

## La facture magistrale de Fitzgerald

Anne McDougall

Volume 24, Number 97, Winter 1979–1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54691ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

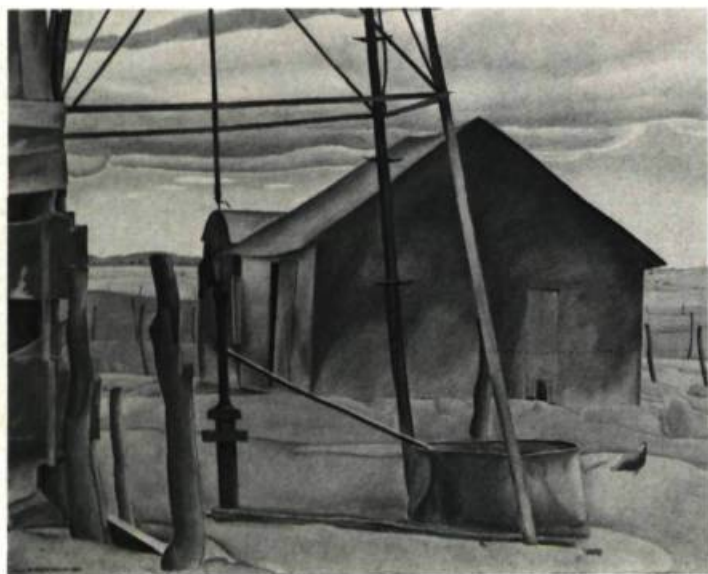
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

McDougall, A. (1979). La facture magistrale de Fitzgerald. *Vie des arts*, 24(97), 57–58.

# LA FACTURE MAGISTRALE DE FITZGERALD



2

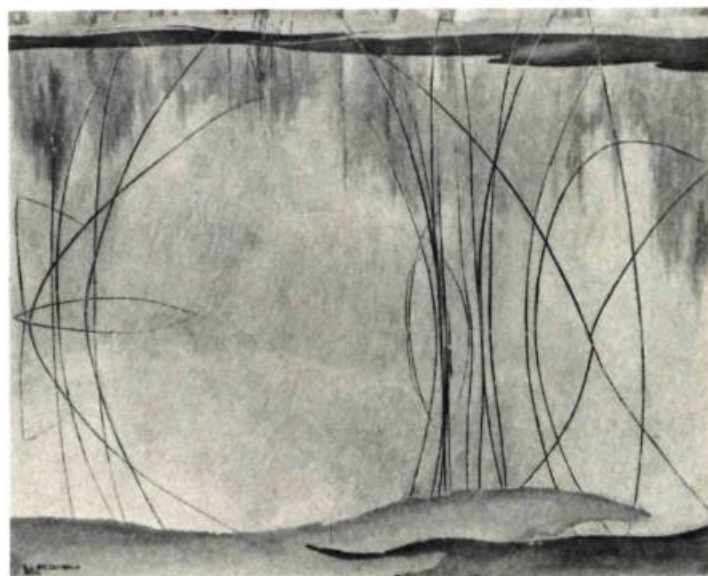
A l'occasion d'une exposition organisée par le Musée de Winnipeg et présentée au Musée d'Art Contemporain de Montréal, en mars et avril 1979.



3

En 1932, après le décès de J. E. H. MacDonald, le Groupe des Sept demanda à L. L. FitzGerald, le peintre de Winnipeg, de se joindre à eux. C'était un homme et un peintre calme et méditatif, et c'est son art qui, sans doute, s'éloignait le plus de l'objectif général du groupe. Ses ouvrages se caractérisent par sa manière, appliquée et originale, de manier le pinceau, la plume, le crayon, le pastel, aussi bien que la brosse et, parfois, le couteau à palette, en vue d'obtenir, que ce soit sur papier, sur carton entoilé ou sur papier bulle, une surface toujours vivante. Son coup de pinceau fait penser aux effets scintillants de Seurat, mais également à l'œuvre cinématographique dansante de l'animateur canadien bien connu Norman McLaren. Bien que poursuivant des objectifs très différents, les deux hommes se ressemblent par la mise en œuvre de lignes, de points et de croix minuscules destinés à donner du mouvement à la surface de leur production particulière. McLaren, bien sûr, c'est la musique. L'œuvre de FitzGerald est plus calme, immobile. Cependant, le rythme existe, et l'œil suit une composition équilibrée jusque dans une trame complexe, ce qui est excitant pour l'œil. Comment y arrive-t-il?

Pour FitzGerald, le défi consistait à saisir la lumière et la vastité de la Prairie. Contrairement à Jean-Paul Lemieux qui donne le sentiment de la distance et de la solitude par un traitement exceptionnel de l'espace, FitzGerald se concentre sur l'étude approfondie de scènes quotidiennes souvent vues d'une fenêtre du haut donnant sur la cour d'un voisin. Il expérimenta diverses techniques et, comme directeur de la Winnipeg School of Art, il engagea instamment ses élèves à utiliser la technique non comme un but mais comme un moyen<sup>1</sup>.



