement esthétique, de préférence exotique. Il est possible d'affirmer que Morrice posséda cet état d'esprit : il fut celui qui était là, l'étranger qui observa, l'artiste dans la position du touriste qui profita des différentes scènes, tout en n'étant pas originaire de ces coins de pays. Il en émergea ainsi enrichi esthétiquement.

Composé d'études préparatoires sur le motif et de tableaux finis en atelier, le corpus suivant d'œuvres sélectionnées, dont l'organisation s'appuie sur six thèmes – à savoir le paysage et le point de vue, le café, la vie quotidienne, les parcs et jardins, les loisirs ainsi que le portrait –, permet de considérer le processus de création de Morrice, son angle d'approche, son regard particulier sur le monde exotique caraïbe et les motifs perçus. Bien que Morrice se plut à tout observer, ses sujets d'étude favoris ne sortent jamais des sentiers habituels du séjour touristique.

⁵⁴¹ Voir la figure 81 de l'annexe 2.

⁵⁴² Voir à ce sujet: Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, 2005 [2003], 204 p., Collection Pluriel.

4.1. Paysage, point de vue et bord de mer.



Figure 90
Sans titre, 1915, carnet n°10, p.40v-41r, mine de plomb sur papier vélin, 12,2 × 16,5 cm (feuilles), MBAM (Dr.1973.33).



Figure 91
Jamaïque, 1915, aquarelle et mine de plomb sur papier vélin, anciennement collé sur panneau de fibres, 13,6 × 17 cm, MBAC (30467).



Figure 92
Jamaïque, v. 1915, huile sur bois, 12,7 × 16,5 cm, coll. privée (Montréal).



Figure 93
Jamaïque, v. 1915-1916, huile sur toile, 53,3 × 63,2 cm, localisation actuelle inconnue, autrefois aux Continental Galleries of Fine Art, Montréal.

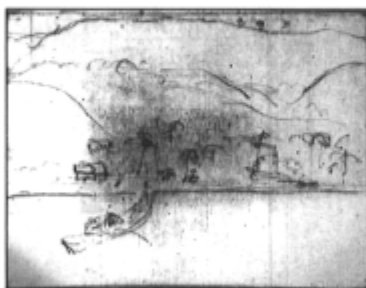


Figure 94
Sans titre, 1921, carnet n° 21, p.39v (détachée), mine de plomb sur papier vélin, 12,6 × 16,5 cm, MBAM (Dr.1973.44).

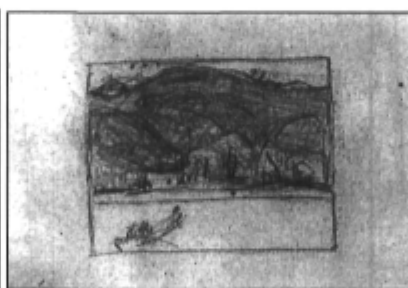


Figure 95
Étude pour « Bateau aux fruits, Trinité », 1921, carnet n°21, p. 40r, mine de plomb sur papier vélin, 12,6 × 16,5 cm, MBAM (Dr.1981.14v).

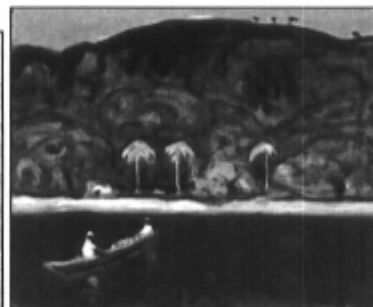


Figure 96
Bateau aux fruits, la Trinité, v. 1921, huile sur toile, 38,3 × 46,5 cm, MBAC (30459).



Figure 97

Paul Gauguin, *Te nave nave fenua (Terre délicieuse)*, avril-mai 1892, huile sur grosse toile, 92.0 × 73.5 cm, OMA, Kurashiki.

Observant l'espace qui l'entoura avec un certain éloignement et un détachement relatif, Morrice se plaisait à garder ses distances pour mieux observer les paysages, pour mieux témoigner du monde et ainsi se le mettre en mémoire. Qualifiant cette vision à caractère d'éloignement d'où « Morrice ... [semblait] bien plus disposé à accepter le monde...⁵⁴³ », Lyman expliqua que «[s]'il le voit comme dans le lointain, c'est pour s'émerveiller à son aise des plaisirs simples et de la beauté sereine, qu'il chante, comme chantent les solitaires, en sourdine⁵⁴⁴ ». Pour effectuer ses observations à distance des paysages *in situ*, Morrice aimait vraisemblablement découvrir ces derniers en se positionnant sur un belvédère ou à la fenêtre de sa chambre d'hôtel, des lieux surélevés d'où il put admirer la vue qui s'étendait au loin. Ce recul par rapport aux motifs regardés d'au-dessus facilite donc le regard synthétique visant à saisir visuellement une partie de l'espace observé d'assez haut pour être suffisamment ample. Il s'appropriait et consignait tant en mémoire que sur papier les paysages exotiques.

Travaillant ainsi depuis un endroit dominant la scène à peindre, il rythma ses compositions verticalement ou horizontalement, en y ajoutant quelques palmiers, ce qui eut pour effet de

⁵⁴³ Lyman, *Morrice*, p. 29.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

créer l'échelle et d'orienter l'espace. Lors de son séjour antillais, Morrice observa directement la réalité de ce monde exotique de la Jamaïque d'une vision surplombante en plongée. Il en fit d'abord un croquis préliminaire (fig. 90) esquissé à la mine de plomb entièrement sur nature. Il s'agit d'une étude topographique saisissant l'anecdote où l'exécution, rapide et nerveuse, témoigne de l'intérêt immédiat de l'observateur au contact de son nouvel environnement. Esquissant d'abord les lignes essentielles de cette vue panoramique, Morrice peignit ensuite une aquarelle aux couleurs transparentes de vert, de rose et de bleu (fig. 91) en prenant soin de tracer à la mine de plomb les contours des palmiers, des quatre personnages et du voilier. Ces derniers, dont l'un d'eux représente la seule tache rouge de toute l'œuvre, furent ajoutés à la composition et leur présence renforça, du même coup, la perspective en créant une profondeur spatiale. Ébauchant rapidement leur silhouette en un vague contour où leur tête et leurs amples vêtements furent figurés en de succincts coups de pinceau, Morrice mit en scène ces personnages qui se révèlent ici tels des flâneurs se promenant au hasard sans hâte. Chacun d'eux apparaît comme plus ou moins identique à son partenaire : une couleur de peau noire, pas de visage défini ni d'identité sexuelle. Ne s'intéressant vraisemblablement pas aux gens, il n'ajouta des personnages dans ses compositions que pour nommer le paysage. Les figures ne sont ainsi que secondaires et ne servent qu'à animer la vue d'ensemble.

Quant à la place de la figure humaine dans les œuvres de Morrice, il est intéressant de mentionner, qu'à la différence de Paul Gauguin⁵⁴⁵ (1848-1903), qui alla lui aussi

⁵⁴⁵ Morrice, dans une lettre adressée à Edmund Morris et datée de 1911, mentionnait que : « The Salon [probablement celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui se tint en 1911 au Grand Palais, du 16 au 30 juin, où l'artiste exposa lui-même] this year was not interesting but there have been a number of very good shows of modern work by men who are practically unknown – particularly Bonnard who is the best man here now – since Gauguin died » (Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Fonds Ed. Morris, Lettre de J. W. Morrice à Ed. Morris : 20 juin 1911). John O'Brian, dans un article traitant des affinités entre la peinture de Morrice et celle, entre autres, de Gauguin, expliqua que : « ...ayant très peu écrit sur l'art, elle [cette réflexion de Morrice adressée à Morris] est l'un des rares commentaires que Morrice fit au sujet de la peinture contemporaine... [...] ...Buchanan expliqua que l'amitié entre de O'Conor fut à l'origine de l'acceptation chez Morrice des doctrines qu'impliquent les œuvres de Gauguin...(Buchanan, *Morrice, op. cit.*, p. 57-58). [...]...[I]l est presque certain que ce fut O'Conor qui lui [Morrice] signala l'œuvre de Gauguin. En 1903, O'Conor possédait, en plus de *L'angélu en Bretagne*, au moins quatre œuvres de Gauguin : deux huiles (*Deux tahitiennes sur la plage*, 1892,...[toile, 91,1 × 64 cm] et *Te Nave Nave Fuena – Terre délicieuse*,...[toile, 91,1 × 72 cm], une gravure (*Manao Tupapau* dédiée "À l'artiste O'Conor, Aita Aramoe, Paul Gauguin), et une sculpture sur bois. Que Morrice n'ait vu que les huiles aurait suffi à provoquer chez lui un tel changement [dans l'utilisation des couleurs]. D'ailleurs, Morrice n'aurait pu avoir d'autre opportunité de voir les œuvres

poursuivre sa quête d'exotisme et de primitivisme à Tahiti puis aux Marquises, les personnages ne suscitèrent que peu d'intérêt chez le peintre montréalais. Les œuvres de Gauguin furent d'abord pensées par la figure et ensuite par le paysage. Dans l'huile sur toile titrée *Te nave nave fenua (Terre délicieuse*⁵⁴⁶) (fig. 97) que Morrice aurait pu voir chez O'Conor⁵⁴⁷, le peintre français manifesta une grande curiosité pour la figure humaine, dont il en exploita le sujet dans son tableau. Semblant être fasciné par les femmes océaniques, il dépeignit donc à l'avant-plan devant un paysage la posture d'une femme debout en la définissant avec toutes ses particularités, de la pointe des cheveux jusqu'aux bouts des orteils. Utilisant de larges aplats aux tons tant exaltants qu'expressifs, Gauguin schématisa les motifs en des formes pleinement volumineuses et les cerna de larges traits pour en souligner les contours. Ces contours sombres et stylisés de la figure accentua l'effet de monumentalité.

Revenons maintenant sur cette « étude d'ensemble... spontanée...fort probablement peinte sur le motif⁵⁴⁸ » (fig. 91) qui fut cependant travaillée d'une autre manière que le croquis à la mine de plomb. D'un format vertical, Morrice passa à un second plutôt horizontal où, en

de Gauguin à Paris entre 1900 et l'automne de 1903 (voir Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibition 1900-1916 : Selected Catalogue Documentation*, Munich, Prestel-Verlag, 1974). Mais, du 4 au 28 novembre 1903, Vollard en exposa 50 toiles et 27 dessins, et du 31 octobre au 6 décembre, huit œuvres furent exposées au premier Salon d'Automne. Il est probable que ces expositions, louangées par O'Conor (qui incidemment fit aussi partie du premier Salon d'Automne), furent les premiers endroits où Morrice vit les œuvres de Gauguin. S'il avait encore des doutes au sujet de Gauguin à cette époque – ce qui est possible car Morrice ne changeait pas d'idée facilement – ils avaient tous disparus après la grande rétrospective de Gauguin en 1906. Gabriel Thompson se souvint que Morrice lui avait fait part, dans une lettre depuis Paris en 1907, de ses commentaires sur quelques œuvre de Gauguin, et particulièrement sur l'utilisation de la couleur dans ses tableaux (répété par Gabriel Thompson à Buchanan, *Morrice, op. cit.*, p. 116). John O'Brian, « Morrice – O'Conor, Gauguin, Bonnard et Vuillard », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, n^{os} 2-3 (avril-décembre 1982), p. 9, 11, 12, 20 & 21.

⁵⁴⁶ « “Paradis tahitien, nave nave fenua...” [(Paul Gauguin, *Noa Noa*, 1929, p. 91)]. Ces lignes s'appliquent rétrospectivement à deux toiles du premier séjour tahitien, *Te nave nave fenua (Terre délicieuse)*, dont on pourrait aussi traduire le titre par *Délices de la terre...* [(Selon Danielson, « Les titres tahitiens de Gauguin », *Bulletin de la Société des études océaniques*, nos 160-161, septembre-décembre 1967, n. 37, p. 752, la traduction du titre, *Terre délicieuse*, que Gauguin choisit pour son exposition chez Durand-Ruel en novembre 1893, est une édulcoration pudique pour *Terre de plaisir sensuel*. Hiriata Millaud suggère un jeu de mots de Gauguin qu'on pourrait traduire par Terre de délices ou Enchantement terrestre — cf. cat. exp. Punaauia, 2003, p.86 —) et *Parau na te varua ino (Paroles du diable)...*». Claire Frèches-Thory et George T.M. Shackelford (sous la direction de), *Gauguin Tahiti : l'atelier des Tropiques*, (catalogue de l'exposition tenue à Paris, aux Galeries nationales du Grand Palais, du 30 septembre 2003 au 19 janvier 2004 ainsi qu'à Boston, au Museum of Fine Arts, du 29 février au 20 juin 2004), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (pour la version française), 2003, p. 82 et 103.

⁵⁴⁷ Voir à ce sujet la note en bas de page n° 545.

plus de ne pas œuvrer à la même hauteur, il plaça l'horizon différemment, à la limite supérieure de la feuille de papier. Le sentiment d'échelle n'est plus le même dans l'aquarelle, puisque le premier plan fut exhaussé et l'arrière-plan ramené à l'avant. Morrice esthétisa considérablement son aquarelle : le palmier situé à l'avant-plan devint alors dominant et le voilier, déplacé de la gauche vers la droite, rime avec la figure insérée à l'avant-plan gauche. La pochade (fig. 92), quant à elle, fut composée à l'aide de couleurs plus sourdes et brossée avec un coup de pinceau suggérant prestement les formes dont les contours furent soulignés à la mine de plomb. Laissant visibles certaines parties de la surface du support de bois, Morrice esthétisa cependant encore plus que l'aquarelle cette esquisse à l'huile montrant des qualités de verve, mais aussi des imperfections dues à la rapidité d'exécution. C'est ainsi qu'il rehaussa davantage le contraste des personnages et rendit luxuriants les maigres palmiers, avec leurs bouquets de feuilles. Plus vaporeux que les croquis préliminaires, le tableau abouti (fig. 93) fut travaillé à l'atelier, au retour du voyage, à partir d'esquisses que son imagination transforma. La topographie initiale se trouve sacrifiée au profit de la surface picturale, du geste et de la couleur. Ainsi, de la réalité observée sur le vif et relevée par des croquis, Morrice fit une œuvre d'art achevée en atelier, transformée en fonction d'intentions esthétiques, sensibles et formelles. Par le choix du sujet exotique et dans cette façon qu'il eut de modifier progressivement la topographie et l'anecdotique, il créa une image qui ne fut pas une présentation du lieu, mais bien une interprétation esthétique.

Lors de son séjour aux Caraïbes, Morrice, qui éprouvait un attrait irrésistible pour l'eau, fut particulièrement fasciné par les plages et les bords de mer trinitéens de la baie de Macqueripe et de Las Cuevas⁵⁴⁹, tel qu'en témoignent l'huile sur toile intitulée *Bateau aux fruits, la Trinité* (fig. 96) ainsi que les deux études préliminaires qui précédèrent l'œuvre achevée – un croquis (fig. 94) exécuté *in situ* et une étude de composition (fig. 95) –. Cette *Étude pour « Bateau aux fruits, la Trinité »* (fig. 95) illustre bien l'idée du regard touristique, puisque l'artiste, en cadrant son dessin, intégra les lieux comme un tableau construit, comme un paysage peint, et ce, dès le carnet de croquis.

⁵⁴⁸ Hill, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 177.

Les Antilles et les Caraïbes lui fournissant l'occasion d'expérimenter une nouvelle manière de rendre les paysages qui le marquèrent, Morrice pensa ses œuvres en fonction des regards qu'il portait à différents moments sur le même site ainsi que selon l'usage des types de médium utilisés.

4.2. Le café.



Figure 98
Café el Pasaje, La Havane, v.
1915-1919, huile sur toile, 65,8
× 67,5 cm, MBAC (30401).



Figure 99
Photographie d'un café à la Havane,
peut-être prise par R.B. Van Horne en
1915, MBAM.

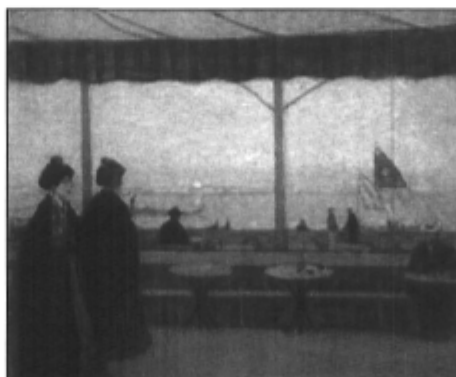


Figure 100
Venise, vue sur la lagune, v. 1904,
huile sur toile, 60,6 × 73,9 cm, MBAM
(1925.334).



Figure 101
Pierre Bonnard, *Fenêtre ouverte sur la Seine*,
1912, huile sur toile, 74 × 113 cm,
MBAN (6051).



Figure 102
Pierre Bonnard, *La baie de St-Tropez*, 1914,
huile sur toile, 46,5 × 54 cm, AC, Bergamo,
(Italie).



Figure 103
Henri Matisse, *Paysage vu de la
fenêtre*, 1912-1913, huile sur
toile, 115 × 80 cm, MP,
Moscou.



Figure 104

James Abbott McNeill Whistler,
Nocturne en bleu et or : baie de Valparaiso, 1866, huile sur toile,
75,6 × 50,1 cm, FGA,
Washington.

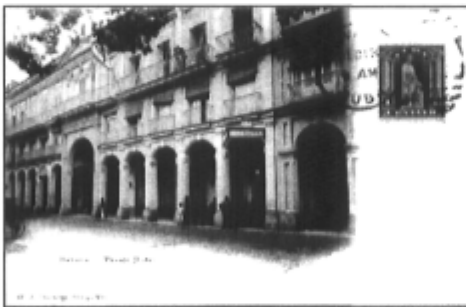


Figure 105

J. Charavay, *Habana – Pasaje Hotel*, 1902, Carte postale.



Figure 106

Universal PostCard,
Pasaje – Hotel, vers 1910, Carte postale.

Bien qu'il s'installa dans un café pour dessiner – l'endroit étant parfait pour celui qui préfère garder sa distance d'observation –, ce ne fut toutefois qu'à La Havane que Morrice réalisa « ...ce qui demeure la plus importante de ses vues de café⁵⁵⁰ » : *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98). Il le dépeignit dans un format pratiquement carré, et ce d'une manière qui

rappelle *Venise, vue sur la lagune* (fig. 100). Un flâneur s'attarde dans l'espace intérieur d'un café, tourné vers la vue qu'offre l'ouverture des deux baies d'une rue de La Havane, animée de trois passants et bordée d'arbres. Dans *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98), à la différence de *Venise, vue sur la lagune* (fig. 100), Morrice choisit de représenter la scène selon un angle légèrement surélevé, car seuls les dessus des tables sont apparents, leurs pieds étant subtilement indiqués par un amas de minces traits noirs enchevêtrés et grattés dans la peinture à l'huile. L'impression de temps suspendu, donnée par ces deux œuvres, tel un songe ou une rêverie, est cependant étonnamment similaire (fig. 98 et 100). Une mise en abyme s'opère même entre les deux œuvres, par l'intermédiaire de la figure du lecteur assis, au second plan gauche, de la vue de Venise.

Morrice représenta le lieu tel qu'il l'expérimenta lui-même, c'est-à-dire confortablement assis à l'intérieur du café, regardant vers l'extérieur. Ce *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98) est une composition audacieuse. Dans un même assemblage, il mit en contraste une scène de rue, deux piliers d'arcade, un mur percé de deux baies joutées de trois persiennes, faisant ainsi dialoguer l'intérieur et l'extérieur, un buveur solitaire attablé, des tables désertes, des chaises et trois piétons. Par ce rapprochement d'intérieur architecturalement défini et d'extérieur où tout participe à unifier les deux univers, la balustrade blanchâtre sert ici de trait d'union entre ces deux espaces. Cette confrontation spatiale intérieure-externe fortement margée par l'opposition de l'ombre et de la lumière n'est pas sans évoquer celle présente dans l'huile sur toile intitulée *Fenêtre ouverte sur la Seine* (fig. 101) peinte par Pierre Bonnard⁵⁵¹ (1867-1947). D'autre part, par le thème de l'encadrement avec, par exemple, des paysages inscrits dans une fenêtre ou une porte-fenêtre, *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98) rappelle non seulement *Fenêtre ouverte sur la Seine* (fig. 101), mais aussi Matisse (fig. 103), qui développa à maintes reprises ce sujet. À cette date, en 1915, les deux artistes s'étaient rencontrés et avaient travaillé ensemble deux ans auparavant, à Tanger.

⁵⁵⁰ Hills, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁵¹ « Bonnard était loin d'être un inconnu pour Morrice, ayant peut-être même fait partie de son cercle d'amis et de connaissances qui, à divers moments, regroupait la plupart des artistes avant-gardistes anglo-américains installés à Paris... (Ostiguy – *Apollo*, p. 426-427 – affirme que Morrice a pu être influencé par les oeuvres de Bonnard exposées chez Bernheim-Jeune à partir des environs de 1905. De fait, Bonnard exposa la première fois chez Bernheim-Jeune en 1900. Ostiguy conclut en disant que même si l'œuvre de Morrice est proche de celle de Bonnard, certains dessins de Morrice trouvés dans ses carnets ne ressemblent à ceux de Bonnard que par chance.) ». O'Brian, « Morrice – O'Conor, Gauguin, Bonnard et Vuillard », *loc. cit.*, p. 10.

Installant le spectateur auprès de lui, c'est-à-dire depuis un endroit dominant la scène, Morrice divisa son tableau en trois plans d'inégale importance et qui indiquent bien la profondeur spatiale⁵⁵². Les grandes verticales qui divisent latéralement la composition sont stabilisées par le bandeau supérieur, à l'horizontale, avec les vitraux coiffant les deux baies et dans la partie inférieure grâce à la longue balustrade qui traverse toute l'image. À l'arrière-plan se profilent devant un ciel uniformément bleu quelques arbres jaunes dont le feuillage est tacheté de vert, de bleu et d'orange. Ce travail en touches fractionnées et juxtaposées offre une certaine ressemblance avec le traitement du ciel dans *Venise, vue sur la lagune* (fig. 99). Par contre, le ciel, qui produit un contraste en se détachant avec clarté des zones de peinture plus diluées traitées schématiquement, est davantage caractéristique des œuvres produites pendant et après la guerre, notamment *Troupes canadiennes au front*, *Maison de ferme québécoise* et *Paysage, Trinidad*⁵⁵³.

Morrice reprend ici l'un des thèmes essentiels et particuliers aux Nabis⁵⁵⁴. Il accentua d'un trait plus ou moins marqué la limite extérieure de chaque forme en employant, entre autres, une écriture pour souligner les contours de la balustrade, des persiennes et des chaises. Morrice présenta l'antinomie des deux espaces – intérieur/extérieur – par la perspective et le rapport des voiles minces de couleurs en aplat où il est même possible de discerner la toile couverte d'apprêt et le dessin sous-jacent, recouvert partiellement par les palmes de l'arbre encadré par la baie de gauche. Cette manière d'étendre la couleur sur les piliers, comme si la brosse ne faisait que glisser, évoque le travail du peintre de James Abbott

⁵⁵² « Morrice s'est servi d'un dispositif semblable de cadrage dans deux de ses toutes premières peintures, *Plante dans une fenêtre* (Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, 64.33), exécutée vers 1892-1893 et dans laquelle on voit près de l'extrémité gauche un rideau transparent, et *Terrasse Capri* (fig. 52), un tableau probablement peint vers 1894, puis retravaillé à une date ultérieure ». Hill, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁵⁴ Nabis : groupement d'artistes postimpressionnistes indépendants constituant l'avant-garde de la peinture française de la dernière décennie du XIX^e siècle qui s'inspirèrent des théories de Maurice Denis et de la peinture de Paul Gauguin et s'opposèrent à l'impressionnisme notamment dans l'utilisation de couleurs pures. John O'Brian mentionna qu'« ...il est fort possible que Morrice fit la connaissance des Nabis peu après son arrivée à Paris en 1890. ...Morrice s'était inscrit à l'Académie Julian, là justement où les Nabis avaient étudié peu de temps auparavant. Même s'il n'avait pu se rendre à leur célèbre exposition chez Le Barc de Boutteville en 1891, Morrice eut, à plusieurs reprises, de nombreuses occasions de se familiariser avec leurs œuvres dans les Salons et les galeries pendant les années 1890 [voir la chronologie établie par Antoine Terrasse dans *Pierre Bonnard* (Paris, Gallimard, 1967)] ». O'Brian, « Morrice – O'Conor, Gauguin, Bonnard et Vuillard », *loc. cit.*, p. 10-11.

McNeill Whistler dans sa composition *Nocturne en bleu et or : baie de Valparaiso* (fig. 104), où, plutôt que de superposer d'épaisses couches de peinture, il exécutait ses repentirs par effacement en ne laissant pour finir qu'une mince couche transparente. D'un arrangement décoratif dans la conception où le volume fut obtenu par l'opposition des coloris délicatement cloisonnés, Morrice utilisa les équivalences chromatiques dans la juxtaposition des couleurs pures et des couleurs complémentaires, en l'occurrence ici le rouge et le vert, le bleu et l'orange ainsi que le jaune et le violet, tel que le fit Bonnard dans ses compositions *Fenêtre ouverte sur la Seine* (fig. 101) et *La baie de St-Tropez* (fig. 102). Par contraste avec la tonalité dominante des harmonies grises de l'intérieur du café sombre et frais, l'artiste recourt à celles colorées, pures et lumineuses des post-impressionnistes, pour dépeindre radieusement l'espace exotique extérieur. L'espace du café apparaît ainsi comme un microcosme séparé du monde extérieur par l'usage de simples ouvertures. Dans *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98) l'esthétique du touriste fut donc construite par le choix du sujet, c'est-à-dire une scène d'un café attenant possiblement au Pasaje Hotel (fig. 105 et 106), et par la synergie des lumières cubaines avec les éclatantes couleurs tropicales acidulées.

Quoiqu'aucun croquis ne soit connu pour cette huile sur toile, il existe toutefois une ressemblance frappante avec une photographie (fig. 99), peut-être prise selon Buchanan par R.B. Van Horne. Trouvée par David R. Morrice, elle avait été glissée dans un des carnets qu'il acquit de Léa Cadoret en 1952. Elle put probablement servir d'étude à Morrice dans l'élaboration la composition, puisqu'il existe certaines similarités entre elles. Hormis que

...dans cette dernière [toile] Morrice a illuminée davantage l'intérieur du café et la rue est perçue selon un angle légèrement surélevé en même temps que plus éloigné. L'espace gagne ainsi en ouverture et les éléments qui le composent en cohésion. Différent également dans la toile, l'étonnante verticale plane sur la droite, le motif de la grille, les chaises, le verre, la fenestration des persiennes, la disposition des arbres et l'absence d'enseigne. Au contraire de la photographie, le buveur solitaire porte un sombrero et les passants semblent nord-africains plutôt que cubains⁵⁵⁵.

Mais, est-ce vraiment le même endroit? En comparant la photographie avec le tableau, on perçoit rapidement que les parties gauches sont assez similaires, incluant le palmier au plan

⁵⁵⁵ Hill, *op. cit.*, p. 167.

moyen alors que les parties droites s'écartent sensiblement, à commencer par l'absence de la balustrade. Nous avons vu⁵⁵⁶ que Morrice utilisa la photographie pour réaliser des œuvres durant ce séjour dans les Antilles. L'hypothèse du recours à cette photographie pour le tableau *Café el Pasaje, La Havane* (fig. 98) est alors très plausible. Comme dans l'œuvre de Morrice, il n'y a pas vraiment de transposition d'un lieu à l'autre, peut-être altéra-t-il la photographie pour nommer simplement le lieu. De la réalité observée sur le vif et notée vraisemblablement à partir de photos, Morrice inventa un monde exotique et fit une œuvre d'art complétée en atelier, transformée en fonction d'intentions esthétiques. Quant à l'opinion du peintre par rapport aux appareils photographiques, Marius Barbeau nota l'anecdote suivante :

[u]ne fois de passage, de passage à Montréal en hiver, il [Morrice] entra, pâmé de rire, à la galerie Watson. Dans sa poche il avait enfoncé sa boîte à peinture, tandis que, dans sa main levée, il tenait un kodak. Voilà qu'une amie, désirant son bien, venait de lui donner pour l'exempter de dessiner au froid. « Elle m'assure que, dorénavant, » dit-il, « je n'aurai plus qu'à presser ce bouton pour m'exempter de me geler les doigts en tenant le pinceau. Me voyez-vous, au marché au devant l'église Bonsecours, à l'œuvre sur le bouton? Ça me sauvera de la maudite onglée! » Il oublia à l'instant l'appareil sur un fauteuil, et c'est en vain qu'on chercha à le lui remettre.

L'idée de substituer aussi le kodak au pinceau était d'autant plus cocasse que ce peintre excellait surtout dans l'élimination de tout détail inutile dans ses pochades fort simplifiées, et encore davantage, dans les tableaux qu'il composait à tête reposée, le matin, dans son atelier, à Paris.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Voir à ce sujet les pages 114 à 117 du présent mémoire.

⁵⁵⁷ Barbeau, « Morrice, peintre exotique », *loc. cit.*, p. 356-357.

4.3. Habitations et vie quotidienne.



Figure 107
Esquisse pour « Maisons à Cuba », 1915, carnet n 10, p.14-15, mine de plomb sur papier vélin 21,2 × 16,5 cm, MBAM (Dr.1973.33).

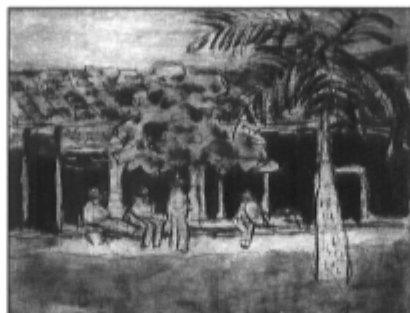


Figure 108
Étude pour « Maisons à Cuba », 1915, huile et mine de plomb sur bois, 13,2 × 17 cm, MBAC (30482).

