

David Milne et l'émotion esthétique

Exposition Musée des beaux-arts du Canada du 1 juillet au 7 septembre

Pierre Karch

Volume 36, Number 146, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53668ac>

[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

Karch, P. (1992). David Milne et l'émotion esthétique / Exposition Musée des beaux-arts du Canada du 1 juillet au 7 septembre. *Vie des arts*, 36(146), 26–31.

DAVID MILNE

ET L'ÉMOTION
ESTHÉTIQUE

Pierre Karch



■

L'exposition
rétrospective de plus
de cent cinquante
œuvres de David Milne
est peut-être
ce qui s'est fait
de plus significatif,
dans le genre,
au Canada anglais,
ces dernières années.

On pourra voir
une rétrospective
de ses œuvres au
Musée des beaux-arts
du Canada
du 1^{er} juillet
au 7 septembre.

Voici un peintre paysagiste, ce qui dans l'esprit des gens revient à régionaliste. Mais Milne, qui a vécu les plus belles années de sa maturité au sud du 49^e parallèle, a édifié une œuvre unique puisqu'à l'encontre des membres du Groupe des Sept, ses contemporains, il abolit les frontières et mêle, dans la même émotion esthétique, Canada et États-Unis. Ce qu'on a pu voir d'abord à Kleinburg, où se trouve la collection McMichael, puis à Vancouver, et qu'on verra enfin à Ottawa, n'est pas seulement la vision particulière d'un homme de la première moitié du vingtième siècle, mais aussi et surtout l'image du Canada anglais qui se fond jusqu'à disparaître dans l'état de New York. Ce n'est donc pas pur hasard si cette exposition voyage dans les villes les plus affectées par les politiques fédérales actuelles sur le commerce et l'immigration et qu'elle se termine dans la capitale d'un pays qui a, semble-t-il, renoncé à son identité propre.

Le récit de la vie de Milne offre bien peu d'intérêt. S'il l'a vécue, par nécessité, avec économie, elle se résume aussi à peu de frais. David Brown Milne prétend que le lieu de sa naissance est sans importance: «Je suis convaincu, dit-il, que l'endroit où il naît n'a que peu d'importance pour l'artiste.» Sans doute, en partie, a-t-il raison, puisqu'il n'est jamais retourné adulte à la ferme près de Paisley, dans le comté de Bruce en Ontario, où il est né en 1882 de parents originaires d'Écosse. Mais pourquoi cet homme, qui dit aussi: «Ne croyez jamais ce que disent les artistes, excepté sur la toile – et encore», l'aurait-il fait, puisqu'il a retrouvé tant aux États-Unis qu'ailleurs en Ontario, le même paysage que celui de ses premières années qui l'a, quoiqu'il dise, hanté le reste de ses jours?

