

## L'oeuvre tardive d'Arthur Lismer The Late Work of Arthur Lismer

Joan Murray

Volume 30, numéro 122, mars–printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54045ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Murray, J. (1986). L'oeuvre tardive d'Arthur Lismer / The Late Work of Arthur Lismer. *Vie des arts*, 30(122), 52–55.

Une certaine tristesse accompagne la fin de carrière des peintres dont l'œuvre de jeunesse a été marquante. Rares sont ceux, en effet, qui vivent le miracle auquel atteignit Titien – un épanouissement nouveau et spontané à quatre-vingts ans. Le plus souvent, on constate chez ces créateurs un déclin de la passion qui les animait jadis, une sclérose de la veine artistique. Le miracle, en vérité, c'est qu'ils continuent de peindre malgré tout. Une manifestation, organisée par Dennis Reid et intitulée *Jungle canadienne - L'Œuvre tardive d'Arthur Lismer*, tenue récemment au Musée de l'Ontario, offrait la possibilité d'évaluer en profondeur les dernières œuvres de l'artiste, de même que celles de son ami Lawren Harris, dont les abstractions composaient une exposition conjointe.

Complémentarité des deux événements, puisque, semblables par leurs vertus charismatiques, Lismer et Harris différaient à tout autre point de vue. Lismer présentait une allure qui paraissait relâchée (des mèches folles retombaient sans cesse sur son visage), alors que Harris, avec ses cheveux argentés et ses vêtements taillés sur mesure, ne manquait pas de distinction. Mais connaître Lismer, aux dires de ses étudiants, c'était également découvrir la cordialité et l'authenticité d'un être humain indéniablement sensible, qui dirigea avec maestria (et à différentes époques) l'École d'Art du Musée de l'Ontario (telle qu'elle était alors conçue) et celle du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Dans ses dernières années, l'œuvre abstraite de Harris progressait parallèlement à la démarche sereine de Lismer qui, en quête de nouveaux sujets, se tourna finalement lui aussi vers l'abstraction. Les deux expositions portaient en fait des années trente, à un moment capital dans le travail de chacun des peintres. *Sunlight in a Wood*, 1930, tableau qui appartient au Musée de l'Ontario, figurait les débuts de Lismer. En 1930, celui-ci était âgé de quarante-cinq ans. Sa touche, comme le montre cette peinture, dépassait en audace celle de Harris à la même période. L'œuvre entière est emportée par la personnalité de l'artiste, par sa vigoureuse énergie et par son sens du détail idiosyncrasique: une branche pend d'un arbre d'une façon singulièrement expressive, et déjà la toile s'anime.

Au cours de ces années, Arthur Lismer chercha à sonder des perspectives insolites, comme dans *The Boat Deck*, 1933. De temps à autre, il évoquait les réalisations du Groupe des Sept, au point, parfois, de sombrer dans l'élégie. Son style d'alors – après que le Groupe, ayant pris de l'extension, fut devenu, en 1933, le Groupe des Peintres Canadiens –, apparaît, en revanche, plus dense et plus généreux. Il se peut que l'impression de compacité et d'encombrement qui se dégage des toiles reflète le rythme effréné de sa propre vie. Ne donnait-il pas des conférences (en 1936, une tournée l'emmena même en Afrique du Sud) en plus d'enseigner aux quatre coins du monde? Dans les années trente et celles qui suivirent, Lismer fut le maître de l'expression par le dessin: des esquisses à la plume, telles, que *Pines*, *Georgian Bay*, dénotent une délicatesse remarquable du trait. Et en ceci, elles ressem-