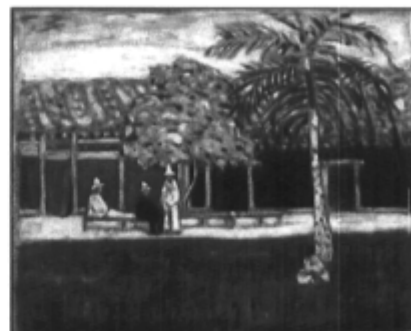


Figure 109
Maisons à Cuba, v. 1915, huile sur toile, 50,8 × 60,9 cm, MBAM (939.670).



Figure 110
Esquisse pour « Bungalow, Trinidad », carnet n°21, p. 29, mine de plomb sur papier vélin, MBAM.



Figure 111
Bungalow, Trinidad, v. 1921, aquarelle et graphite sur papier vélin, 17 × 13,5 cm, MBAM cm, (Dr.1981.12).



Figure 112
Bungalow, Trinidad, v. 1921, huile sur toile, 72,4 × 59,7 cm coll. particulière (Toronto).

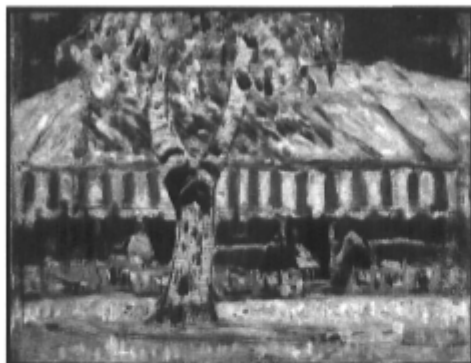


Figure 113
Platane et tente, Afrique du Nord, 1914,
huile et mine de plomb sur bois, 13,2 ×
17 cm, MBAC (30426).



Figure 114
Campo San Giovanni Nuovo, Venise, v. 1901-
1902, huile sur toile, 50,5 × 61,8 cm, MBAC
(30466).



Figure 115
*Tanger, boutique (anciennement Bazar
oriental)*, 1912, huile sur toile, 55 × 65.7
cm, MNBAQ (34.519).



Figure 116
Paul Cézanne, *Le Pigeonnier de Bellevue*, vers
1894-1896, huile sur toile, 65.6 × 81.5 cm,
TCMOA

Morrice aime représenter la réalité liée à la vie de tous les jours et, pour cette raison, les divers sujets qu'il traite ne présentent aucun caractère notable ou remarquable. De l'ensemble des spectacles de la vie quotidienne qui se donnèrent à voir et à entendre lors des flâneries caraïbes de l'artiste, il opéra toutefois un choix, et même un choix restrictif, au sein de toutes les actions qui formèrent le tissu de la vie humaine. Le corpus antillais présente la caractéristique d'ensemble d'exclure de la représentation tout élément ne relevant pas de « l'ordinaire ». Il renonce aussi à tout ce qui est relatif à l'innovation technologique, à l'éducation, à la santé, à l'agriculture, à l'économie, au travail ainsi qu'aux tâches ménagères. Il préféra plutôt présenter les espaces du quotidien et les pratiques des habitants, sous l'angle du repos et des loisirs, quoiqu'il dessina néanmoins un cocher dans l'un de ses carnets de croquis⁵⁵⁸. Des conditions de vie des résidents des pays visités, il ne retint que leurs habitations et leurs tenues, intégrant les personnages dans leur environnement immédiat, tant architectural que naturel. Outre des scènes de rues et de café, Morrice montra des hommes et des femmes, seuls ou regroupés, conversant, déambulant dans les rues – à pied, en calèche et à cheval –, observant la mer depuis la plage, assis près de l'eau, sur un banc de parc, dans un jardin ou dans un endroit public. Mais, dans toutes ces scènes de la vie quotidienne, Morrice n'inséra guère que quelques figures humaines, en ne préférant toutefois représenter « ...souvent [qu'] un personnage isolé, tourné vers le spectateur. Ce personnage nous tient à distance, nous neutralise, nous observe l'observer, lui et ce qui l'entoure⁵⁵⁹ ». Que ce soit dans les œuvres exécutées en France, en Italie, en Amérique, en Afrique du Nord ou aux Antilles, les personnages que Morrice représente sont généralement figés dans une immobilité absolue, isolés du spectateur, voire même repliés sur eux-mêmes (fig. 114 et 115). Ne servant qu'à nommer le paysage dans lequel ils s'insérèrent, ils existent d'abord comme de simples éléments formels pour structurer la composition et nommer les lieux.

Des divers motifs du quotidien vus in situ qui l'eurent marqué, Morrice choisit d'abord d'exploiter le thème de l'habitation coloniale cubaine. C'est ainsi qu'il croqua à la mine de plomb, dans le carnet n° 10, *l'esquisse pour « Maisons à Cuba »* (fig. 107), une étude

⁵⁵⁸ Voir Annexe 2, figure 24 : *sans titre*, carnet n° 10, p. 16, mine de plomb sur papier vélin, MBAM.

⁵⁵⁹ Hill, *op. cit.*, p. 19.

architecturale détaillée saisissant l'anecdotique d'une construction à caractère modeste, construite avec des matériaux naturels locaux et fort probablement destinées à l'habitation ou l'exploitation familiale. Fixant en quelques traits de crayon le sujet dans un format vertical, il ne s'attarda qu'à dessiner nerveusement l'élévation principale du bloc des résidences coloniales, s'étirant le long d'une rue ou dans une cour intérieure avec leur charpente, leurs ouvertures, leur toiture de tuiles ainsi que la végétation tropicale, nommée par le palmier. Morrice indiqua directement sur son croquis les couleurs observées des différentes façades, en spécifiant les expressions « red/green/green » et les lettres « SAN », plausiblement pour Santiago. Afin d'apprécier la lumière et d'évaluer l'équilibre coloré de la scène, il exécuta sur le motif une pochade, *Étude pour « Maisons à Cuba »* (fig. 108), à l'aide d'une palette se déclinant presque essentiellement dans les nuances de rouges et de verts, avec quelques touches de brun et de bleu. Le sentiment n'est toutefois plus le même que dans le croquis à la mine de plomb (fig. 107) : du format vertical de ce dernier, il travaille sur l'horizontale de sa planchette de bois. Il resserre le cadrage de son motif, à gauche et à droite, tout en se rapprochant de son sujet. L'animation, absente du dessin, occupe maintenant toute l'attention avec le regroupement de quatre personnages sur la terrasse, coiffés d'un sombrero. Morrice marque les contours des cases, des arbres et des personnages à la mine de plomb et l'écriture cursive « SAN » est toujours déchiffrable, quoique beaucoup moins marquée que dans le croquis préliminaire. D'un coup de pinceau suggérant prestement les formes, il esthétisa considérablement sa pochade. Les deux arbres tropicaux dominant dans la composition et la maçonnerie de cette architecture coloniale enduite de chaux devint splendidement colorée; l'artiste juxtaposant deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, pour souligner l'enveloppe extérieure des habitations. Laissant visible la teinte blonde du support en certains endroits, il illumine ainsi son sujet, frotta aussi la peinture dans le ciel et à l'avant-plan gazonné. L'année précédente, en 1914, alors qu'il séjournait en Afrique du Nord, Morrice réalisa la pochade intitulée *Platane et tente, Afrique du Nord* (fig. 113). Le rapprochement avec *l'Étude pour « Maisons à Cuba »* (fig. 108) est frappant : même mise en place du sujet, en deux plans distincts, même usage des motifs. Ce rapport de ressemblance et d'affinité entre les deux œuvres nous conduit ainsi à constater que Morrice vise le général dans le particulier et que son regard uniformise deux lieux, sans rapport direct, sous la même structure formelle. L'huile sur toile *Maisons à*

Cuba (fig. 109), achevée en atelier, réintègre l'effet de distance qui dominait dans le premier dessin à la mine de plomb, ce qui a pour effet d'accentuer à la fois tant l'ouverture de l'espace que la cohésion de la composition. Le premier plan devient l'une des dominantes de l'espace de représentation et Morrice nettoya progressivement l'anecdotique, réglant l'exotisme de l'œuvre en affirmant davantage son esthétique décorative, par la subtilité des harmonies colorées posées avec des tons de couleurs pures, en aplats juxtaposés et modelés par quelques touches contrastées. Par là, il recrée des jeux d'ombres et de lumières, parcourant par endroits son ciel blanc de touches bleutées, son avant-plan d'une mince couche verte tachetée de noir et de jaune et les tuiles, de rouge, de rose et de jaune. La couleur des enveloppes extérieures des cases gagna en intensité. Celle de droite passa ainsi du vert à un bleu-vert luxuriant. D'autre part, l'écriture « SAN » disparaît sur l'habitation de gauche. Morrice modula davantage le feuillage de l'arbre central, ce qui eut pour effet de le détacher nettement de l'ensemble de la composition. Du regroupement de quatre personnages sur la terrasse, il n'en reste plus que trois, nettement contrastés. Morrice ajouta cependant devant le palmier un nouveau personnage, qui ne figurait pas dans la pochade : un enfant au visage noir, habillé de blanc et tenant à la main un morceau d'étoffe rouge vif. Ainsi, de la réalité observée sur le vif et relevée par des croquis, Morrice fit une œuvre d'art achevée en atelier, transformée en fonction d'intentions picturales. Par le choix du sujet exotique et dans cette façon qu'il eut de travailler différemment l'anecdotique, il créa une image qui n'est plus une présentation du lieu, mais bien une représentation esthétique.

Morrice utilise principalement les éléments architecturaux en tant qu'arrière-plan des scènes de la vie quotidienne. Dans *Bungalow, Trinidad* (fig. 112) et ses croquis préliminaires (fig. 110 et 111), il positionna la façade parallèlement au plan du tableau. D'emblée, ce procédé réduit l'espace picturale à une succession de plans annulant quasiment la profondeur. Dans le croquis préliminaire « entièrement sur nature⁵⁶⁰ » (fig. 110), le visage du personnage à l'avant-plan gauche se présente comme une masse opaque noire, relativement ovale. Il tranche sur le reste du dessin, Morrice travaillant davantage la composition en portant une attention plus fine aux autres détails. L'aquarelle *Bungalow*,

Trinidad (fig. 111), avec ses couleurs vaporeusement transparentes aux tons dominants de verts, de roses et de noirs, est, tel que le spécifia Irene Szylinger, « ...un splendide spécimen de l'exploitation de la couleur dans les œuvres tardives. Réduits à des formes géométriques, les rectangles et les triangles tracés en couleurs contrastées manifestent des intentions devenues purement décoratives⁵⁶¹ ». Tout en conservant un format similaire au croquis initial, l'aquarelle marque clairement le passage du regard en direct sur le motif vers l'analyse du sujet menant à sa transformation picturale définitive. L'huile sur toile de même titre (fig. 112)⁵⁶², reprend d'abord le croquis à la mine de plomb en conservant les détails qui font les particularités de l'architecture tropicale du bungalow, affirmant aussi sa position décorative dans l'image : la façade contraste avec ses pignons, son ornementation, son revêtement de planches, ses fioritures, ses ouvertures et ses volets. Des deux palmiers figurant dans leur ensemble dans le coin supérieur droit du croquis à la mine de plomb (fig. 110) et de l'étude préparatoire à l'aquarelle (fig. 111), il ne reste plus, dans le tableau complété, qu'un seul tronc visible surmonté d'un début de feuillage, tandis que le second n'est suggéré que par quelques feuilles. À cette date, en 1921, ce tableau se présente comme un quasi aboutissement de l'esthétique de Morrice alors qu'il semble revenir à Cézanne (fig. 116), surtout dans l'aquarelle, pour trouver de nouvelles solutions plastiques⁵⁶³. « Du travail si bien fait que c'en est presque criminel⁵⁶⁴ » écrivait Morrice à Edmund Morris au sujet de Cézanne. « Auparavant, certains de ses tableaux me déplaisaient. Maintenant, je les aime tous. Ses œuvres ont quelque chose de sauvage, que l'on s'attendrait à voir en Amérique – mais c'est toujours la France qui produit ce qu'il y a d'énergique en art⁵⁶⁵. »

⁵⁶⁰ Sixième genre distinct de croquis tel que catégorisé par Fraipont. Voir à ce sujet : Fraipont, « Du genre des croquis », *L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser*, dans Gustave Fraipont, *op. cit.*

⁵⁶¹ Szylinger, « Les aquarelles de James Wilson Morrice », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶² Dont la piètre qualité de l'image rend cependant difficile la lecture.

⁵⁶³ Soulevant également la question, Charles Hill mentionna au sujet de l'esquisse sur toile inachevée d'Alger à la MacKenzie Art Gallery que : [l]a construction des formes est quelque peu hésitante, comme s'il cherchait un nouveau langage inspiré de Cézanne, un artiste auquel il vouait une grande admiration. Hill, *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁶⁴ Lettre de Morrice à Edmund Morris, 30 janvier [1910], Papier Morris. Cité dans Hill, *ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

4.4. Parcs et jardins.

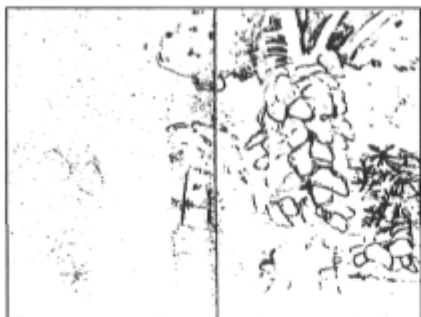


Figure 117
Esquisse pour « Paysage cubain »,
 mine de plomb et crayon Conté
 sur papier, carnet n° 10 p. 20-21,
 MBAM



Figure 118
Étude pour « Paysage cubain »,
 v. 1915, huile
 et mine de plomb sur bois,
 17 × 12,5 cm, MBAM
 (1981.8).



Figure 119
Paysage cubain, 1915-1921,
 huile sur toile, 63,5 × 53,3
 cm, coll. De Dr. S. Graham
 Ross, Montréal.

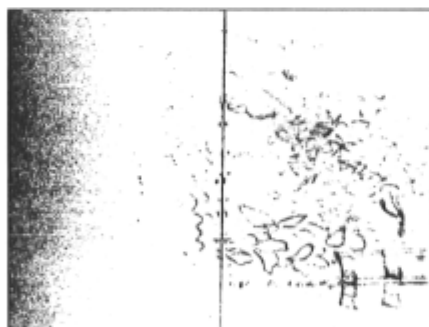


Figure 120
Esquisse pour « Jardin à Cuba »,
 mine de plomb sur papier, carnet
 n°10 p. 31-32, MBAM



Figure 121
Étude pour « Jardin à,
Cuba, v. 1915, huile et
graphite sur panneau,
 13 × 16,5 cm, AGH (81-47).



Figure 122
Jardin à Trinité
(Le bananier), 1921, huile
sur toile, 65,1 × 54,3 cm,
 MBAM (1999.12).



Figure 123
Étude pour « L'étang aux Antilles », v. 1921, aquarelle et graphite sur papier vélin, 31,1 × 19,7 cm, coll. privée.



Figure 124
L'étang aux Antilles, v. 1921, huile sur toile, 82 × 54 cm, MBAM (1998.29).



Figure 125
 Pablo Eyzaguirre, *A Cuban conuco, or home garden*, IPGRI.



Figure 126
Henri Matisse, *View of Collioure and The Sea*, 1907, huile sur toile, 92 × 65,5 cm, MOMA, New York (1999.363.42).



Figure 127
Henri Matisse, *Les Acanthes*, Tanger, Parc de la villa Brooks, mars- avril 1912, huile sur toile, 115 × 80 cm, MM, Stockholm.

Morrice peignit, lors de ses séjours à Cuba et à la Trinité, de splendides parcs et jardins où les personnages s'intégrèrent au décor, en accessoires humains, à peine plus significatifs que les plantes et le mobilier urbain. Dans ces havres de repos et de tranquillité, les frondaisons y définissent un espace vert débordant de motifs luxuriants aux teintes chatoyantes. Bien que titrée différemment, la toile intitulée *Paysage cubain* (fig. 119) forme toutefois possiblement une « paire⁵⁶⁶ », voire un ensemble de même nature, avec le tableau *Jardin à Trinité (Le bananier)*⁵⁶⁷ (fig. 122). Il existe respectivement deux croquis préliminaires, pris entièrement sur nature (fig. 117 et 120) dans le carnet n° 10 et deux pochades préparatoires (fig. 118 et 121), où l'artiste retient un personnage assis sur un banc devant une riche végétation tropicale d'un même jardin selon deux points de vues différents. Une photographie d'un jardin à Cuba (fig. 125) donne une bonne indication de l'exubérance végétale et, surtout, de l'attrait qu'elle peut exercer sur un artiste comme Morrice, curieux de la complexité des formes et des couleurs. Les esquisses pour « *Paysage*

⁵⁶⁶ Tel que mentionné par Lucie Dorais dans un courriel adressé à l'auteure daté du 31 août 2005.

⁵⁶⁷ Il est intéressant de noter que l'arbre s'élevant au milieu de l'oeuvre n'est pas, tel que spécifié par Lucie Dorais dans un courriel à l'auteure daté du 31 août 2005, un bananier. Il semble toutefois, bien que l'espèce de l'arbre reste indéterminé, selon le Dr Angela Leiva Sánchez, directrice du Jardín Botánico Nacional de Cuba, qu'il s'agit d'un philodendron géant (*Scindapsus aureus* ou Pothos), arbuste ornementale grimpant à

Cubain » (fig. 117) et « *Jardin à Cuba* » (fig. 120) furent en effet relevées à la mine de plomb, dans le même carnet de poche, à exactement onze pages d'intervalle. Puisque l'artiste utilisait ses carnets sans ordre apparent, il est fort probable que l'un de ces dessins fut une reprise ultérieure de l'autre. Il n'est pas anodin de remarquer non plus qu'il modifia la géographie dans l'œuvre finale (fig. 122) remplaçant Cuba par la Trinité (fig. 121). Tout en reconnaissant qu'il puisse s'agir d'un simple oubli de mémoire, on ne peut ignorer non plus que le passage du plein air à l'atelier s'accompagne aussi d'un moindre intérêt pour le local. Premières études pour les compositions picturales, *l'esquisse pour « Paysage Cubain »* (fig. 117) et *l'esquisse pour « Jardin à Cuba »* (fig. 120) indiquent les grandes lignes de leur projet respectif en servant de base à l'exécution définitive. Dans un format horizontal occupant la page au trois cinquième, Morrice fixa en quelques traits la luxuriante végétation cubaine ainsi que le long banc, avec dossier, vide de tout personnage. Pour les formats de ces pochades (fig. 118 et 121) où il réfléchit ses tableaux en orientant davantage les compositions, il passa de l'horizontalité à la verticalité. À l'aide d'une palette se déclinant presque essentiellement dans les nuances de vert, de noir et de rouge avec quelques touches de brun et de blanc, Morrice, dans *l'étude pour « Paysage Cubain »* (fig. 118), laissa visible la teinte blonde du support boisé en plusieurs endroits, ce qui emplît d'une lumière éclatante la pochade. Cernant tant la végétation que le personnage au visage pâle qu'il intègre alors dans la composition, l'artiste gratta la peinture à l'huile pour faire apparaître quelques feuilles et lianes, tel que l'on peut le remarquer dans l'arbuste ornemental s'enroulant autour du tronc dudit « bananier ». *L'étude pour « Jardin à Cuba »* (fig. 121), beaucoup plus sombre que la peinture précédente, est fermée à gauche par la verticalité de la végétation, exécutée majoritairement dans les tons de vert, de noir et de rouge, avec quelques touches de bleu, de blanc, de brun et d'orangé. Laissant également visible le support de bois, quoique beaucoup moins que dans *l'étude pour « Paysage Cubain »* (fig. 118), Morrice gratta également la végétation dans la peinture à l'huile tout en définissant en quelques traits de graphite l'arrière-plan architectural et le personnage au visage noir, vêtu de blanc, assis sur le banc. Se servant des différentes hauteurs des canopées et de la verticalité des diverses espèces végétales – palmiers, arbres fruitiers,

lianes à tiges anguleuses et racines aériennes, s'enroulant autour du tronc dudit « bananier ». Courriel du Dr Angela Leiva Sánchez à l'auteure daté du 12 septembre 2005.

arbustes, plantes herbacées, racines, tubercules et vignes grimpantes –, « ...notre artiste se sert de la végétation luxuriante, qui envahit toute la composition de la même manière que l'architecture⁵⁶⁸ », devenant le « ...principal personnage du tableau...⁵⁶⁹ ». Dans ses deux huiles sur toiles (fig. 119 & 122) où les massifs végétaux, de différentes hauteurs, créent alors les volumes et les masses colorées, selon une « ...harmonie formelle⁵⁷⁰ » à la fois charpentée et harmonieuse, il saisit le caractère synthétique de ces motifs. Cependant, tel que spécifié par Kathleen Daly Pepper,

depicts the contented lazy attitude of a native in white on a park bench. His slim black ankles drop lanky and loose from his white pant legs and his feet are planted on a path as though never to rise. His face makes only a black spot as he sits in a reverie. There is a luscious tapestry-like pattern of foliage framing in a variety of green. It is not only the figure or the foliage or the bench Morrice expresses so simply, it is the feeling of no hurry to convey⁵⁷¹.

On peut aussi ajouter que, de ce parc situé en ville, Morrice ne représenta que l'ensemble des végétaux sans référence urbaine, outre l'arrière-plan architectural qu'il est possible de percevoir à travers les différentes frondaisons dans *Jardin à Trinité (Le bananier)* (fig. 122).

En février 1921, Morrice débarqua à la Trinité, l'île la plus méridionale des Petites Antilles, où, séduit par la stupéfiante végétation tropicale, il peignit ses œuvres les plus nouvelles, telle que *L'étang aux Antilles* (fig. 124) et son étude préliminaire à l'aquarelle (fig. 123). Morrice représente deux personnages, vus de dos, assis en bordure d'une petite nappe d'eau calme colonisée par la végétation, dont la surface lisse et tranquille reflète, d'une façon atténuée, la lumière, la couleur et l'image du ciel ainsi que les grands arbres de ses bords. Morrice, dans son huile sur toile (fig. 124), perçut l'espace pictural selon un point de vue plus rehaussé et éloigné que dans son aquarelle (fig. 123). Le tableau modifie aussi le cadrage de l'image, marquant bien les cloisonnements du paysage, à droite et à gauche. Par là, cet *Étang aux Antilles* (fig. 124) n'est pas sans rappeler l'usage semblable que faisait Matisse de la végétation et des arbres, comme dans *View of Collioure and The Sea* (fig. 126) et *Les Acanthes* (fig. 127). La réflexion du paysage dans le miroir de l'étang équilibre

⁵⁶⁸ Nicole Cloutier, « James Wilson Morrice, paysagiste », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 76

⁵⁶⁹ Lyman, *Morrice, op. cit.*, p. 25.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁷¹ Daly Pepper, *op. cit.*, p. 74-75.

l'éloignement progressif de l'espace, fixé par la ligne d'arbres vers la droite et portant l'observation en direction de l'horizon rosé. De la position de ces deux figures, contemplant la même scène que l'observateur, Charles Hill mentionna que ce fut « ...comme s'ils voulaient nous inciter à prendre le temps de voir et de goûter le monde...⁵⁷² ». Dans l'œuvre achevée, Morrice utilisa la couleur en touches légères, posées en aplats avec une certaine liberté, dans des harmonies de tons clairs où le rose, le vert, le blanc et le rouge furent dominants. Écrasant l'espace et modelant les formes par la couleur en recréant des jeux d'ombre et de lumière, Morrice, dont l'esthétique décorative et l'expérience exotique proviennent essentiellement des contrastes de tonalités entre les troncs rosés des arbres et les frondaisons vertes de la luxuriante végétation, simplifia néanmoins les motifs qu'il cerna de traits pour en souligner les contours. Tant le traitement de la couleur où l'opposition des verts et des roses crée un effet décoratif remarquable que l'espace compressé de *L'étang aux Antilles* (fig. 124) font penser à Matisse. Plus encore, l'œuvre de Morrice, par sa verticalité du support fermée avec la végétation, par ses troncs longilignes formant un écran et par son ouverture centrale de la composition rappelle *View of Collioure and The Sea* (fig. 126) et *Les Acanthes* (fig. 127), bien qu'il préféra une modulation à caractère décoratif à partir des gammes de rose, de vert, de blanc et de jaune pâle aux effets violemment contrastés de l'intensité chromatique de Matisse.

4.5. Cuba, le cirque.



Figure 128
Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba », 1915, Mine de plomb sur papier vélin, carnet n° 10, p. 33, MBAM.



Figure 129
Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba », 1915, mine de plomb sur papier vélin, carnet n° 10, p. 34, MBAM.

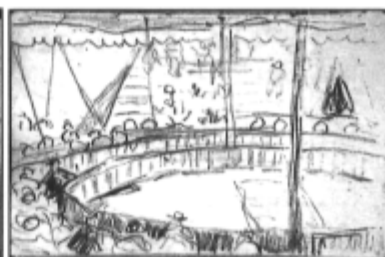


Figure 130
Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba », 1915, mine de plomb sur papier vélin, carnet n° 10, p. 43, MBAM.

⁵⁷² Hill, *op. cit.*, p. 19.



Figure 131
Étude pour « Le cirque, Santiago de Cuba de Cuba », 1915, huile sur panneau (bois ou
 13,34 × 17,46 cm, coll. privée (prov. de Québec)

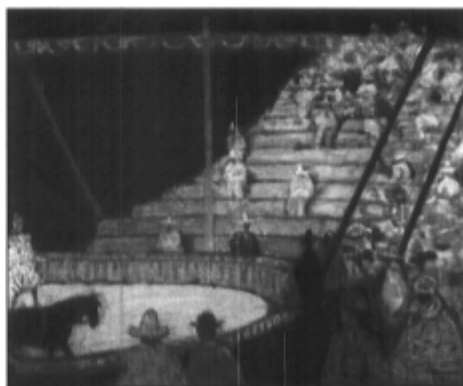


Figure 132
Le cirque, Santiago de Cuba, v. 1915,
 huile sur toile, 60,3 × 73 cm, MBAM carton?),
 (943.789).



Figure 133
Le cirque, Montmartre, vers 1905,
 huile sur toile, 50,7 × 61,4 cm, MBAC (366)

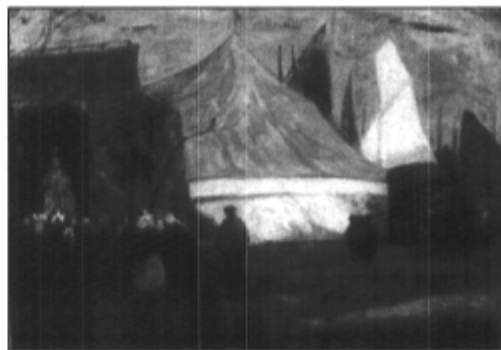


Figure 134
Concarneau, cirque, vers 1909-1910, huile
 sur toile, 60,7 × 81,3 cm, BAG (1959.348).



Figure 135
 Georges Seurat, *Le Cirque*, 1871,
 huile sur toile, 185,5 × 152,5 cm,
 MO, Paris.

Morrice a toujours été captivé par le thème du cirque. Il y recourut à maintes reprises durant sa carrière de peintre, notamment vers les années 1905 (fig. 133⁵⁷³) et 1909-1910 (fig. 134). Le séjour à Cuba sera l'occasion, pour lui, de réaliser l'œuvre la plus importante de cet ensemble, *Le cirque, Santiago de Cuba* (fig. 132). Buchanan, expliquant l'intérêt de l'artiste envers ce lieu festif, précisa que ce fut

[a] love which dated back through the year – an affection for the circus, the one-ring performances with the horses coming round the ring almost upon one – still lured him. It was strong enough to draw him, against his habits, across the Seine to the Nouveau Cirque, 251 Rue St. Honoré, where he always took his young nephew and niece when they came to Paris. Some of his earliest pictures had been of circuses. He had sketched the clowns in the ring, the spectators on the benches, in Montmartre years ago. In Havana he had done Cubans in colonial hats, seated about sanded arena⁵⁷⁴.

Il n'est donc pas étonnant que, fort de cette prédilection de longue date pour le cirque, il en fut de nouveau séduit lors de son séjour à Cuba. La série d'études préliminaires (fig. 128 à 131) montre d'ailleurs toute l'attention qu'il porta à la mise en place de son projet final (fig. 132). À la différence de *Concarneau, cirque* (fig. 134) où il dépeignit, vers les années 1909-1910, l'extérieur du chapiteau et son environnement immédiat, Morrice choisit de ne représenter, tel qu'il le fit dans *Le cirque, Montmartre* (fig. 133), que l'arène intérieure et le spectacle s'y déroulant. L'artiste vit probablement dans le cirque un sujet idéal pour observer le mouvement rapide associé à une architecture intérieure dynamique.