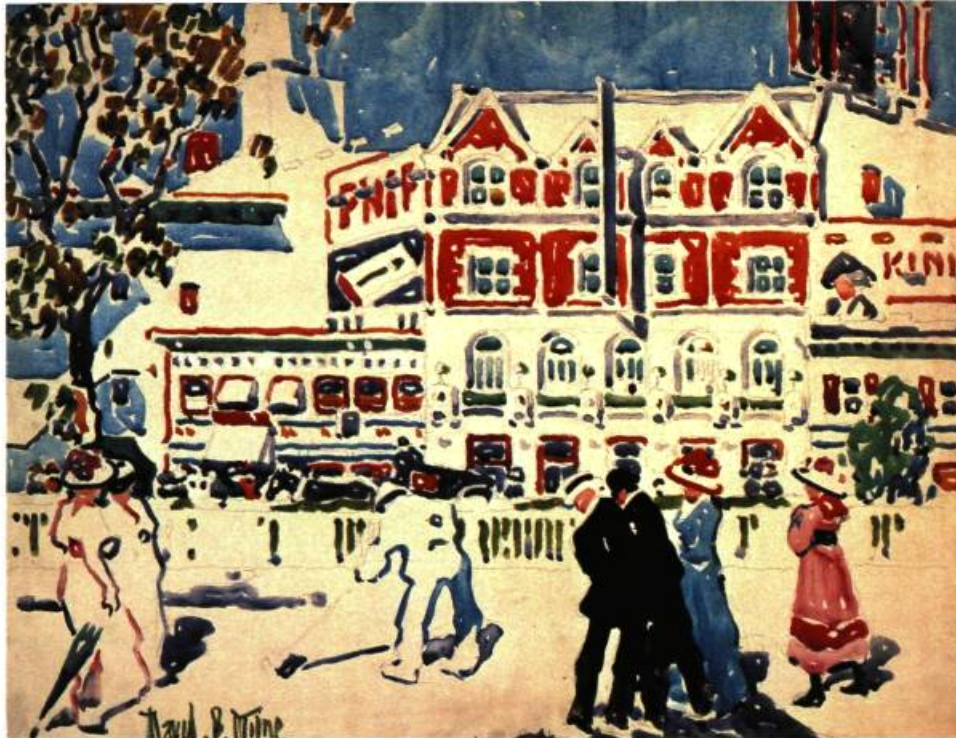
L'EXPÉRIENCE AMÉRICAINE

En 1903, alors qu'il avait vingt et un an, Milne, séduit par tout le bien qu'on dit de ses premiers dessins, quitta Paisley, où il avait enseigné trois ans, pour aller étudier l'art à New York, où il découvrit, surtout à la Photo-Secession Gallery d'Alfred Stieglitz, l'art moderne, tant américain qu'europpéen. Durant ses quatre années à la Art Students League, il se lance dans l'art commercial afin de gagner sa vie, sans toutefois aban-

donner la peinture de chevalet, puisqu'en 1913 il présente cinq tableaux à la célèbre Armory Show de New York, dont il partage les honneurs avec des centaines d'artistes américains en partie éclipsés, comme lui, par Cézanne, Matisse et Dufy. Les critiques américains qui ont toutefois remarqué le travail de Milne, parmi les quelque deux mille œuvres exposées, ne se sont pas trompés lorsqu'ils l'associent à Maurice Brazil Prendergast (1859-1924). Si l'on compare *White Matrix* (env. 1912) aux tableaux de Prendergast de la même époque, les ressemblances sont effectivement frappantes. Tous les deux recourent au flou pour ne pas permettre au spectateur d'identifier les personnages que schématisent de simples taches de couleurs; le coup de pinceau de l'un ne se distingue pratiquement pas de celui de l'autre; leur palette, enfin, est à ce point réduite que les personnages reprennent les couleurs du décor sans pourtant se fondre dedans. S'il y a différence, elle n'existe que dans l'intensité: Milne faisant figure de fauve timide face à son aîné. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse, qui, malgré ses mérites, n'annonce que bien imparfaitement les paysages urbains de Milne, ceux de 1924-1925, qui lui sont nettement supérieurs tant par la technique que par le choix des couleurs plus mornes qui sont celles alors favorisées. Mais, telle quelle, cette petite aquarelle nous renseigne sur la fascination qu'exerce la métropole, avec ses grands panneaux-réclames, sur l'esprit et l'imagination de l'étudiant qui rêve sans doute de voir un jour ses propres dessins publicitaires faire partie d'un décor aussi animé.

Ce rêve ne se réalisant pas, Milne s'éloigne d'abord un peu, puis tout à fait de la grande ville pour s'installer, en 1916, cent milles plus loin, à Boston Corners dans le nord de l'état de New York, avec sa femme, May «Patsy» Hegarty, qu'il avait épousée en 1912 et avec qui il partagera sa vie jusqu'en 1933.