4

1. Lionel LeMoine FITZGERALD  
*D'une fenêtre d'en haut, en hiver*, v. 1948.  
Huile sur toile; 61 cm x 45,7.  
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

2. *Cour de ferme*, 1931.  
Huile sur carton entoilé; 39 cm 9 x 42,6.  
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

3. *Fantaisie de la Prairie*, v. 1932.  
Huile sur toile marouflée sur panneau; 33 cm x 41,5.  
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

4. *L'Étang*, 1934.  
Huile sur bois; 36 cm 2 x 43,7.  
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.  
(Photos Galerie Nationale du Canada)

Au début, sa peinture était décorative et impressionniste. Il travaillait, le jour, comme dessinateur commercial et, le soir, il étudiait avec A. S. Keszthelyi, un Hongrois. Il participa à l'exposition de l'Académie Royale du Canada de 1913. En 1921, Frank Johnston, membre du Groupe des Sept, l'incita à venir à Toronto où Lawren Harris l'invita à se joindre au groupe.

En 1921-1922, FitzGerald étudia à New-York au moment où s'élaborait le modelé sculptural uniforme de la peinture de scène américaine. De retour à Winnipeg, FitzGerald changea de style. Ce n'est qu'en 1930 qu'il vit, au Chicago Art Institute, l'œuvre de Seurat intitulée *Un Dimanche d'été à la Grande Jatte*<sup>2</sup>, mais son œuvre portait déjà la marque de l'influence pointilliste. Le précisionniste américain Charles Sheeler influença également FitzGerald, comme le révèle la technique de l'agrandissement utilisée dans *The Flats, Snowflake*, 1928, et *Ross Farm*, 1930-1931. Pour FitzGerald la manière d'utiliser le pinceau faisait partie du tableau. Les trois peintures à l'huile *Williamson's Garage*, *Doc Snider's House* et *Farm Yard* allient une fine touche pointilliste à une part du réalisme de Sheeler. Ferdinand Eckhardt, ancien directeur de la Winnipeg Art Gallery, trouve que la surface de l'œuvre intitulée *Williamson's Garage* respire, comme la terre sous la neige<sup>3</sup>. FitzGerald disait lui-même qu'il faut entrer dans l'objet et le sortir plutôt que de simplement le bâtir en partant de son apparence extérieure<sup>4</sup>.

Dans la peinture à l'huile intitulée *Farm Yard*, FitzGerald a développé la touche qui constitue sa principale caractéristique. Charles Hill l'a décrite en ces termes: «Appliquée en couches minces superposées, la peinture, en séchant, possède presque la qualité du *bas-relief* qui intensifie la structure interne de chacune des formes... , alors que la plus grande partie de la toile étant peinte en tons assourdis de même valeur, le vert, à gauche, sur les planches et les mauves légers dans les ombres de la grange lui ajoutent une subtile richesse<sup>5</sup>. Le rythme que renferme cette peinture trompeusement simple, obtenu par la construction, touche par touche, de chacune de ses composantes, lui donne une vie et une vitalité qu'on ne retrouve pas quand le coup de pinceau est moins attentif, plus large.

Vers la fin des années trente, FitzGerald subit une autre influence, celle du peintre abstrait Bertram Brooker qui avait déjà confié à Lawren Harris que si un jour il peignait, il peindrait la musique<sup>6</sup>. *The Pool*, une œuvre de FitzGerald qui figure à la Galerie Nationale d'Ottawa en compagnie de *Farm Yard*, de *Prairie Fantasy* et de *From an Upstairs Window*, évoque une scène ample et fraîche, beaucoup plus vaste que ses dimensions, 35 cm sur 45, ne le donnent à croire. La touche, en cascade, donne l'impression d'une musique. Les lignes qui figurent des herbes, comme tracées au crayon et fines comme des cheveux, laissent voir la toile de part et d'autre de leur courbe. FitzGerald a utilisé un pinceau très mince. Les pourtours de l'étang sont semés de petites touches qui créent de minuscules lignes fines. Le ciel se reflète dans la limpidité de l'eau. Le graphisme des herbes, allié à une touche d'une extrême légèreté, est à la fois musical et lyrique.

Dans *The Jar*, FitzGerald emploie, pour l'huile, sa technique du dessin serré et utilise le bout de son pinceau pour obtenir des lumières brillantes qui, de l'intérieur, font surgir la forme arrondie de la jarre.

Son enseignement ne lui laissait, dans les années quarante, que peu de temps pour peindre. Au lieu de se débattre contre les frustrations qu'apporte la peinture à l'huile, il passa ces années à expérimenter l'aquarelle. Dennis Reid voit son travail «comme un profond besoin personnel de poursuivre son expérimentation jusqu'à l'essentiel<sup>7</sup>. Les résultats ne se firent voir que vingt ans plus tard. L'exposition intitulée *New FitzGerald Exhibition*, à Winnipeg, en 1963, présentait une série de dessins de nus et d'autoportraits, thèmes rares dans la peinture canadienne. Les nus tentent d'émerger d'un nuage de traits croisés qui permet à la figure de se montrer plutôt que de forcer le regard. L'aquarelle donne de plus aux délicats autoportraits, une légèreté que rehausse parfois le crayon. L'image est construite touche par touche dans des couleurs très floues, ce qui lui donne une apparence surréaliste et comme rêveuse.