Morrice dessina trois croquis d'ensemble à la mine de plomb (fig. 128-130) de cette enceinte semi-circulaire, couverte d'un chapiteau orné d'une bordure festonnée et soutenu par quatre mâts, où sont placés au hasard d'une douzaine de rangées de gradins, quelques groupes de spectateurs fixant la piste du regard. Manifestement, son observation in situ du

⁵⁷³ *Le cirque, Montmartre*, huile sur toile, vers 1905, 50,7 × 61, 4 cm, MBAC (366). Exposé en 1909 à Montréal, à l'Art Association, cette œuvre attira l'attention de M. Horteloup, critique du *Canada* : « Quelle exquise vision de ce cirque où, dans l'arène, l'étoile, assise sur un puissant percheron, scintille dans le rose délicat de son maillot tandis que dans son brillant costume l'habituel clown déambule en excitant les rires de l'assistance devinée dans la pénombre. Il y a quelques années, notre grand peintre Lucien Simon s'attaquait à ce sujet analogue pour en faire un chef-d'œuvre, M. Morrice n'a pas moins bien réussi : ce petit tableau est tout un poème philosophique en même temps qu'une symphonie exquise dont les harmonies réjouissent l'œil et l'oreille ». M. Horteloup, « Le salon du printemps à l'Art Gallery », *Le Canada*, 1^{er} avril 1909, p. 4; cité dans Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 163.

sujet se révèle être ponctuelle et évolutive, car il se déplace de long en large dans l'amphithéâtre, afin de bien cadrer son œuvre. C'est ainsi que dans le croquis figurant à la trente-troisième page du dixième carnet (fig. 128), Morrice semble s'être positionné à proximité de l'arène, dans la cinquième ou sixième rangée de gradins approximativement, tandis que dans les deux représentations schématiques croquées respectivement en page trente-quatre (fig. 129) et quarante-trois (fig. 130) du même carnet, il se déplace vers les bancs étagés en hauteur, réalisant ainsi des vues plus plongeantes. Recadrant le sujet pour mieux moderniser l'image, Morrice, entre la première esquisse (fig. 128), la deuxième (fig. 129) et la troisième (fig. 130), modifia complètement l'orientation de sa composition. Doté d'une autonomie des sens caractéristique de la position d'un flâneur dans la foule, l'artiste circula donc sur place, dans le cirque, pour mieux regarder son sujet. Réunissant les données du deuxième croquis (fig. 129) et la même ambiance émanant de l'ensemble des esquisses (fig. 128-130), la pochade *Étude pour « Le cirque, Santiago de Cuba »* (fig. 131) possède déjà un caractère définitif et constitue par elle-même un tableau, saisissant l'anecdotique de la situation. À la différence des esquisses préliminaires, il intégra à cette petite huile sur panneau l'écuyer et son cheval qui effectuent une acrobatie sur la piste ensablée. Évaluant in situ l'équilibre coloré de sa composition, à l'aide d'une palette se déclinant dans les tons de vert, de rouge, de jaune et de brun avec quelques touches de blanc, Morrice cherchait principalement l'équilibre des masses reposant sur la définition des valeurs des tons et des nuances, en sacrifiant les détails. D'un coup de pinceau suggérant prestement les formes, Morrice esthétisa considérablement sa pochade. L'intérieur du chapiteau à bordure décorative, l'arène ensablée à enceinte lignée et les quatre personnages à l'avant-plan devinrent alors dominants. Laissant à nouveau visible la teinte blonde du support en certains endroits, il gratta aussi la peinture dans l'espace supérieur du panneau, pour différencier les parties de la tente du chapiteau, dans les deux mats situés dans la partie gauche de la composition et dans la rambarde. Recourant à sa pochade (fig. 131) pour construire son tableau en atelier, Morrice, dans l'huile sur toile intitulée *Le cirque, Santiago de Cuba* (fig. 132), interprète son sujet avec une élégance décorative, au moyen d'une prédominance de couleurs chaudes et vaporeuses faisant partie de la gamme des jaunes, des orangés allant jusqu'au rouge sur les petites touches de vert.

⁵⁷⁴ Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*, p. 135.



Figure 136

Combat de taureaux, Marseilles, huile sur toile, vers 1904, 58,4 × 79,3 cm, coll. particulière.

En organisant la surface picturale selon une composition elliptique, précédemment employée par l'artiste dans *Combat de taureaux, Marseille* (fig. 136). Il réussit pleinement à harmoniser les détails avec le tout ensemble de la scène : le chapiteau ornementé, les quelques spectateurs solitaires coiffés majoritairement de sombreros assis dans les gradins, le clown au costume picoté rouge ainsi que les quatre figures à l'avant-plan et leur habillement ressortent davantage comme des unités individualisées. Des deux hommes au premier plan dans la pochade (fig. 131) portant chacun un chapeau souple à large bord, Morrice choisit, dans son huile sur toile (fig. 132), de substituer à l'un d'eux son sombrero pour un chapeau melon. Bien que daté « à défaut de preuves⁵⁷⁵ » de l'époque cubaine, le personnage, debout dans le coin inférieur droit de la pochade (fig. 131) et du tableau (fig. 132), semble cependant, tel que remarqué par Charles C. Hill, être vêtu d'un « djellaba⁵⁷⁶ », cette grande robe à manches longues et à capuchon portée par les hommes et les femmes en Afrique du Nord. Quoique l'artiste traça, dans l'*esquisse pour le « Cirque, Santiago de Cuba »* (fig. 129), un semblant de personnage, il est toujours possible, compte tenu de sa présence également dans la pochade, que ce personnage africain eut été réellement sur place à Cuba, et que Morrice le dessina au même titre que les autres, faisant donc passer ici la vérité historique avant la liberté esthétique. Par son sujet représentant le spectacle du cirque, l'œuvre de Morrice rappelle bien évidemment *Le Cirque* (fig. 135) de Georges Seurat (1859-1891). Mais, hormis le cadrage de l'arène et la position de l'observateur, la comparaison ne peut guère être poussée plus loin. Alors que Seurat situe son spectateur directement au milieu de l'arène, Morrice prend bien soin de marquer les limites entre le

⁵⁷⁵ Hill, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

spectacle qui se joue et le spectateur qui regarde. Au dynamisme de Seurat, il substitue l'immobilité de l'action qui se déroule. Mais, bien que beaucoup moins marqués que dans l'œuvre de Seurat, la construction de la composition de Morrice est aussi empreinte d'une puissance expressive des lignes et de jeux plastiques. En dépit du fait qu'à cette époque le cirque favorisait le délasserement chez les spectateurs, cette vision anecdotique de ce loisir moderne n'a ici rien de détendu. Elle est plutôt solide et immobile. La courbe sinueuse de la piste où s'exécute le clown debout sur son cheval contraste avec la rigidité des spectateurs en alignement figé.

4.6. Le portrait.



Figure 137

Portrait de Maude, env. 1921,
huile sur bois, 17 × 13,5 cm,
MBAM (1981.72)



Figure 138

Pierre Bonnard, *Portrait de Pierre Monteux*, 1915, huile sur toile, SDMA (1981:85)



Figure 139

Martinique. – *Femme en jupe* – Une riche mode qui tend à disparaître, 1910, carte n° 55 de la coll. A. Benoît (Martinique).



Figure 140

« *La Guadeloupe illustrée* ». *Marchandes de homards et de crabes*, 1910, carte postale n° 173, de la coll. Pointe-à-Pitre. à-Pitre (Guadeloupe).

Daté de la période 1912-1913⁵⁷⁷ par Nicole Cloutier, puisque, « par le thème choisi, *Portrait de Maude* (fig. 137) n'est pas sans rappeler *Négresse algérienne* ou *Arabe assis*⁵⁷⁸ », deux portraits exécutés par l'artiste pendant la même période nord-africaine,

⁵⁷⁷ Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁷⁸ *Ibid.* *Arabe assis*, huile sur toile, vers 1912-1913, 32,2 × 23,5 cm, coll. particulière.

cette pochade, dont « le costume [représenté] (...) est cependant celui porté par les femmes dans les Antilles françaises⁵⁷⁹ » (fig. 139 et 140), fut plus certainement brossée au cours de son séjour caraïbe de 1921⁵⁸⁰, tel que le déduisit Elizabeth Cadiz Topp. Il est même fort probable que Morrice la réalisa lors d'une des nombreuses escales que son paquebot, le *SS Saint-Rapahël*, fit à la Martinique et à la Guadeloupe avant de regagner la France. Du vêtement traditionnel caractéristique de cette région, l'écrivain-voyageur britannique Patrick Leigh Fermor relata que

[d]e même que la population et la langue, le costume des femmes des Antilles françaises rappelle à la fois l'Afrique et la France et, ici, la France du XVIII^e siècle... Le haut du corps est enfermé dans un corsage étroit... les manches descendent jusqu'au poignet ou s'arrêtent au coude... un foulard en soie enveloppe les épaules... attaché sur la poitrine par une grosse broche en or. De nombreux bijoux en or pendant autour du cou... et de grosses boucles d'oreilles couvrent le lobe. Ce costume splendide est complété par... le madras, un turban de soie raide fait d'une étoffe sans aucun doute importée des colonies françaises de l'Inde⁵⁸¹.

Morrice, pour son *Portrait de Maude* (fig. 137), s'attache à reproduire les traits et expressions de son modèle, dont il inscrivit directement le nom sur l'œuvre⁵⁸². Il choisit de faire poser la jeune femme de manière frontale⁵⁸³, le regard franc et direct, le corps droit. Il élimine tout détail superflu et parvient à saisir l'essence du sujet, l'attitude de cette dernière et son environnement immédiat, à l'aide d'une facilité et d'une liberté de la touche s'apparentant à *Fillette bretonne* et *Nègresse algérienne*⁵⁸⁴. Le portrait est réalisé dans un cadrage serré, où le peintre peint son modèle à mi-corps. Tout en travaillant sa facture sans empâtement, en enrichissant de contraste les couleurs majoritairement chaudes, juxtaposées les unes aux autres, se mêlant et se confondant en diminuant progressivement d'intensité, Morrice souligne l'aspect massif de sa figure. Elle occupe entièrement la surface picturale en se découpant sur un fond simplement brossé, ne laissant que peu d'indication sur les contrastes lumineux, Morrice aplanit ainsi sa figure sur le plan du tableau. L'arrière-plan, représentant peut-être du papier peint coloré, fut divisé en deux sections contiguës de

⁵⁷⁹ Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 23; cité dans Cadiz Topp, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸² Ce qu'il fit également pour *Femme au lit (Jane)*, v. 1897, huile sur toile, 40,9 × 33,3 cm, MBAC (30450).

⁵⁸³ « La frontalité est rare dans l'œuvre de Morrice. [Outre dans *Portrait de Maude*], [i]l n'a représenté un personnage de face que dans *L'Italienne* (cat. n°12), *Louise* (GNC, 5905) (...) et *Blanche* (cat. n°72) ». Cloutier, « Catalogue », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 215.

couleurs différentes : l'une orangée avec quelques touches de rouge et l'autre vert mousse parsemée de blanc. Les nuances du fond et des vêtements du modèle se fondent de façon à former un ensemble harmonieux. Évoquant l'approche intimiste de Pierre Bonnard, le *Portrait de Maude* (fig. 137), par la posture du modèle et par le format de l'œuvre, « se rapproche des figures-sujets de...[ce dernier] dans les portraits et les nus qu'il peint après 1910...⁵⁸⁵ », dont l'huile sur toile intitulée *Portrait de Pierre Monteux* (fig. 138). Ces deux portraits demandèrent aux artistes d'être de fins observateurs pour pénétrer la personnalité de leurs modèles respectifs. Bonnard, disposant sa figure de front dans un même plan vertical et mettant également l'emphase sur la massivité de son modèle figé aux mains jointes qui remplit presque entièrement la toile, annonce la stratégie picturale qui sera adoptée par Morrice. À l'instar de Bonnard également, Morrice préféra des couleurs hautement décoratives qu'il étendit en couches minces et plates. Assis dans une bergère aux teintes saturées posées en touches colorées de bleu et de mauve, le violoniste et chef d'orchestre français naturalisé américain Pierre Monteux (1875-1964) posa dans un intérieur où deux papiers peints, l'un marqueté d'orangé et de rose et l'autre strié de rayures jaunes, noires et rouges, furent juxtaposés. L'absence d'ombre et de lumière réunit l'avant plan et l'arrière plan tout en aplatissant la composition. Morrice n'a jamais exposé cette pochade, qui constitue un portrait à part entière, et en a conservé la propriété jusqu'à son décès. Transmis par héritage à Eleanor Morrice, ce n'est qu'en 1981 que la pochade intégra les collections du MBAM.

Considérées globalement, les diverses périodes de l'œuvre présentent certes un mode d'expression caractéristique, mais sans différences véritablement marquées, nous montrant tant le même goût de l'artiste pour l'observation de l'atmosphère ambiante que son attrait de l'eau, des paysages, des bords de mer, des cafés, de la vie quotidienne et de la figure humaine. En ce sens, les compositions réalisées aux Antilles et aux Caraïbes dénotèrent plus d'assurance. Il usa d'expressions modernes au niveau du plan, de la forme, de la couleur et de l'espace, pour les faire servir à des représentations exotiques. Le corpus antillais peut être, dans certains cas, comparé aux vues touristiques de l'époque. Il permet

⁵⁸⁴ *Fillette bretonne*, huile sur bois, vers 1918, 33 × 24,1 cm, coll. particulière, Toronto; *Négresse algérienne*, huile sur bois, après 1911, 33,1 × 23,3 cm, MBAM (1974.12).

donc de considérer le processus de création du peintre, son angle d'approche, son regard particulier sur le monde exotique caraïbe, son élan artistique pour ces Antilles luxuriantes et de faire le tour des thèmes, motifs et situations exotiques les plus usuels.

⁵⁸⁵ Dorais, « Morrice et la figure humaine », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 69.

Conclusion

En représentant un monde dont il s'échappait constamment, Morrice, allait d'un endroit à l'autre sans hâte, pour se distraire tout en conciliant sa vocation de peintre à sa recherche ardente des plaisirs. Il ne se détourna jamais de sa quête de nouveaux sujets, dont il en traduisit les impressions sur de multiples supports. Curieux de l'ailleurs, ce perpétuel voyageur, attiré par les paysages méditerranéens, de l'Italie, de l'Afrique du Nord et des Antilles, saisit sans cesse les lignes essentielles des endroits aperçus. Il baigna ainsi ses compositions de la lumière particulière des lieux, à l'aide d'harmonies de tonalités toutes en finesse. Dépeignant sa vision contemplative à l'aide d'un sens formel et décoratif de la composition, Morrice, dont le monde caraïbe lui fournissait la part d'exotisme désiré, puisa l'universel du particulier en se concentrant strictement sur les éléments indispensables du motif, dont il savait dégager la beauté. « Comme l'artiste le disait à Watson chez qui il abandonnait le kodak superflu, « you can feel what is being painted, » vous sentez ce qui se subtilise sur le canevas.⁵⁸⁶ » Brossées rapidement, mais sûrement en quelques coups de pinceau, les œuvres exécutées lors de ses séjours antillais et caraïbe furent montrées en couleur avec éclat. Les couleurs chatoyantes et tropicales – le rouge, le jaune orangé, l'orange, le bleu et le vert – produisirent une harmonie formelle empreinte d'une vitalité, de rêves, d'ombres et de lumières, voire d'une atmosphère irrésistiblement sereine, fraîche et mystérieuse. Remarquablement décoratives, ses pochades surprennent par leur espace tridimensionnel et leur dessin bidimensionnel. Les œuvres réalisées lors du passage caraïbe de Morrice présentent un réalisme particulier, une simplification expressive où l'artiste parvint à un dépouillement total de la composition. De ces tableaux raffinés, sublimement colorés et brillants, traitant de sujets tant exotiques qu'anecdotiques en marge de l'actualité, où il transcrivit sur le canevas ses impressions égalisées au fil de sa mémoire, Morrice les considéra avec le détachement du regard subjectif associant l'exotisme à une esthétique personnelle. Cette subjectivité du regard, porteuse d'une curiosité, alla du regard voyageur au regard touristique, sans vraiment atteindre le regard ethnologique. Tout cela constitue

⁵⁸⁶ Barbeau, « Morrice, peintre exotique », *loc. cit.*, p. 357.

chez Morrice son regard d'artiste, qui se confronte, par les moyens plastiques et esthétiques dont il dispose, à une altérité intrinsèque, au divers dont parle Segalen. Ayant une valeur poétique, l'exotisme fut un instrument d'analyse pour Morrice qui rechercha continuellement, lors du choix de ses harmonies chromatiques, davantage de délicatesse dans les nuances et de subtilité dans l'expression. Il semble donc possible d'affirmer que des œuvres antillaises et caraïbes réalisées, Morrice assumait l'étranger de ces mondes, pour porter sur lui une esthétique du divers, au service d'un regard par définition extérieur, mais sensible. Cette part d'exotisme, contenue dans ces représentations de l'étranger, constitue vraisemblablement ce qui eut le plus marqué Morrice, qui célébra la beauté des rivages caraïbes, l'éclat de la lumière, la douceur du climat et la diversité des paysages des Antilles et des Caraïbes.

John Lyman qui possédait dans sa collection quelques tableaux de cette période, dont *Aux Antilles*⁵⁸⁷. S'il les singularisa, en 1945, en écrivant qu'elles furent «...les plus impondérables, les plus complètes, les plus subtiles, les plus simples de toutes son de son œuvre⁵⁸⁸ », qu'en est-il de la réception faite par les autres contemporains de Morrice ?

Morrice⁵⁸⁹, qui «...ne voulait d'autre renom que celui qui rejaillit uniquement de la qualité de son œuvre⁵⁹⁰ » car « [i]l savait...que l'idéal esthétique est tellement plus profond, plus puissant que tout autre mobile...⁵⁹¹ », réduisit considérablement ses envois durant la dernière décennie de sa vie⁵⁹². C'est pourtant, selon John Lyman, la période durant laquelle

⁵⁸⁷ *Antilles*, huile sur toile, coll. particulière, Montréal. Reproduit dans Lyman, 1945, ill. n°19. Mentionné dans : Cloutier, *op. cit.*, p. 36. Voir Annexe 3, figure n° 83.

⁵⁸⁸ Lyman, *Morrice, op. cit.*, p. 34.

⁵⁸⁹ Bien qu'il fut, comme le qualifia Nicole Cloutier, «°...tout probablement le peintre canadien du début du XXe siècle qui, au cours de sa carrière, s'est le plus manifesté sur la scène internationale°». « Cf. Sylvain Allaire, « Les exposants canadiens aux salons de Paris, 1870-1914 », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985. Selon la liste des exposants, Morrice a présenté 101 tableaux dans les salons parisiens entre 1886 et 1914; il est suivi de D.S. MacLaughlan avec 52 tableaux exposés pendant la même période. Selon David Westow (*Canadian in Paris, 1867-1914*, AGO, 3 mars-15 avril 1979, p. 9), 27 Canadiens exposèrent au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts 245 œuvres jusqu'en 1914. » Nicole Cloutier, « Morrice, peintre canadien et international », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 49 et 62.

⁵⁹⁰ Lyman, *Morrice, op. cit.*, p. 18.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² Semblant avoir perdu tout intérêt pour les expositions internationales, car, entre 1917 et 1918, outre l'acheminement de deux tableaux provenant de la Galerie Nationale du Canada, *Dieppe. The Beach, Gray*

« ...ses compatriotes se sont enfin aperçus de l'évolution accomplie par la peinture contemporaine – et ils ne s'en sont aperçus que pour s'en scandaliser. Son œuvre devait donc leur échapper davantage à mesure que sa personnalité s'affirmait⁵⁹³ ». La Première Guerre mondiale suspendant les expositions et les Salons français, l'artiste continua toutefois de présenter ses œuvres à Montréal et Toronto jusqu'en 1916, période selon laquelle le public canadien, « ...faisait [toujours] ses délices des paysages et sujets de genre de l'école hollandaise du XIX^e siècle – simili-tableaux-de-musée pour bourses moyennes, des Daubigny et Diaz, avec ici et là, authentique ou faux peu importe, un Corot de la mauvaise période⁵⁹⁴ ». Face à une indifférence désintéressée face à son art, Morrice mit définitivement un terme à ses envois de tableaux aux expositions canadiennes, comme l'explique Buchanan :

[t]he lack of appreciation among Canadians for the newer phases of his work caused him, after 1916, to stop sending pictures to any of the Canadian salons, although the Carnegie International Exhibition in Pittsburgh continued to receive offerings from his brush until his death. The meagre sympathy accorded his paintings by the Montreal critics hurt him more than a little. The desire to be liked in his native land had always been strong; one notices it clearly between the lines of his prolonged correspondence with Newton MacTavish, the editor of the Canadian artists, "because, in the Montreal papers particularly, Canadian art is considered of no importance."⁵⁹⁵



Figure 141
Maison à Santiago, 1915, huile sur toile, 54 × 64,8 cm, TG, Londres (N03842)



Figure 142
Rue d'un village aux Antilles, env. 1915-1919, huile sur toile, 60,2 × 82 cm, MBAM (939.685)

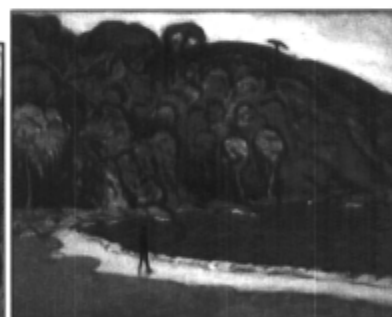


Figure 143
Paysage, Trinité (Baie de Macqueripe), v. 1921, huile sur toile, 66 × 81,2 cm, MBAC (4302).

Effect et The Circus, Montmartre, Paris, à l'*Exhibition of Paintings by Canadian Artists* du City Art Museum de St. Louis, l'artiste n'expédia aucune autre création. Voir Annexe 3.

⁵⁹³ Lyman, *Morrice*, op. cit., p. 10.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*, op. cit., p. 117.

Il reprit toutefois ses envois en Europe en 1919, en présentant trois œuvres provenant des croquis et pochades préparatoires, exécutés lors de son séjour antillais : *House in Santiago* (fig. 141) à l'*Exhibition of Modern Paintings, Drawings and Etchings* de l'Art Gallery de Leicester ainsi que *À La Havane, Cuba* et *Village, Jamaïque* [?] (fig. 142) au Salon d'automne de Paris. Il est intéressant de noter que ce ne fut pourtant pas l'unique occasion où Morrice décida de prendre part à une exposition britannique en présentant le tableau achevé *House in Santiago* (fig. 141) – qui fut acheté par la Contemporary Art Society de Londres (Tate Gallery) dès 1916⁵⁹⁶ –, car il le fit parvenir en 1920, à l'*Exhibition of Advanced Art Arranged in Connection with the CAS and Private Owners* de la Art Gallery de Derby, et trois ans plus tard, à l'*Exhibition of Paintings and Drawings* de la Contemporary Art Society de Londres. N'acheminant aucune œuvre de ses séjours antillais et caraïbe aux expositions canadiennes et américaines, il en réserva la présentation à la Goupil Gallery de Londres, en 1920 (*Circus, Santiago, Cuba* [fig. 132]), 1921 (*Paysage, Trinidad* [fig. 143]) et 1923 (*Havana*). Outre l'exposition de 1919, il exposa toujours à la Société du Salon d'automne de Paris, en 1921 (*Paysage : Trinidad* [fig. 143], *Paysage : Trinidad, Bungalow : Trinidad* [fig. 112], *Cirque : Cuba* [fig. 132] et *Maison : Cuba*) et 1923 [*Paysage (Jamaïque)*].

Se questionnant à savoir si, après 1911, le public canadien eut la possibilité de voir la période la plus récente de son art, suivant ses séjours nord-africains, antillais et caraïbes⁵⁹⁷, Rosalie Smith-McCrea fit ressortir que

[t]he fact suggests that this was not so. Apart from his final one man exhibition in Montreal in 1915, where from the title of the exhibition it is suggested that exhibited pictures might have been of this phase, we cannot be certain. The Montreal Anglophone did not comment. Lyman states that it was not until the 1937 Memorial exhibition that Canadians had a chance to view his entire development. However in 1910, Morrice was sending pictures with limited pigment, suggesting a wash-like treatment (a technique he began around 1905). The critical response was negative, and certain critics viewed these expressions as « crude ». It is certain that this later mature works would not have been appreciated judging from the press furore over Post-Impressionism in Montreal in 1913⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ Historique des collections de l'œuvre *House in Santiago (Maison à Santiago)* : Tate Gallery, Londres, 1924; Contemporary Art Society, Londres, 1916; Lord Henri Bentinck, Londres, avant 1916.

⁵⁹⁷ Smith McCrea, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

Quant aux œuvres antillaises et caraïbes réalisées, bien peu de commentaires furent émis par les collègues de l'artiste. Quoique le peintre terre-neuvien Robert Pilot (1898-1967), «...l'un des derniers Canadiens formés à l'étranger qui adopta les tendances impressionnistes et postimpressionnistes dans leur œuvre⁵⁹⁹ », également beau-fils de Maurice Cullen et étudiant de William Brymner⁶⁰⁰, se souvint, lors d'une visite qu'il rendit à Morrice au cours de l'été 1922 en compagnie du peintre-graveur ontarien Edwin Holgate (1892-1977), que «...he [Morrice] showed us [Holgate et Pilot] a group of watercolors from his recent trip, which were extremely good, and by a curious manner of 'scrubbing' seemed to give him the unique beauty of tone of his oils⁶⁰¹ ». Il semble toutefois que ce furent le biographe posthume de Morrice, Buchanan, et le peintre Lyman qui exprimèrent le plus leurs réactions et leurs pensées à propos de l'œuvre tant antillaise que caraïbe de Morrice. Illustrant sa biographie à l'aide de vingt-trois œuvres de l'artiste, dont six⁶⁰² provenant de celles produites lors des séjours antillais et caraïbes, Buchanan accorda à cette période ultime quelques dix pages sur plus de cent quatre-vingt-sept. Il précisa ainsi que :

[t]hose few paintings of Cuba, of Jamaica, of Trinidad, which Morrice managed to finish late in life, before illness diminished his powers entirely, were perhaps his most individual efforts.⁶⁰³

In the paintings that resulted from these first Cuban studies the artist was not always successful. The influence of Matisse was too directly upon him. He was still labouring to plan, with intellectual effort, a picture. The maturity of his art dates, therefore, not from this period, but from his last trip to the West Indies, at the end of 1920. (...) ⁶⁰⁴

After the War, about 1919, the Canadian advanced towards a new freedom. He found that which he could absorb from Matisse; the rest he cast aside or forgot. The tropical richness of the vegetation, the flamboyant coloring sky and landscape in Trinidad, to which, in 1921, he made what was the last of his several voyages to the West Indies, provided him with the inspiration he needed. A new synthesis was before him. In his last canvases there emerges, as if it were spontaneously, a calligraphic design of broad stroke of pure color.

⁵⁹⁹ « Robert Wakeham Pilot », *Horizons. La peinture de paysage canadienne et russe (1860-1940)*, exposition virtuelle du RCIP, dans <http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Horizons/Fr/voy-d-184.html>. Page consultée le 26/09/05.

⁶⁰⁰ Anne McDougall, « Pilot, Robert Wakeham », *L'Encyclopédie canadienne* <http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0006293> Fondation Historica du Canada. Page consultée le 26/09/05.

⁶⁰¹ Charles Hill, *Exploring the Collections, James Wilson Morrice 1865-1924, 7 juin-31 juillet 1977*, NGC, Ottawa, p. 7; cité dans Smith McCrea, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁰² À savoir : plate XVIII – *Landscape, Tangiers*; plate XIX – *In a Suburb of Havana*; plate XX – *Corner of a Village, Jamaica*; plate XXI – *In a Garden, West Indies*; plate XXII – *Village, West Indies* et plate XXIII – *Landscape, Trinidad*.

⁶⁰³ Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

His sureness in values was, of course, the virtue that made Morrice so excellent a landscape painter. In the art of his last years it seemed as if he had decided that if the values were true, the drawing could be let as free, as simple and as personal as possible.⁶⁰⁵

In Trinidad he appears to have found a secluded cove with a broad sandy beach and a thick tropical forest on the surrounding cliffs, where he could sketch nature in her most flamboyant wealth. He brought back, in particular, a number of interesting watercolors.

Among the larger painting done in 1920-1921, one, a composition of yellow thatched huts bordering a road, is notable for its qualities of design [Village, West Indies⁶⁰⁶]. The yellow, tinged with the red, of the huts is repeated in the yellow of the roadway, while the deep greens of the grass serve as a foil between roadway and buildings and the road itself runs back to the horizon and to a clear, blue sky. Morrice has here achieved the direct action of design which makes a picture memorable; he has demonstrated his capacity to create bold patterns of pure color. (...)

The reception which this newest phase of the work of Morrice undoubtedly would have received if he had lived longer and if he had been able to do more than the half-score of completely finished paintings of Trinidad and Jamaica...⁶⁰⁷

Quant à celui «...qui... a donné un intime exemple d'intégrité esthétique⁶⁰⁸ » en se rattachant à une tradition vivante⁶⁰⁹, concept renvoyant à un art qui valorise une peinture figurative en dénonçant le régionalisme et l'académisme, Lyman écrivit que

[c]e fut toujours le même rêve qu'il promena du Québec hivernal aux îles tropicales. Les périodes qu'on distingue dans son œuvre ne marquent pas de différences tranchées de manière, et quand on parle des influences qu'il a subies, il ne s'agit en somme que de questions techniques, de moyens qu'il adapta à une forme d'expression qui fût bien à lui.⁶¹⁰

La Jamaïque, la Trinité lui inspirèrent ses dernières toiles — les plus impondérables, les plus complètes, les plus subtiles, les plus simples de toute son œuvre. Belle ordonnance dont tous les éléments se répondent dans l'orchestration des masses, des mouvements et des couleurs. Lumière d'aquarium où tout nage entre la réalité et le songe, irisée par les étranges vapeurs de la mer des Caraïbes. Voici le bleu translucide des baies, le corail des sables, les formes étonnantes des mornes. Voici, sous l'arabesque des frondaisons émeraude, la garance des lourdes fleurs, les madras et calicots clairs des négresses. Voici, au-dessus des cases blanches, jaune banane, rose pastèque, le violet brûlant du ciel. Voici, profilé sur les lueurs lilas et verdâtres du crépuscule, les graciles palmiers qui ondoient dans la marée descendante du jour. Depuis la magnifique aventure de Gauguin aucun autre peintre ne s'est approché de ces îles sans se laisser éblouir par le charme du décor exotique, aucun autre n'en a saisi aussi bien le

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁰⁶ Voir la figure 76 de l'annexe 2.

⁶⁰⁷ Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*, *op. cit.*, p. 130-131-132.

⁶⁰⁸ Guy Viau, « Paroles de peintre », *Cahiers d'Essai*, Éditions d'Essai, n° 2, janvier 1960, p. 22; cité dans Smith McCrea, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁰⁹ Lyman, *Morrice*, *op. cit.*, p. 11. Cette « tradition vivante » fut défini par Lyman en tant que « ...art that is a direct outgrowth of the life and thought of our times rather than a pale dilution of some bygone convention » Lyman, « Art », *The Montrealer*, 1^{er} octobre 1936; cité dans Lise Perreault, *La Société d'Art Contemporain 1939-1948*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, juillet 1975, p. 8.