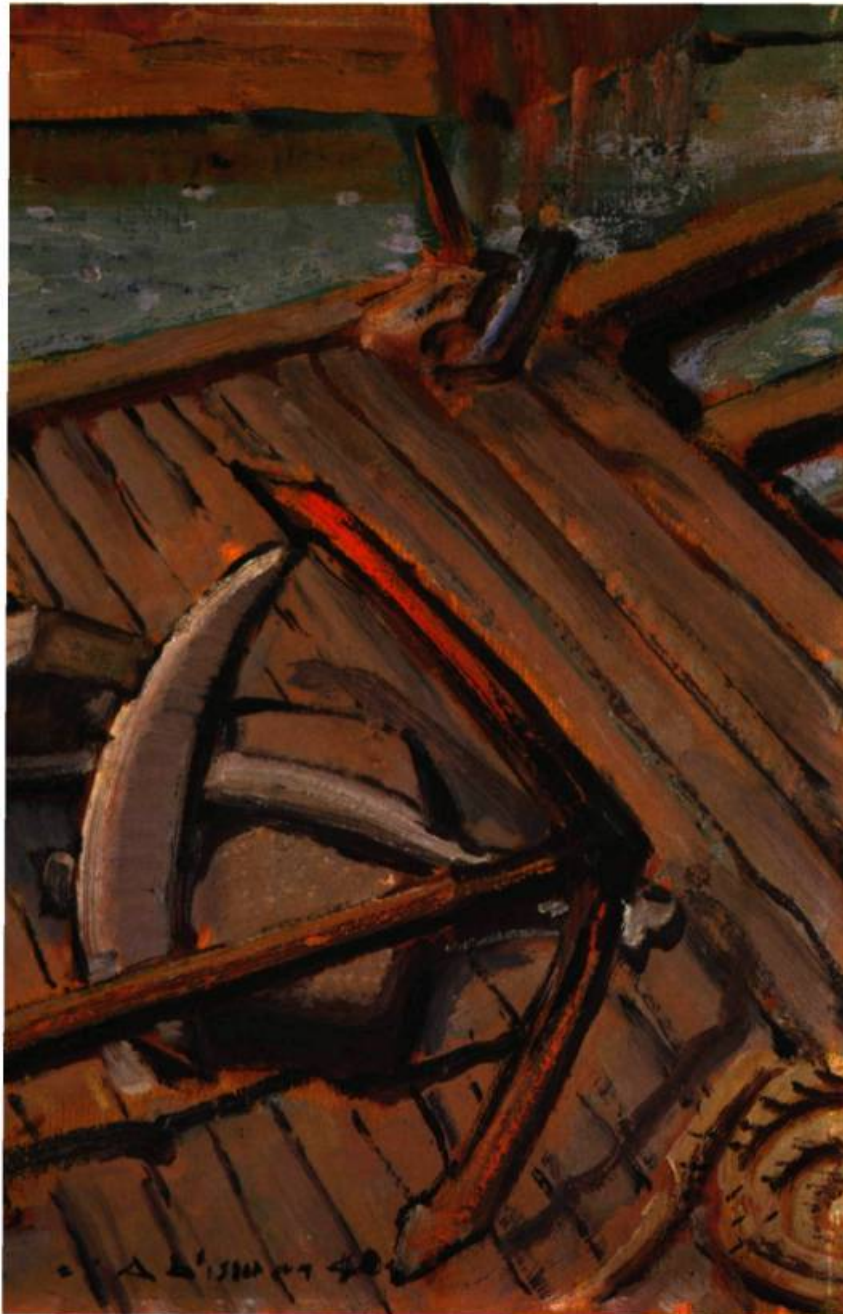


## L'ŒUVRE TARDIVE D'ARTHUR LISMER

Joan MURRAY

L'exposition *Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer*, organisée par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, est présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, jusqu'au 30 mars. Elle offre la possibilité d'évaluer en profondeur les œuvres tardives d'un peintre du Groupe des Sept, Arthur Lismer.

1. Arthur LISMER  
*Killicks*, 1940.  
 Huile sur carton; 30 cm x 40,7.  
 Toronto, Coll. Jennings Young



## THE LATE WORK OF ARTHUR LISMER

by Joan MURRAY

Organised by the Art Gallery of Ontario, the exhibition *Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer* is being held at the Montreal Museum of Fine Arts until March 30. It allows to study in depth the later work of Arthur Lismer, who was a member of the Group of Seven.