C'est son penchant naturel, nourri par la lecture de Thoreau, qui l'a conduit dans ce coin dont il va célébrer les étangs, tels que *Bishop's Pond* (1916), qu'il peint comme s'il avait voulu les comparer à Walden et, ce faisant, se mesurer lui-même au philosophe transcendentaliste américain, amant de la solitude, des bois, de la nature, de la tranquillité qu'on ne



White Matrix, c. 1912,
Aquarelle, 51 x 60,8 cm,
Coll.: Famille Milne.

peut obtenir qu'en s'éloignant de ses frères humains à une distance assez respectable pour mieux les voir et leur parler sans les entendre, car l'artiste comme le philosophe, était un peu misanthrope. C'est ainsi qu'on peut dire que pareils tableaux dialoguent avec les écrits de Thoreau plus qu'ils ne les illustrent, les préoccupations premières de Milne étant alors esthétiques. Les lignes sûres et tracées au crayon, qui servent à retenir, sur la rive, les masses solidement cloisonnées du haut du tableau, se diluent alors que les masses se fondent les unes dans les autres dans les deux tiers inférieurs de cette aquarelle remarquable qui allie à perfection le fond et la forme. Ce médium répond à merveille à la fluidité du reflet dans l'étang, ou devrions-nous dire du paysage trempé dans l'étang qui se transforme en une infusion de paysage.

Vers la fin de l'année 1917, voyant qu'il ne pouvait plus éviter l'armée, les États-Unis ayant à leur tour déclaré la guerre, Milne quitta sa retraite pour rentrer au Canada, décidant ainsi, sans motiver son choix, de se faire soldat pour la patrie de ses ancêtres plutôt que pour son pays d'adoption. Le hasard faisant pour une fois bien les choses, il s'embarque pour l'Angleterre à l'automne de 1918, peu de temps après la signature de l'Armistice et passera les mois suivants au service des Archives de guerre. Assez peu sensible aux malheurs des autres, surtout que la guerre

est maintenant finie, Milne fait de la peinture décorative, en rendant avec raffinement, souplesse et légèreté ce qui était tout le contraire, vu par ceux qui avaient vécu les événements: «Pendant quatre mois, écrit-il, j'ai vu et j'ai peint des champs de batailles et des tranchées, des chars d'assaut, des décombres, des barbelés, des villages détruits, tels que la guerre les a laissés. Je n'ai jamais réussi à décider si j'étais le dernier des soldats ou le premier des touristes...» Les cent sept tableaux de cette série qui résument froidement son expérience de «touriste» en Grande-Bretagne, en France et en Belgique, sont, au dire de Dennis Reid qui s'y connaît, ce qu'il y avait de plus élégant au Musée de la Guerre à Ottawa. C'est sans doute à cause de cette élégance, qui me paraît une insulte aux victimes de la Grande Guerre, que les Archives de guerre du Canada n'y voyant aucune valeur documentaire les ont récemment cédés à MBAC où ils occupent la place qui leur revient.

En 1920, de retour aux U.S.A., il se construit une première cabane – il répètera l'expérience deux autres fois, au lac Six Mile, puis au lac Baptiste – dans les collines des Berkshires où il fera sienne l'expérience de Thoreau, sans sa femme qui retourne seule passer l'hiver, à New York: «Construire une cabane dans la montagne, écrit-il, et y passer un hiver primitif consacré à peindre et à écrire, empruntant les idées de