⁶¹⁰ Lyman, *Morrice*, *op. cit.*, p. 15.

caractère essentiel. Il lui est arrivé pourtant, à cette époque, de forcer ses dons. Pour une fois – dans le *Village Antillais* – qu’il a voulu étreindre la forme, elle s’est vidée. Mais en revanche, avec quelle magie a-t-il évoqué cette *Anse à la Trinité* [fig. 143], en s’occupant si peu de la décrire, avec un dessin si désinvolte et une couleur si générale! C’est peut-être son chef-d’œuvre.

C’est la marque de l’artiste original qu’il ne cesse pas d’évoluer tant qu’il garde sa vigueur d’esprit. Morrice a eu l’énergie, malgré son affaiblissement physique, de réaliser un nouvel accord de tout ce qu’il portait en lui.

C’est la marque de l’artiste original qu’il ne cesse pas d’évoluer tant qu’il garde sa vigueur d’esprit. Morrice a eu l’énergie, malgré son affaiblissement physique, de réaliser un nouvel accord de tout ce qu’il portait en lui⁶¹¹.

Son oeuvre, d’une « étonnante » continuité empreinte d’un esthétisme basé sur l’hédonisme, reflète d’abord sa prédilection pour les voyages. Lyman, identifiant d’une façon concise les orientations générales de la recherche esthétique de son camarade, en fonction des différentes phases de sa production, précisa dans une de ses chroniques artistiques publiée dans le *Montrealer*⁶¹², que :

[t]here are landscapes which log all his travels, both in geographical displacements and in aesthetic experience : early trips to the Low Countries and Venice, Brittany of the middle period which concludes with the visits to Tangiers just before the war, the Caribbean Islands and Barbary Coast of the late period in which contemporary influences are more manifest⁶¹³.

Bien qu’il fut écrit plusieurs articles laudatifs envers Morrice par différents critiques d’art⁶¹⁴, peu d’entre eux portèrent sur la production antillaise et caraïbe. Paul George Konody (1872-1933), l’un des critiques d’art les plus distingués de la Grande-Bretagne, qui écrivait dans la section dominicale du *Daily Mail*, *The Observer Art*, fut néanmoins celui qui commenta le plus les tableaux antillais exposés au Royaume-Uni. Passant en revue l’exposition londonienne des œuvres cubaines, jamaïcaines et trinidadiennes de Morrice, Konody mentionna que « [w]ith Van Gogh he shares the intensity of the mood

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 34-35.

⁶¹² Désirant promouvoir l’art moderne et de la peinture montréalaise, John Lyman publia ainsi plusieurs chroniques artistiques de ce journal, de 1936 à 1941. Dans le *Montrealer*, neuf articles portent en partie ou en totalité sur Morrice.

⁶¹³ Lyman, « Morrice – The Shadow and the Substance », *The Montrealer*, 15 mars 1937, p. 23.

⁶¹⁴ Dont Louis Vauxcelles (1870-1943), qui rédigea manifestement l’article Louis Vauxcelles, (« The Art of J.W. Morrice », *The Canadian Magazine*, vol. XXXIV, n° 2, décembre 1909. p. 169 à 176.) le plus cardinal de la carrière du coloriste qui vit en lui « simply a painter, and one of the best of to-day [sic] » (*Ibid.*, p. 176), et Charles Louis Borgmeyer (Louis Borgmeyer, « The master impressionists », *The Fine Arts Journal*, 28.6, juin 1913, p. 347; cité dans Cloutier, « Le peintre gentleman », dans Cloutier, *op. cit.*, p. 34.)

realized...with Gauguin the distinguished sense of simplified decorative design⁶¹⁵ ». Dans un autre article, il explicita, à l'aide d'une comparaison entre l'œuvre de Matisse et celle de Morrice, que l'esprit expressionniste était dès lors observable tant dans l'art britannique que français⁶¹⁶. Le critique précisa que

[e]ven Matisse has lost the power to shock. His « Sur l'Herbe » will be calmly judged as an uninspired and rather dull performance which can cause neither surprise nor anger nor enthusiasm. Indeed, the Canadian J.W. Morrice, in his « Paysage, Trinidad [fig. 142] » carries Matisse's typical style of calligraphic synthesis further. Sea and beach and cliffs are reduced by him almost to decoratively arranged symbols⁶¹⁷.

De ce tableau exposé à la Goupil Gallery de Londres, Buchanan, dans sa biographie posthume de Morrice, fit également mention d'une remarque du critique artistique du *London Times* : « Mr J. W. Morrice, always charming, is more fantastic and also more real than usual in his *Trinidad Landscape* [fig. 143]⁶¹⁸ ». Il cita aussi la mise en parallèle que faisait le journaliste britannique entre les œuvres de Morrice, peintes autour des années 1920 et 1921, et celles des premières années de Gauguin qui énonça que « [t]hough, like Gauguin, he forsook Europe to paint overseas in Cuba and Jamaica, his work is entirely free from the note of protest⁶¹⁹ ». Enfin, en 1925, dans un article intitulé *James Wilson Morrice* et paru dans la revue artistique *L'art et les artistes*, le critique H. S. Ciolkowski fit l'éloge de l'œuvre de l'artiste :

James Wilson Morrice...appartenait à la race des artistes fins. Il y a naturellement plusieurs sortes de finesses en art; celle qui ne l'est que par faiblesse, par timidité, est ennuyeuse. Rien chez lui [Morrice] des grâces [sic] chlorotiques, de bergeries flottes, et des crépuscules tremblotants [sic] des artistes distingués, et si poétiques, de ce groupe [de la Société Nouvelle], qui furent tout, sauf des peintres⁶²⁰. Morrice était un peintre, dans l'acceptation classique du terme, et sa peinture, totalement dépourvue de sentimentalité et de littérature, ne fut jamais autre chose que de la peinture, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs d'être pleine de sentiment.

[...]

(...) Vers la fin, sous l'influence peut-être des pays du soleil qui l'attiraient et le gardaient de plus en plus, sa palette devint plus chantante, plus colorée, tout en restant très fine et aussi délicate. Il savait, avec un étonnant bonheur, faire jouer une touche de rose contre un ciel de ceruleum, et une voile orange contre une mer de jade. Son art était d'une mesure et d'une économie parfaites. (...) Morrice savait, avec un tact sûr, s'arrêter quand tout était dit. Sa technique large, mais concise, sa pâte onctueuse et riche, ne ressemblent à celles d'aucun autre; pourtant, il est de son époque et à sa place, parmi les peintres qui succédèrent à Whistler et aux

⁶¹⁵ Buchanan, *James Wilson Morrice, op. cit.*, p. 129.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁶²⁰ Mademoiselle de Boznanska et quelques autres exceptés.

Impressionnistes, du côté de Bonnard, de [Henri] Lebasque [1865-1937] et d'Emile André [1871-1933], qui sont précisément de sa génération⁶²¹.

Bien que sa renommée fut grandissante en Europe à partir des années 1900, qu'il fut surtout apprécié par quelques-uns de ses pairs, dont certains peintres français les plus importants, et que ses œuvres firent partie de grandes collections publiques européennes avant même d'exister dans les musées canadiens, sa réputation dans son pays natal ne fut élogieuse, pour ainsi dire, que de manière posthume. Au Canada, sa première exposition d'importance n'eut lieu qu'après sa mort.

⁶²¹ Ciolkowski, *loc. cit.*, p. 90-93.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

DÉPÔTS D'ARCHIVES :

Archives of American Art

Microfilm 885, Journal de Robert Henri.

Journal commençant le 15 déc. 1896, pp. 46, 47, 66, 72, 81, 83, 98, 124, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 139, 143, 145, 262, 276.

Journal commençant le 3 janv. 1903, pp. 17, 115, 167.

Journal du 1^{er} janv. au 31 déc. 1906, pp. 3, 4, 9, 17, 37, 121, 358.

Journal du 2 juin 1924 au 8 juil. 1926, pp. 23, 24.

Archives de l'Art Gallery of Hamilton

Dossier James Wilson Morrice.

Archives de la Beaverbrook Art Gallery, Fredericton

Dossier des œuvres de James Wilson Morrice.

Archives de la bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal

Album de coupures de journaux.

Art Association of Montreal. *Exhibition Album*, n° 8, avril 1915-avril 1924, p. 67.

Lettres de James Wilson Morrice à M^{me} MacDougall, janv. 1921. Lettre de Gérard Kelly à Johnston, 6 mai 1966.

Dossier James Wilson Morrice.

Archives de la conservation du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Album de photographies : 50 négatifs sur verre d'œuvres de James Wilson Morrice exposées avant 1916; photographies par Crévaux, Paris.

Album de photographies : 10 photographies d'œuvres de James Wilson Morrice par Wm Notman and Son Limited, Montréal.

Album de photographies de l'exposition *James Wilson Morrice, R.C.A. 1865-1924 : Memorial Exhibition*, National Gallery of Canada, Ottawa, 1937.

Lettres de Donald Buchanan à McCurry, 17 fév. 1935; 28 avril [1935]; 12 mai 1935.

Dossier Donald Buchanan. Lecture [1937]

Dossiers des collectionneurs d'œuvres de James Wilson Morrice.

Correspondance sur les tableaux de guerre.

Archives de la conservation du Musée des beaux-arts de Montréal

Carnets de croquis de James Wilson Morrice. DR 973.25 (carnet n° 2), DR 973.26 (carnet n° 3), DR 973.27 (carnet n° 4), DR 973.30 (carnet n° 7), DR 973.31 (carnet n° 8), DR 973.32 (carnet n° 9), DR 973.33 (carnet n° 10), DR 973.34 (carnet n° 11), DR 973.35 (carnet n° 12), DR 973.36 (carnet n° 13) et DR 973.37 (carnet n° 14).

Cahier d'acquisition, 1915.

Archives de la Queen's University, Kingston

Fonds Edmund Morris, coll. 2140, boîte 1.

Correspondance, 1893-1916.

Bibliothèque de l'Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library, Toronto

Dossier James Wilson Morrice.

Correspondance de James Wilson Morrice à Edmund Morris

Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Dossier d'artiste, James Wilson Morrice. « Information from the purpose of making a record of Canadian artists and their work », [1916], 1920.

Bibliothèque nationale du Québec, Montréal

MFF 149. Correspondance de John Lyman.

Centre d'archives de l'Association canadienne d'histoire ferroviaire

P022. Fonds William Cornelius Van Horne - 20 octobre 1856 - 27 février 1938.

CATALOGUES ET LIVRES :

ACADÉMIE ROYALE CANADIENNE. *Morrice 1953 : Drawings and Paintings de J. W. Morrice*, ARC. Introduction : Robert W. Pilot, 2, p. 45, œuvres exposées à l'AGT.

ART ASSOCIATION OF MONTREAL. *Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings*. Montréal, AAM, 12 avril–4 mai 1889, p. 12.

———. *Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings*. Montréal, AAM, 20 avril–9 mai 1891.

———. *Catalogue of the Annual Spring Exhibition of Oil Paintings*. Montréal, AAM, 18 avril–14 mai 1892, p. 13-26.

———. *17th Annual Spring Exhibition of Oil Paintings*. Montréal, AAM, 1897, p. 12-27.

———. *19th Annual Spring Exhibition of Oil Paintings*. Montréal, AAM, 16 mars-7 avril 1900, p. 11-29.

———. *Catalogue of the Twenty-first Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 12 mars-4 avril 1903, p. 11, 33.

———. *Catalogue of the Works of Canadian Artists*. [Montréal, AAM], 15 juin-15 sept. 1903, 8 p.

———. *A Catalogue of the Twenty-Third Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 23 mars-14 avril 1906, p. 13-39.

- . *A Catalogue of the Twenty-Fifth Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 4-24 avril 1909, p. 21.
- . *A Catalogue of the Twenty-Sixth Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 4-23 avril 1910, p. 21.
- . *A Catalogue of the Twenty-Seventh Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 9 mars-1^{er} avril 1911, p. 17.
- . *A Catalogue of the Twenty-Ninth Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 14 mars-6 avril 1912, p. 21.
- . *A Catalogue of the Thirtieth Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 26 mars-19 avril 1913, p. 21.
- . *Summer Exhibition : Paintings, Water Colours and Pastels by Canadian Artists*. [Montréal, AAM, 9 juin-27 sept. 1913].
- . *A Catalogue of the Thirty-Firts Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 27 mars-18 avril 1914, p. 21.
- . *A Catalogue of the Water Colours and Pastels on View in the Thirtieth Loan Exhibition*. [Montréal, AAM], 23 fév.-14 mars 1914.
- . *A Catalogue of the Thirty-Third Spring Exhibition*. Montréal, AAM, 24 mars-15 avril 1916, p. 17.
- . *Memorial Exhibition of Paintings by the Late James W. Morrice. R.C.A.* Montréal, AAM, 16 janv.-15 fév. 1925, p. 10, ill.
- . *Memorial Exhibition of Paintings and Bronzes from the Collection of the Late Francis J. Shepherd*, [Montréal, AAM, 1929].
- . *Exhibition : A Selection from the Collection of Paintings of the Late Sir William Van Horne. K.C.M.G. (1843-1915)*. [Montréal, AAM], 1933.
- . *Exhibition of Paintings from the Collection of Edward Black Greenshields*. [Montréal, AAM], 1936.
- . *Loan Exhibition of Nineteenth-Century Landscape Paintings*. Montréal, AAM, fév. 1939, 14 p., 12 pl.
- ART GALLERY. *Modern Paintings, Drawings and Etchings*. Leicester, Angleterre, Automne 1919.

———. *Exhibition Advanced of Art Arranged in Connection with the CAS and Private Owners*. Derby, Angleterre, avril-juin 1920.

———. AND MUSEUM. *Summer Exhibition. International Collection of Sculptors, Painters and Gravers*. Burnley, Angleterre, 23 mai 1905.

Art Handbook : Sculpture, Architecture, Painting. Official Hanbook of Architecture and Sculpture and Art Catalogue to the Pan-American Exposition. Buffalo, David Gray, 1^{er} mai-1^{er} nov. 1901, p. 93, 95.

CANADIAN ART CLUB. *First Annual Exhibition*. [Toronto, CAC], 4-17 fév. 1908, N. p.

———. *Second Annual Exhibition*. [Toronto, CAC], 1^{er}-20 mars 1909, N. p., ill.

———. *Third Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 7-27 janv. 1910, N. p., ill.

———. *Catalogue of Pictures and Sculpture by Members of the Canadian Art Club*. (Exposition à Montréal, 14 fév.-12 mars), CAC, 1910, N. p., ill.

———. *Fourth Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 3-25 mars 1911, N. p., ill.

———. *Fifth Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 8-27 fév. 1912, N. p., ill.

———. *Sixth Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 9-31 mai 1913, N. p., ill.

———. *Seventh Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 1^{er}-30 mai 1914, N. p., ill.

———. *Eighth Annual Exhibition*. Toronto, CAC, 7-30 oct., 1915, p. 18, ill.

CARNEGIE INSTITUTE. *Catalogue of the Eighth Annual Exhibition*. Pittsburgh, Carnegie Institute, 5 nov. 1903-1^{er} janv. 1904.

———. *Catalogue of the Tenth Annual Exhibition*. Pittsburgh, Carnegie Institute, 2 nov. 1905-1^{er} janv. 1906.

———. *Catalogue of the Eleventh Annual Exhibition*. Pittsburgh, Carnegie Institute, 11 avril-13 juin 1907.

———. *Catalogue of the Twelfth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 30 avril-30 juin 1908.

———. *Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 2 mai-30 juin 1910.

———. *Catalogue of the Fifteenth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 27 avril-30 juin 1911.

- . *Catalogue of the Sixteenth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 25 avril-30 juin 1912.
- . *Catalogue of the Eighteenth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 30 avril-30 juin 1914.
- . *Catalogue of the Nineteenth Annual Exhibition*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 29 avril-30 juin 1920.
- . *Catalogue : Twentieth Annual International Exhibition of Paintings*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 28 avril-30 juin 1921.
- . *Catalogue of the Twenty-First Annual International Exhibition of Paintings*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 27 avril-15 juin 1922.
- . *Catalogue of the Twenty-Second Annual International Exhibition of Paintings*. [Pittsburgh, Carnegie Institute], 26 avril-17 juin 1923.
- Catalogue of an Exhibition of the Works of Modern French Artists*. Brighton, Angleterre, 10 juin- 31 août 1910, p. 19.
- Catalogue of the Summer Exhibition of Oil Paintings and Water Colours at the Goupil Gallery*. 1914.
- CITY OF MANCHESTER ART GALLERY. *The International Society of Sculptors, Painters and Gravers' Exhibition*. Manchester, Angleterre, 31 mars-6 mai 1905.
- CONTEMPORARY ART SOCIETY. *Exhibition of Paintings and Drawings*. Londres, juin-juill. 1923.
- CORPORATION ART GALLERY. *Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters, and Gravers*. Bradford, Angleterre, 1905.
- GALERIES GEORGES PETIT. *Exposition de peintres et de sculpteurs*. Paris, 1908.
- . *Exposition de peintres et de sculpteurs*. Paris, 1909.
- . *Exposition de peintres et de sculpteurs*. Paris, 1911.
- . *Troisième exposition de la Société des peintres et graveurs de Paris*. Paris, 28 oct.-12 nov. 1911, p. 18.
- . *Exposition de la Société Nouvelle*. Paris, 1913.
- . *Exposition de la Société Nouvelle*. Paris, 1914.

GOUPIL GALLERY. *Summer Exhibition of Oil Paintings and Watercolours*. [Londres], juin-juil. 1914, 1 p.

———. *Catalogue of 1914 Autumn Exhibition of Oil Paintings, Watercolours, etc.* [Londres], juin-juil. 1914, 1 p.

SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE. *Catalogue de peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1905, p. 130.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er}-22 oct. 1907, p. 151.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} oct.-8 nov. 1908, p. 178.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} oct.-8 nov. 1909, p. 152.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} oct.-8 nov. 1911, p. 152.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} oct.-8 nov. 1912, p. 170.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 15 nov. 1913-5 janv. 1914, p. 199.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} nov.-10 déc. 1919, p. 188.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} nov.-16 déc. 1921, p. 237.

———. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*. Paris, 1^{er} nov.-16 déc. 1923, p. 241.

———. *Catalogue : Salon d'automne 1924*. (Exposition rétrospective d'œuvres de sociétaires du Salon d'automne décédés depuis le dernier salon), Paris, 1^{er} nov.-14 déc. 1924, p. 372-373.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Painting by Canadian Painters*. [Chicago], 4 avril-1^{er} mai 1919, p. 8.

———. *A Group of Foreign Paintings from the Carnegie Institute International Exhibition*. [Chicago], 27 juil.-15 sept. 1920, n° 82.

THE ARTS CLUB. *Catalogue of Paintings by J.W. Morrice, R.C.A.* Montréal 12 mars 1914.

THE CITY ART MUSEUM. *An Exhibition of Paintings and Drawings and Sculpture by the Member of the « Société des peintres et sculpteurs » (Formerly the Société nouvelle).* [St-Louis, 1912], p. 55-56.

———. *Exhibition of Paintings by Canadians Artists.* St-Louis, nov. 1918, n^{os} 25, 26.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1906.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1908.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1912.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1913.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1920.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1921.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1922.

The Goupil Gallery Salon. [Londres], 1923.

ARTICLES :

BORGMEYER, Charles Louis. « The Master Impressionists ». *The Fine Arts Journal*, vol. 28, n^o 6 (juin 1913), p. 322-354, ill.

CHARLESWORTH, Hector. « Toronto ». *The Studio*, vol. 67 (mai 1916), p. 270-274, ill.

———. « The late James Wilson Morrice ». *Saturday Night*, 9 février 1924, p. 3.

CIOLKOWSKA, Muriel. « James Wilson Morrice, peintre Canadian et peintre du Canada ». *France-Canada* (supplément *France-Canada*), mai 1913, p. 55-57.

———. « A Canadian Painter : James Wilson Morrice ». *The Studio*, vol. 59 (août 1913), p. 176-183.

———. « Memories of Morrice ». *The Canadian Forum*, vol. VI, n^o 62 (novembre 1925), p. 52-53.

- CIOLKOWSKI, H.S. « James Wilson Morrice ». *L'Art et les Artistes*, n° 62 (décembre 1925), p. 90-94.
- INGRAM, William H. « Canadian artists abroad ». *The Canadian Magazine*, n° 28, (novembre 1906-avril 1907), p. 218-222
- LEBLOND, Marius-Ary. « Wilson-James [sic] Morrice ». *Peintres de Races*. Bruxelles, G. Van Oest & Cie., 1909, p. 197-206, 6 ill.
- LINTERN SIBLEY, C. « Van Horne and his Cuban railway ». *The Canadian Magazine*, vol. XLI, n° 5 (septembre 1913), p. 444-450.
- LYMAN, John. « Morrice – The Shadow and the Substance ». *The Montrealer*, 15 mars 1937, p. 23.
- MACTAVISH, Newton. « Some Canadian painters of snow ». *The Studio*, vol. LXXV, n° 309 (décembre 1918), p. 78-82.
- « The class of '86 ». *Varsity*, vol. IV, n° 22 (9 juin 1886), p. 274.
- VAUXCELLES, Louis. « The Art of J.W. Morrice ». *The Canadian Magazine*, vol. XXXIV, n° 2 (décembre 1909), p.169-176.

SOURCES SECONDAIRES

CATALOGUES ET LIVRES :

- ADAMS, Frederick Upham *Conquest of the Tropics*. Garden City, New York, Doubleday, Page & Company, 1914, 368 p.
- ADAMSON, Jeremy. *The Hart House Collection of Canadian Paintings*. Toronto, University of Toronto Press, 1969, 120 p., ill.
- ADDISON GALLERY OF AMERICAN ART, PHILLIPS ACADEMY. *The Prendergasts : Retrospective Exhibition of the Work of Maurice and Charles Prendergast*. Andover, Mass., 1938, 53 p., ill.
- AGNES ETHERINGTON ART CENTRE. *William Brymner : aperçu rétrospectif de l'artiste/William Brymner : A Retrospective*. Réd. Janet Braide, Kingston, Ont., Queen's University, 1979.
- . *Maurice Cullen (1866-1934)*. Réd. Sylvia Antoniou, Kingston, Ont., 1982, 115 p., ill.

- . *Something Borrowed : Masterworks from Canadian Public Collections on Loan in Celebration of the 25th Anniversary of the Agnes Etherington Art Centre*. Réd. Sylvia Antoniou, Kingston, Ont., [1982], 54 p., ill.
- . *Canadian artists in Venice, 1830-1930*. Réd. David McTavish, Kingston, Ont., 18 fév.-1^{er} avril 1984, 50 p., ill.
- ALAOUI, Brahim. *Le Maroc de Matisse*. Exposition présentée à l'Institut du monde arabe du 19 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Paris, Institut du Monde Arabe/Gallimard, 1999, 256 p., ill.
- ALBANY INSTITUTE OF HISTORY AND ART. *Painting in Canada : A Selective Historical Survey*. Réd. John Davis Hatch, Jr., [Albany, N.Y.], 10 janv.-10 mars 1946, 46 p., ill.
- ALLAIRE, Sylvain. *Les Artistes canadiens aux Salons de Paris de 1870 à 1916*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1985. 272 p., ill.
- AMIEL, Henri Frédéric. *Fragments d'un journal intime*. Paris, Stock, 2 volumes.
- AUGÉ, Marc. *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997, 187 p., coll. Rivages poche Petite Bibliothèque.
- ART GALLERY OF ONTARIO. *Catalogue of Inaugural Exhibition*. Toronto, 1926, 71 p., ill.
- . *Catalogue of a Loan Exhibition of Portraits*. Toronto, 1927, 32 p., ill.
- . *Exhibition of Paintings by James Wilson Morrice. Exhibition of Russian Icons*. Toronto, 1932, N. p.
- . *Catalogue of the Portion of the Permanent Collection of Oil and Water Colour Paintings as Arranged for Exhibition*. Toronto, 1935, 23 p., ill.
- . *Loan Exhibition of Paintings Celebrating the Opening of the Margaret Eaton Gallery and the East Gallery*. Toronto, 1935, 42 p., ill.
- . *Accessions 1935-1937*. Toronto, AGO, S. d. N. p., ill.
- . *50th Anniversary*. Toronto, AGO, 1950, 36 p., ill.
- . *Comparisons*. Toronto, AGO, 1957, 27 p.
- . *Painting and Sculpture : Illustrations of Selected Paintings and Sculpture from the Collection*. Toronto, AGO, 1959, 95 p., ill.
- . *The Canadian Collection*. Toronto, McGraw-Hill, 1970, 603 p., ill.

- ART GALLERY OF W. SCOTT AND SONS. *James Wilson Morrice, Exhibition of Paintings*, The Art Gallery of W. Scott and Sons, Montréal, 1932. Vingt-six œuvres y sont exposées. L'exposition a eu lieu la même année à l'AGT.
- ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Circulating Exhibition Catalogue*. [Thornhill], 1964, v-42 p., p. 5.
- ASSELIN, Hedwidge. *Inédits de John Lyman*. Ministère des Affaires culturelles, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, 243 p., 12 pl.
- BADET, Godefroy. *Plages du Nord et de la Normandie (de Dunkerque au Mont Saint-Michel)*. Paris, E. Dentu, 1892.
- BAEDEKER, Karl., *The United States with excursions to Mexico, Cuba Porto Rico, and Alaska : Handbook for travellers*. 4^e rev. ed., Leipzig, Karl Baedeker, 1909, cii, 724 p., 33 cartes géographiques pliées en coul., plans, coll. Baedeker's guide books.
- BAIRD, Robert. *Impressions and experiences of the West Indies and North America in 1849* [microforme]. Edinburgh, London, W. Blackwood, 1850, microfiches (350 images), ill., microfiche de l'exemplaire de l'édition originale se trouvant à la Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, Institut canadien de microreproductions historiques, 1982, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 36950-36951.
- BARBEAU, Marius. *Québec, où survit l'ancienne France*. Québec, Garneau, 1937, p. 4, ill.
- BARETJE, René. *Histoire du Tourisme aux Antilles : essai bibliographique*. Aix-en-Provence, Centre des hautes études touristiques, 1979, 187 p.
- BARON, Wendy. *Miss Ethel Sands and Her Circle*. Londres, Peter Owen, 1977, 320 p., 20 ill.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne* (1863), dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, XX – 1003 p., coll. Bouquins.
- BAXANDALL, Michael. *Formes de l'intention*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991. 238 p., ill.
- BECKER, Howard Saul et al. *Propos sur l'art*. Éd. par Alain Pessin. Collection Logiques sociales. Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999. 217 p.
- BELL, Clive. *Landmarks in Nineteenth-Century Painting*. Londres, Chatto & Windus, 1927, 214 p., ill.
- BELTING, Hans. *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*. Traduit de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud. Nîmes, J. Chambon, 1989. 146 p., ill.

- BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Réédition, Paris, Gründ, 1966, T. 6, p. 233.
- BENJAMIN, Roger. *Orientalist Aesthetics : Art & Colonialism 1880-1930*. Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2003. 352 p., ill.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit de l'allemand et préface par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot, 1982, 286 p., coll. Petite bibliothèque Payot
- . *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 974 p., 46 p. de pl., ill., coll. Passages.
- BENNETT, Arnold. *The Journals*. Sous la direction de Frank Swinnerton, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, 572 p.
- . *The Journal of Arnold Bennett 1896-1910*. New York, The Viking Press, 1932, 417 p.
- . *Buried alive : a tale of these days*. New York, G. H. Doran Company, 1913 (?), 253 p.
- BERGMANS et BROUWER. *Paris Salon : A Catalogue of Books, Prints & Contemporary Sources*. Beaufort-en-Vallée, France, Bergmans et Brouwer, 1983, 80 p., ill.
- BERNIER, Robert. *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*. Québec, Les Éditions de l'Homme, 1999. 351 p., ill.
- BERQUE, Augustin et al. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel, Champ Vallon, 1994, 122 p., ill., coll. Pays/paysages
- . *Médiance : de milieux en paysages*. Montpellier, Reclus, Paris, Belin, 2000, 156 p., coll. Géographiques.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London / New York, Routledge, 1994. 313 p.
- BICE, Claire. *La peinture canadienne 1850-1950/Canadian Painting 1850-1950*. Ottawa, GNC, 1967, 32 p., ill.
- BISSOONDATH, Neil. *Digging up the mountains : selected stories*. Toronto, Macmillan of Canada, 1986, 247 p.
- BLANCHE, Jacques-Emile. *Portraits of a Lifetime*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1937, 2 vol., ill.

- BOAS, Nancy. *The Society of Six : California colorists*. Préface de Charles C. Eldredge, San Francisco, Belford Arts, 1988, 224 p.
- BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London / New York, Phaidon, 1971. 278 p., ill.
- BOORSTIN, Daniel J. *L'image*. Paris, Union Général d'éditions, 1971, 436 p., coll. Monde en 10/18.
- BONSAL, Stephen. *The American Mediterranean*. New York, Yard and Company, 1912, 488 p.
- BOSTON ART CLUB. *Catalogue of the American Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters, and Gravers of London*. Boston, 1904, 29 p.
- BOULIZON, Guy. *Le paysage dans la peinture au Québec*. Montréal, Marcel Broquet, 1984, p. 82, ill.
- BOYER, Marc. *L'invention du tourisme*. Paris, Éditions Gallimard, 1996, 160 p., coll. découvertes.
- BROOKE, Janet M. *Le Goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1820-1920*. Traduit de l'anglais par André Bernier. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 8 décembre 1989 – 25 février 1990). Montréal, MBAM, 1989. 254 p., ill.
- BROOKLYN MUSEUM OF ART. *The Eight*. Brooklyn, Brooklyn Museum of Art, 24 novembre 1943-16 janvier 1944, 39 p., ill.
- BRYSON, Norman. *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*. New Haven, Yale University Press, 1983, xvi, 189 p., ill.
- . *Visual Theory : Painting and Interpretation*. Éd. par Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey. Cambridge (Massachusetts), Polity Press, 1991. 886 p., ill.
- . Michael Ann Holly et Keith Moxey. *Visual culture : images and interpretations*. Hanover, NH, University Press of New England, 1994, xxix, 429 p., ill.
- BUCHANAN, Donald W. *James Wilson Morrice : A Biography*. Toronto, The Ryerson Press, 1936. 187 p., XXIII ill.
- (réed.). *Canadian Painters from Paul Kane to the Group of Seven*. Oxford et Londres, Phaidon Press, 1945, 25 p., 87 pl.
- . *James Wilson Morrice*. Toronto, The Ryerson Press, 1947. 38 p., 18 ill., 6 en couleur.
- . *The Growth of Canadian Painting*. Londres et Toronto, Collins, 1950, 113 p., ill.