There is a certain sadness to the late careers of painters who have been important in their youth. Few of them achieve the miracle of Titian – a spontaneous blooming in their eighties. More often, we find a slowing up of the passion which inspired them when they were young, a hardening of the artistic arteries. The miracle is that they go on painting at all. Recently an exhibition organized by Dennis Reid at the Art Gallery of Ontario, *Canadian Jungle: The Later Work of Arthur Lismer*, allowed us to study his later work in depth alongside that of his friend Lawren Harris (a show of Harris's abstractions was hanging at the same time at the Art Gallery of Ontario).

The shows complement each other. Alike in their charismatic quality, Lismer and Harris were unlike in all else. Lismer was weatherblown (wisps of hair were always flying in his face); Harris was polished, with his silvery hair and tailored clothes. Lismer, we understand from his students, had the warmth and genuineness of a concerned human being, one who ably handled (at different times) the education departments of both the Art Gallery of Toronto (as it was then) and the Montreal Museum of Fine Arts.

Harris's abstract work in his later years parallels Lismer's quiet search for new subjects, and Lismer also veered towards abstraction. Both shows begin with a signal moment in the work of each painter in the 1930s. In Lismer's case, the Art Gallery of Ontario's own *Sunlight in a Wood* (1930) has been selected to represent his "start". In 1930 Lismer was forty-five. His touch, as we see it in the painting, was bolder than Harris's at the same time. His work is swept with his own personality, vigorous energy, and feeling for idiosyncratic detail. A branch hangs down from a tree in a curiously telling way, making the picture come alive.

In these years he was interested in testing unusual perspectives, as in *The Boat Deck* (1933). He occasionally remembered Group of Seven work, sometimes to the point where he became elegiac, but his approach in these years, after the Group had been enlarged to become the Canadian Group of Painters in 1933, is more crowded and full. Possibly the sense of crowding in his pictures reflects the terrible hurry of his own life – he was lecturing, teaching all over the map (in 1936 he went on a lecture tour to South Africa). Both in the 1930s and later he was the master of the drawing medium and pen sketches like *Pines*, *Georgian Bay* are remarkable for their lightness of approach. In this, they were like the man. Students recall his vivacity and liveliness. His drawings were his way of talking. "If he started to talk to you, he'd pick up a pencil and make the most marvelous, lively drawings," painter Isabel McLaughlin recalled recently.

By 1940, at age fifty-five, he had discovered a happy new subject: fishing gear on the docks of Cape Breton Island where he vacationed. Why did the junk of the wharf fascinate him? First of all, he believed in finding subjects close-at-hand. "There are the mountains," Lismer said to Canada's first Canadian-born abstract painter, Lowrie Warrener, throwing his backpack on the ground. Lismer was not a wanderer like

blaient à l'homme. Un personnage dont les étudiants n'ont oublié ni la verve ni le dynamisme, et qui faisait de ses dessins son mode de communication. « Aussitôt qu'il entamait une conversation, il saisissait un crayon et exécutait les croquis les plus vivants et les plus merveilleux qui soient », de rappeler dernièrement le peintre Isabel McLaughlin.

En 1940, à l'âge de cinquante-cinq ans, Lismer abordait un thème nouveau et heureux: l'engin de pêche jonchant les quais de l'île du Cap-Breton, où il passait des vacances. Pour quelle raison la ferraille et les vieux filins des quais le fascinaient-ils? Avant tout, précisons-le, parce qu'il était partisan des sujets qui se trouvaient à sa portée. « Voilà mes montagnes à moi », déclara-t-il à Lowrie Warrener, le premier peintre abstrait natif du Canada, en jetant son sac à dos sur le sol. Mais Lismer, il faut le dire, n'avait pas l'humeur baladeuse d'A. Y. Jackson, auquel ses pérégrinations valurent le sobriquet de *Père Raquette*.

De plus, les bouées et tous les engins divers qui encombraient les quais constituaient des objets utilitaires destinés à resservir. Par ailleurs, en tant que rebuts, ils s'apparentaient, dans une certaine mesure, aux débris de pins que l'artiste représenta dans la toile intitulée *Pine Wrack*, qu'il réalisa en 1929 – l'autre facette de l'aventure picturale du Groupe des Sept (non plus les arbres, mais les détritiques parsemés à leur pied). Est-ce aller trop loin que de se demander si l'artiste s'attachait à peindre des objets utiles parce qu'il se voyait comme eux? Tout bien considéré, lui aussi attendait son tour.