Thoreau sur l'art de survivre avec le minimum, et en particulier, suivre ses plans consistant à ne pas perdre de temps sur les choses qui ne vous intéressent pas vraiment et qui risquent d'être mal faites.» Parmi les œuvres peintes au cours de cet hiver, je retiens *The Gully*, paysage qu'on dirait passé aux rayons X, qui répond parfaitement à l'idée que Milne se faisait du travail artistique: «Le peintre éprouve une impression de certains aspects de la nature. Il n'essaie pas de reproduire ce qui se trouve devant lui: il simplifie et élimine jusqu'à ce qu'il comprenne exactement ce qui l'a ému et par conséquent avec le plus d'impact possible, traduisant ainsi son impression en une émotion esthétique.» De tous les critiques qui en ont parlé, François-Marc Gagnon est celui qui donne de l'«émotion esthétique», la meilleure idée: «Le motif à lui seul ne peut déclencher l'émotion esthétique. C'est au moment où l'artiste se met à peindre – pas même à dessiner – que le motif et sa représentation deviennent l'un pour l'autre et dans les deux sens des révélateurs, les sources d'une émotion spécifique, irremplaçable: l'«émotion esthétique».» Mais si Milne parle d'émotion esthétique, il faut bien avouer que ce qu'il transmet, c'est le seul plaisir esthétique et que l'émotion, si émotion il y a, il la garde pour lui. C'est que les paysages de Milne, à force de ne vouloir être que des lignes, des couleurs et des formes



Monkey and Orange Lilies, 1944,
Huile sur toile, 38,2 x 51,2 cm,
Coll. particulière.

composant un tout harmonieux dans l'esprit de l'artiste, finissent par se ressembler autant que les parallèles et les mutations de Guido Molinari et, comme les œuvres des plasticiens qu'ils préfigurent, gardent le spectateur à distance. Ce sont des œuvres protestantes, nues comme l'intérieur d'une église presbytérienne. Cela peut plaire aux esthètes; cela ne peut pas émouvoir le grand public, surtout au Québec, où on a pris l'habitude de voir un état d'âme dans une frondaison. Comme on est tellement susceptible dans le monde des arts, je tiens à préciser qu'il ne faudrait pas voir là un reproche. C'est une constatation. Et ce que je dis de Milne, je pourrais le dire de son contemporain John Lyman auquel on ne le rapproche jamais, même si les deux artistes ont suivi les mêmes modèles, l'un favorisant, il est vrai, la vie des bois, l'autre plus homme du monde, se mêlant à la foule.

L'émotion esthétique, dont nous venons de parler, se communique mieux dans les tableaux plus dynamiques des dernières années américaines de Milne qui place, au

premier plan, soit une haie d'arbres, comme dans *Valley, Lake Placid III* (1925), soit une rangée de maisons, comme dans *Clouds Below the Mountain Tops* (1926), créant ainsi, entre le sujet central du tableau et le spectateur, un écran au-dessus duquel il voit ce qu'il y a à voir et qui lui aurait été normalement caché, si l'artiste ne s'était lui-même élevé à une certaine hauteur. Le spectateur, par cet artifice, se fait voyeur et jouit peut-être encore plus de voir, grâce à cette position avantageuse que seuls quelques privilégiés de l'autre côté de cet écran naturel peuvent voir, à savoir un paysage qu'a retenu l'artiste parce qu'il lui paraissait aussi beau, aussi tentant que toutes les «Suzanne au bain». Ce thème de l'écran reviendra dix ans plus tard alors que Milne placera au premier plan tantôt une cheminée, tantôt un réservoir d'eau, tantôt encore un tronc d'arbre qui cachera effectivement, mais partiellement, un coin du paysage dont il rompt l'harmonie.

Ce qui donne aussi à un paysage tel que *Clouds Below the Mountain Tops* (1926) une harmonie peu commune, c'est le petit

nombre de couleurs utilisées obligeant le peintre à reprendre ce qu'il prête aux nuages et aux collines pour le donner aux champs, aux arbres et aux maisons. La reprise des tons qui se trouvent aussi bien dans la nature que dans ce qui marque la présence de l'homme au sein de celle-ci et dans laquelle il se perd comme un élément du décor, signifie, n'en déplaise à ceux qui refusent de reconnaître des symboles même là où ils sautent aux yeux, l'harmonie parfaite entre l'homme et son milieu, et correspond tout à fait à la vie qu'a menée Milne, une vie libre, choisie parce qu'elle était conforme à son tempérament. Les couleurs, plus ternes que jolies, disent aussi que cette harmonie ne vient pas de la douce contemplation ou de l'idée romantique qu'un citadin peut se faire d'une pareille existence, mais bien du dur travail qui unit l'homme à la terre nourricière. Rien, dans pareil tableau, ne s'apparente aux douceurs des huiles édulcorées de A. Y. Jackson ou de Albert Robinson qui font du Québec rural un décor de bonbonnière.