BUFFALO FINE ARTS ACADEMY. *Catalogue of an Exhibition of Works by the Members of the « Société des peintres et sculpteurs » (Formerly The Société nouvelle de Paris)*. Buffalo, Albright Art Gallery, 16 nov.-26 déc. 1911, 88 p., ill.

———. *Catalogue of Foreign Paintings from the Carnegie Institute International Exhibition, Supplemented by Other Foreign Works, and a Group of Recent Paintings*. Buffalo, N.Y Albright Art Gallery, 10-31 oct. 1920, p. 9.

———. *Catalogue of a Group of Paintings from the Foreign Section of Carnegie International Exhibition*. Buffalo, N.Y Albright Art Gallery, 27 oct.-23 nov. 1923, p. 5.

———. *The British Empire Exhibition (1924)*. (Exposition au Palace of Arts), Londres, Fleetway Press, 1924, 124 p.

———. *Canadian Section of Fine Arts*. Londres, Fleetway Press, 1924, 35 p.

———. (1925). (Exposition au Palace of Arts), Londres, Fleetway Press, [1925], 104 p.

———. *Canadian Section of Fine Arts*. Londres, Fleetway Press, 1925, 23 p.

BUTEL, Paul. *Histoire des Antilles, XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Perrin, 2002. 423 p., ill.

BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée, l'Espace et l'Histoire*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1977, réédition Paris, Flammarion, 1985.

CADIZ TOPP, Elizabeth. *L'Été sans fin : les artistes canadiens aux Antilles*. Kleinberg, Ontario, McMichael Collection d'art canadien, 1988, 47 p., ill.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION et ONTARIO SOCIETY OF ARTISTS. *Catalogue of Department of Fine Arts*. Toronto, 30 août-13 sept. 1909.

CANADIAN NATIONAL EXHIBITION. *Catalogue of Department of Fine Arts*. Toronto, 1911.

———. *Catalogue : Canadian Painting and Sculpture, Owned by Canadians*. [Toronto], 27 août-11 sept. 1948, 24 p.

CANOVA, Leon. *Cuba*. Havana, 1910, 62 p., ill.

CARRÉ, Frédéric et André de Séguin. *Mexique, Golfe, Caraïbes : une méditerranée américaine?* Paris, Presses Universitaires de France, 1998, xii, 249 p., ill., en coul., coll. Major.

CARTER, David Giles, E.P. LAWSON et R.M. JOHNSTON. *Masterpieces from Montreal : Selected Paintings from the Collection of the Montreal Museum of Fine Arts*. (exposition à The John and Mable Ringling Museum of Art, 10 jan.v-13 fév. 1966;

- Albright Knox Art Gallery, 15 mars-21 avril 1966; Rochester Memorial Art Gallery, 6 mai-25 juin 1966; The North Carolina Museum of Art, 9 juil.-21 août 1966; Philadelphia Museum of Art, 15 sept.-23 oct. 1966; The Columbus Gallery of Fine Arts, 10 nov.-26 déc. 1966, Museum of Art, Carnegie Institute, 24 janv.-5 mars 1967), Montréal, 1966, 39 p., 102 pl.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on Colonialism*. New York, Montly Review, 1972. 176 p
- CHAMOT, Mary, Dennis FARR et Martin BUTLIN. *Tate Gallery Catalogues : The Modern British Paintings, Drawings and Sculpture*. Londres, The Oldbourne Press, 1964, vol. 2, 811 p., 58 pl.
- CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris, Éditions du Seuil, 1998, 330 pages, coll. l'Univers Historique.
- CHATEAUBRIAND, François René vicomte De. *Voyage en Italie*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 1992, 196 p., coll. « L'Écrivain-voyageur ».
- CHAULEAU, L. *Histoire Antillaise, La Martinique et la Gadeloupe du XVII^e au début du XX^e siècle*. INED-PUF, Travaux et documents, Cahier n° 39, 1980. 309 p.
- CHAUVIN, Jean. *Ateliers : études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*. Montréal, L. Carrier / Mercure, 1928. 266 p., ill.
- CHESNEAUX, Jean. *L'art du voyage. Un regard (plutôt...) politique sur l'autre et l'ailleurs*. Paris, Bayard Éditions, 1999, 286 p., coll. Habiter le temps.
- CHODOS, Robert. *The Caribbean Connection*. Toronto, James Lorimer & Company, 1977, 269 p., carte.
- CLAVAL, Paul. *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Collection U. Série Géographie. Paris, A. Collin, 2003. 287 p., ill., cartes.
- CLOUTIER, Nicole. *James Wilson Morrice 1865-1924*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985. 261 p., ill.
- COLLOQUE DE LA SOCIÉTÉ POUR L'ÉTUDE, LA PROTECTION ET L'AMÉNAGEMENT DE LA NATURE DANS LES RÉGIONS INTERTROPICALES. *Îles et Tourisme en milieux tropical et subtropical : actes du XI^e Colloque de la société pour l'étude, la protection et l'aménagement de la nature dans les régions intertropicales (SEPANRIT)*. Bordeaux, 9-10 avril 1987, Talence, Agence de coopération culturelle et technique, 1989, 308 p., ill., cartes géographiques, coll. Îles et archipels, n° 10.
- COLOMB, Christophe Colomb. *La découverte de l'Amérique*. Trad. par Soledad Estorach et Michel Lequenne ; introd. historique de Michel Lequenne ; cartes de Jacques Péron, Paris, F. Maspero, 1981, 2 volumes, .coll. Découverte.

- COMMISSION DES BEAUX-ARTS DU CANADA et DÉPARTEMENT DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG. *Exposition d'art canadien*. (Exposition à Paris, Musée du Jeu de paume, 10 avril-10 mai 1927), Paris-Vanves, Kapp. 1927, 41 p., 26 pl.
- CONFEDERATION ART GALLERY AND MUSEUM. *The Poole Collection: An Exhibition of Canadian Paintings from Krieghoff to Riopelle*. Charlottetown, 1er juin-6 sept. 1965, N. p., ill.
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA. *OKanada*. Ottawa, Conseil des Arts et Berlin, Akademie der Künste, 1982, 477 p., ill.
- CORBIN, Alain. *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*. Paris, Champs Flammarion, 1990, 411 p.
- , avec la collaboration de Julia Csergo et al. *L'avènement des loisirs^o: 1850-1960*. Paris, Aubier, 1995, 471 p., ill.
- . *L'homme dans le paysage*. Paris, Textuel, 2001, 190 p., ill.
- CORPORATION ART GALLERY. *Exhibition of Canadian Art. (The Canadian Section of Fine Arts from the British Empire Exhibition, 1925)*. Bury, Angleterre, mars 1926.
- . *Exhibition of Canadian Art. (The Canadian Section of Fine Arts from the British Empire Exhibition, 1925)*. Oldham, Angleterre, 12 juin-10 juil. 1926.
- COWART, Jack et al. *Matisse in Morocco: Paintings and Drawings, 1912-1913*. Catalogue d'exposition. Washington, National Gallery of Art, 1990. 384 p.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity*. Cambridge / London, MIT Press, 1990, 197 p., ill.
- CRSPELLE, Jean-Paul. *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905-1930*. Paris, Hachette, 1976, 203 p., coll. Vie quotidienne.
- CROUCH, David. *Leisure / Tourism Geographies: Practice and Geographical Knowledge*. London, Routledge, 1999. 245 p., ill.
- et Nina LÜBBREN. *Visual Culture and Tourism*. London, Softcover, Mai 2003. 256 p., ill.
- CUVELIER, Pascal. *Anciennes et nouvelles formes de tourisme: une approche socio-économique*. Paris, L'Harmattan, 1998, 238 p., coll. Tourisimes et sociétés.
- DANN, G. *The Language of Tourism*. Wallingford, CAB International, 1996. 167 p.

- D'ARGENCOURT, Louise et Mark Steven WALKER. *William Bouguereau 1825-1905*. Montréal, MBAM, 1984, 265 p., ill.
- DAUBERVILLE, Jean et Henry DAUBERVILLE. *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Paris, Éd. J. et H. Bernheim Jeune, 1965-1974, 4 vol., ill.
- DE GOURMONT Remy. *Le II^e Livres des Masques*. Paris, Mercure de France, 1924, 300 p.
- DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, viii, 278 p.
- DEPREST, Florence. *Enquête sur le tourisme de masse, l'écologie face au territoire*. Paris, Berlin, 1997, 207 p., coll. Mappemonde
- DÉRY, Louise. *L'influence de la critique d'art de John Lyman dans le milieu artistique québécois*. Mémoire de maîtrise. Montréal, Université de Montréal, 1980. 385 p., ill.
- DE SAUSSURE, Henri. *Voyage aux Antilles & au Mexique, 1854-1856*. Genève, Éditions Olizane, 1993, 513 p., ill., cartes.
- DESCHÊNES, Gisèle et al. *Le Musée du Québec. 500 œuvres choisies*. Québec, Musée du Québec, 1983, 378 p., ill.
- DE WALEFFE, Maurice. *Les Paradis de l'Amérique centrale : les Antilles, Panama, Costa-Rica et le Mexique. Les États-Unis mangeront-ils l'Amérique espagnole?* Paris, Eugène Fasquelle, 1909, 306 p.
- DES GAGNIERS, Jean. *Morrice*. Québec, Éd. du Pélican, 1971, 23 p., ill.
- D'INVILLIERS, E. V. *A Happy Month In Jamaica*, 1850.
- DISSARD, Paul. *Le Musée de Lyon : les peintures*. Paris, Henri Laurens, 1912, 235 p., ill.
- DOMENACH, Hervé et Michel Picouet. *La Dimension Migratoire des Antilles*. Collection Caraïbe = Amérique Latine. Paris, Économica, 1992. 254 p., ill.
- DOMPIERRE, Louise. *John Lyman, 1886-1967*. Kingston, Ont., Agnes Etherington Art Centre, 1986, xii, 234 p., ill.
- DORAIS, Lucie. *J.W. Morrice*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985. 88 p., ill., coll. « Artistes canadiens », 8.
- . *James Wilson Morrice, peintre canadien (1865-1924) : les années de formations*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. 1980, xxv, 385 p. : ill.

- DUBY, Georges et al. *Histoire de la France urbaine, tome IV. La Ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien, 1840-1950*. Paris, Seuil, 1983, 665 p., coll. Univers historique.
- DUNLOP, Ian. *The Shock of the New; seven Historic Exhibitions of Modern Art*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972, 272 p., ill.
- DU TERTRE, Jean-Baptiste. *Histoire générale des Antilles habitées par les Français*. Paris, E. Kolodziej, 1978 (1667), tome II.
- DUVAL, Paul. *Canadian Drawings and Prints*. Toronto, Burns & MacEachern, 1952, N. p., 100 pl.
- . *Canadian Water Colour Painting*. Toronto, Burns & MacEachern, 1954, N. p., 102 pl.
- Edmonton Art Gallery. *The Canadian Art Club, 1907-1915*. Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1988, 94 p.
- EDWARDS, Bryan. *Histoire civile et commerciale des colonies anglaises dans les Indes occidentales [microforme]^o: depuis leur découverte par Christophe Colomb jusqu'à nos jours, suivie d'un tableau historique et politique de l'île de Saint-Domingue avant et depuis la révolution française*. Traduit de l'anglais de Bryan Edouard par le traducteur des Voyages d'Arthur Young en France et en Italie, Paris, Dentu, imprimeur-libraire, an 9, 1801, microfiche de l'exemplaire de l'édition originale se trouvant à l'Université de Montréal, Ottawa, Institut canadien de microreproductions historiques, 1984, viii, 490 p., CIHM/ICMH collection de microfiches, no 27163.
- ELIADE, Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris, Gallimard, n° 44, 1979, 238 p. coll. Tel.
- ÉLISABETH, Léo. *La société martiniquaise aux XVII^e et XVIII^e siècles, 1664-1789*. Fort-de-France, SHM, 2003, 526 p., coll. Hommes et sociétés.
- ELSIE PERRIN WILLIAMS MEMORIAL PUBLIC LIBRARY & ART MUSEUM. *Milestones of Canadian Art : A Retrospective Exhibition of Canadian Art from Paul Kane and Krieghoff to the Contemporary Painters*. [London, Ont., janv. 1942, 4 p.]
- EVANS, J. et S. HALL. *Visual Culture: The Reader*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 1999. 132 p.
- FAR, Dennis. *English Art, 1870-1940*. Vol. II de *The Oxford History of English Art*. Oxford, Oxford UP, 1978, 404 p., 120 pl.
- FERMOR, Patrick Leigh. *Vents alizés : un voyage dans les Caraïbes*. traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Payot, 1993, 523 p., 1 carte.

- FERRER, Catherine. *The Julian Academy : Paris 1868-1939*. New York, Robert J.F. Kashey, 1989, 200 p., ill.
- FOURNEL, Victor. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, E. Dentu, 1867.
- FOURNIER, Catherine. *Marius-Ary Leblond, écrivains et critiques d'art*. L'Harmattan, 2001, coll. Espaces littéraires.
- FRAIPONT, Gustave. *L'art d'utiliser ses connaissances en dessin. Fusain – Crayon – Plume – Eau-forte – Lithographie*. Paris, H.Laurens, 1900, 445 p. en pagination multiple, ill., coll. Saint-Sulpice.
- . *Le fusain : figure, paysage*. Paris, Librairie Renouard, H.Laurens, 1923, 74 p., ill., coll. Collection illustrée in-8°br.
- . *L'art de peindre les paysages à l'aquarelle*. Paris, H. Laurens, 1950, 70 p., ill., facsim.
- FRANCK, Harry. *Through The West Indies*. New York, The Centuty Co., 1920, 486 p.
- FRASER BROS LTD. *Notable Art Auction by Order of W. Scott & Sons*. Montréal, 1939.
- FRÈCHES-THORY, Claire & George T.M. SHACKELFORD (sous la direction de). *Gauguin Tahiti : l'atelier des Tropiques*. Catalogue de l'exposition tenue à Paris, aux Galeries nationales du Grand Palais, du 30 septembre 2003 au 19 janvier 2004 ainsi qu'à Boston, au Museum of Fine Arts, du 29 février au 20 juin 2004, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (pour la version française), 2003, 383 p., ill.
- FREEMAN, Judy. *The Fauve Landscape*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1990. 265 p.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990. 264 p., ill.
- FROUDE, James Anthony. *The English in the West Indies. Or the Bow of Ulysses*. London, Longmans, Green, 1888, xii-373 p., ill.
- GAILLARD, Jeanne. *Paris, la ville (1852-1870). L'Urbanisme parisien à l'heure d'Haussmann*. Paris, Éditions l'Harmattan, 1998 (1976), 528 p.
- GALERIE BRUNNER. *Quatrième exposition de la Société des peintres et graveurs de Paris*. Paris, 2-24 déc. 1912, p. 19.
- GALERIE NATIONALE DU CANADA/NATIONAL GALLERY OF CANADA. *Special Exhibition of Canadian Art*. Ottawa, GNC, 21 janv.-28 fév. 1926, p. 16.

- . *Special Exhibition of Canadian Art*. (Imperial Economic Conference), Ottawa, GNC, 1932, 8 p.
- . *James Wilson Morrice, R.C.A. Memorial Exhibition*. James Wilson Morrice, exposition commémorative, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1937, 16 p., 16 pl. Cent trente et une œuvres y sont exposées. Elles sont aussi exposées à l'AGT et à l'AAM.
- . *A Century of Canadian Art*. Londres, The Tate Gallery, 1938, 36 p., ill.
- . *An Exhibition of Contemporary Painting in the United States*. (Exposition à Ottawa, National Gallery of Canada, janv.; Toronto, Art Gallery of Toronto, fév.; Montréal, Art Association of Montreal), [1940], 16 p., ill.
- . *Le développement de la peinture au Canada/The Development of Painting in Canada 1665-1945*. (Exposition à Toronto, AGO, janv. 1945; Montréal, AAM, fév. 1945; Ottawa, GNC, mars 1945; Musée de la Province de Québec, avril 1945), Ottawa, [GNC, 1945], 65 p., ill.
- . *A portfolio of Canadian Paintings*. Toronto, Rous & Mann Press, 1926, 1 portefeuille, ill.
- . *Paintings from the Collection of John A. MacAuley*. Ottawa, GNC, 1954, 16 p., ill.
- GALERIE SIMONSON. *Catalogue des tableaux et études par J. W. Morrice*. Préface d'Armand Dayot, Paris, Ch. Brande, 9-23 janv. 1926, 1926, 11 p., ill.
- GALERIE WILLIAM SCOTT & SONS. *Catalogue of a Collection of Highclass Oil Paintings & Water Drawings*. Montréal, 1888, 24 p.
- . *James Wilson Morrice : Exhibition of Paintings*. Montréal, 2-23 avril 1932, N. p.
- GARDNER, William James. *A History of Jamaica*. London, F. Cass, 1971. 510 p.
- GIBSON, Frank. *Charles Conder, His Life and His Work*. Londres/New York, John Lane, 1914, 115 p.
- GILBERT, Roger Paul. *De l'arquebuse à la bure*. Montréal, Éditions du Méridien, 1999, 272 p., ill.
- GIMPEL, René. *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*. Préface de Jean Guehenno, Paris, Calmann Lévy, 1963, 500 p.
- GLACKENS, Ira. *William Glackens and the Ashcan Group. The Emergence of realism in American Art*. New York, Crown Publications, 1957, 267 p.
- GRANDBOIS, Michèle et Françoise GARCIA (en collaboration). *Marquet, au fil de l'eau*. Québec, MNBAQ, 2003, 177 p., ill.

- GREAT WHITE FLEET COMPANY. *Jamaica, B.W.I. Hotel Titchfield, Port Antonio, Myrtle Bank Hotel, Kingston*. Boston, E.R. Grabow, 1919.
- GREEN, Eleanor. *Maurice Prendergast: Art of Impulse and Color*. College Park, University of Maryland, 1976, 173 p., ill.
- GREEN, N. *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*. Manchester / New York, Manchester University Press, 1990. 203 p., ill.
- GROOM, Gloria Lynn. *Beyond the easel: decorative paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2001. 289 p., ill.
- GUTTENBERG, A. Ch.V. *Early Canadian Art and Literature*. Vaduz, Liechtenstein, Europe, Printing Establishment, [V. 1969], 174 p.
- HAMEL, Maurice. *Les Salons de 1901*. Paris et New York, Goupil & Cie, 1901, 102 p., ill.
- . *Les Salons de 1902*. Paris et New York, Goupil & Cie, 1903, 87 p., ill.
- et Arsène ALEXANDRE. *Les Salons de 1903*. Paris et New York, Goupil & Cie, 1903, 87 p., ill.
- . *Salons de 1904*. Paris et New York, Goupil & Cie, 1904, p. 23-24, ill.
- . *Salons de 1905*. Paris et New York, Goupil & Cie, 1905, 86 p., ill.
- HARPER, John Russell. *La Peinture au Canada : des origines à nos jours*. Québec, Presse de l'Université Laval, 1996. 442 p., ill.
- . *Painting in Canada, A History*. Toronto, University of Toronto Press, 1977, 463 p., ill.
- HARRIS, Jonathan. *The New Art History: a Critical Introduction*. Londres, Routledge, 2001, 302 p.
- HASKELL, Francis. *L'Historien et les images*. Traduit de l'anglais par Alain Tachet et Louis Évrard. Collection Bibliothèque des Histoires. Paris, Gallimard, 1995. 781 p., ill.
- HENRI, Robert. *The art spirit: notes, articles, fragments of letters and talks to students, bearing on the concept of technique of picture making, the study of art generally, and on appreciation*. Compilé par Margery Ryerson, intro. de Forbes Watson, Philadelphia, Lippincott, 1951, [1923], xii, 226 p., ill.
- Heritage of Canadian Art, The McMichael Collection*. Toronto et Vancouver, Clarke, Irwin & Co., 1976, 198 p., il..

- HILL, Charles. *À la découverte des collections de James Wilson Morrice (1865-1924)*. Ottawa, GNC, 1977.
- . *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 186 p.
- HOMER, William Innes et Violet ORGAN. *Robert Henri and His Circle*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, [1969], xvii, 308 p., ill.
- HUART, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris, Aubert et Cie, 1841, 128 p.
- HUBBARD, Robert Hamilton. *The National Gallery of Canada catalogue of Paintings and Sculpture. Volume III: Canadian School*. Ottawa, Le Conseil d'Administration de la Galerie nationale du Canada, 1960, XXVII + 463 p.
- (réd). *An Anthology of Canadian Art*. Toronto, Oxford UP, 1960, 187 p., ill.
- et Jean-René Ostiguy. *Trois cents ans d'art canadien/Three Hundred Years of Canadian Art*. Ottawa, GNC, 1967, 254 p., ill.
- . *Legs Vincent Massey : peintures canadiennes/Vicent Massey Bequest^o: The Canadian Paintings*. Ottawa, GNC, 1968, 59 p., ill.
- . *Peintres du Québec : collection Maurice et Andrée Corbeil*. (exposition à Montréal, MBAM, 30 mars-29 avril 1973; Ottawa, GNC, 11 mai-10 juin 1973), Ottawa, GNC, 1973, 212 p., ill.
- . *The Artist and the Land : Canadian Landscape Painting 1670-1930*. (exposition à Madison, University of Wisconsin; Hanover, Dartmouth College; Austin, University of Texas), Madison, University of Wisconsin Press, 1973, 196 p., ill.
- HUCHARD, Robert. *Aux Antilles, hommes et choses*, Paris, Perrin et Cie, [1906 ?], 128 p.
- HUDSON, Rex A. *Cuba: a country study*. 4e éd., Washington D.C., Federal Research Division, Library of Congress, 2002. 454 p., ill.
- HUNTER, Robert. *Masterpieces of Twentieth-Century Canadian Painting*. (exposition à West Palm Beach, Floride, 18 mars-29 avril 1984), West Palm Beach, Norton Gallery and School of Art, 1984, 63 p., ill.
- HYSLOP, Donald, Alastair FORSYTH, Sheila JEMIMA (éditrice) & John LAWRENCE. *Titanic Voices : The story of the White Star Line, the Titanic and Southampton*. Southampton City Council, St Martins Press, 1997 (1994), 199 p.
- HUGHES, Robert. *The shock of the new : art and the century of change*. London, British Broadcasting Corp., 1980, 423 p., ill.

INTERNATIONAL SOCIETY OF SCUPTORS, PAINTERS & GRAVERS. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Third Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, The Printing Arts Co., 7 oct.-10 déc. 1901.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Fourth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Carl Henschel Ltd., janv.-fév.-mars 1904.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Fifth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Carl Henschel Ltd., janv.-fév. 1905.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Sixth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Ballantyne and Co. Ltd., janv.-fév. 1906.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Seventh Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Ballantyne and Co. Ltd., janv.-fév.-mars 1907.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Eighth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Ballantyne and Co. Ltd., janv.-fév. 1908.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Ninth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Ballantyne and Co. Ltd., janv.-fév. 1909.

———. *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Prints and Sculpture and the Tenth Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers*. Londres, Ballantyne and Co. Ltd., 1^{er} avril-15 mai 1910.

———. *A Catalogue of the Eleventh Exhibition*. [Londres, 8 avril-27 mai 1911].

———. *A Catalogue of the Spring Exhibition*. [Londres], William Clowes & Sons., 1914.

JAY, Martin. *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1993. 264 p., ill.

JENKS, Chris. *Culture*. 2e éd. London, New York, Routledge, 2005, 234 p., coll. Key Ideas.

JOHNSTON, James. *Jamaica; The New Riviera. A Pictorial Description of the Island & its Attractions*. London, Cassell and Company, 1903, 104 p., ill.

- JOHNSTON, R.M., Ginette RICHER et David Giles CARTER. *J.W. Morrice : James Wilson Morrice, 1865-1924*. Introduction de R. M. Johnston, Montréal, MBAM, 1965, 83 p., ill.
- JOSEPH, Isaac. *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Méridiens- Klincksiek, 1983, 146 p.
- JOURDAIN, Frantz et Robert REY. *Le Salon d'automne*. Paris, Les Arts et le Livre, 1926, 93 p., ill.
- JOYNER, Geoffrey (réd.). *Canadian Art at Auction 1975-1980 : A Record of Sotheby Parke Bernet (Canada) Inc. Sales October 1975-May 1980*. Toronto, Sotheby Parke Bernet (Canada) Inc., 1980, 200 p., ill.
- JULES-ROSETTE, B. *The Message of Tourist Art : An Semiotic System in Comparative Perspective*. New York, Plenum Press, 1984. 226 p., ill.
- KENNEDY, Katharine. *Lauréats 1908-1965 : Salons de printemps*. Montréal, MBAM, 1967, N. p.
- KERN, Pierre-Gilles. *La Ruche des Arts, cité d'artistes et phalanstère depuis 1902*. Mémoire de DEA, Université Paris 4, 2001.
- KINGSLEY, Charles. *At last : A Christmas in the West Indies*. London, New York, Macmillan and co., 1887, 340 p.
- KRULIC, Brigitte (dir). *Europe, lieux communs. Cafés, gares, jardins publics...* Paris, Éditions Autrement, 2004, 191 p., coll. Mutations, n° 227.
- LAING, G. Blair. *Memoirs of an Art Dealer*. Toronto, McClelland & Stewart, 1979. 264 p., 65 pl.
- . *Memoirs of an Art Dealer 2*. Toronto, McClelland & Stewart, 1982. 213 p., 77 pl.
- . *Morrice : A Great Canadian Artist Rediscovered*. Toronto, McClelland & Stewart, 1984. 223 p., ill.
- LAIN GALLERIES. *A Loan Exhibition : One Hundred Years of Canadian Painting*. [Toronto], 27 janv.-8 fév. 1959, 31 p., ill.
- LALO, Charles. *Introduction à l'esthétique : les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*. Paris : A. Colin, 1912, 343 p.
- LAMORE, Jean. *Cuba*. Paris, Presses universitaires de France, 1998. 127 p.

- LANGDALE, Cecily. *Charles Conder, Robert Henri, James Morrice, Maurice Prendergast : The Formative Years, Paris 1890s*. New York, Davis & Long Co., 13-31 mai 1975.
- LA LIBRE ESTHÉTIQUE. *Catalogue de la Septième Exposition*. Bruxelles, 27 fév.-31 mars 1900.
- . *Catalogue de la Neuvième Exposition*. Bruxelles, 27 fév.-31 mars 1902.
- . *Catalogue de la Douzième Exposition*. Bruxelles, 21 fév.-23 mars 1905.
- . *Catalogue de la Quinzième Exposition. Salon jubilaire*. Bruxelles, 1^{er} mars-5 avril 1908, p. 13.
- LEPRUN, Sylviane. *Le théâtre des colonies : Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*. Paris, L'Harmattan, 1986. 187 p., ill.
- LETHÈVE, Jacques. *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1968, 246 p.
- LEWIS, Gordon K. *The Growth of the Modern West Indies*. New York, Monthly Review Press, 1968, 393 p.
- L'HEUREUX, Johanne. *La période de Nice (1916-1930) dans la peinture de Henri Matisse ou La nouvelle gestion du figuratif*. Mémoire de maîtrise. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990. 110 p., ill.
- LONDON PUBLIC LIBRARY AND ART MUSEUM. *The Face of Early Canada : Milestones of Canadian Painting*. London, Ontario, London Public Library and Art Museum, 1961, N. p.
- . *Canadian Impressionists 1895-1965*. London, Ontario, London Public Library and Art Museum, 1965, [6] p.
- LORD, Barry. *The History of Paintings in Canada : Towards a People's Art*. Toronto, NC Press, 1974, 253 p., ill.
- LUDOVICI, A. *An Artist's Life in London and Paris (1870-1925)*. New York, Minton, Balch & Co., 1926.
- LYMAN, John. *Morrice*. Montréal, Éditions de l'Arbre. 1945. 37 p., 20 ill.
- MACCANNELL, D. *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, University of California Press, 1999. 179 p.
- MACTAVISH, Newton. *The Fine Arts in Canada*. Toronto, The MacMillan Company of Canada Limited, 1925, p. 100-102.

- . *Ars Longa*. Toronto, Ontario Publishing Company, 1938, p. 58-61 et passim.
- MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris, Librairie Générale française, 1997. 321 p., coll. Livre de poche.
- MALKIN, Peter. *James Wilson Morrice 1865-1924*. (exposition à Vancouver, Vancouver Art Gallery, 3 juin-3 juil. 1977), [Vancouver, 1977], [6 p.].
- MARTIN-MÉRY. *L'art au Canada*. Bordeaux, 1962, 176 p., ill.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Éd. établie par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, 365 p., ill., coll. Savoir.
- MAUGHAM, William Somerset. *The great exotic novels and short stories of Somerset Maugham*. New York, Carroll & Graf, 2001, 730 p.
- MAXTONE-GRAHAM, John. *Cunard : 150 Glorious Years*. New Abbot, David & Charles, 1990 (1989), 128 p.
- MAYLES, Stephen. *William Van Horne*. Traducteurs : Gabrielle et François Raymond, rédacteur : Bernard-Pierre Paquet, Montréal, Lidec, 1982, 61 p., ill., portr., coll. Célébrités canadiennes.
- MC MANN, Evelyn de Rostaing. *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des Arts du Canada. Exhibitions and Members 1880-1979*. Toronto, Buffalo et London, University of Toronto Press, 1981, 448 p., p. 291-292.
- MEDINA, Joyce. *Cézanne and Modernism. The Poetics of Painting*. New York, State University of New York Press, 1995. 213 p., ill.
- MEIGNAN, Victor. *Aux Antilles*. Paris, E. Plon et C^{ie}, 1882 (1878), xvi, 343 p.
- MELLEN, Peter. *Landmarks of Canadian Art*. Toronto, McClelland & Stewart, 1978, 260 p., ill.
- MELLORS FINE ARTS GALLERIES. *James Wilson Morrice : Exhibition of Paintings*. [Toronto], 7-30 avril 1934, N. p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1985, c1964, 92 p.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, c1945, xvi, 531 p., coll. Tel, 4.
- MICHAUD, Yves. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Hachette littératures, 2005, 204 p., coll. Pluriel.