FitzGerald a peint son sujet favori, la pomme, au moyen de tous les procédés possibles. En 1941, il employa l'huile pour *Still life*, une composition comprenant une pomme et un géranium. C'est une mosaïque extraordinaire obtenue avec le bout du pinceau ainsi que le couteau à palette. Une pluie de minuscules taches rectangulaires couvre complètement le panneau et lui communique une texture dense et veloutée. Les espaces laissés en blanc lui donnent l'aspect d'un Seurat tissé dans le genre domestique canadien ou comme une étoffe écossaise, par opposition à la tapisserie française. Les pommes de FitzGerald ont été comparées à celles de Cézanne; Eckhardt pense à Vermeer, à Chardin et à Degas, en raison de l'intensité du rendu<sup>8</sup>.

Au cours de cette période, FitzGerald utilisa également le pastel. Il donne un modelé délicat mais ferme à *Two Apples on Window Sill*, de 1943. Dans *Four Apples on Tablecloth*, 1947, les hachures cèdent la place à des envois de taches, dans un style qui rappelle les films abstraits de McLaren, *Dots* et *Loops*. Tel du sable entraîné par le vent qui se déposerait en douces formes de pomme, les petites touches semblent inévitables, comme le souffle. Le mouvement rappelle la technique du dessin sur film de McLaren, une petite ligne chassant l'autre. Dans *Winter Apple*, 1951, il allie l'huile à l'espace blanc pour former un arrangement bien combiné. *Two Apples*, 1951, présente un traitement pointilliste aux tons sourds.

FitzGerald a fait preuve d'une grande versatilité. Ainsi *Geranium by the Window*, 1946, montre sa profondeur et sa solidité dans l'aquarelle. *The Little Plant*, 1947, est peinte à l'huile en touches concaves qui n'expriment plus la forme du pinceau mais couvrent la surface comme des écailles. Il expérimenta également avec la craie noire, comme dans *Chris' Barn*, 1949, où des traits courts, tracés sur du papier à dessin donnant doux, produisent des effets décisifs.

En 1949, FitzGerald quitta l'enseignement et retourna à l'huile pour peindre *From an Upstairs Window*, 1951, considérée généralement comme l'une de ses meilleures œuvres. Ce tableau procède d'une mise en œuvre d'idées expérimentées avec l'encre, le pastel et l'aquarelle. Le traitement spatial est plus complexe que dans les œuvres des années trente.

Son œuvre des années cinquante se caractérise par une prudente incursion dans l'abstrait. Robert Ayre y voit «l'évolution naturelle de sa méditation sur la forme par la nature morte et les dessins d'arbres, et, en partie peut-être, l'influence de ses contacts avec Lawren Harris, lors de visites sur la Côte du Pacifique<sup>9</sup>. Par exemple, le monde non objectif domine dans *Study, Apples*, 1955. Dans une œuvre comme *Still Life with Hat*, 1955, FitzGerald remplit son étude à la plume et à l'encre avec ce qu'Eckhardt appelle «de la limaille de fer ou les innombrables étoiles de la voie lactée<sup>10</sup>». Dans *Flooded Landscape*, 1956, de légères hachures font surgir un monde mystérieux. *Pool and Road*, 1955, aux fines lignes à l'encre, est abstrait mais reconnaissable. *Abstract*, exécutée vers 1955, est de style abstrait, comme *Autumn Sonata*, 1954, et *Abstract in Blue and Gold*, 1955.

Ces deux dernières œuvres exhibent une touche lisse. Les rythmes de surface ont disparu. Harper fait remarquer que les premiers peintres non objectifs, comme FitzGerald, n'ont pas su exploiter les valeurs tactiles des textures de surface<sup>11</sup>. Le versatile FitzGerald a peut-être choisi de mettre la texture en valeur avec les autres techniques et d'utiliser l'huile différemment. Dans l'ensemble, le peintre de la Prairie était un solitaire. Ce qu'il a réalisé avec sa touche appliquée le rend presque unique dans le monde de la peinture canadienne.

1, 3, 4, 8 et 10. Ferdinand Eckhardt, Catalogue de *A Memorial Exhibition*, à la Galerie Nationale du Canada, 1958.

2 et 5. Charles C. Hill, *Canadian Painting in the Thirties*. Galerie Nationale du Canada, 1975.

6 et 11. J. Russell Harper, *Painting in Canada: A History*. University of Toronto Press 1977 (2e éd.), p. 323.

7. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*. Toronto, Oxford University Press, 1973, p. 165.

9. Robert Ayre, *The Arts in Canada*, Toronto, MacMillan, 1958, p. 17.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)