A dire vrai, en reproduisant le fouillis des quais, Lismer pouvait donner libre cours à son goût pour les compositions chargées. A preuve, la joie qui, dans ces œuvres, émane de cette conception de la composition. Une sorte de rire, le plaisir qu'il prenait aux explorations formelles auxquelles se prêtait le sujet. Avec le temps, ces notions diffuses contribuèrent à son orientation abstraite.

Toute l'œuvre de Lismer, durant cette période, porte l'impression de sa manière de composer. *Derelict Pier*, 1941, par exemple, qui montre un quai déglingué, donnant de la bande vers la partie supérieure de la toile. Une composition étrange, mais dont le résultat s'avère étonnamment réel. Le thème, le titre l'indique: une jetée abandonnée. Survivance ou vestige, comme les résidus des quais – et un peu comme Lismer qui, après la dissolution du Groupe – avait manifestement perdu une partie de la détermination qui le soutenait dans sa jeunesse, lorsqu'il était l'ami de Tom Thomson. Le sentiment d'une noble cause lui revint cependant quand, en 1944, il dessinait dans le type d'endroits chers au Groupe, tel le lac Temagami (le Musée de l'Ontario a mal orthographié le nom sur l'étiquette murale). Il pouvait alors encore feindre que le bon vieux temps n'était pas mort.

Il revêcut cette magie lorsque, en 1941, il vint s'établir à Montréal, où l'Art Association le chargeait de mettre sur pied un programme de formation similaire à celui de Toronto. L'effervescence de la ville, avec ses peintres extraordinaires – Alfred Pellán, en l'occurrence, de retour au Canada en 1940, après un séjour à Paris –, éveilla en lui des émotions très intenses, et explique fort probablement la technique d'application de la peinture qu'il adopta dorénavant – une facture plus hardie, comme le laisse voir *View From My Studio*, 1941. En 1945, Lismer hachurait ses toiles à la manière de Pellán ou, tout du moins, dans un style canadien-français contemporain. En témoignent une petite esquisse dépeignant une mère et son enfant, qui n'est pas sans rappeler les premiers Borduas, v. 1946, ainsi qu'une nature morte de 1951, rendue très nettement à la façon de Pellán.

Mais lorsque cette fièvre le quitta, il se replia sur ses souvenirs. Dans une toile triste, il reprit *l'Indian Church*, 1952, d'Emily Carr. La fin des années quarante (pour l'artiste, le début de la soixantaine) fut en fait une époque d'enrichissement spirituel paisible. De petites œuvres comme *Lily Pond*, *Georgian Bay*, 1948, révèlent la tranquille résignation de ses états d'âme.

Les nombreux dessins qui clôturaient la manifestation en rehaussaient quelque peu l'importance. Il est clair, toutefois, comme le montrent les peintures que Lismer exécuta au crépuscule de sa vie et qui, du reste, ne sauraient se comparer à celles de Jackson, que l'artiste devenait graduellement un peintre moins convaincant. Si sa fin de carrière n'eut rien de honteux, elle n'eut rien, non plus, dont il put s'enorgueillir. Et s'il ne compta à son actif aucune grande réalisation (à l'exception de son influence considérable sur le système éducatif en art), il ne connut pas non plus l'éclat qui ponctua la fin de carrière de Harris. Une question néanmoins demeure: Pourquoi Reid a-t-il monté cette exposition? L'art canadien proposant un si vaste éventail de vocations mises au jour, pourquoi avoir choisi l'œuvre tardive de Lismer – et, partant, celle de Harris? Uniquement parce qu'ils furent membres du Groupe des Sept? Ou bien Reid entrevoyait-il là une occasion de faire d'une pierre deux coups en mettant à profit (tant dans ces deux présentations, qu'en 1982, dans la manifestation Jackson) les recherches qu'il effectua en 1970 pour son exposition sur le Groupe des Sept? Son texte ampoulé, organisé chronologiquement et, de surcroît, fidèle à la structure de sa documentation précédente nous fait pencher pour la deuxième hypothèse. Quel que fut son motif, ces deux expositions tombent à plat. Les dernières œuvres de Lismer, de Harris et de Jackson ne symbolisent nullement un moment fort de leur carrière. Pourtant, au delà d'une telle observation, les pas trébuchants et mal assurés de Lismer dans la dernière partie de sa vie méritent que l'on s'y attarde, ne serait-ce que pour y voir une manière de *memento mori* cruel, illustration du destin d'une figure mythique de notre pays<sup>1</sup>