- MILNER, John. *The studios of Paris : the capital of art in the late nineteenth century*. New Haven and London, Yale University Press, 1988, 248 p., 298 ill.
- MONTANDON, Alain. *Sociopoétique de la promenade*. Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (France), 230 p., Coll. Littératures.
- MONTMINY, Théophile. *De Québec aux Antilles : notes de voyage* [microforme]. Québec, J.A. Langlais, 1888, 3 microfiches (106 images), microfiche de l'exemplaire de l'édition originale se trouvant à la Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, Institut canadien de microreproductions historiques, 1981, CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 11201.
- MOREAU-NÉLATON, Étienne. *Jongkind raconté par lui-même*. Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens, 1918.
- MORINAUX, Vincent et al. *La méditerranée*. Paris, Temps, 2001, 399 p.
- MORISSET, Gérard. *Peintres et tableaux*. Collection Arts au Canada français. Québec, Chevalet, 1936. 2 t., ill.
- MORRIS, Jerrold. *100 ans de dessins canadiens*. Traduit de l'anglais par Gilles Toupin. Montréal, France-Amérique, 1980, x, 192 p., ill.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris, Dunod, 1992, ix, 238 p.
- MUNSTER, Will. *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Genève, Droz, 1991, 232 p., coll. Histoire d'idées et critique littéraire.
- MURRAY, John. *Impressionism in Canada*. Toronto, AGO, 1974, 152 p., ill.
- MUSÉE DE L'ERMITAGE. *Peintures de l'Europe Occidentale*. Leningrad, 1981, vol. II, p. 307, ill.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. *J.W. Morrice : la collection du Musée des beaux-arts de Montréal/J.W. Morrice : The Collection of The Montreal Museum of Fine Arts*. (exposition à Rimouski, Musée régionale de Rimouski, 12 nov. 1976-2 janv. 1977; Fredericton, Beaverbrook Art Gallery, 10 janv.-10 mars 1977), Montréal, MBAM, 1976, 2 p., ill.
- . *Une collection montréalaise : don de Eleanore et David Morrice/A Montreal Collection : Gift from Eleanore and David Morrice*. Montréal, MBAM, 1984, 265 p., ill.
- MUSEUM OF FINE ARTS. *Catalogue of an Exhibition of Works by the Members of the « Société de peintres et de sculpteurs of Paris » (Formerly The Société nouvelle)*. Boston, Museum of Fine Arts, 1912, p. 65-66, ill.

- MUSSET, Alain. *L'Amérique Centrale et les Antilles, une approche géographique*. Avec la collaboration d'Anne-Marie Barthélémy et de Richard Musset, Masson, Paris, 1994, 182 p., ill., cartes, coll. U. Série Géographie.
- NERAUDAU, Jean-Pierre. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Collection Quadrige, n° 215. Paris, Presses universitaires de France, 1985. 221 p., ill.
- ONTARIO SOCIETY OF ARTISTS. *Catalogue of the Seventeenth Annual Exhibition*. Toronto, 1889.
- OSTIGUY, Jean-René. *Un siècle de peinture canadienne : 1870-1970*. Québec, Presse de l'Université Laval, 1971. 206 p., ill.
- . *Les esthétiques modernes au Québec 1916 à 1946*. Ottawa, GNC, 1982, 168 p., ill.
- PAULHAN, Frédéric. *L'esthétique du paysage*. 2e éd., Paris, Librairie Félix Alcan, 1931, 248 p.
- PENNELL, Joseph. *The Adventures of an Illustrator*. Boston, 1925, 364 p., ill.
- PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS. *Catalogue of the Sixty-Ninth Annual Exhibition*. 2^e édition, Philadelphie, 15 janv.-24 fév. 1900, vi-90 p.
- . *Catalogue of the Seventieth Annual Exhibition*. 2^e édition, Philadelphie, 14 janv.-23 fév. 1901, vi-95 p.
- . *Catalogue of the Seventy-First Annual Exhibition*. 2^e édition, Philadelphie, J. B. Lippincott, 20 janv.-1^{er} mars 1902, iv-97 p.
- . *Catalogue of the Seventy-Second Annual Exhibition*. 2^e édition, Philadelphie, 19 janv.-28 fév., 1903, 45 p.
- . *Catalogue of the American Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters, and Gravers of London*. (Exposition à Philadelphie, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts; Pittsburgh, The Carnegie Institute, 5 nov. 1903-1^{er} janv. 1904; Cincinnati, The Cincinnati Museum Association; Chicago, The Art Institute of Chicago; Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, 9-21 fév. 1904; Boston, The Boston Art Club, 4-23 avril 1904; St. Louis, The St. Louis School and Museum of Fine Arts), [Philadelphie], 1903.
- PEPALL BRADFIELD, Helen. *Art Gallery of Ontario : The Canadian Collection*. Toronto, McGraw, 1970, 603 p., ill.
- PEPPER, Kathleen Daly. *James Wilson Morrice*. Préface de A.Y. Jackson. Toronto/Vancouver, Clarke, Irwin & Company Limited. 1966. 101 p., 14 ill., 7 en couleur.

- PERLMAN Bennard B. *The immortal eight : American painting from Eakins to the Armory show, 1870-1913*. Westport CT, North Light Publishers, 1979, 215 p.
- . *Robert Henri : Painter*, Wilmington, Delaware Art Museum, 1984, 174 p., il..
- PERREAULT, Lise. *La société d'art contemporain : 1939-1948*. Thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975, iv, 207 p.
- PESSIN, Alain. *La rêverie anarchiste (1848-1914)*. Préface de Gilbert Durand, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, 288 p., coll. Bibliothèque de l'imaginaire.
- PETITJEAN, Narcisse-Nicolas. *Les grands travaux de Paris : l'exposition de 1900, le métropolitain, la démolition des remparts, la nouvelle enceinte, le tout-à-l'égout*. Paris, L. Thouvenin, 1895, 48 p.
- PHILLIPS, R. B. et C. B. STEINER. *Unpacking Culture : Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley, Los Angeles / London, University of California Press, 1999. 158 p.
- PINCOE, Grace, Barbara SWANN et Paul RAINVILLE. *Le Développement de la peinture au Canada : 1665-1945*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée de la Province de Québec, avril 1945 / Toronto, Musée des beaux-arts de Toronto, janvier 1946 / Montréal, Art association de Montréal, février 1946 / Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, mars 1946). Québec / Toronto, Musée de la Province de Québec / Ryerson Press, 1945. 65 p., ill.
- POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduit en français par Charles Baudelaire, Paris, Flammarion, 2001 (1839), 310 p., coll. Folio classique.
- POUSSETTE-DART, Nathaniel. *Robert Henri*. New York, F.R. Stokes & Co, 1922.
- PRAKASH, A. K. *L'art canadien : maîtres choisis de collections privées*. Ottawa, V. Fortier, 2003, 244 p., ill.
- QUEBEC STEAMSHIP COMPANY. *Winter resorts in southern seas : reached by the New York, Bermuda and West India Mail Steamship lines of the Quebec Steamship Company; a guide to Bermuda and the windward West India Islands* [microforme]. New York, Quebec Steamship Co., [1886?], CIHM/ICMH Collection de microfiches, n° 49744.
- READY, Wayne J. *Portraits anciens du Canada/Early Canadian Portraits*. Ottawa, GNC, 1969, 12 p., ill.
- REARICK, Charles. *Pleasures of the Belle Époque : entertainment and festivity in turn-of-the-century France*. New Haven, Yale University Press, 1985, 239 p.

- REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*. Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p., ill.
- . *Edwin H. Holgate*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976.
- . *James Wilson Morrice: 1865-1924*. (Exposition à Bath Festival, Holburne of Menstrie Museum, 30 mai-29 juin 1968; [Londres, Wildenstein Galleries, 4-31 juillet 1968]), Londres, The Hillington Press, [1968], 40 p., ill.
- . *James Wilson Morrice: 1865-1924*. (Exposition à Bordeaux, Musée des beaux-arts, 9 sept.-5 oct. 1968; Paris, Galerie Durand-Ruel, 9-31 oct. 1968), Paris, Les Presses artistiques, N. p., ill.
- RHYS, Hedley Howell. *Maurice Prendergast 1859-1924*. Cambridge, Harvard University Press, 1960, 156 p.
- ROBINSON, H. *A geography of Tourism*. Plymouth, Macdonald & Evans, 1976, xxxiii, 476 p., ill., cartes, coll. "Aspect" geographies.
- ROBERT, Guy. *La peinture au Québec depuis ses origines*. 2^e édition, Sainte-Adèle, Iconia, 1980, 221 p., ill.
- ROBSON, Albert H. *Canadian Landscape Painters*. Toronto, The Ryerson Press, 1932, 227 p.
- ROJEK C. et J. URRY. *Touring Cultures : Transformations of Travel and Theory*. London / New York, Routledge, 1999. 321 p., ill.
- ROTHENSTEIN, John. *The life and Death of Conder*. New York, E.P. Dutton & Co., 1936, xx, 300 p., front., fac-sim.
- ROWAN, Andrew et Marathion MONTROSE. *The Island of Cuba*. New York, Henry Holt and Co., 1896, 279 p.
- ROYAL CANADIAN ACADEMY OF ARTS et ONTARIO SOCIETY OF ARTISTS. *Combined Exhibition*. Toronto, Bingham & Webber, 1888.
- ROYAL CANADIAN ACADEMY OF ARTS. *Catalogue of the Exhibition*. Montréal, AAM, 1893, p. 13-27.
- . *Catalogue 1900 : Twenty-First Annual Exhibition*. Ottawa, National Gallery of Canada, fév. 1900, 23 p.
- . *Catalogue 1901 : Twenty-Second Annual Exhibition*. Toronto, Gallery of the Ontario Society of Artists, avril 1901, 31 p.

- . *Catalogue of the Works by Canadian Artists*. (Exposition Pan-American à Buffalo), Toronto, RCA, [1901], 8 p.
- et HALIFAX LOCAL CONCIL OF WOMEN. *Dominion Exhibition*. Halifax, McAlpina Pub, [1906], 24 p., ill.
- ROYAL CANADIAN ACADEMY OF ARTS. *Catalogue*. Montréal, AAM, 1^{er}-[27] avril 1907, p. 20.
- . *Catalogue of the Thirty-Second Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy*. Montréal, AAM, fév. 1910, p. 10.
- . *Catalogue of the Thirty-Fourth Annual Exhibition of the Royal Canadian Academy*. Ottawa, Victoria Memorial Museum, 1912.
- . *Catalogue of Pictures and Sculpture Given by Canadian Artists in Aid of the Patriotic Fund*. (Exposition à Toronto, 30 déc. 1914; Montréal, 15-31 mars 1915), 1914.
- . *Seventy-Fourth Annual Exhibition*. («°Memorial section : Drawings and Paintings by J.W. Morrice, R.C.A. 1865-1924°»), Toronto, Art Gallery of Toronto, 27 nov. 1953-10 janv. 1954, N. p., ill.
- . *Jubilee Year Catalogue, 75th Annual Exhibition*. [Montréal, RCA, 1954], p. 38.
- ROYAL GLASGOW INSTITUTE OF THE FINE ARTS. *Thirty-Sixth Exhibition of Works by Modern Artists*. Glasgow, 1897.
- . *Forty-First Exhibition of Works by Modern Artists*. Glasgow, 1902, 81 p.
- RUBIN, James H. *Impressionism*. London, Phaidon, 1999, 447 p.
- RUDORFF, Raymond. *The Belle Epoque; Paris in the Nineties*. New York, Saturday Review Press, 1973, 365 p.
- SAN FRANCISCO BAY EXPOSITION CO. *An Exhibition of Contemporary Painting in the United States Selected from The Golden Gate International Exposition. Contemporary Art*. [San Francisco], H.S. Crocker et Schwabacher-Frey, 1939, 82 p.
- SANGUIN, A. (dir.). *Mare Nostrum. Dynamiques et mutations géopolitiques de la Méditerranée*. Paris, L'Harmattan, 2001, 320 p.
- SCHNEIDER, Pierre, Jack Cowart, John Elderfield, Albert Kostenevitch & Laura Coyle. *Matisse au Maroc. Peintures et dessins, 1912-1913*. Paris, Adam Biro, 1990, 227 p., ill.
- SELLIN, David et James K. BALLINGER. *Americans in Brittany and Normandy, 1860-1910*. Phoenix, Arizona, Phoenix Art Museum, 1982, ix-229 p., 134 ill.

- SELWYN, T. *The Tourist Image : Myth and Myth-Making in Tourism*. Chichester, Wiley, 1996. 222 p., ill.
- SERRANO, Véronique. *Quelque chose de plus que la couleur : le dessin fauve 1900-1908*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2002. 272 p., ill.
- SEVIN, O. (dir.). *Les Méditerranées dans le monde*. Arras : Artois Presses Université, 1999, 166 p., coll. « Cahiers scientifiques ».
- SHELDON MEMORIAL GALLERY. *Robert Henri, 1865-1929-1965 : an exhibition held in observance of the centennial of the artist's birth October 12 through November 7, 1965*. Lincoln, University of Nebraska, Sheldon Memorial Gallery, 1965, 35 p., ill.
- SHIELDS, Rob. *Places on the margin : alternative geographies of modernity*. London , Routledge Chapman Hall, 1991, xiii, 334 p., ill., cartes, coll. International library of sociology.
- SHIFF, Richard. *La fin de l'impressionnisme*. Paris, Flammarion, 1995 (1984). 189 p., ill.
- SIMMEL, Georg. *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traduit par A. Guillaïn, Paris, 1912, vi, 268 p.
- SLOAN, John. *New York Scene : From the Diaries, Notes and Correspondence 1906-1913*. New York, Harper, 1965.
- et Robert HENRI.. *John Sloan, Robert Henri : Their Philadelphia Years, 1886-1904*. Philadelphia, Moore College of Art Gallery, 1975, 64 p., ill.
- SMITH MCCREA, Rosalie. *James Wilson Morrice and the Canadian press 1888-1916: His role in Canadian art*. Mémoire de maîtrise, Carleton, Carleton University, Ottawa, 1980. 160 p., ill.
- SMITHSONIAN INSTITUTE. *Impressionnistes américains*. (Exposition à Paris, Musée du Petit-Palais, 31 mars-30 mai 1982), Petit-Palais, Desgrandchamps, 1982, 155 p., ill.
- SOCIÉTÉ NATIONAL DES BEAUX-ARTS. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars*. Paris, E. Bernard & C^{ie}, [1896], 200 p., ill.
- . *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars*. Paris, E. Bernard & C^{ie}, [1898], lxiv p., 190 pl.
- . *Salon de 1899. Catalogue illustré*. [Paris, 1899], lxii p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1901*. Paris, Ludovic Baschet, [1901], lxii p., 190 pl.

- . *Catalogue illustré du Salon de 1902*. Paris, Ludovic Baschet, [1902], lxiv p., 190 pl., ill., p. 51.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1903*. Paris, Ludovic Baschet, [1903], lxiv p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1904*. Paris, Ludovic Baschet, [1904], lxiv p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1905*. Paris, Ludovic Baschet, [1905], lxiv p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1906*. Paris, Ludovic Baschet, [1906], lxiv p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1907*. Paris, Ludovic Baschet, 1907, p. xx.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1908*. Paris, Ludovic Baschet, 1908, lxiv p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1909*. Paris, Ludovic Baschet, 1909, p. xx, ill. p. 54.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1910*. Paris, Ludovic Baschet, [1910], lxiii p., 190 pl.
- . *Catalogue illustré du Salon de 1911*. Paris, Ludovic Baschet, [1911], lxiii p., 190 pl.
- . *Salon de 1933. Catalogue officiel illustré*. [Paris, 1933], p. 161.

SOCIETY OF AMERICAN ARTISTS. *22nd Annual Exhibition*. N. Y., Galleries of the American Fine Arts Society, 24 mars-28 avril 1900.

SOMVILLE, Pierre. *Donner à voir : introduction à la méthodologie de l'histoire de l'art*. Avant-propos par Ph. Minguet. Liège, Solédi, 1977. 156 p., ill.

STALEY, Allen et al. WILDENSTEIN. *From Realism to Symbolism : Whistler and his world*. (Exposition à New York, Wildenstein, 4 mars-3 avril 1971; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 15 avril-23 mai 1971), New York, Columbia University, 1971, 74 p., ill.

STEEGMAN, John H. *Catalogue of Paintings*. Montréal, MBAM, 1960. 123 p., ill.

STOCK, Mathis. *Mobilités géographiques et pratiques des lieux. Étude théorico-empirique à travers deux lieux touristiques anciennement constitués : Brighton & Hove (Royaume-Uni) et Garmisch-Partenkirchen (Allemagne)*. Thèse de géographie (sous la direction de Rémy Knafou), Université de Paris 7 – Denis Diderot, 2001, Équipe Mit, Tourismes 1. Lieux communs, Paris, Belin, 2002.

- . (coord.), Olivier DEHOORNE, Philippe DUHAMEL, Jean-Christophe GAY, Rémy KNAFOU, Olivier LAZZAROTTI, Isabelle SACAREAU, Philippe VIOLIER. *Tourismes. Acteurs, lieux, enjeux*. Paris, Belin, 2003, 304 p., tabl., graph., fotogr., cartes.
- STRIFFLER, Steve Striffler et Mark Moberg (eds.). *Banana Wars : Power, Production and History in the America*. Durham, Duke University Press, 2003, 364 p.
- SZYLINGER, Irene. *The watercolours by James Wilson Morrice*. Mémoire de maîtrise. Toronto, University of Toronto, 1983. 128 p., ill.
- TAGLIONI, François. *Géopolitique des Petites Antilles*. Paris, Karthala, 1995. 321 p., ill.
- THÉBERGE, Pierre. *La collection M. M^{me} Jules Loeb/The Mr. And Mrs. Jules Loeb Collection*. Ottawa, GNC, 1970, 48 p., ill.
- The Impressionists. A Retrospective*. Martha Kapos (ed.). New York, Hugh Lauter Levin Associates Inc., 1991. 256 p., ill.
- The Postimpressionists. A Retrospective*. Martha Kapos (ed.). New York, Hugh Lauter Levin Associates Inc., 1991. 208 p., ill.
- THOMSON, R. *Framing France : the Representation of Landscape in France, 1870-1914*. Manchester / New York, Manchester University Press, 1998. 178 p., ill.
- THUROT, Jean-Maurice. *Le Tourisme Tropical Balnéaire^o: le modèle caraïbe et ses extensions*. Thèse de Doctorat de Spécialité "Économie et Droit du Tourisme", Université d'Aix-Marseille, Institut du travail et des recherches sociales, Centre d'études du tourisme, 1973 [?], xiv, 570 p., ill., cartes.
- TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec : 1919-1939*. Montréal, Éditions Nota Bene, 1998, 395 p., [8] p. de pl., ill.
- TREVES, Frederick. *Cradle of the Deep : An Account of Voyage to the West Indies*. New York, E. P. Dutton & Company, 1913, 375 p., ill.
- TURNER, Evan H. *Onze artistes à Montréal 1860-1960/Eleven Artists in Montreal 1860-1960*. Montréal, MBAM, 1960, 30 p., ill.
- UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO. *L'image de l'homme dans la peinture canadienne : 1878-1978/The Image of Man in Canadian Painting 1878-1978*. (Exposition à London, McIntosh Art Gallery, The University of Western Ontario; Calgary, Glenbow-Alberta Institute; Vancouver, Vancouver Art Gallery; Toronto, Art Gallery of Ontario; Fredericton, Beaverbrook Art Gallery), London, The University of Western Ontario, 1978, 91 p., ill.

- URBAIN, Jean-Didier. *Sur la plage. Moeurs et coutumes balnéaires (XIX^e et XX^e siècles)*. Paris, Éditions Payot, 2002, 500 p., coll. Petite bibliothèque Payot.
- URRY, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London, Newbury Park et New Delhi, Sage Publications, 1990, 176 p., ill., coll. Theory, culture & society.
- . *Consuming places*. London, Routledge, 1995, vii, 257 p., coll. International library of sociology.
- . *Sociologie des mobilités : une nouvelle frontière pour la sociologie?* Traduit de l'anglais par Noël Burch, Paris, Colin, 2005, 253 p., coll. U. Série Sociologie.
- VAUGHAN, Walter. *The Life and Work of Sir William Van Horne*. New York, Century, 1920, 388 p.
- VAUXCELLES, Louis. *Salons de 1907*. Paris, Goupil & Cie, 1907, p. 29 et 32.
- VERRIL, A. Hyatt. *Isles of Spice and Palm*. New York, D. Appleton and Co., 1915, 304 p.
- VINCENT, Madeleine. *La peinture au XIX^e et XX^e siècles*. Lyon, Éd. de Lyon, 1956, vii-417 p., 104 pl.
- VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS et GALERIE NATIONALE DU CANADA. *Exhibition of Canadian Painting 1668-1948*. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 1949, 13 p.
- WALL, R. *Ocean liner postcards in marine art 1900-1945*. Woodbridge, Suffolk, UK, Antique Collectors' Club Ltd, 1998.
- WALTON, J. K. *The English Seaside Resort : A Social History 1750-1914*. Leicester and New York, Leicester University Press and St Martin's Press, 1983, 265 p.
- WATSON, William R. *Retrospective : Recollections of a Montreal Art Dealer*. Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1974, 77 p., 22 ill.
- WATSON ART GALLERIES. *Exhibition of Paintings by Eminent Modern Artists*. [Montréal], S. d. N. p.
- Watson Art Galleries*. [Montréal, 1934], N. p., ill.
- WATTS, David. *The West Indies : patterns of development, culture, and environmental change since 1492*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987. 609 p., ill.
- WICK, Peter. *Maurice Prendergast : Water-color sketchbook, 1899*. Boston, Museum of Fine Arts et Cambridge, Harvard UP, 1960, 19 p., 96 ill.

WILLIAMS, Eric Eustache. *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'histoire des Caraïbes 1492-1969*. Traduction de Maryse Condé avec la collaboration de Richard Philcox, Paris, Présence Africaine, 1998 (1975), 605 p., ill., cartes.

WILKIN, Karen. *The Ernest E. Poole Foundation Collection*. Edmonton, The Edmonton Art Gallery, [1974], N. p., ill.

WILLIAMSON, Moncrieff. *Through Canadian Eyes : Trends and Influences in Canadian Art 1815-1965*. [Calgary, Glenbow-Alberta Institute, 1976], N. p., ill.

WINKS, Robin W. *Canadian-West Indian Union : A Forty-Year Minuet*. London, University of London, Athlone P, publié pour The Institute of Commonwealth Studies, Commonwealth Paper n° 11, 1968, 54 p.

WINNIPEG ART GALLERY. *Winnipeg Collects*. Introduction par Ferdinand Eckhardt, Winnipeg, WAG, 1960, 15 p., ill.

WÖFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution de l'Art moderne*. 1^{ère} édition. 1929. Traduit par Claire et Marcel Raymond. Paris, Plon, 1952 (1933). 284 p., ill.

WODEHOUSE, R.F. *A Check List of the War Collections of World War I, 1914-1918 and World War II, 1939-1945*. Ottawa, GNC, 1968, 239 p.

ARTICLES :

« Acquisitions principales des musées et galeries canadiennes ». *Racar*, vol. VI, n° 2 (1979-1980), p. 148, 151, 164, 171, ill.

« Acquisitions principales des galeries et musées canadiennes 1981 ». *Racar*, vol. IX, n° 1-2 (1982), p. 137, 140, 143-144, 147, 152, 161-162, ill.

ALBERT-LEFEUVRE. « Le Salon de 1898. La fête du printemps. Les Canadiens au Salon ». *La revue des deux Frances*, vol. 9 (juin 1898), p. 193-198, ill.

Anonyme. « New Art Club Organized ». *Toronto Globe*, mardi le 4 février 1908, p. 6.

« Art ». *The Montrealer*, 15 février 1938, p. 19-20.

ART GALLERY OF ONTARIO. *Bulletin and Annual Report*, Toronto, AGO, avril 1936.

———. *Bulletin and Annual Report*, Toronto, AGO, avril 1938, N. p., ill.

———. *Bulletin and Annual Report*, Toronto, AGO, janvier 1938.

- AUGÉ, Paul. « Paysage ». *Larousse du XX^e siècle*. Tome 5, Paris, Librairie Larousse, 6 volumes, 1932, p. 432-433.
- AYRE, Robert. « Art Association of Montreal ». *Canadian Art*, vol. V, n° 3 (hiver 1948), p. 112-119, ill.
- . « Art Association of Montreal ». *Canadian Art*, vol. XXIII, n°1 (janvier 1966), p. 75, ill.
- BAIRD, Joseph A. « American and Canadian Art compared ». *Canadian Art*, vol. X, n° 1 (octobre 1952), p. 12, ill.
- BARBEAU, C. Marius. « Distinctive Canadian art ». *Saturday Night*, 6 août 1932, p. 3.
- . « Morrice and Thompson ». *The New Outlook*, Toronto, 17 août, 1932, ill.
- . « L'art au Canada. Les progrès ». *La revue moderne*, vol. 13, n° 11 (septembre 1932), p. 5.
- . « Morrice, peintre exotique ». *Revue de l'Université Laval*, vol. IV, n° 4 (décembre 1949), p. 354-359.
- BAZIN, Jules. « Hommages à James Wilson Morrice ». *Vie des Arts*, n° 40 (automne 1965), p. 14-24, ill.
- BELL, Clive. *Old Friends. Personal Recollections*. Londres, Chatto & Windus, 1956, p. 66, 67, 138-139 et passim.
- BÉNÉDITE, Léonce. « Harpignies (1819-1916) ». *La Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, tome XIII, 1917, p. 228
- BENNETT, Arnold. « Evening with Exiles », *Paris Nights*, Londres, Hodder and Stroughton, 1913, p. 21-37.
- BOIME, Albert. « The Teaching Reform of 1863 and the Origins of Modernism ». *Art Journal*, vol. XXIX, n° I (automne 1969), p. 36-39.
- BOURGET, Jean-Loup. « Le centenaire de l'impressionisme ». *Vie des Arts*, vol. XIX, n° 76 (automne 1974), p. 76-80, ill.
- BOYER, Marc, « Évolution sociologique du tourisme : continuité du tourisme rare et rupture contemporaine ». *Loisir & Société*, vol. 3, n° 1 (1980), p. 49-82.
- . « Repères diachroniques du tourisme : choix de dattes, de faits et d'inventions », *Téoros*, vol. 14, n° 2 (été 1995), p. 42-44.

- . « Le tourisme, une épistémologie spécifique en quête de paradigmes », *Loisir & Société*, vol. 20, n° 2 (1997), p. 455-477.
- BRAIDE, Janet G.M. « A visit to Martigues, Summer 1908 : Impressions by William Brymner ». *The Journal of Canadian Art History*, vol. 1, n° 1 (printemps 1974), p. 28-33, ill.
- BRINTON, Christian. « The Societe Nouvelle at Buffalo ». *Academy Notes*, vol. VI, n° 4 (novembre-décembre 1911), p. 105, ill.
- BRUNET, Louis. « Le fait touristique », *Villégiature et tourisme sur les côtes de France*, Paris, Bibliothèque des guides Bleus, Hachette, 1963, p. 9-22.
- BUCHANAN, Donald W. « A Canadian in St. Malo ». *The University of Toronto Quarterly*, vol. V, n° 2 (janvier 1936), p. 216-227.
- . « James Wilson Morrice ». *Saturday Night*, 8 février 1936, p. 9.
- . « James Wilson Morrice ». *Queen's Quarterly*, vol. XLIII (automne 1936), p. 298-300.
- . « Variations in Canadian landscape painting ». *University of Toronto Quaterly*, vol. X, n° 1 (octobre 1940), p. 39-45.
- . « The gentle and the austere: A comparison in landscape paintings ». *University of Toronto Quaterly*, vol. IX, n° 1 (octobre 1941), p. 72-77, ill.
- . « Canada ». *The Studio*, vol. 125, n° 601 (avril-mai 1943), p. 122-125.
- . « Pioneer of modern painting in Canada ». *Canadian Geographical Journal*, vol. 32 (mai 1946), p. 240-241, ill.
- . « Le Musée de la Province de Québec ». *Canadian Art*, vol. VI, n° 2 (Noël 1948), p. 69-73, ill.
- . « The Sketch-books of James Wilson Morrice ». *Canadian Art*, vol. X, n° 3 (printemps 1953), p. 107-109, ill.
- . « The collection of John A. MacAulay of Winnipeg ». *Canadian Art*, vol. XI, n° 4 (janvier 1958), p. 127-129, ill.
- . « James Wilson Morrice, Painter of Quebec and the World ». *The Educational Record of Quebec*, n° 80 (juillet-septembre 1954), p. 90-94.
- . « Canada builds a pavilion at Venice ». *Canadian Art*, vol. XV, n° 1 (janvier 1958), p. 29-31, ill.