LE RETOUR AU CANADA

1929, Milne revient au Canada où il séjourne au lac Temagami, à Weston (1929-1930), à Palgrave (1930-1933), au lac Six Mile (1933-1939), à Toronto (1939-1940) et à Uxbridge (1940-1952), avant de s'installer définitivement à Bancroft (1952-1953) où il meurt le lendemain de la fête de Noël.

C'est au lac Temagami qu'il peint *Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin*, nature morte savamment arrangée par l'artiste qui place les fleurs de sorte qu'elles donnent de la couleur aux choses inanimées: «Les objets, précise Milne, ne sont pas présentés pour leur intérêt intrinsèque. La nouvelle bassine en métal, le plat et l'eau qui les remplit sont là pour ce qu'ils suscitent par rapport aux couleurs des autres objets.»

C'est probablement à la même époque qu'il peignit *Sparkle of glass* dont il pourrait être question dans cette lettre de 1929: «Le tiers du temps s'est passé à peindre des nénuphars, pas des nénuphars dans leur habitat naturel, ainsi que Monet les a peints, mais cueillis et apprivoisés, arrangés dans des bocaux de cornichons, de fruits, des bouteilles de whisky. Même à ce moment-là, les nénuphars n'étaient pas importants en soi, ils représentaient juste une excuse pour avoir les bouteilles d'eau tout autour, diffusant et retenant la lumière.»

Toujours en 1929, Milne acheva une nature morte, entre toutes importante, car elle représente une variante fort intéressante sur les thèmes du reflet et de la création artistique. Dans la partie gauche de *Flowers and Easel*, ici le tableau, est une simplification de ce qui se trouve sur la table, à droite, qui est, à son tour, une simplification de ce qui se trouvait devant les yeux de l'artiste. On voit que cette progression dans la simplification pourrait aisément, par le procédé de la soustraction, conduire à la peinture abstraite, celle qui ne retient que les formes et les couleurs, ce que rend particulièrement évident le traitement de la table, des fenêtres, de la toile sur son chevalet, autant de formes qui se réduisent à des lignes horizontales, verticales et obliques. La lecture du tableau peut donc se faire de gauche à droite ou de droite à gauche, selon qu'on veuille

s'orienter vers la nature ou le formalisme. Peut-on pour autant qualifier l'artiste de formaliste? Plusieurs l'ont fait et, jusqu'à un certain point, avec raison puisque les titres de Milne, tels que *Summer Colours* (1936), imposent cette lecture. Mais plus tard, dans son autobiographie, l'artiste corrigera l'impression, qu'il a toute sa vie donnée, d'être un peintre purement formaliste, en disant ceci sur ses natures mortes: «Les fleurs et l'art ont pour nous, ou quelques-uns parmi nous, une existence complète et réelle – ne dépendant de personne, n'aidant en rien. Dans notre amour de l'art et notre amour des roses, nous construisons notre propre toile, nous acceptons l'imperfection du monde qui nous entoure, il le faut, mais à l'intérieur de ce monde, nous construisons notre propre monde parfait, ne demandant la permission à personne, et ne devant rien à personne.» On croirait entendre Henry David Thoreau qui dit dans *Walden ou la vie dans les bois*: «Je possède, en quelque sorte, mon propre soleil, ma lune et mes étoiles à moi, un petit monde qui m'appartient.»