1. L'exposition se rendra à la Edmonton Art Gallery, du 25 avril au 8 juin prochains.

(Traduction de Laure Muszynski)



2



3

A.Y. Jackson who earned the nickname of Père Raquette for his constant perambulations on snow-shoes.

Moreover, buoys and other junk were objects of use set out to wait for re-use. As junk, they were a little like the pine wrack he painted under the tree in the painting of the same name in 1933 – the other part of the Group of Seven story (not the trees but the debris under them). Is it too farfetched to wonder if Lismer painted useful tools because he felt like them? He, too, was waiting his turn.

In painting dock litter, he was able to indulge his feeling for crowded composition. There is a joy to his sense of composing in these works, a way of laughing. He loved the formal quality he could play with in the subject. In time, these stray things were as well his way of going abstract.

All Lismer's work in this period is proof of his way of composing. His *Derelict Pier* (1941) has an off-balance dock careening up the canvas. It is an odd composition, but the result is human and alive. It is almost needless to say that the subject is of a *derelict* pier, a leftover like the dock junk – and a little like Lismer after the Group was disbanded – because Lismer had clearly lost some of the sense of purpose which sustained him in his youth when he was Tom Thomson's friend. The feeling of a noble cause came back to him when he was sketching at Group-like places like Lake Temagami (the AGO has misspelled the name in its wall label) in 1944. Here he again could pretend that he was part of the good old days.

The magic came to him occasionally in Montreal where he moved in 1941 when he was hired by the Art Association of Montreal to establish an education program similar to the one in Toronto. The excitement of the city with its wonderful painters – like Alfred Pellán, who had returned to Canada from Paris in 1940 – struck Lismer full blast, and doubtless accounts for the way he now handled paint – more boldly, as in his *View*

*From My Studio* (1941). By 1945 he was incising his canvases in a Pellán-like way, or at least a contemporary French-Canadian way. There is a small sketch by him of a mother and child which looks like early Borduas (c. 1946) and a very Pellán-like still life (1951).

But when the excitement of Montreal left him he fell back on memories. In one sad canvas he re-did Carr's *Indian Church* (1952). The late 1940s (when he was in his early sixties) were a time of quiet spiritual enrichment. Small works like his *Lily Pond*, *Georgian Bay* (1948) reveal the gentle resignation of his mood.

The show is stuffed with drawings at the end to beef it up. But it is clear from the paintings at the end of Lismer's life, which resemble nothing so much as Jackson, that he gradually became a weak painter. His end was nothing to be ashamed of but nothing to be proud of either. If he had no big accomplishments (except his impact on the educational system in art), he had nothing like the bombast Harris ended with. The question remains to be asked – why did Reid do the show? With so many uncovered careers in Canadian art from which to choose, why choose the later work of Lismer – and for that matter, Harris. Only because they were members of the Group of Seven? Or did Reid see an opportunity to piggyback these shows (and the one he did of Jackson in 1982) on the research he did in 1970 at the time of his Group of Seven show. His ponderous, chronologically-organized text which follows the format of his earlier work points to the latter. Whatever reason he had, these shows misfire. The later work of Lismer, Harris, and Jackson was not the strongest of their career. Such an observation aside, Lismer's stumbling and uncertain steps in the later part of his life are worth seeing, if only as a sort of horrible *memento mori* of the fate of a Canadian god.



2. Arthur Lismer.  
The Art Gallery of Toronto.  
Photo, June 1934.

3. *Pines, Georgian Bay*, 1933.  
Brush and ink on paper;  
27 cm 9 x 38,1.  
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario

4. *Sunlight in a Wood*, 1930.  
Huile sur toile; 91 cm 4 x 101,6.  
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.