- CABANEL, Jean. « Le langage du paysage ». *Urbanisme*, n° 284 (septembre-octobre), p. 62-64.
- « Canada sets a banquet of art for the Imperial Conference ». *Art Digest*, vol. VI, n° 19 (août 1932), p. 3-4, ill.
- CATHELIN, Jean. « L'École de Montréal existe ». *Vie des Arts*, n° 23 (été 1961), p. 15.
- CHILLAZ, Valentine de. « Manuscrits de peintres. Quelques sur des carnets de dessins de Camille Corot, Félix Ziem, Jean-Barthold Jongkind et Édouard Manet conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre ». *Genesis : manuscrits, recherche, invention*, n° 10 (juillet 1996), p.
- CLERMONT, Ghislain. « Morrice et la critique ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, n° 2-3 (avril-décembre 1982), p. 35-48.
- . « La réception critique internationale de Morrice ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 26, n° 2 (1993), p. 83-107.
- CLOUTIER, Nicole. « La Bretagne dans l'œuvre de James Wilson Morrice ». *Vie des Arts*, n° 121 (1985), p.
- . « Deux tableaux de James Wilson Morrice dans la collection Morozov ». *The Journal of Canadian Art History*, vol. 9, n° 1 (1986), p. 81-87.
- . « Morrice : 1912 ». *The Journal of Canadian Art History*, vol. 10, n° 2 (1987), p. 153-160.
- COCHIN, Henry. « Quelques réflexions sur les Salons ». *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. 30, 1^{er} juillet 1903, p. 20-52, ill.
- COLGATE, William. « James Wilson Morrice and his art ». *Bridle and Golfer*, avril 1937, p. 12-13, ill.
- CRANG, M. « Picturing Practices : Research throught the Tourist Gaze ». *Progress in Human Geography*, vol 21, n° 3 (1997), p. 259-273.
- DE GROW, Donald. « The permanent collection : An unconventional Canadian ». *The WAG*, mars 1982, p. 8-9, ill.
- DE GUTTENBERG, A. Charles. V. « James Wilson Morrice ». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXV (juillet-septembre 1955), p. 365-374.
- DEPREST, F. « L'invention géographique de la Méditerranée : éléments de réflexion ». *L'Espace géographique*, n° 1 (2002), p. 73-92.

- DEVAUX, Adolphe. « Le Salon d'automne ». *La plume : littéraire, artistique, philosophique*, n° 424 (1^{er} décembre 1913), p. 244-248.
- DORAIS, Lucie. « Deux moments dans la vie et l'œuvre de James Wilson Morrice ». *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, n° 30 (1978), p. 19-35, ill.
- . « J. W. Morrice ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 148-154.
- DOYLE, Lynn C. « Art notes ». *Toronto Saturday Night*, 29 février 1896, p. 9.
- DOLLFUS, Olivier. « Méditerranées, essai d'analyse géographique ». *L'Espace géographique*, n° 3 (1995), p. 193-199.
- DUMAS, Paul. « La peinture canadienne d'hier dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal ». *Vie des Arts*, vol. XX, n° 82 (printemps 1976), p. 31-35, ill.
- DUVAL, Paul. « James Wilson Morrice : Artist of the world ». *Saturday Night*, 2 janvier 1954, p. 3.
- EDENSOR, T. « Performing Tourism, Staging Tourism : (Re)producing Tourist Space and Practice ». *Tourist Studies*, vol 1, n°1 (2001), p. 59-81.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean. « James Wilson Morrice ». *Vie des Arts*, vol. XVIII, n° 73 (hiver 1973-1974), p. 41-44, ill.
- FÉNÉON, Félix. « The Impressionist in 1886 ». *Impressionism and Post-Impressionism : Sources and Documents*, L. Nochlin (ed.), Englewood Cliffs, 1966, p. 108-110.
- . « Néo-Impressionism ». *Impressionism and Post-Impressionism : Sources and Documents*, L. Nochlin (ed.), Englewood Cliffs, 1966, p. 108-112.
- « First exhibition of the works of the Société nouvelle de peintres et de sculpteurs ». *The International Studio*, vol. X (1899-1900), p. 93, ill.
- FLAM, Jack D. « Matisse in Morocco ». *Connoisseur*, vol. 211 (août 1982), p. 74-86, ill.
- FROST TURLEY, Louisa. « A selective historical exhibition ». *The Christian Science Monitor*, 1^{er} novembre 1967, p. 8, ill.
- FULFORD, Robert. « The painter we weren't ready for ». *Maclean's Magazine*, 25 avril 1959, p. 28-29, 36, 40-42, ill.
- GAGNON, François-Marc. « La Production culturelle, 1897-1929 - La Peinture ». Dans : LINTEAU, Paul-André et al. *Histoire du Québec contemporain : de la Confédération à*

la crise (1867-1929). Collection Boréal compact, n° 14-15. 2^e édition rév. et corr. Montréal, Boréal Express, 1979, p. 636-639.

GALL OF EDINBURGH. « Directory Advertising : The Sanatorium at Myrtle Bank ». *Gall's News Letter* (Jamaïque), 9 août 1878.

« Gift for Winnipeg Art Gallery ». *Canadian Art*, vol. IX, n° 3 (printemps 1952), p. 133, ill.

GILSON, A. H. S. « James Wilson Morrice – Canadian Painter », *The Canadian Forum*, vol. V (juin 1925), p. 271-273.

GIRARD, Henri. « À la galerie Scott and Sons J. W. Morrice ». *La revue moderne*, août 1933, p. 5, ill.

GIRAUDY, Danièle. « Correspondance Henri Matisse - Charles Camoin », *Revue de l'art*, n° 12 (1971), p. 7-34.

GOETZ, Adrien. « Corot : la peinture au grand air ». *Beaux-Arts Magazine*, n° 143 (mars 1996), p. 90-108.

GRANT, Jean. « The Royal Canadian Academy ». *Saturday Night*, 3 mars 1900, p. 9.

GREENING, W.E. « Nineteenth-Century painting in French Canada ». *Connoisseur*, vol. 156, n° 630 (août 1964), p. 289-291, ill.

Gritti, J. « Les contenus culturels du Guide Bleu : monuments et sites "à voir" ». *Communications*, n° 10 (1967), p. 60 sqq.

HARPER, John Russell. « La peinture, expérience esthétique ». *La peinture au Canada*, Québec, PUL, 1966, p. 245-276.

———. « Three Centuries of Canadian Painting ». *Canadian Art*, vol. 19 (novembre 1962), p. 405-452.

HAUTECOEUR, Louis. « Le Salon d'automne ». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. X, n° 752 (décembre 1924), p. 333-352, ill.

HEDGES, Doris E. « James Wilson Morrice ». *Bridle and Golfer*, avril 1932, p. 20-23, p. 50, ill.

HERRERA, Hayden. « First comes quality ». *Connoisseur*, vol. 213, n° 858 (août 1983), p. 61-67, ill.

HOOKE, Thomas. *The most modern and luxurious hotel in the tropics*, United Fruit Company, 1918, 1 p.

- JACKSON, A.Y. « James Wilson Morrice. By Donald W. Buchanan ». *Canadian Art*, vol. V, n° 2 (Noël 1947), p. 93, ill.
- « James Wilson Morrice, 1865-1924 ». *Vanguard*, vol. 6, n° 5 (juin-juillet 1977), p. 14-15, ill.
- JEAN, René. « Les Salons de 1911 ». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 53, n° 576 (juin 1911), p. 349-366.
- JOHNSTON, William R.M. « James Wilson Morrice : a Canadian abroad ». *Apollo*, Londres, vol. LXXXVII, n° 76 (juin 1968), p. 452-457, ill.
- JULLIAN, René. « Un tableau de J.W. Morrice : Le traîneau du Musée de Lyon ». *Vie des Arts*, n° 52 (automne 1968), p. 63-64, ill.
- KNAFOU, Rémy, Mireille Bruston M., Florence Deprest, Philippe Duhamel, Jean-Christophe Gay & Isabelle Sacareau. « Une approche géographique du tourisme ». *L'Espace géographique*, vol. 27, n° 4 (1997), p. 194-203.
- LAPLANTE, Marc. « La révolution du voyage d'agrément ». *Loisir & société*, vol. 11, n° 1 (1988), p. 11-32.
- LAROUSSE, Pierre. « Flâneur, euse », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome VIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 436.
- . « Promenade », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome XIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 234.
- . « Génétique – Critique génétique ». *Le Petit Larousse Grand Format*, Paris, Larousse, 1999, p. 470.
- MCINNES, G. C. « Great Canadian », *The Canadian Forum*, vol. XVI, n° 194 (mars 1937), p. 31.
- MITCHELL, W. J. T. « What is Visual Culture ? ». Dans I. LAVING. *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofski (1892-1968)*. Princeton (New Jersey), Institute for Advanced Study, 1995, p. 26-79.
- O'BRIAN, John. « Morrice – O'Conor, Gauguin, Bonnard et Vuillard ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 15, n° 2-3 (avril-décembre 1982), p. 9-34.
- OSTIGUY, Jean-René. « The Sketch-Books of James Wilson Morrice ». *Apollo*, vol. CIII, n° 171 (mai 1976), p. 424-427.
- PAQUOT, Thierry. « De l'accueil. Essai pour une architecture et un urbanisme de l'hospitalité », *Éthique, architecture, urbain*, sous la direction de Chris Younès et Thierry Paquot, Paris, La Découverte, 2000, p. 68-83.

- PEISSEL, Gilles. « Un concept complaisant ». *Urbanisme*, n° 284 (septembre-octobre 1995), p. 54-57.
- PRAKASH, A. « James Wilson Morrice, 1865-1924 : le chef de file de la conception moderniste de l'art canadien ». *Magazin'art*, n° 2 (hiver 1995-1996), p. 72-77.
- STEVENS, Frank. « The Art of J.W. Morrice R.C.A. ». *Canadian Review of Music and Art*, vol. II, n^{os} 7 et 8 (août-septembre 1943), p. 22-24.
- « The Arts and Letters Club of Toronto ». *The Year Book of Canadian Art 1913*, 1913, p. 213 et 244.
- THOMPSON, Eileen. « James Wilson Morrice ». *The Canadian Magazine*, n° XXXIV (janvier 1932), p. 336-339.
- TOVELL Rosemaire L. « A. Y. Jackson en France, en Belgique et en Hollande : Carnet de croquis de 1909 ». *Bulletin Annuel / Annual Bulletin 2 (1978-1979)*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1979, p. 31-51.

JOURNAUX :

- A.J.M. « Picture of the month is Morrice scene ». *The Winnipeg Tribune*, 19 janvier 1949.
- « A fellow-painter on the work of J. W. Morrice ». *The Montreal Daily Star*, 11 février 1938.
- ADLOW, Dorothy. « James Wilson Morrice (1865-1924) ». *The Christian Science Monitor*, 12 sept. 1949, ill.
- A.J.M. « Picture of the month is Morrice scene ». *The Winnipeg Tribune*, 19 janvier 1949.
- « Art Association buys picture by J. W. Morrice ». *The Montreal Daily Star*, 4 mai 1932.
- BABIN, Gustave. « Les Salons de 1908 : à la Société nationale des Beaux-Arts ». *L'Écho de Paris*, 14 avril 1908, p. 1-2.
- BAELE, Nancy. « Nothing flamboyant in latest Morrice showing ». *The Ottawa Citizen*, 5 février 1983, ill.
- BALSAMO. « Le nomadisme ». *Le Libertaire*, n° 33, 16-23 juin 1907.
- BARBEAU, Marius. « Morrice and Thompson ». *The New Outlook* (Toronto), 17 août 1932, ill.

BOYD WILSON, Patricia. « James Wilson Morrice ». *The Christian Science Monitor*, 7 septembre 1971, ill.

« Canadian artist died in Tunis ». *The Gazette*, 26 janvier 1924.

« Color, warmth, in pictures by J. W. Morrice ». *The Montreal Daily Star*, 6 avril 1932.

CRAWFORD, Lenore. « Jacob Epstein sculpture, sketch by Morrice. Latest acquisitions by London Art Museum ». *The London Free Press*, 17 février 1962.

DAIGNEAULT, Gilles. « La collection Morrice : un bel éclectisme ». *Le Devoir*, 19 février 1983, p. 27, ill.

« Death of Mr. David Morrice removes business leader and staunch patron of art ». *The Herald*, 19 décembre 1914.

« L'exposition du Canadien James Wilson Morrice à Paris enthousiasme les critiques ». *Le Devoir*, 4 décembre 1968.

FULFORD, Robert. « World of art : Morrice ». *The Toronto Star*, 27 janvier 1962, p. 30.

H.P.B. « Color, warmth in pictures by James Wilson Morrice ». *The Montreal Daily Star*, 6 avril 1932.

« Honored memory of Canadian artist ». *The Gazette*, 26 janvier 1926.

« J.W. Morrice and Clarence Gagnon at the Art Gallery ». *The Montreal Daily Star*, 7 février 1938.

« J.W. Morrice gets Jessie Dow Prize ». *The Herald*, 6 avril 1912.

« James W. Morrice exhibition held ». *The Montreal Daily Star*, 26 novembre 1937.

« James Wilson Morrice ». *Kingston Whig Standard*, 5 janvier 1948.

JASMIN, Claude. « J. W. Morrice ou la vie de bohème d'un Écossais de Montréal ». *La Presse*, 2 octobre 1965, p. 3.

« J.W. Morrice and Clarence Gagnon at the Art Gallery ». *The Montreal Daily Star*, 7 février 1938.

« Late J. W. Morrice leaves picture to Art Association of Montreal ». *The Gazette*, 23 septembre 1943.

LYMAN, John. « In the museum of the Art Association : The Morrice retrospective ». *The Montrealer*, 15 février 1938.

- « Memorial exhibit of Morrice works ». *The Gazette*, 9 novembre 1924.
- MORGAN-POWELL, S. « Spring pictures poorer than for some time past ». *The Montreal Daily Star*, 24 mars 1916, p. 2.
- MORGAN-POWELL, S. « Royal Canadian Academy Show is not sensational ». *The Montreal Daily Star*, 22 novembre 1922.
- « Morrice as painter analyzed by Gagnon ». *The Gazette*, 12 février 1938.
- « Morrice exhibit Friday ». *The Gazette*, 31 janvier 1938.
- « Morrice paintings for Art Association ». *The Gazette*, 16 avril 1938.
- « Morrice works shown ». *The Gazette*, 11 janvier 1926.
- « Morrice's art admired ». *The Gazette*, 21 février 1938.
- « New prize for artists ». *The Gazette*, 25 avril 1914.
- « Over three hundred pictures displayed at the Art Gallery ». *The Herald*, 17 novembre 1916.
- « Paintings by Morrice go on view Tuesday ». *The Gazette*, 29 janvier 1938.
- PATTERSON, A. Dickson. « The Morrice Memorial Exhibition ». *The Montreal Daily Star*, 30 janvier 1925.
- PFEIFFER, Dorothy. « James Wilson Morrice, R.C.A. In Retrospect ». *The Gazette*, 13 septembre 1958, p. 32, ill.
- « Picture at art show ». *The Gazette*, 23 mars 1917.
- « Pictures of War at Art Gallery ». *The Gazette*, 28 octobre 1919.
- « Pleasing display by J.W. Morrice ». *The Gazette*, 30 mai 1933.
- SABBATH, Lawrence. « Morrice bequest landmark in the history of giving ». *The Gazette*, 12 février 1983, p. C6.
- « Le Salon d'automne ». *L'Éclair* (Paris), 30 septembre 1909, p. 2.
- « Show of Canadian art at Tate next month ». *The Gazette*, 24 septembre 1938.
- « Show of Morrice paintings on view ». *The Gazette*, 6 avril 1932.

« Show of Morrice paintings opened by noted biographer ». *London Evening Free Press*, 4 février 1950.

« Showing works by late J.W. Morrice ». *The Gazette*, 17 janvier 1925.

« The Sir William Van Horne Collection ». *The Herald*, 17 octobre 1933.

ST. GEORGE BURGOYNE. « Art of late J.W. Morrice, R.C.A. In wide range at Art Gallery ». *The Gazette*, 5 février 1938, ill.

———. « Painting by J.W. Morrice given to Art Association of Montreal ». *The Gazette*, 4 octobre 1939, ill.

« Story of work of James Wilson Morrice ». *St. Thomas Times Journal*, 28 janvier 1949.

« Toronto watercolo by Morrice in 1889 ». *The Gazette*, 9 avril 1938.

TOUPIN, Gilles. « Le legs de Morrice au Musée des beaux-arts : splendide cadeau aux Montréalais ». *La Presse*, 5 février 1983, p. B20, ill.

WATSON, William R. « J.W. Morrice, R.C.A. ». *The Gazette*, 27 juillet 1932.

« Works by Morrice gain higher prices ». *The Gazette*, 11 avril 1938.

« Works by Morrice now on exhibition ». *The Gazette*, 24 avril 1933.

« Younger artists well represented ». *The Gazette*, 24 mars 1916.

SOURCES ÉLECTRONIQUES :

BOUISSET, Maïten. « James Wilson Morrice ». *Encyclopædia Universalis*, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com>]

CASSOU, Jean. « Impressionnisme ». *Encyclopædia Universalis*. Corpus 11, Paris, Encyclopædia Universalis, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com>]

CHEMIN DE FER CANADIEN PACIFIQUE. « Histoire du Chemin de fer Canadien Pacifique : Survol historique », 2005.
[<http://www8.cpr.ca/cms/Francais/General+Public/Heritage/default.htm>]

DE BIASI, Pierre-Marc. « Critique génétique », *Encyclopædia Universalis*, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com/corpus.php?mots=génétique&nref=C098046&optimode=0#napp85462>]

DICTIONNAIRE INTERNATIONAL DES TERMES LITTÉRAIRES. « Exotisme ». *Dictionnaire International des Termes Littéraires*.
[<http://www.ditl.info/arttest/art1658.php#biblio>]

FIGUERAS, Miguel Alejandro. « Le tourisme international dans l'économie cubaine au siècle dernier ». World Trade Organization.
[http://www.wto.org/french/tratop_f/serv_f/symp_cuba_f.doc]

GAGNON, François-Marc. « Art ». *L'encyclopédie canadienne*. Fondation Historica du Canada, 2003.
[<http://canadianencyclopedia.ca>]

Great White Fleet. « The History of Great White Fleet ». Great White Fleet Commercial Services.
[<http://www.greatwhitefleet.com/liner/about/aboutgwf.asp>]

HARPER, John Russell. « Peinture 1840-1940 ». *L'encyclopédie canadienne*. Fondation Historica du Canada, 2003.
[<http://canadianencyclopedia.ca>]

HOOG, Michel. « Fauvisme ». *Encyclopædia Universalis*. Corpus 9, Paris, *Encyclopædia Universalis*, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com>]

MAISON SENNELIER, « Sennelier, l'histoire », Maison Sennelier.
[<http://www.sennelier.fr/fr/01quisommesnous/historique.htm>]

MCDUGALL, Anne. « Pilot, Robert Wakeham », *L'Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada.
[<http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0006293>]

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. « Gaze », Merriam-Webster Online.
[<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=gaze>].

———. « Glance », Merriam-Webster Online.
[<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=glance&x=29&y=18>]

NAUBERT-RISER, Constance. « Canada – Vie culturelle. L'art moderne et contemporain : la peinture ». *Encyclopædia Universalis*, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com>]

PITTE, Jean Robert. « Paysages (Environnement) », *Encyclopædia Universalis*, DVD-Rom version 6, 2000.

PRAZ, Mario. « Exotisme », *Encyclopædia Universalis*.
dans <http://www.universalis-edu.com/private/article.asp?nref=G9714012>.

STOCK, Mathis. « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter? ». *EspacesTemps.net*,
[<http://espacestemps.net/document1353.html>]

TERRASSE, Antoine. « Nabis ». *Encyclopædia Universalis*. Corpus 15, Paris, Encyclopædia Universalis, 2003.
[<http://www.universalis-edu.com>]

VARGA, Tünde. « The Pleasures of the “Vulgar” Look », *The Anachronist*, The literary journal of the Department of English Studies, issue 2004, School of English and American Studies, Eötvös Loránd University, Budapest.
[http://www.insitegrafx.hu/theanachronist/html/current_issue/varga.html#3]

WACKERMANN, Gabriel. « Tourisme », *Encyclopædia Universalis*, 2003.
<http://www.universalis-edu.com/corpus.php?mots=tourisme&nref=C099048&optimode=0#napp13524>
Encyclopædia Universalis.

WOODCOCK, George. « Morrice, James Wilson » *L'encyclopédie canadienne*. Fondation Historica du Canada, 2003.
[<http://canadianencyclopedia.ca>]

Annexe 1

Chronologie des voyages de James Wilson Morrice.

Canada

1890	Montréal	Départ pour l'Europe.
1894	---	Séjour.
1896		
novembre	Montréal	Séjour.
1897		
janvier – février	Ste-Anne-de-Beaupré et Québec	Séjour avec Maurice Cullen.
printemps	New York	Rend visite à William Glackens.
1899		
décembre	Montréal	Séjour.
1900		
janvier – février	Québec	Séjour.
février	New York	Séjour.
1903		
juin	New York, Philadelphie, Montréal, Québec et île d'Orléans	Séjours.
1905		
décembre	Montréal	Séjour.
1906		
janvier – février	Montréal et Québec	Séjours.
22 février	New York	En transit vers Paris.
1908		
décembre	New York et Montréal	Séjours
1909		
janvier – février	Montréal, Québec et Toronto	Séjours.
février	New York	En transit vers Paris.
1910		
juin	New York, Montréal et Québec	Séjours.
1911		
Noël	Montréal, Québec et île d'Orléans	Séjours.
1914–1915		
Noël – février	Montréal	Y demeure.
1915		

1920 – 1921	New York, Washington et La Nouvelle-Orléans	En transit vers Cuba.
Noël – 3 janvier	Montréal, Québec et New York	Séjours.

France

1890		
été	Saint-Malo	Séjour de villégiature.
1891		
automne	Paris	S'y installe, fréquente l'Académie Julian et étudie avec Henri Harpignies.
1892		
avril	Paris	Réside au 9, rue Campagne-Première.
1892–1894	Dieppe, Mers-les-Bains, Dinard, Cancale, Saint-Malo.	Séjours.
1893–1895	Fontainebleau	Séjour.
1895	Bois-le-Roi et Dieppe	Peint à Bois-le-Roi et séjourne à Dieppe.
1896		
janvier ou février	Brolles	Séjourne avec Curtis Williamson.
avril	Paris	Demeure au 34 de la rue Notre-Dame-des-Champs.
juin – juillet	Saint-Malo et Cancale	Séjours de villégiature où il peint.
août	Paris	Reçoit la visite de sa sœur, Annie Mather Morrice.
1898		
mai ou juillet	Paris	Habite au 41, rue Saint-Georges dans le quartier Monmartre.
août – septembre	Saint-Malo	Séjour.

1898 (suite)		
novembre	Brolles	Rend visite à Robert Henri et à Edward Redfield.
décembre	Paris	Robert Henri y peint le portrait de Morrice.
1899		
mars	Charenton	S'y rend en compagnie de Robert et de Linda Henri.
août – septembre	Saint-Malo	Séjour.
2 octobre	Paris	S'installe au 45, quai des Grands-Augustins.
1901		
été	Saint-Malo, Saint-Servan et Paramé	Y séjourne et peint.
1904		
juillet – août	Avignon, Martigues et Marseille	Séjours.
1906		
juin – septembre	Dieppe, Concarneau, Lorient, Le Pouldu	Y séjourne avec Robert Henry Logan, Gabriel Thompson et Mela Muter.
1907		
juin	Saint-Malo	Séjour.
1908		
juillet	Martigues (?)	Rend peut-être visite à William Brymner
octobre	Paris	Est vice-président du jury du Salon d'automne, avec Albert Marquet, Henri Matisse et Georges Rouault.
1909		
mars	Paris	Retour du Canada.
avril – mai	Concarneau, Rospoden, Lorient, Vannes, Redon et Nantes	Séjours.
septembre	Dieppe	Séjour.
nov. – décembre	Concarneau.	S'y installe quelques mois en compagnie de Milner Kite et Alexander Harrison.

1910			
	janvier	Paris	Retour à Paris.
	printemps	Concarneau	Séjour.
	novembre	Paris	Retour à Paris.
1911			
	printemps	Boulogne	Séjour.
1912			
	été	Envermeu (près de Dieppe)	Visite l'atelier de Walter Sickert.
	décembre	Marseille et Cassis	Y séjourne en allant vers Tanger.
1913			
	avril	Concarneau (?)	Y retourne peut-être.
	juin	Envermeu	Visite de l'atelier de Sickert.
	octobre	Concarneau	Séjour.
1914			
	mars	Cagnes-sur-Mer, Grasse et Marseille	Y séjourne et achète une villa pour Léa Cadoret à Cagnes-sur-Mer.
	novembre	Paris	Revient à Paris.
1915			
	mai	Paris	Retour à Paris où il reçoit la visite de Roger Fry.
	été	Bayonne, Toulouse et Carcassonne	Séjours.
1916, 1917 ou 1918		Paris	Emménage au 23, quai de la Tournelle.
1918			
	février	Picardie	Fait des esquisses au front.
	?	Concarneau	Peint.
1922			
	janvier	Monte-Carlo et Nice	Séjours.
	février	Carqueiranne	Séjour.
	avril – juillet	Paris, Évian-les-Bains et Montreux	Demeure à Paris, séjourne à Évian-les-Bains et est hospitalisé à Montreux.
1923		Monteux, Nice et Cagnes-sur-Mer	Séjours.

Autres pays

1882	été	Île de Cushing, Maine (États-Unis).	Vacances de la famille Morrice.
1890	printemps	Angleterre	Séjour.
1891	avril	Londres (Angleterre)	Est domicilié au 87 Gloucester Road, Regent's Park.
1894		Venise, Rome et Capri (Italie)	Voyageant vers le Canada, il passe par ces trois villes italiennes.
1895		Belgique, Hollande et Dordrecht (Hollande-Méridionale)	Séjours.
1897	été ou automne	Venise, Rome et Florence (Italie)	Séjourne dans ces trois villes, mais peint seulement à Venise.
1900	juillet	Hambourg (Allemagne)	Il y rejoint ses parents.
1901	été	Venise (Italie)	Séjourne avec Maurice Cullen, Edmund Morris et Joseph Pennell.
1902	13 juin – juillet	Madrid (Espagne) et peut-être Gibraltar (territoire britannique); Venise, Florence, Sienne et Padoue (Italie).	Séjourne à Venise avec Edmund Morris, Maurice Cullen, William Brymner et Charles Fromuth. Séjourne à Florence avec Maurice Cullen et William Brymner. Séjourne à Sienne avec William Brymner.
1903	automne		
1904		Madrid (Espagne) et peut-être Gibraltar (territoire britannique)	Séjours.
Île de Cushing, Nouvelle- Angleterre (États-		Venise (Italie)	Séjour.
		1906	

février	Liverpool (Angleterre)	En transit vers Paris.
1907		
juillet	Venise, Pérouse et Sienne (Italie)	Séjours.
1910		
décembre	Londres (Angleterre)	S'y attarde.
1912		
février – avril	Gibraltar (territoire britannique) et Tanger (Maroc)	Séjours.
décembre	Barcelone, Valence, Carthagène et Malaga (Espagne); Gibraltar (territoire britannique)	Y séjourne en allant vers Tanger.
1912–1913		
décembre – mars	Tanger (Maroc)	2 ^e séjour.
1913		
mars	Gibraltar (territoire britannique) et Tolède (Espagne)	Séjours.
1914		
mars	Tunis (Tunisie)	Séjour.
août – septembre	Londres (Angleterre) et peut-être Genève (Suisse)	Quitte Paris pour Londres suite au début du conflit mondial, le 11 août. Travaille à Londres en septembre.
1915		
février – 18 avril	La Havane et Santiago de Cuba (Cuba); Jamaïque	Peint à La Havane et à Santiago de Cuba et, peu de temps après, à la Jamaïque.
1921		
3 janvier – 3 mars	Cuba, Jamaïque, Panama, Venezuela, Trinité, Sainte-Lucie, Martinique et Guadeloupe	Séjours.
1922		
février	Bastia (Corse)	Séjour.
30 mars	Alger et Biskra (Algérie)	Séjours.
1923		
28 décembre	Tunis (Tunisie)	Date de son arrivée.
1924		
14 janvier	Palerme (Italie)	Séjour.
23 janvier	Tunis (Tunisie)	Décès de Morrice.

Annexe 2

Répertoire des œuvres antillaises et caraïbes de James Wilson Morrice.

Dessins à la mine de plomb



Figure 1

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 3r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Dr.1973.33) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 2

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 5r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Dr.1973.33) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 3

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 9r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Dr.1973.33) (Photo : Montréal, MBAM).

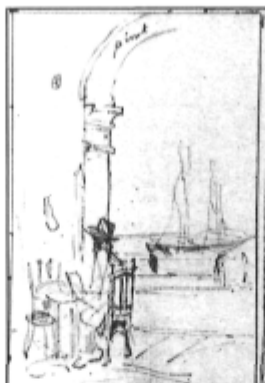


Figure 4

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 14 r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 5

Esquisse pour « Maisons à Cuba », 1915, carnet n° 10, p. 14-15, mine de plomb sur papier vélin, 21,2 × 16,5 cm, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 6

Esquisse pour « Maison à Santiago », carnet n° 10, p. 17-18, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

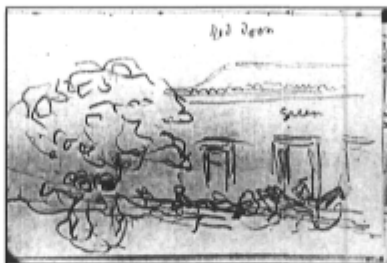


Figure 7

Sans titre, 1915, carnet n°10, p. 19r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

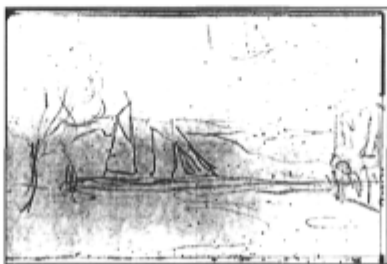


Figure 8

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 21v (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

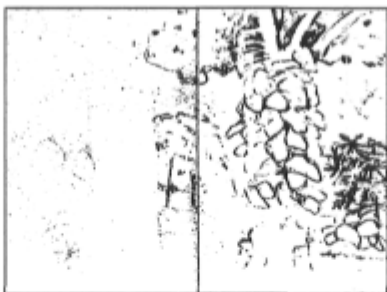


Figure 9

Esquisse pour « Paysage cubain », carnet n° 10, p. 20-21, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 10

Cuba, 1915, carnet n° 10, p. 27, mine de plomb sur papier, 16,6 × 12,5 cm, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

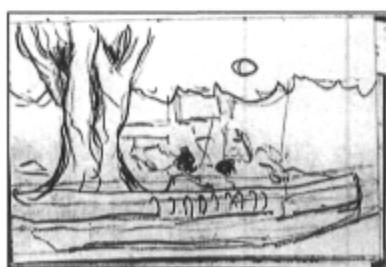


Figure 11

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 29r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

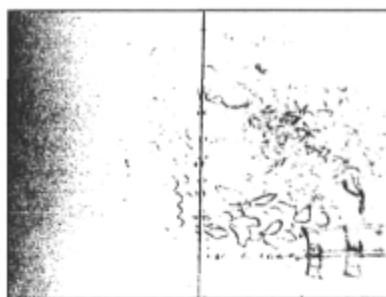


Figure 12

Esquisse pour « Jardin à Cuba », carnet n° 10, p. 31-32, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 13

Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba », carnet n° 10, p. 33, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Image non-diponible

Figure 14

Personnages, homme (Cuba), carnet n° 10, p. 33v (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM.