LES DERNIÈRES ŒUVRES

Milne a pu préférer ses œuvres croquées sur le vif, paysages et natures mortes, mais ce que cette rétrospective met en valeur ce sont, selon moi, les dernières œuvres, celles qu'il compose à partir de souvenirs et de dessins, les siens ou ceux d'enfants, qui lui servent de sources d'inspiration. Prennent alors forme des images tout à fait fantaisistes, surréalistes diront certains, naïves, d'une grande fraîcheur. Ces œuvres renient, jusqu'à une certaine mesure, toutes celles qui précèdent, par la valeur de leur contenu qui indique, chez Milne, une obsession toute nouvelle, celle de la religion pratiquement absente jusqu'alors de ses tableaux. Des anges et des saints font leur apparition, des églises surgissent, des scènes de l'Ancien Testament et de la Légende dorée ressuscitent, étonnamment rajeunies. Doit-on ce changement radical à son second mariage, à la naissance de son fils? Se peut-il que, tant qu'il n'avait pas d'héritier, Milne n'avait pas senti le besoin de transmettre son héritage culturel et



Tin Basin, Flowers in a Prospector's Cabin, 1929.
Huile sur toile, 41,2 x 51,5 cm,
Coll. particulière.

qu'après la naissance de David, en 1941, il voulut lui donner, de la religion et de la vie, des images heureuses? Tout ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que ses rapports avec son fils, à qui l'on doit le singe de *Monkey and Orange Lilies* (1944), changèrent sa façon de voir les choses: «J'ai emprunté son singe, confesse Milne, et l'ai pris avec moi pour le peindre. Lorsqu'il a découvert que j'en ai fait un tableau au lieu de le couvrir de peinture, il était très déçu.»

Si ces dernières œuvres, (bien qu'il ait prétendu «Je n'ai pas recherché l'humour dans tout cela»), sont empreintes d'humour, c'est que ses rapports avec son milieu et son prochain ont radicalement changé. Plutôt que de demeurer à l'école de Thoreau, qui lui avait appris à se contenter de peu, ce qui est la sagesse même quand on ne peut faire autrement, il jette, sur la vie et sur l'univers, le regard émerveillé de l'enfant qui procède par découvertes. Les préoccupations de Milne, au cours des dix années qu'il lui reste à travailler, continueront d'être formelles, puisqu'il reprend jusqu'à dix fois les mêmes sujets, mais les œuvres de cette période entre toute féconde, porteront l'empreinte indéniable de ce nouvel état de grâce qui en font – et le terme ne me paraît pas trop fort – des œuvres inspirées, saisissantes. C'est alors, et seulement alors, que ses paysages resplendissants comme une vision illustrent à perfection l'union intime de la nature et de l'artiste qui ressent au plus haut point ce qu'il qualifiait d'émotion esthétique, une émotion toute proche de celle qu'a dû ressentir son maître à penser, Thoreau, qui en résume ainsi l'expérience: «Je vais, je viens dans la nature, je fais partie d'elle.»

CATALOGUE

Il existe une version française de l'impressionnant catalogue relié, *David Milne* (Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre, 1991, 223 p.) édité par Ian Thom, rassemblant, autour du sien, des essais pertinents sur l'artiste par Megan Bice, Christine Boyanoski, Lora Carney, François-Marc Gagnon et David Silcox. Mais, pour le comprendre tout à fait, il n'est pas mauvais d'avoir aussi devant soi la version originale, tant la traduction de

certaines essais laisse à désirer et que celle des autres est farcie de fautes de frappe. De toute évidence, une seule des deux traductrices, Vanina Katz-Lahaige ou Andrea Rankin, connaît son métier et personne n'a relu les épreuves. Dire que c'est une honte serait montrer de l'étonnement, alors que pareil massacre de notre langue au pays est tellement monnaie courante qu'on est tout surpris, au contraire, quand on lit une traduction qui ne sent pas son origine. □

Summer Colours, 1936.
Huile sur toile, 31 x 36,5 cm,
Coll. particulière.