Figure 15

Esquisse pour « Le cirque, Santiago de Cuba », carnet n° 10, p. 34, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 16

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 40v-41r, mine de plomb sur papier vélin, 21,2 × 16,5 cm, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

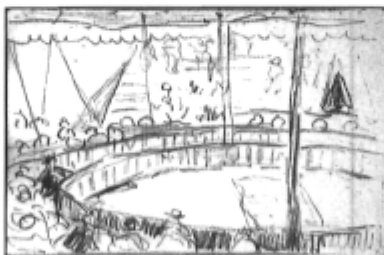


Figure 17

Sans titre, carnet n° 10, p. 43, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 18

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 45r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 19

Sans titre, 1915, carnet n° 10, p. 52r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

Image non-diponible

Figure 20

Paysage; maison; personnage; parc (Santiago), carnet n° 10, p. 53r (pagination de Lucie Dorais), mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM.



Figure 21

Sans titre, v. 1915 carnet n° 10, p. 60, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 22

Sans titre, carnet n° 10, p. 6v, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 23

Sans titre, carnet n° 10, p. 7, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

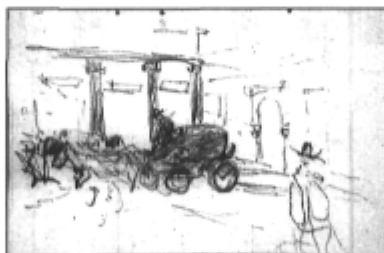


Figure 24

Sans titre, carnet n° 10, p. 16, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 25

Sans titre, carnet n° 10, p. 22, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 26

Sans titre, carnet n° 10, p. 23, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 27

Sans titre, carnet n° 10, p. 36, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 28

Sans titre, carnet n° 10, p. 39, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Dr.1973.33) (Photo : Montréal, MBAM).

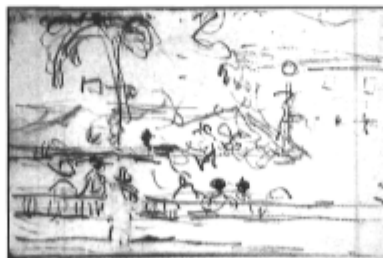


Figure 29

Sans titre, carnet n° 10, p. 53, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 30

Sans titre, carnet n° 10, p. 54, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 31

Esquisse pour « Paysage, Trinidad », carnet n° 21, p. 28, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 32

Esquisse pour « Bungalow, Trinidad », carnet n° 21, p. 29, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 33

Sans titre, carnet n° 21, p. 30, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

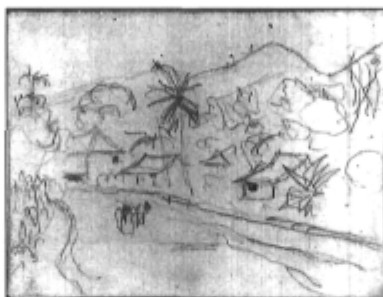


Figure 34

Sans titre, carnet n° 21, p. 32, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

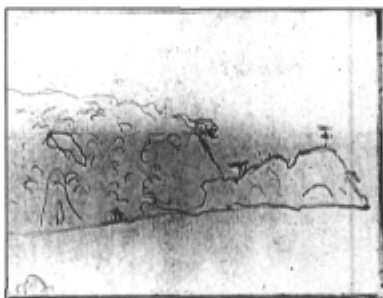


Figure 35

Sans titre, carnet n° 21, p. 32v, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 36

Sans titre, carnet n° 21, p. 38, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 37

Sans titre, carnet n° 21, p. 39, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 38

Sans titre, 1921, carnet n° 21 p.39v (détachée), mine de plomb sur papier vélin, 12,6 × 16,5 cm, Montréal, MBAM (Dr.1973.44) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 39

Étude pour « Bateau aux fruits, Trinité », 1921, carnet n° 21, p. 40r, mine de plomb sur papier vélin, 12,6 × 16,5 cm, Montréal, MBAM (Dr.1981.14v) (Photo : Montréal, MBAM).

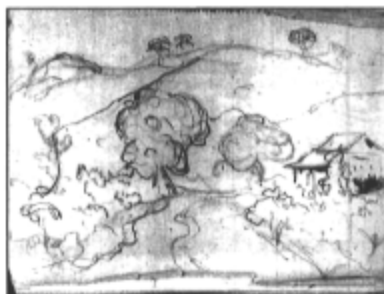


Figure 40

Esquisse pour « Paysage, Trinidad », carnet n° 21, p. 48, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM
(Photo : Montréal, MBAM).



Figure 41

Paysage, Trinité, carnet n° 21, mine de plomb sur papier vélin, 25,4 × 16,6 cm, image : 12,6 × 16,6 cm, Ottawa, MBAC (6179) (Photo : Ottawa, MBAC).

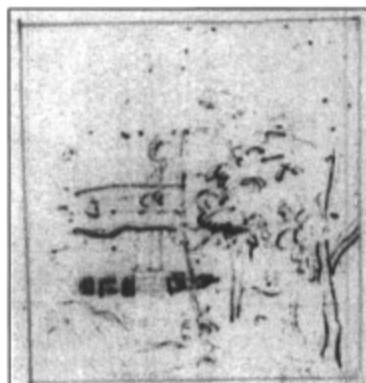


Figure 42

Sans titre, 1921, carnet n° 21, mine de plomb sur papier vélin, Ottawa, MBAC (6179v) (Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 43

Jamaïque, 1915, aquarelle et mine de plomb sur papier vélin, anciennement collé sur panneau de fibres, 13,6 × 17 cm, Ottawa, MBAC (30467) (Photo : Ottawa, MBAC).

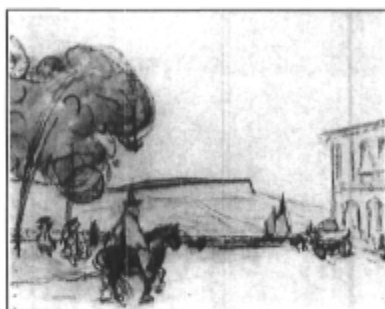
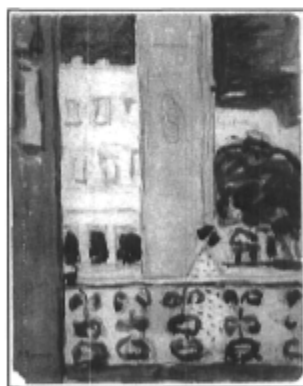


Figure 44

*Cuba*⁶²², 1915, aquarelle et fusain sur papier, 25,1 × 31,7 cm, Coll. McMichael d'art canadien (1968.22.2) (Photo tirée de Jerrold MORRIS, *100 ans de dessins canadiens*, Montréal, France-Amérique, 1980, p. 53).



⁶²² Dans les divers catalogues de la collection McMichael d'art canadien, ce dessin s'appelait *Cuba* mais, toutefois, depuis l'édition de 1979, il s'intitule désormais *Kingston, Jamaica*. Lucie Dorais, dans une lettre adressée à l'auteure, affirma qu'il s'agit bien de La Havane, puisqu'en 1979, elle le vu ses propres yeux.



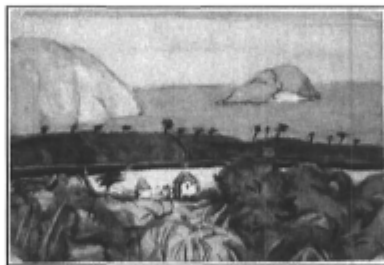
Depuis, l'édifice à arcade de droite est devenu le Museo Nacional de la Música (Photo : La Havane, El Museo Nacional de la Música).

Figure 45

Étude pour « Scène à La Havane », v. 1915, aquarelle et graphite sur papier vélin, 17 × 13,1 cm, Montréal, MBAM (Dr.1981.20) (Photo : Montréal, MBAM).

**Figure 46**

À Trinidad, entre 1915 et 1921, aquarelle et graphite sur papier, 17 × 21,9 cm, Montréal, MBAM (Dr.1981.13) (Photo : Montréal, MBAM).

**Figure 47**

Vue d'une île des Tropiques, entre 1916 et 1924, aquarelle sur esquisse au graphite, 21,5 × 31,7 cm, Montréal, MBAM (Dr.1992.16) (Photo : Montréal, MBAM).

**Figure 48**

Bungalow, Trinidad, v. 1921, aquarelle et graphite sur papier vélin, 17 × 13,5 cm, Montréal, MBAM (Dr.1981.12) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 49

Vue d'une plage des Antilles, aquarelle et graphite sur papier, env. 1921, 22,8 × 31,1 cm, Montréal, MBAM (Dr.1992.18) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 50

Bungalows, Trinidad, aquarelle, env. 1921, 19,7 × 27 cm, coll. F. M. G. Johnson (?), Montréal (?) (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 51).



Figure 51

A Bathing Cove, Trinidad, env. 1921, aquarelle, 24,1 × 31,1 cm, location inconnue (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 45).



Figure 52

Étude pour « L'étang aux Antilles », env. 1921, aquarelle, 31,1 × 19,7 cm, coll. privée (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 56).



Figure 53

Jamaïque, env. 1921, aquarelle, 15,9 × 24,3 cm, coll. privée, (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 54).



Figure 54

Paysage, Trinidad, env. 1921, aquarelle, 22,9 × 30,5 cm, coll. privée (photo tirée de livre de G. Blair Laing, *Morrice : A Great Canadian Artist Rediscovered*. Toronto, McClelland & Stewart, 1984, pl. 65).



Figure 55

Anse des baigneurs, Trinidad, env. 1921, aquarelle, 18,1 × 29,8 cm, Ottawa, MBAC (Photo : Ottawa, MBAC).

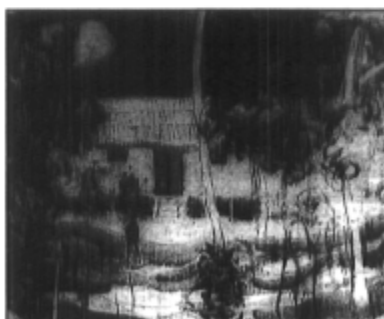


Figure 56

Trinidad, env. 1922, aquarelle et fusain, 19,7 × 22,2 cm, coll. privée (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 52).



Figure 57

Étude pour « Rue d'un village aux Antilles », non datée, aquarelle sur papier, 21,5 × 31 cm, coll. privée (Photo tirée d'Irène SZYLINGER, *The watercolours by James Wilson Morrice*, mémoire de maîtrise, Toronto, University of Toronto, 1983, pl. 58).

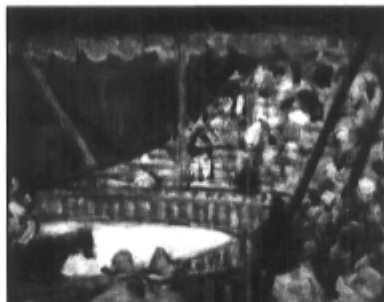


Figure 58

Étude pour « Le cirque, Santiago de Cuba », 1915, huile sur panneau (bois ou carton?), 13,34 × 17,46 cm, coll. privée (prov. de Québec) (Photo tirée de A. K. Prakash, *L'art canadien : maîtres choisis de collections privées*, Ottawa, V. Fortier, 2003, p. 55).

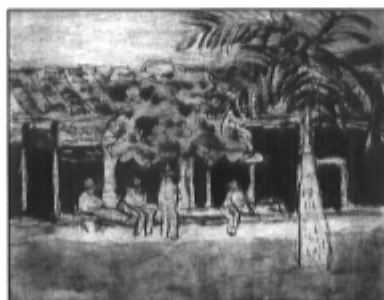


Figure 59

Étude pour « Maisons, Cuba », v. 1915, huile et mine de plomb sur bois, 13,2 × 17 cm, Ottawa, MBAC (30482) (Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 60

Étude pour « Paysage cubain », v. 1915, huile et mine de plomb sur bois, 17 × 12,5 cm, Montréal, MBAM (1981.8) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 61

Un homme assis, v. 1915, huile sur bois, 17 × 13,3 cm, coll. McMichael d'art canadien (1979.3.2) (Photo tirée de Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985, p. 224).



Figure 62

Étude pour « Maison à Santiago », v. 1915, huile et graphite sur panneau, 13 × 16,5 cm, Montréal, MBAM (1981.9) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 63

Jardin à Cuba, v. 1915, huile et graphite sur panneau, 13 × 16,5 cm. Hamilton, AGH (81-47) (Photo : Hamilton, AGH).



Figure 64

Jamaïque, v. 1915, huile sur bois, 12,7 × 16,5 cm, coll. privée, Montréal (Photo tirée de A. Prakash, « James Wilson Morrice, 1865-1924 : le chef de file de la conception moderniste de l'art canadien », *Magazin'Art*, 8^e année, n° 2, hiver 1995-1996, p. 73).



Figure 65

Le Jardin, entre 1915 et 1916, huile sur bois, 13,2 × 17 cm, Québec, MNBAQ (54.144) (Photo : Québec, MNBAQ).



Figure 66

Femme assise et enfant près de l'eau, v. 1915-1920, huile sur bois, 11,4 × 15,2 cm, location inconnue (Photo tirée de Vente Sotheby's [Toronto], 17 nov. 1999, lot. 87).



Figure 67

Étude pour « Paysage, Trinité (Saint-Joseph) », v. 1921, graphite et huile sur bois, 12,1 × 15,9 cm (approx.), 13,3 × 17,1 cm (panneau), Toronto, MBAO (76/36) (Photo : Toronto, MBAO).

Huiles sur toiles

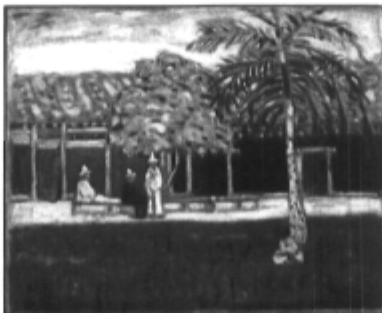


Figure 68

Maison à Cuba, v. 1915, huile sur toile, 50,8 × 60,9 cm, Montréal, MBAM (939.670) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 69

*Jamaïque, v. 1915 et 1916, huile sur toile, 53,3 × 63,5 cm, localisation actuelle inconnue, autrefois aux Continental Galleries of Fine Art, Montréal (Photo tirée de Charles Hill, *Morrice : un don à la patrie : la collection G. Blair Laing*, Ottawa, MBAC, 1992, p. 165).*



Figure 70

Café el Pasaje, La Havane, v. 1915-1919, 65,8 × 67,5 cm, Ottawa, MBAC (30401) (Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 71

Scène à La Havane, v. 1915, huile sur toile, 72,4 × 53,7 cm, Toronto, MBAO (77/10) (Photo : Toronto, MBAO).

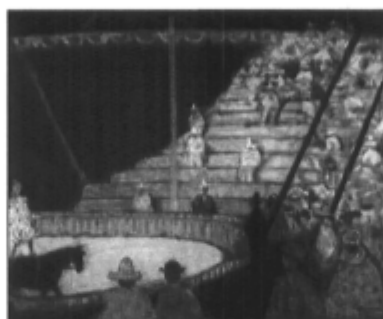


Figure 72

Le cirque, Santiago de Cuba, v. 1915, huile sur toile, 60,3 × 73 cm, Montréal, MBAM (943.789) (Photo : Montréal, MBAM).



Figure 73

Maison à Santiago, 1915, huile sur toile, 54 × 64,8 cm, Londres, Tate Gallery (N03842) (Photo : Londres, Tate Gallery).



Figure 74

La Havane, Cuba (anciennement Jamaïque), v. 1915, huile sur toile, 54,7 × 73,2 cm, Vancouver, VAG (97.49.03) (Photo : Vancouver, VAG)



Figure 75

Paysage cubain, 1915-1921, huile sur toile, 63,5 × 53,3 cm, coll. Dr. S. Graham Ross, Montréal (Photo tirée de Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, MBAM, 1985, p. 222).



Figure 76

Rue d'un village aux Antilles, env. 1915-1919, huile sur toile, 60,2 × 82 cm, Montréal, MBAM (939.685)
(Photo : Montréal, MBAM).



Figure 77

Une rue aux environs de La Havane, v. 1915-1921, huile sur toile, 54,4 × 65 cm, Ottawa, MBAC (28135),
(Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 78

Jardin à Trinité (Le bananier), 1921, huile sur toile, 65,1 × 54,3 cm, Montréal, MBAM (1999.12) (Photo : Montréal, MBAM).

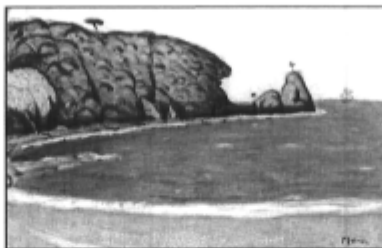


Figure 79

Une anse, Trinité, 1921, huile sur toile, 54,3 × 81 cm, Ottawa, MBAC (5890) (Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 80

Paysage, Trinité (Saint-Joseph), v. 1921, huile sur toile, 54,6 × 64,8 cm, Ottawa, MBAC (15535) (Ottawa, MBAC).



Figure 81

Paysage, Trinité (Baie de Macqueripe), v. 1921, huile sur toile, 66 × 81,2 cm, Ottawa, MBAC (4302) (Photo : Ottawa, MBAC).

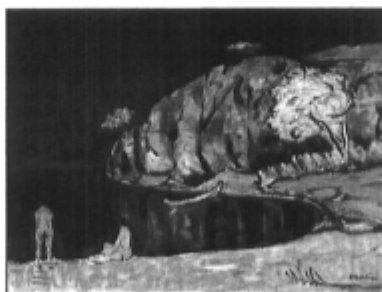


Figure 82

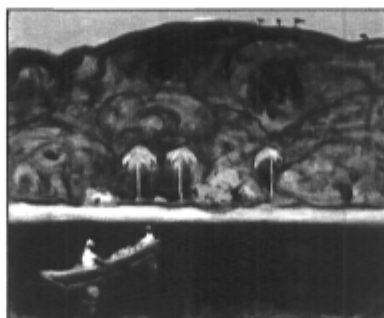
Plage aux Antilles, v. 1921, huile sur toile, 46 × 61 cm, Ottawa, MBAC (26629) (Ottawa, MBAC).

**Figure 83**

L'étang aux Antilles, v. 1921, huile sur toile, 82 × 54 cm, Montréal, MBAM (1998.29) (Photo : Montréal, MBAM).

**Figure 84**

Bungalow, Trinidad, v. 1921, huile sur toile, 72,4 × 59,7 cm, coll. particulière, Toronto (Photo tirée de *La Presse*, Montréal, 1^{er} octobre 1960, p. 35).

**Figure 85**

Bateau aux fruits, la Trinité, v. 1921, huile sur toile, 38,3 × 46,5 cm, Ottawa, MBAC (30459) (Photo : Ottawa, MBAC).



Figure 86

Paysage, Trinidad, v. 1921, huile sur toile, 59,7 × 72,4 cm, Winnipeg Art Gallery (Photo tirée de Neil Bissoondath, *Digging up the mountains : selected stories*, Toronto, Macmillan of Canada, 1986, recto de la page de garde).

Image non-diponible

Figure 87

Paysage, Trinidad, env. 1921, huile sur toile, 80,2 × 93 cm (approx.), Winnipeg Art Gallery.



Figure 88

Paysage, la Trinité, env. 1921, huile sur toile, 74,6 × 92,7 cm, Toronto, MBAO (Photo : Toronto, MBAO).



Figure 89

Paysage, la Trinité, env. 1921, huile sur toile, 58,4 × 79,3 cm, non localisée (Photo tirée de Donald W Buchanan, *James Wilson Morrice : A Biography*. Toronto, The Ryerson Press, 1936, p. 177).



Figure 90

Paysage, la Trinité, env. 1921, huile sur toile, 37,3 × 45,5 cm, coll. McMichael d'art canadien (Photo tirée de Jean Blodgett [et al.], *The McMichael Canadian Art Collection*, Kleinberg Ont., McMichael Canadian Art Collection, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 122).



Figure 91

Antilles – Huttes de boue, v. 1921, huile sur toile, 54,6 × 66 cm, location inconnue (Photo tirée de Vente Sotheby's (Toronto), 3 nov. 1993, lot 164).

Œuvres douteuses

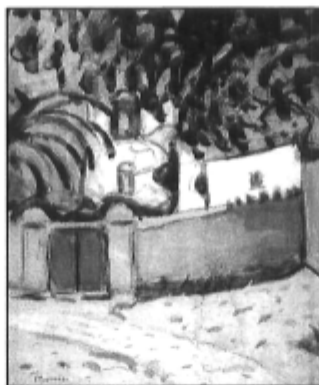


Figure 92

Esquisse pour « Sur la terrasse, Trinidad », Carnet n° 21, p. 51, mine de plomb sur papier vélin, Montréal, MBAM (Photo : Montréal, MBAM).

**Figure 93**

Porte d'un monastère, Cuba, v. 1915, huile et mine de plomb sur bois, 17 × 13,3 cm, Ottawa, MBAC (30455) (Photo : Ottawa, MBAC).

**Figure 94**

Porte d'un monastère, Cuba, v. 1915-1921, aquarelle sur mine de plomb sur carton à dessin, 31,8 × 26,5 cm, Ottawa, MBAC (4303) (Photo : Ottawa, MBAC).

**Figure 95**

Sur la terrasse, Trinidad, v. 1921, aquarelle, 31 × 24 cm, coll. de Madame Adèle Bloom, Montréal, (Photo tirée de Nicole Cloutier, *James Wilson Morrice 1865-1924*, Montréal, MBAM, 1985, p. 234).



Figure 96

Portrait de Maude, env. 1921, huile sur bois, 17 × 13,5 cm, Montréal, MBAM (1981.72) (Photo : Montréal, MBAM).

Annexe 3

Répertoire des expositions de James Wilson Morrice (1914-1923)*.

C a n a d a

	RCA	Montréal, AAM	Montréal, Arts Club	Toronto, CAC	New Westminster (C.-B.), Fine Art Gallery	Montréal, William Scott & sons
1914	<i>Pictures and Sculpture Given by Canadian Artists in Aid of the Patriotic Fund</i> . N°35 : Dieppe.	<i>The Thirtieth Loan Exhibitions</i> . 23 fév.-14 mars. N°113 : River Scene. <i>Thirty-First Spring Exhibition</i> . 27 mars- 18 avril. N°291 : Une parisienne; N°292 : The Surf, Dieppe; N°293 : The Old Town, Concarneau; N°294 : On the Beach, Paramé.	<i>Paintings by J.W. Morrice R.C.A.</i> . 12 mars. N°1 : Yacht Race; N°2 : Symphony in Red; N°3 : Chrysanthemums; N°4 : Venice - Night; N°5 : Dieppe; N°6 : Grey Sea; N°7 : Dordrecht; N°8 : By the Grand Canal; N°9 : Circus; N°10 : Salute, Venice; N°11 : The Fair; N°12 : The Road; N°13 : The Bridge - Charenton; N°14 : Venice; N°15 : The Parasol; N°16 : A Winter Scene - Canada; N°17 : Giardino Publico - Venice N°18 : Venice; N°19 : Fort, St. Malo; N°20 : Bathing;	<i>Seventh Annual Exhibition</i> . 1 ^{er} -30 mai. N°39 : Une parisienne; N°40 : The Surf, Dieppe. N°41 : On the Beach, Paramé.	—	—

* L'orthographe et la ponctuation originales des titres des œuvres ont été conservés. La production des séjours antillais et caraïbéen de Morrice a été mise en gras et soulignée.

† Toronto, 30 déc. 1914; Winnipeg; Halifax; St. John; Québec; Montréal, Art Association of Montreal, 15-31 mars 1915.

			N°21 : Canadian Snow Scene; N°22 : A Riviera Café; N°23 : Portrait Sketch; N°24 : Seated Figure; N°25 : The Learmont House; N°26 : Coast Scene – France.			
1915	—	—	—	<i>Eight Annual Exhibition.</i> 7-30 oct. N°81 : Westminster, London; N°82 : Doge's Palace, Venice; N°83 : Night – Dordrecht; N°84 : Market Place, St. Malo; N°85 : On the Beach – Paramé; N°86 : Head of boy.	—	<i>New pictures by J. W. Morrice.</i> Fév.-mars.
1916	—	<i>Thirty-Third Spring Exhibition. 24 mars-15 avril.</i> N°204 : Nude reading; N°205 : Doge's Palace, Venice; N°206 : Ruined Chateau, Capri.	—	—	—	—
1922	—	—	—	—	<i>Provincial Exhibition.</i> N°2 : Le quai des Grands Augustins.	—

É t a t s - U n i s

	Pittsburgh, Carnegie Institute	Chicago, Art Institute	Buffalo, Albright Art Gallery	St. Louis, City Art Museum
1914	<i>Eighteenth Annual Exhibition.</i> 30 avril-30 juin. N°217 : The Environs of Tanger.	—	—	—
1918	—	—	—	<i>Exhibition of Paintings by Canadians Artists.</i> N°25 : Dieppe, The Beach, Gray Effect; N°26 : The Circus, Montmartre, Paris.
1919	—	<i>Painting by Canadian Painters.</i> 4 avril-1 ^{er} mai. N°25 : Dieppe, The Beach, Gray Effect; N°26 : The Circus, Montmartre, Paris.	—	—
1920	<i>Nineteenth Annual International Exhibition of Paintings.</i> 29 avril-30 juin. N°242 : The Beach, Poldu.	<i>A Group of Foreign Paintings from the Carnegie Institute International Exhibition.</i> 27 juil.-15. sept. N°82 : The Beach, Poldu.	<i>A Collection of Foreign Paintings from the Carnegie Institute International Exhibition, Supplemented by Other Foreign Works, and a Group of Recent Paintings.</i> 10-31 oct. N°86 : The Beach, Poldu.	—
1921	<i>Twentieth Annual International Exhibition of Paintings.</i> 28 avril-30 juin. N°244 : On the Beach.	—	—	—
1922	<i>Twenty-First Annual International Exhibition of Paintings.</i> 27 avril-15 juin. N°241 : Winter - Sainte Anne de Beaupé.	—	—	—
1923	<i>Twenty-Second Annual International Exhibition of Paintings.</i> 26 avril-17 juin. N°142 : Sunday at Charenton, near Paris.	—	<i>Exhibition of a Group of Paintings from the Foreign Section of Carnegie Institute International.</i> 27 oct.-23 nov. N°6 : Sunday at Charenton, near Paris.	—

G r a n d e - B r e t a g n e

	Londres, IS	Londres, Goupil Gallery	Londres, Contemporary Art Society	Derby, Art Gallery	Leicester, Art Galley
1914	<i>The Spring Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters & Gravers.</i> N°4 : Fête à St. Cloud; N°106 : Gibraltar.	<i>Summer Exhibition of Oil Paintings and Watercolours.</i> Juin-juil. N°17 : Snow, Quebec; N°38 : The Red House, Venice; N°40 : Palazzo Ca Da Mosto. <i>Autumn Exhibition of Oil Paintings and Watercolours.</i> Juin-juil. N°154 : La communiante; N°162 : The Zattere, Venice.	—	—	—
1919	—	—	—	—	<i>Exhibition of Modern Paintings, Drawings and Etchings.</i> Automne. N°120 : House in Santiago.
1920	—	<i>The Goupil Gallery Salon.</i> N°160 : Tangier; N°164 : La Tunisienne; N°237 : Circus, Santiago, Cuba.	—	Exhibition of Advanced Art Arranged in Connection with the CAS and Private Owners. Avril-juin. N°151 : House in Santiago.	—
1921	—	<i>The Goupil Gallery Salon.</i> N°68 : Dimanche à Charenton; N°193 : Paysage, Trinidad.	—	—	—
1922	—	<i>The Goupil Gallery Salon.</i> Nov.-déc. N°206 : Clamart.	—	—	—
1923	—	<i>The Goupil Gallery Salon.</i> Oct.-déc. N°129 : Algiers, The Port; N°185 : Havana.	<i>Exhibition of Paintings and Drawings.</i> Juin-juil. N°91 : House in Santiago.	—	—

F r a n c e

	Paris, Société du Salon d'automne	Paris, Galeries Georges Petit
1914	—	<i>Exposition de la Société nouvelle.</i> N°56 : Danseuse hindoue; N°57 : L'Hiver à Québec; N°58 : Nocturne. La Seine; N°59 : La Maison rouge. Venise; N°60 : Le Palais da Mosto. Venise; N°61 : La Place de Rennes, pluie.
1919	<i>Ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décorative.</i> 1 ^{er} nov.-10 déc. <u>N°1382 : À La Havane, Cuba;</u> <u>N°1383 : Village, Jamaïque.</u>	—
1921	<i>Ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décorative.</i> 1 ^{er} nov.-20 déc. <u>N°1734 : Paysage : Trinidad;</u> <u>N°1735 : Paysage : Trinidad;</u> <u>N°1736 : Bungalow : Trinidad;</u> <u>N°1737 : Cirque : Cuba;</u> <u>N°1738 : Maison : Cuba;</u> N°1739 : Blanche.	—
1923	<i>Ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décorative.</i> 16 ^e exposition. 1 ^{er} nov.-16 déc. N°1458 : Paysage (Algérie); <u>N°1459 : Paysage (Jamaïque).</u>	—